

Matthias Mende

Am Abend des 6. April 1828, dem dreihundertsten Todestag Albrecht Dürers, wurde im großen Saal des Nürnberger Rathauses eine Folge von sieben Transparentgemälden mit Szenen aus dem Leben Dürers zum ersten Mal öffentlich ausgestellt. Diese Kompositionen, eine Gemeinschaftsarbeit junger Münchner Künstler aus der Schule von Peter Cornelius — unter ihnen Ernst Förster, Carl Herrmann, Heinrich Stilke, Adam Eberle, Wilhelm Kaulbach und Ferdinand Fellner — sind bisher kaum beachtet worden, obwohl sie im Rückblick als die bedeutendste Neuschöpfung der Dürer-Ikonographie des 19. Jahrhunderts verstanden werden müssen und obwohl die weit weniger aufwendige, von Karl Friedrich Schinkel entworfene Dekoration der Dürerfeier in der Singakademie zu Berlin durch Georg Galland bereits vor über fünfzig Jahren in einer sorgfältigen Studie veröffentlicht worden ist¹. Der Nürnberger Zyklus, der beim zeitgenössischen Publikum einen solchen Erfolg hatte, daß er mehrere Tage nach dem 6. April unter nicht nachlassendem Andrang gezeigt werden mußte, der noch Jahre später von kunstinteressierten Fremden betrachtet, dann vergessen und erst durch August von Kreling, dem als Leiter der Kunstgewerbeschule und Schwiegersohn Kaulbachs doppelt an der Erhaltung der Bilderfolge gelegen sein mußte, „wiederum aufgefunden und zu Ehren“ gebracht wurde, um endgültig vergessen und zerstört zu werden², dieser Zyklus gewinnt an der Schwelle eines neuen „Dürer-Jahres“, der fünfhundertsten Wiederkehr von Dürers Geburtstag 1971, aktuellen Wert. Auch nach dem Verlust der monumentalen, über zwei Meter hohen Originale vermögen uns mehrere kleinformatige, naturgemäß vereinfachende Kopien eine einigermaßen befriedigende Vorstellung vom Aussehen dieser Festdekoration zu geben; für die erste Komposition, die den Eintritt des jungen Dürer in die Werkstatt Michael Wolgemuts schilderte, und für die zweite, Dürers Vermählung mit Agnes Frey darstellend, haben sich eigenhändige Vorzeichnungen von Fellner und Kaulbach erhalten. Steht bei einer Veröffentlichung dieser historischen Szenenfolge das „Nachleben“ Dürers noch im Vordergrund unseres Interesses, so erlaubt die intensiver gewordene Detailforschung zur Kunst des 19. Jahrhunderts auch dann eine ausführliche Betrachtung der sieben Transparente, wenn von vornherein feststeht, daß es sich bei ihnen fast durchweg um Gelegenheitsarbeiten oder ausgesprochene Frühwerke von Künstlern handelt, die wie Kaulbach erst Jahrzehnte später den Zenit ihres Ruhmes erreichten, wie Förster die Malerei mit der theoretischen Kunstgeschichtsschreibung vertauschten, wie Eberle früh und unvollendet starben oder als Künstler scheiterten wie Fellner und in gewisser Weise auch Herrmann, und die insgesamt als „Historienmaler“ des zweiten Jahrhundertdrittels mit ihren Werken noch immer pauschal abgelehnt werden, obwohl ihr Mentor Cornelius schon wieder in den Blickpunkt kunsthistorischer Forschung gerückt ist³. Der massive Eingriff in das hier behandelte Bildprogramm durch Cornelius, von dem wir wissen, daß er eine nazarenische Apotheose Dürers und Raffaels als Mittelbild durchsetzte, erlaubt es zudem, die Frage der Abgrenzung zwischen Romantik und frühem „historischen“ Realismus an einem fest datierten Beispiel erneut zu stellen.

Für die inhaltliche Betrachtung der sieben Transparente werden im Folgenden drei Nachbildungen herangezogen: 1. Nachzeichnungen von Johann Philipp Walther nach den ausgestellten Originalen und daher wohl die in den Einzelheiten verlässlichsten Kopien⁴; 2. eine nach diesen Zeichnungen von Walther herausgegebene Stichfolge, aus der unlängst Ludwig Grote erstmals zwei Blätter publiziert hat⁵, und 3. ein Zyklus von Kabinettscheiben des Glasmalers Joseph Sauterleute, die als farbig-diaphane Glas-Bilder der Gesamtwirkung der zerstörten Originalserie sicher am nächsten kommen, obwohl sie nur nach einer aquarellierten Folge der Waltherschen Kupferstiche entstanden zu sein scheinen. Er-

gänzend zu diesen bildlichen Quellen werden die ausführlichen Beschreibungen eines anonymen Teilnehmers der Nürnberger Feierlichkeiten aus mehreren aufeinanderfolgenden Nummern des „Kunst-Blatt“ abgedruckt⁶. Die Nachwirkung der Kompositionen auf das volkstümliche Dürerbild der folgenden Jahrzehnte hingegen kann in diesem Rahmen nur gestreift werden, etwa mit dem Hinweis auf eine Folge von acht Lithographien, die Simon Wagner unter dem Eindruck des in Nürnberg Gesehenen 1829 in Dresden erscheinen ließ⁷. In einem besonderen Abschnitt soll versucht werden, den faszinierenden Aspekt, den die ikonographischen Untersuchungen von Klaus Lankheit für die Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eröffnet haben, auf den Nürnberger Zyklus auszudehnen. „Mit Hilfe des Sakralgehaltes christlicher Bildprägungen werden *Helden* nicht nur zu *Heiligen*, sie erhalten geradezu göttlichen Rang“⁸, diese Beobachtung, die Lankheit für die Umfunktionierung des Siegfried aus dem Nibelungenlied gemacht hat, trifft in noch prägnanterer Weise für die Gestalt des romantischen Dürer zu, der im Gegensatz zu *Sanct Siegfried* tatsächlich *göttlichen Rang* erhält. Zeigt schon die Gesamtaufstellung der rückseitig beleuchteten Transparente im Rathaussaal in Art eines gotischen Kirchenchores mit den an die Stelle der Glasfenster getretenen durchscheinenden farbigen Bildern die Profanierung eines sakralen Architekturgedankens⁹, so tritt in den Kompositionen von Fellner, Stilke und Herrmann Dürer folgerichtig als *Christus* auf, der *den Sturm stillt* oder mit einer Geste Wasser in Wein zu verwandeln scheint.

ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER DÜRER-TRANSPARENTEN

Als im Frühjahr 1828 deutsche Künstler und Kunstfreunde in Nürnberg, Berlin, Dresden, Bamberg, Breslau und an anderen Orten daran gingen, ein Festprogramm für die dritte Säkularfeier von Dürers Todestag zu entwerfen, konnten sie auf eine gewisse Tradition zurückgreifen. Zu dieser noch weitgehend unerforschten Vorgeschichte der Dürerfeiern von 1828 gehören vor allem Gedenkveranstaltungen des deutschen Künstlerkreises um Pforr und Overbeck in Rom, dessen Dürerbegeisterung immerhin solches Aufsehen erregte, daß die Gruppe neben dem bekannten Spitznamen *i Nazareni*, über dessen Herkunft und Bedeutungswandel zuletzt K. Lankheit und Jens Christian Jensen zusammenfassend gehandelt haben¹⁰, auch Beinamen wie *Albert-Düreristen* oder *Nürrenberger* erhielt¹¹. Wenig später, wahrscheinlich unabhängig von der Dürerverehrung der Nazarener — wenn auch die allen gemeinsame Wurzel von Wackenroders „Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers“ von 1797 eine bestimmte geistige Gemeinschaft erzeugt haben muß — begannen die Mitglieder des 1818 von jungen ausübenden Künstlern gegründeten Albrecht-Dürers-Verein in Nürnberg regelmäßige Feiern am Grabe Dürers auf dem Johannisfriedhof abzuhalten¹². Schließlich bot den Veranstaltern des Dürerfestes die nur wenige Jahre zurückliegende *Jubel-Gedächtniß Feyer* zum dreihundertsten Todestag Raffaels im Jahre 1820 (Festveranstaltungen sind unter anderem für München, Berlin und Mainz bezeugt) mannigfache Anregungen, die auf eine Ehrung des von den Romantikern Raffael so verwandt empfundenen Dürer mühelos übertragen werden konnten, zumal der beiden gemeinsame Todestag des 6. April für mehr als nur einen Zufall genommen wurde¹³. Mit der Errichtung des klassizistischen Dürer-Pirckheimer-Brunnens auf dem Maxplatz durch Karl Alexander von Heideloff besaß Nürnberg seit 1821 ein öffentliches Denkmal, das auf Dürer Bezug nahm¹⁴, und zu dem Grab auf dem Johannisfriedhof kam fünf Jahre später mit dem Ankauf des Dürerschen Wohnhauses am Tiergärtnerort unterhalb der Veste durch den Magistrat der Stadt eine halböffentliche Stätte für den Dürerkult hinzu¹⁵. In diesen Zusammenhängen gesehen ist die Feier von 1828, in deren Mittelpunkt neben der Grundsteinlegung zum Dürerdenkmal auf dem Milchmarkt die Zurschaustellung der Dürer-Transparente auf dem Rathaus stand, für Nürnberg kein so isoliertes Ereignis, wie es meist den Anschein hat, sondern Höhepunkt einer traditionsreichen Kette der Dürerverehrung, die keiner spontanen Eingebung entsprang, sondern spätestens seit den Raffael-Feiern als eine den Nachlebenden zukommende Verpflichtung feststand und an die auch folgerichtig schon 1826 erinnert wurde. Im September dieses Jahres erließ Albert Reindel, der seit 1811 als Nachfolger Johann Eberhard Ihles der

königlichen Kunstschule in Nürnberg als Direktor vorstand, eine *Aufforderung für die Säkularfeier von Albrecht Dürers Todestag* mit der programmatischen Überschrift *An die deutschen Künstler* und dem Anfangssatz: *Das Andenken großer, in Wissenschaft oder Kunst ausgezeichneter Männer der Vorzeit, die ihrem ganzen Volke Ehre bringen, im Gedächtniß zu erhalten, auf alle Weise zu feyern und ihre Verdienste anzuerkennen, ist für dasselbe heilige Pflicht.* Die Hochachtung und Anerkennung der Leistungen Dürers, die nun(!) keinem Zweifel mehr unterliege, solle auf *eine würdige, öffentliche Weise, woran alle deutschen Künstler, sie mögen sich im Inn- oder Ausland befinden, Antheil nehmen können* ausgesprochen werden¹⁶. Reindel dachte in seinem Aufruf vor allem an die Anlage eines Stammbuches, das zu Dürers Ehren Arbeiten aller jetzt lebenden Künstler aufnehmen sollte, *zur Ansicht für Fremde und Einheimische*¹⁷. Zur Aufbewahrung dieser anfallenden graphischen Sammlung, die durch eingesandte Gemälde und Bildwerke ergänzt werden sollte, hatte sich Reindel einen Raum auf der Burg durch das Präsidium der königlichen Regierung zusagen lassen. Unabhängig von Reindels Aufruf taucht in einem Protokoll, das ein Gespräch des bayerischen Kronprinzen mit Mitgliedern des Nürnberger Stadtrats am 27. September 1826 summarisch verzeichnet, zum ersten Mal der Gedanke eines Dürerdenkmals auf¹⁸. Von Arnold von Mieg, General-Kreis-Commissär des Königs in Ansbach, mit Reindels Aufruf bekannt gemacht, umreißt Ludwig I. in seinem Antwortschreiben vom 24. März 1827, dessen Wortlaut in der Folgezeit mehrfach nachgedruckt wurde¹⁹, seine Denkmalsidee ausführlicher und schlägt als Tag der Grundsteinlegung Dürers dreihundertsten Todestag am 6. April 1828 vor. Nachdrücklich wird der Gedanke des Dürer-Stammbuches auf den zweiten Platz verwiesen: *Löblich ist der an Deutschlands Künstler ergangene Aufruf Albrecht Dürer durch Anlegung eines Stammbuches Achtung zu bezeigen; es soll nicht unterbleiben, aber hinlänglich deucht es mir nicht, dieses Mannes Andenken würdig zu ehren; nur durch sein Standbild aus Erz kann dieses geschehen . . .* Ludwig I. ruft ganz Deutschland zur Unterstützung seines Denkmalsprojektes auf, ein patriotischer Zug, der auch in Reindels Aufruf zu finden gewesen war, wo das geplante Stammbuch als eine *eigentliche National-Sammlung* verstanden wurde und der in der häufig zitierten Äußerung von Peter Cornelius *das soll unser Wartburgfest werden*²⁰ einen unverhüllten politischen Akzent bekam. Die Idee des Königs, die feierliche Grundsteinlegung zum Dürerdenkmal zu einer bedeutenden öffentlichen Veranstaltung zu machen, mußte im Münchner Cornelius-Kreis auf fruchtbareren Boden fallen als die mehr intime Ehrung Dürers durch ein in einem Zimmer ausgelegtes Gedenkbuch. Cornelius selbst nahm an dem Denkmalsplan lebhaften Anteil, wir wissen, daß er mit seinen Schülern mehrfach über das bevorstehende Ereignis gesprochen hat²¹. Dieser Funke der Dürerbegeisterung sprang von Cornelius auf seine Schüler über, die den *Meister* eines Tages mit dem Plan überraschten, zur Bereicherung des Festes in Nürnberg unentgeltlich einen Zyklus mit Schilderungen aus dem Leben Dürers malen zu wollen, und in einem eigens verfaßten Aufruf alle deutschen Künstler zur Versammlung am 6. April in Nürnberg aufforderten — ein Gedanke, den der Albrecht-Dürers-Verein zwei Wochen später in seiner Proklamation aufgriff²². In diesem Kreis junger Künstler scheint Ernst Förster als der Älteste der Gruppe eine gewisse Führungsrolle gespielt zu haben, als es an die ikonographische Festsetzung der zu malenden Themen ging²³. Ein privater Brief Försters an den Magistratsrat und Buchhändler Friedrich Campe schuf die Verbindung zwischen den Münchner Künstlern und Vertretern des offiziellen Nürnberg. Aus diesem Schreiben, das sich nicht erhalten hat, notierte sich Campe am 27. Februar 1828 die wichtigsten Angaben, um sie auf der Sitzung des vorbereitenden Festkomitees am gleichen Tage vorzutragen. Campe erläuterte dem Ausschuß, Förster und seine Freunde seien gesonnen, *zur Verherrlichung des Festes am 6ten April einen Cyklus von Gemälden, Scenen aus Dürers Leben darstellend, zu liefern und daß sie dazu den großen Rathaussaal wünschen und von der Stadt nur die Übernahme der Unkosten für Gerüst etc.*²⁴. Nach Campes Vorschlag beschloß das Komitee, die Fensterseite des Saales für die Dekoration freizugeben, was eine größere Anzahl Bilder bedingt hätte, als später ausgeführt wurde; doch unmittelbar im Anschluß an diese erste Fühlungnahme Försters müssen sich die Münchner Künstler, von denen zumindest einige den Nürnberger

Ratssaal aus eigener Anschauung kannten, darauf geneigt haben, nur sieben Bilder in Arbeit zu nehmen und diese an der östlichen Schmalseite aufzustellen. Försters Anerbieten wurde in Nürnberg mit dem größten Danke anzunehmen beschlossen. Förster blieb auch während der Ausführung der Transparente der unumstrittene Sprecher der Künstlergruppe und hielt den Kontakt mit den städtischen Behörden aufrecht²⁵. Die theoretische Grundlage für die Auswahl der Dürerszenen bildeten die sieben von Campe herausgebrachten *Reliquien von Albrecht Dürer*, eine handliche, zusammenfassende Ausgabe des im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts erst teilweise durch Christoph Gottlieb von Murr und Johann Ferdinand Roth veröffentlichten schriftlichen Nachlasses Dürers²⁶. Die Verbindung Försters zu Campe läßt es nicht ausgeschlossen erscheinen, daß dieser auf die endgültige Auswahl der Themen Einfluß nehmen konnte. Förster und seine Freunde, weitgehend identisch mit den Malern, die seit 1825 nach eigenen Entwürfen die Arkaden des Münchner Hofgartens mit Fresken aus der bayerischen Geschichte schmückten²⁷, einigten sich auf folgendes Bildprogramm: 1. *Albrecht Dürer wird von seinem Vater dem Meister Wohlgemut in die Lehre gegeben*, ein Thema, das Ferdinand Fellner zu entwerfen begann; 2. *Vermählung Albrechts mit Agnes Frey*, von Wilhelm Kaulbach zu gestalten; 3. *Künstlerfest in Antwerpen, Dürern zu Ehren*, das Heinrich Stilke zugesprochen wurde; 4. *Dürer am Sonntag-Morgen neben seiner Staffelei mit der Bibel in der Hand*, mit dessen Entwurf der Rheinländer Eberle begann; 5. *Dürer bei einem Sturmwind auf offener See mutbig und hilffreich*, von Fellner noch zusätzlich übernommen, nachdem die Freunde durch eine offenbar unerwartete Absage überrascht worden waren; 6. *Dürer am Sterbebette seiner Mutter* von Förster; 7. *Albrecht Dürers Tod*, den Carl Herrmann schildern sollte²⁸. Mit Ausnahme des vierten Bildes, das als eine Art Mittelstück für die Gesamtwirkung besonders wichtig zu werden versprach und das auf beharrliche Einwände von Cornelius gegen eine allegorische Komposition *Dürer und Raffael am Throne der Kunst* ausgetauscht werden mußte, wurde dieses Programm in Nürnberg auch ausgeführt, wobei die Vorarbeiten bis zu den Kartons gediehen waren, als die Maler, die zu Fuß aus der bayerischen Hauptstadt kamen, am 28. März in Reichelsdorf von einer Nürnberger Abordnung feuchtfröhlich eingeholt wurden²⁹. Die eigentliche Malarbeit begann am folgenden Tage in den Räumen der Industriegesellschaft, die Herr Röbel für diesen Zweck kostenlos zur Verfügung gestellt hatte³⁰. Neben den sechs Münchnern, die die Kartons entworfen hatten, beteiligten sich an der Ausführung der Gemälde eine Vielzahl angereicherter Künstler. Johann David Passavant, der seinem Landsmann Fellner bei dem Bild mit Dürers Eintritt in die Werkstatt Wolgemuts half, läßt seinen Biographen Adolph von Cornill sich später erinnern, daß etwa vierzig Maler an fünfzehn großen Kartons arbeiteten, denn *wie und wo einer mit Pinsel und Palette ankommen konnte, griff er eben zu*³¹. Dreißig ursprünglich für die an den Transparenten beteiligten Künstler vorgesehene Freikarten für das Oratorium im Rathaussaal reichten nicht aus — tatsächlich ausgegeben werden vierzig Eintrittsbillets. Und mit vierzig Künstlern rechnet auch der Magistrat, als er zum 8. April ein Festessen für die Künstler vorbereiten läßt³². Namentlich als Gehilfen bei der Ausführung sind vor allem einige zum Cornelius-Kreis gehörende Münchner bekannt, so Joseph Binder³³, der besonders Stilke half und zusammen mit Philipp Schilgen³⁴ als Mitarbeiter an Fellners erstem Bild genannt wird, dann Eugen Napoleon Neureuther³⁵, der Fellners „Seesturm“ zusammen mit dem Berliner Carl Stürmer³⁶ ausführte, ferner ein Maler namens Volz³⁷ und — als einziger nicht zum Freundeskreis gehörig — Robert Reinick, der, wie sich Förster Jahrzehnte später erinnerte, *mit seltnem Geschick und Geschmack und der lebenswürdigsten Lust Ansichten aus Nürnberg in unsre Bilder malte, so daß ihm, wo es nur ging, ein Fenster dafür geöffnet wurde, und daß man es bitter beklagte ihm nicht auch im Schelde-Sturm ein Plätzchen anweisen zu können*³⁸. Da der 6. April, Dürers Todestag, auf den Ostersonntag fiel, wurde auf Einspruch der Geistlichkeit hin die eigentliche Feier, die Grundsteinlegung zum Dürerdenkmal, auf den folgenden Ostermontag verschoben; der 6. April, nun der Vorabend des Festes, brachte neben einer Morgenfeier am Grabe Dürers abends die Aufführung eines Oratoriums *Christus der Meister* des Dessauer Hofkapellmeisters Friedrich Schneider nach einem Text des Nürnberger Lehrers Philipp Mayer³⁹

und zugleich mit dieser musikalischen Aufführung die feierliche Schaustellung der im abgedunkelten Ratssaal allein aufleuchtenden Transparente, deren theaterhaft inszenierte Aufstellung auf einem erhöhten, der Musikempore gegenüberliegenden Podium, an die Vorliebe der Zeit für Panoramen und Dioramen erinnert:

An der Westseite befand sich das Orchester, die Ostseite, welche wie bekannt, gemalte Kirchenfenster hat, war durch eine große Nische in Gestalt einer Emporkirche zu welcher Stufen hinauführten, verkleidet. In diesem Chore und an den breiten Vorderwänden desselben waren die sieben Transparente, gleichsam wie Fenster aufgestellt. Spitzbogen mit gothischen Verzierungen enthielten über jedem Bilde drey kleine transparente Porträts und reichten durch gothische Architektur verziert in das Himmelsgewölbe der Nische, welches mit goldenen Sternen verziert war. Der Raum zwischen den Bildern war durch Genien gefüllt, welche auf einer Tafel Dürers Fertigkeiten in einzelnen Zweigen der Kunst andeuteten. Eine Inschrift bezeichnete unter jedem Bilde den Stoff⁴⁰.

DIE SECHS SZENEN AUS DEM LEBEN DÜRERS

Die Folge begann an der linken Vorderwand mit der von Fellner⁴¹ entworfenen Schilderung, wie der junge Dürer als Lehrling in die Werkstatt des Michael Wolgemut eingeführt wird (Abb. 1), genauso, wie es Dürer in seiner Familienchronik beschrieben hat. *Am Skt. Andreastage 1486 versprach mich mein Vater in die Lehrjahre zu Michael Wohlgemuth; drey Jahre lang ihm zu dienen. In dieser Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich wohl lernete, aber viel von seinen Knechten leiden mußte*, lautete die zugehörige Bildunterschrift⁴². Die für das übersprudelnde Temperament Fellners erstaunlich hölzern geratene Komposition, vielleicht durch eine stärker als bisher angenommene Einflußnahme Passavants zu erklären, wobei allem Anschein nach die gesamte Übertragung des Kartons in das Transparent ohne Fellners eigenhändige Mitarbeit von Passavant, Binder und Schilgen vorgenommen sein dürfte⁴³, gewinnt an Leben, wenn wir berücksichtigen, daß diese und die folgenden Darstellungen mit den Augen der Romantik gesehen einen stark anekdotischen Charakter erhielten:

Der alte Meister Wohlgemuth steht mit der Pallete und dem Malstock in der linken Hand beynabe im Profil, mit der Rechten faßt er die Hand des jungen Albrecht, der mit der Kappe in der Linken dem Meister unverwandten Blicks ins Auge sieht, das für den Augenblick möglichst mild geworden ist. Der alte Dürer steht auf der rechten Seite und scheint, seinen Sohn zu ermahnen. Sein Blick ist zwischen Wohlgemuth und seinem Sohne getheilt. Halb im Hintergrunde schauet ein Jüngling, der mit Farbereiben beschäftigt ist, auf den jungen Genossen, an dem er, wie es scheint, einen Freund zu finden hofft. An der Staffeley sitzt der eine Gesell eine Geisselung malend. Er schaut mürrisch und boshaft nach der Scene. Man sieht, daß von ihm der gute Albrecht viel wird leiden müssen. Meister Wohlgemuths angefangenes Bild ist ein Johannes unter dem Kreuze. Durch das Fenster erblickt man eine helle beleuchtete Straße, die Spitze der Sebaldthürme und einen Theil der Burg⁴⁴.

Das von den Freunden an Fellner bewunderte historische und kunsthistorische Interesse und seine exakten Kenntnisse vergangener Trachten, die in einer umfangreichen Muster-sammlung auch für andere nutzbar gemacht werden konnten (und zahlreiche Münchner Historienmaler haben sich dankbar dieses Hilfsmittels bedient)⁴⁵, werden in dem Bemühen deutlich, neben einem für die Dürerzeit richtigen Kostüm auch die Porträts der Dargestellten nach authentischen Vorlagen zu bilden. So ist der Kopf Wolgemuts dem bekannten Porträt Dürers von 1516 entnommen, das sich damals noch in München befand und das Fellner im Original gekannt haben dürfte⁴⁶. Die Figurine des jungen Dürer wurde aus dem Selbstbildnis des Jahres 1493 entwickelt, das dem frühen 19. Jahrhundert in einer auch von Goethe für das Original gehaltenen Kopie bekannt war⁴⁷, während der Kopf des alten Dürer nach einer Medaille gestaltet ist, die das Datum 1514 trägt und bis weit in das 19. Jahrhundert hinein als Bildnis Albrecht Dürers d. Ä. von seinem Sohne galt⁴⁸. Das Atelier Wolgemuts folgt in groben Zügen dem Innenraum des Dürerstiches „Hieronymus im Gehäus“ (B. 60). Die Benutzung gesicherter Porträtvorlagen war nur möglich, indem man die historischen Daten der verwendeten Vorbilder unberücksichtigt ließ, eine Tatsache, die vielleicht Fellner gar nicht aufgefallen war, die aber unvoreingenommene und kritische Betrachter merken mußten: der Wolgemut des Jahres 1486 war dreißig Jahre jünger als der Greis, den Dürer 1516 malte und Dürer selbst war ein halbwüchsiger Knabe, sieben Jahre jünger, als das verwendete Selbstbildnis ihn zeigt⁴⁹. Der von der Nürnberger Topographie her unmögliche Ausblick aus einem Fenster des Wolgemutschen



1 Ferdinand Fellner: Dürers Eintritt in die Lehre bei Wolgemut. Nachzeichn. v. Ph. Walther. Nürnberg, Städt. Kunstslgn.



2 Wilhelm Kaulbach: Dürers Vermählung mit Agnes Frey. Entwurf. Berlin (Ost), Nationalgal.

Hauses Unter der Vesten auf die Türme von St. Sebald und den Sinwellturm der Burg geht indessen einwandfrei auf Reinick zurück, dem zuliebe hier *ein Fenster geöffnet* wurde. Über diesem Transparent befanden sich die Bildnismedaillons des Evangelisten Lukas, des Patrons der Maler, des Hl. Eligius als dem Schutzheiligen der Goldschmiede und des Hl. Andreas, Patron des Tages, an dem Dürer in die Werkstatt als Lehrknabe eintrat⁵⁰.

Das zweite Transparent (Abb. 3), bereits links im „Chor“ plaziert, stellte nach dem Entwurf Wilhelm Kaulbachs⁵¹, der das Bild wahrscheinlich auch weitgehend ohne fremde Hilfe ausgeführt hatte, die Hochzeit Dürers dar: *Und als ich heim gekommen war 1494 nach Pfingsten, handelt Hans Frei mit meinem Vater, und gab mir seine Tochter mit Namen Jungfrau Agnes. Er gab mir zu ihr 200 Gulden und hielt die Hochzeit; die war am Montag vor Margarethe im Jahr 1494*, lautete die Titulatur⁵². Der von Kaulbach überlieferte Ausspruch, er wolle die viel geschmähte und viel verleugnete Frau Dürers zu Ehren bringen, weil Deutschlands größter Künstler keine böse Frau gehabt haben dürfe und diese sei ohnehin schön gewesen⁵³, kontrastiert mit der Beschreibung im „Kunst-Blatt“, in der mehrere Anspielungen auf Dürers künftige unglückliche Ehe aus den Mienen der dargestellten Personen herausgelesen wurden:

In der Mitte des Bildes steht vor dem Altare, auf dem zwey Kerzen das dazwischen befindliche Kreuz erleuchten, ein Priester mit dem Gebetbuche in der Linken. Nach dem bekannten Ceremoniel verbindet er mit dem heiligen Bande die beyden Eheleute. Die Braut zur Rechten und hinter ihr die Mutter mit gefalteten Händen, der Vater weiter zurück. Dürer steckt der Braut eben den Ring an den Finger. Hinter ihm seine Eltern, der Vater drückt ihn bey beyden Oberarmen. Wenn wir uns nicht getäuscht haben, so war in Dürers Haltung, in dem Gebete von Agnes Mutter und in dem Kopfe der Agnes etwas Bedeutungsvolles in Bezug auf das spätere nicht erfreuliche eheliche Leben Dürers⁵⁴.

Eine detailliert ausgeführte Vorzeichnung Kaulbachs (Abb. 2), die, von ihm zeit seines Lebens sorgfältig aufbewahrt, mit seinem Nachlaß in die Nationalgalerie in Berlin gelangt ist, vermittelt uns zumindest bei dieser einen Szene eine Vorstellung, die über die Reproduktion von Walther hinausgeht⁵⁵. Der ältere, hinter Dürer stehende Mann, immer als Albrecht Dürer d. Ä. gedeutet, erscheint bei einem Vergleich der Vorzeichnung Kaulbachs mit der Nachzeichnung und dem Stich Walthers in charakteristischer Weise im Phy-



3 Wilhelm Kaulbach: Dürers Vermählung mit Agnes Frey. Stich v. Ph. Walther



4 Hermann Stilke: Dürers Empfang in Antwerpen. Stich v. Ph. Walther

siognomischen verändert; die vorsichtige Vermutung, daß diese Gestalt während der Ausarbeitung ins Großformat zur Figur des Freundes Willibald Pirckheimer umgewandelt wurde, ist ohne Kenntnis des verlorenen Originals nicht zu belegen⁵⁶. Eine andere Abweichung betrifft die anekdotische Figur eines mit einer Lichtputzschere hantierenden Kirchendieners, der mit seinem (nur an einem Haarschopf erkennbaren) Gegenstück auf der Waltherschen Kopie nicht mehr erscheint und beide Gruppen zu seiten des Priesters auf je drei Personen reduziert. Die gegenüber der Vorstudie gesteigerten *gotischen* Proportionen des Transparentes zwangen Kaulbach zu einer Streckung der Leuchter und der Kerzen auf dem Altar, die nun von Leuchterengeln gehalten werden; die neu entstandene leere Fläche oberhalb des Klerikers füllte er mit einem Kreuz, um das ein doppelter Kranz von Puttenköpfen schwebt. Der Mann hinter Agnes, sicher ihr Vater Hans Frey, auf der Zeichnung Kaulbachs als bärtiger Greis gegeben, erschien den Betrachtern des Transparentes verjüngt und glattrasiert; die Wappen der Dürer und Frey, auf der Vorzeichnung zu seiten des Altars aufgehängt, sind bei Walther nicht mehr erkennbar. Weniger als wir es bei Fellner beobachten konnten, scheint Kaulbach in seinen Bildnisköpfen historisch getreue Porträts erstrebt zu haben — die nicht ganz eindeutige Identifizierung des Mannes hinter Dürer weist schon darauf hin. Die männliche Gestalt Dürers ist eine von Kaulbach frei erfundene Kostümfigur auf der Grundlage des Selbstbildnisses aus dem Rosenkranzfest⁵⁷, während die junge Agnes keiner der dem 19. Jahrhundert als ihr Bildnis geläufigen Darstellungen ähnlich sieht. Ihre Haltung scheint von Dürers Stichen B. 83 und B. 94 angeregt worden zu sein, kostümliche Details finden sich vergleichbar auch auf dem Stich B. 101. Die Gesamtkomposition von Dürers Hochzeit geht auf das naheliegende Vorbild von Raffaels „Sposalizio“ zurück⁵⁸, das Kaulbach vielleicht durch ein Exemplar des berühmten Stiches von Giuseppe Longhi bekannt gewesen ist, auch könnte der thematisch entsprechende Holzschnitt aus Dürers Marienleben (B. 82) herangezogen sein⁵⁹.

Dem dritten Bild (Abb. 4) mit dem Begleittext: *Da luden mich die Maler auf ihre Stube, wo Silbergeschirr und ander köstlich Gezier. Es waren ihre Weiber alle da, und*



5 Ferdinand Fellner: Dürer im Sturm auf der Schelde. Stich v. Ph. Wälther



6 Ernst Förster: Tod der Barbara Dürer. Stich v. Ph. Wälther

treffliche Personen von Mannen unter ihnen, und wollten alles thun, was mir lieb wäre. Da kamen der Herren von Antorff Rathsboten und schenkten mir vier Kannen Wein. Des sagte ich ihnen unterthänigen Dank und entbot meine Dienste⁶⁰, das einen der gesellschaftlichen Höhepunkte während Dürers Aufenthalt in den Niederlanden zum Vorwurf hat, lag ein Entwurf von Hermann Stilke⁶¹ zugrunde, während an der Ausführung der zwei Jahre jüngere Österreicher Joseph Binder, der erst wenige Monate zuvor nach München gekommen war, entscheidenden Anteil hatte. Stilkes detailfreudiger Realismus, letztlich in einer kurzen Ausbildung an der Berliner Akademie vor 1821 wurzelnd, unterscheidet sich beträchtlich vom Stil seiner Kunstgenossen. Sein Transparent wurde im „Kunst-Blatt“ folgendermaßen beschrieben:

An einem Tische sitzen die niederländischen Maler mit ihren Frauen um Dürer herum. Zwey Knechte bringen große mit Epheu umwundene Krüge mit Wein; der eine stehend mit dem Krug auf dem Kopfe, der andere im Vordergrund vor Dürer kniend. Der Rathsbote zwischen beyden erhebt seine Kappe, und aus dem Hintergrunde strahlen mannichfaltige Trinkgeschirre in den gehobenen Händen fröhlicher Gäste. Augen und Haltung derselben thun kund, daß man sich's auf niederländisch wohl seyn läßt. Dürern wird von schöner Hand der Becher gefüllt. Er ist eben im Begriffe sich vom Sessel zu erheben. Seine Hand ist schon zum Dank geneigt, und sein Gesicht spricht ein demüthiges Erstaunen aus über alle die Herrlichkeit, so ihm geboten wird. Ein schöner Gegensatz gegen die übrige Tischgesellschaft⁶².

Deutlich wird, daß Stilke den strengen Klassizismus des Cornelius besonders ablehnte, sein Überwechseln 1833 zu Wilhelm Schadow nach Düsseldorf macht den Bruch in der künstlerischen Auffassung zwischen Lehrer und Schüler fünf Jahre nach diesem Transparent auch biographisch deutlich⁶³. Die Andersartigkeit der Stilkeschen Kunstmittel, sein Abweichen von der Norm, wurde schon von Ernst Förster, einem der Hauptbeteiligten in Nürnberg empfunden, wenn ihm als Zeitgenossen eine Definition des Phänomens auch versagt bleiben mußte⁶⁴ — erst wir erkennen rückblickend das Aufeinanderprallen einer in der Schülergeneration des Cornelius ohnehin nur noch schwach entwickelten romantischen Kunstanschauung mit einem realistischen Zeittrend. Sieht der Idealismus, wie ihn Cornelius verkörpert, sein Ziel darin, die Wirklichkeit zu überhöhen, so erstrebt der Realismus, diese Wirklichkeit zu erkennen. Diesen Antagonismus hat Georg Schmidt sichtbar



7 Carl Herrmann: Dürer auf der Totenbahre. Stich v. Ph. Walther

gemacht, für den die Abgrenzung der Begriffe allein „eine Frage der geistigen Gesinnung, nicht des künstlerischen Mittels“ ist⁶⁵. Natürlich wäre es falsch, den offenkundigen Gegensatz in den Kunstanschauungen von Cornelius einerseits und von seiner Schülergeneration von 1800-05, hier in der Person Stilkes, andererseits auf diesen Konflikt zwischen Romantik und einer dem sogenannten Frühen Realismus⁶⁶ durchaus verwandten Geisteshaltung allein zurückzuführen. Stilke und Förster sind „Historienmaler“ reinsten Wassers, darin Cornelius verwandt, nur ist ihr positivistisches Dürer-Bild, das sich allein an historisch Beweisbarem orientieren will, von dem des schwärmerischen Wackenroder oder der Nazarenen inzwischen so weit entfernt, daß der Begriff des Realismus im übertragenen Sinne auf unsere Nürnberger Transparente anwendbar ist, wenn wir uns auch dieser Widersprüchlichkeit bewußt bleiben.

Gemessen an den klaren, großformatigen Dreiergruppen, die Fellner und Kaulbach in den ersten beiden Bildern, fast frontal und stark in den Vordergrund geschoben, in den Mittelpunkt ihrer Handlungsschemata gestellt hatten, erscheint Stilkes „Gastmahl“ kleinteiliger und unübersichtlich. Das Abgleiten in genrehafte Beiwerk, wie wir es auf diesem Transparent feststellen können, ist sicher mit durch Dürers weitschweifige Schilderung angeregt und begründet. Auffällig bleibt, daß die von Dürer ausdrücklich als anwesend genannte Frau Agnes nicht unter den um die Festtafel Sitzenden aufgefunden werden kann, während Medaillons der Maler Lucas van Leyden und Quinten Massys, die Dürer in den Niederlanden freundschaftlich begegneten, über der eigentlichen Komposition angebracht waren⁶⁷. Das bekränzte Dürermonogramm, hier am oberen Bildrand, scheint im frühen 19. Jahrhundert mehrfach anstelle eines Dürerporträts als Huldigungsanlaß gedient zu haben⁶⁸.

Die genau in der Achse des Saales hinter einer Büste Dürers⁶⁹ sichtbare und das Zentrum der Transparentfolge bildende „Verklärung Dürers“ unterbrach den chronologischen Fluß der Bilder erzählenden Inhalts. Der Zyklus setzte sich auf der rechten Seite chronologisch fort, wo als Gegenstück zum Empfang in Antwerpen eine Episode geschildert war (Abb. 5), die Dürer rund zehn Monate später in seinem Tagebuch beschrieben hat. *Da zer-*

riß das starke Seil und kam ein starker Sturmwind. Der Schiffmann rauft sich und schrie und war Angst und Noth; denn der Wind war groß. Da sprach ich zum Schiffmann, er sollt ein Herz fahen und Hoffnung zu Gott haben, und nachdenken was zu thun wär. Und wir halfen schwerlich den kleinen Segel halb auf und fuhren wieder an, so die Bildunterschrift⁷⁰. Von den drei Medaillons, die auch hier über dem Hauptbild angebracht waren, ist nur das mit dem Bildnis von Jan Gossaert bekannt⁷¹. Der „Seesturm“ ist das einzige Bild der Folge, das es uns auch ohne sichere Überlieferung ermöglichen würde, den Erfinder der Komposition mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit festzustellen. Die typische Handschrift des genialen Zeichners Fellner, der als einer der ersten Künstler des 19. Jahrhunderts bestimmte Ausdrucksformen des europäischen Manierismus aufgriff und oft bizarr variierte, ist trotz der mehrfachen Umsetzung — die Ausführung des Transparentes erfolgte durch Neureuther und Stürmer, da Fellner nicht mit Farben umzugehen verstand⁷², und die Nachzeichnung Walthers mußte zwangsläufig die monumentale Vorlage verkleinern, vereinfachen und damit nicht unerheblich verändern — deutlich zu erkennen. Erinnert man sich, daß Fellner diesen Entwurf zusätzlich, wahrscheinlich sogar verspätet, zu der Wolgemut-Szene übernommen hatte, so erscheint die völlige stilistische Unvergleichbarkeit, das Fehlen jeder Ähnlichkeit im Zeichenduktus beider Transparente trotzdem rätselhaft. Mit sicherem Instinkt für Dramatik ist der Höhepunkt des aufregenden Geschehnisses erfaßt: Dürers Eingreifen, als bereits der betende Georg Kötzler und die beiden verzweifelten alten Weiber im Vordergrund des Bootes die Hoffnung auf Errettung aus Seenot aufgegeben zu haben scheinen:

... zwey alte Weiber, zusammengekauert im Vordergrund, sich dem Tode nahe wähnend, verhüllen sich das Haupt mit den Kleidern. Georg Kötzler umklammert mit beyden Armen den Mast und betet kniend. Dürer tritt als Hauptperson in dem Bilde hervor. Mit der Linken hält er sich am Mast, mit der Rechten ergreift er den Schiffsmann bei dem aufgerollten Hemdärmel und spricht ihm Muth ein. Seine Locken peitscht der Sturm. Der Schiffsmann ist mit dem Aufrichten des Segels beschäftigt und sein Bube ruft über den Schnabel des Schiffes hinaus die am Ufer Stehenden zu Hülfe. Die Stadt Armemünden, mit schweren Gewitterwolken bedeckt, bildet den Hintergrund. Auch hier bildet Dürers ruhige Sicherheit einen schönen Gegensatz zu der verzweifelten Gruppe und dem wilden Elemente⁷³.

Während in der Gestalt des derb zupackenden Dürer Motive aus dem Selbstbildnis von 1498 verarbeitet sind⁷⁴, ist für das im Hintergrund sichtbare Städtchen Arnemuiden kein historischer Anhaltspunkt verwendet.

Das vorletzte der Bilder erzählenden Inhalts (Abb. 6), von Ernst Förster⁷⁵ entworfen, handelte vom Tod der Barbara Dürer:

Dürers Mutter liegt sterbend in einem Himmelbett; Dürer sitzt zu ihren Füßen mit gefalteten Händen und betet, den Blick getheilt auf die Mutter und das neben ihrem Haupte stehende Crucifix. Sein Gesicht, im Profil erscheinend, trägt das Gepräge des Schmerzens und ringender Anstrengung. Seine Frau hält ein gefülltes Arzneyglas; die Magd unterdrückt durch Vorhalten eines Tuches vor den Mund den Ausbruch des Schmerzes; ihr Gesicht ist krampfhaft verzogen. Beyde stehen hinter dem Bette. Der sterbenden Mutter Gesicht ist ruhig und halb verklärt. Das Zimmer ist durch ein kleines Fenster nur spärlich erleuchtet. Allerley Geräth (worunter man den Krug erblickt, der noch erhalten ist und den jungen Malern bey ihrer Arbeit manche Labe gespendet) und eine Staffeley zeigen sich im Hintergrunde. Das Bild gibt, wie das erste, einen schönen Blick in das Familienleben der alten Nürnberger und ist vom Maler Förster aus Altenburg tief sinnig gedacht und würdig gehalten. Den Rath Varpfeiler und die Nürnberger Joachim Camerarius und Christoph Scheurl stellen die über dem Bilde befindlichen Porträts vor⁷⁶.

Eine unverkennbare gewisse Ähnlichkeit mit Stilkes „Gastmahl“ in Stil und Auffassung ist darin mitbegründet, daß Förster wie dieser für kurze Zeit Schüler der für ihren Realismus geradezu berühmten Berliner Akademie gewesen war, ehe beide vom Stil und von der Persönlichkeit des Cornelius geprägt wurden. Förster hatte die drei Jahre, die er älter als der 1800 geborene Stilke war, mit dem Studium der Theologie und Philosophie in Jena und Berlin verbracht, bis ihm 1820 Cornelius den Rat gab, die Gelehrsamkeit an den Nagel zu hängen und Maler zu werden. Stilke ging jedoch im Sommer 1821 in dem Augenblick zu Cornelius, als Förster erst in Berlin Schüler Wilhelm Wachs und Wilhelm Schadows wurde, bevor er 1823, zusammen mit Neureuther, zum Cornelius-Kreis stieß.

Der engste Vertraute und Freund Försters, Carl Herrmann⁷⁷ aus Dresden, zeichnet für das Bild mit der Aufbahrung des toten Dürer (Abb. 7) verantwortlich, das als Schlußbild rechts am Ende der Folge stand:

Hier liegt der gute würdige Meister auf der Bahre, von brennenden Kerzen umstellt. Der Körper liegt in der Verkürzung gerade vor uns, der Kopf ganz en face ist, wie häufig bey Todten, etwas vorgeneigt, wodurch er fast senkrecht zu stehen kommt. Durch die geöffnete Halle, worin der Sarg steht, erblickt man zwischen den Kerzen und drey weißen Lilien zu Häupten den gestirnten Himmel über einer dunklen Landschaft. Im Vordergrund stehen gleichfalls Blumen. Drey weibliche Gestalten zur Linken des Sarges bringen dem Entschlafenen Kränze. Zur Rechten stehen drey Männer, die ehrfurchtsvoll der Bahre nahen. Man erkennt in ihnen die Porträts von Thorwaldsen, Rauch und Overbeck, welche sämtlich abgehalten wurden zum Gedächtnißfeste zu kommen. In dem ganzen, Anfangs unscheinbaren Bilde herrscht eine große Ruhe, in der weiblichen Gruppe eine Lieblichkeit, die, je länger man sie beschaut, desto inniger gefühlt wird⁷⁸.

Keine realistische Milieuschilderung wie in Försters vorangegangener Darstellung vom Tode der Mutter Dürers oder auch auf Simon Wagners Blatt, das die letzten irdischen Augenblicke des Malers in etwas rührseliger Weise dem Betrachter nahezubringen versucht⁷⁹, tritt uns in Herrmanns Transparent entgegen. Nicht die niedrige Stube im Dürerhaus bildet den Handlungsrahmen, sondern eine imaginäre gotische Halle. Nicht Agnes Dürer oder der Freund Pirckheimer stehen zu seiten der Bahre des Toten, sondern drei anonyme Frauen, Marien im biblischen Sinne, und drei berühmte Künstler der Gegenwart, zwei Bildhauer und ein Maler⁸⁰. Nicht der kränkelnde Dürer mit gestutztem Haupthaar, wie er uns aus den Bildnissen von Mathes Gebel und Erhard Schön vertraut ist⁸¹, liegt auf dem Totenbett, sondern der Dürer auf der Höhe seines Lebens, der Dürer des „christusähnlichen“ Selbstbildnisses in München. Drei Lilien zu Häupten des Toten betonen das Unirdische und Entrückte der Szene, der gestirnte Himmel die göttliche Nähe. Die Komposition Herrmanns folgt dem gleichen strengen Schema wie bei Kaulbach: zwei symmetrische Dreiergruppen sind um eine mittlere Hauptperson angeordnet.

Carl Herrmann, erst 1802 geboren, zu spät, um noch wirklich ein Nazarener der ersten Stunde mit der Gesinnung eines Pforr werden zu können, hatte 1820 mit dem Gemälde „Christus dankt Gott, der ihn zum Weltheiland bestimmte“ auf einer Ausstellung in Dresden debütiert⁸² und blieb auch, als einer der wenigen hier erwähnten Künstler, den Kunstprinzipien seines Lehrers und Duzfreundes Cornelius treu, ohne sich jedoch auf die religiöse Thematik eingrenzen oder an der Entwicklung eigener Gedanken hindern zu lassen. So ist seine exponierte Forderung auf dem Nürnberger Fest, man müsse die Walhalla bei Regensburg, *die für deutsche Männer bestimmt sei, auch deutsch und nicht griechisch bauen*, sicher mit der Konsequenz geäußert worden, in Konflikt mit den Vorstellungen König Ludwigs zu geraten⁸³. Abgesehen von Eberles Transparent, das eigentlich ein Bild von Cornelius ist, hat Herrmann die Ideen der Frühromantik in seiner Komposition am reinsten bewahrt, derselbe Herrmann, *der mit seiner überraschenden Geistigkeit selbst auf den Meister zuerst einen verwirrenden Eindruck machte* und dessen lauterer Charakter ihm *wo er auftrat alle Herzen gewann und seinen Worten Allmacht verlieh*⁸⁴.

Sind vor Herrmanns Transparent Assoziationen an die visionäre Bildmystik des Engländer William Blake wohl nur als eine im Zeitstil identische Symbolik zu verstehen, so ist in der räumlichen Gesamtkonzeption Overbeckscher Einfluß unleugbar. Darüber hinaus glauben wir, in einem 1815 in der Nikolaikirche zu Leipzig aufgefundenen Gemälde des älteren Cranach eine altdeutsche Vorlage gefunden zu haben, die der Sachse Herrmann gekannt und in Details für seinen Tod Albrecht Dürers verwendet haben könnte⁸⁵. Cranachs komplizierte Allegorie, meist abgekürzt als „Der Sterbende“ bezeichnet, beschäftigte seit einer ersten Erwähnung durch Goethe im März 1815 die gebildete Welt. Ihr Entdecker Johann Gottlob Quandt, dem auch Goethe seine Informationen über das Gemälde verdankte, veröffentlichte wenige Monate später in der „Zeitung für die elegante Welt“ eine ausführliche Beschreibung seines Fundes⁸⁶. Aus Cranachs Epitaph konnte Herrmann eine allgemeine Vorstellung von der Ars moriendi in der Auffassung der Dürerzeit, die er hier auf den romantischen Inbegriff des frommen und christlichen Künstlers schlechthin, auf Dürer übertrug, und die eigenartige Perspektive entnehmen, die den Sterbenden oder Toten in starker Verkürzung von den Füßen her gesehen zeigt — formal der Typus des „Cristo in scurto“, auf dessen Bedeutung für seine Dürerdarstellung noch einzugehen sein wird.



8 Adam Eberle: Raffael und Dürer am Throne der Kunst. Nachzeichn. v. Ph. Wälther. Nürnberg, Städt. Kunstsln.



9 Friedrich Overbeck: Raffael und Dürer am Throne der Kunst. Wien, Albertina

DÜRER UND RAFFAEL AM THRONE DER KUNST

Förster, Herrmann und die anderen Beteiligten, die in München das geplante Bildprogramm diskutierten, einigten sich, daß Adam Eberle⁸⁷ als viertes Bild der Folge „Dürer am Sonntag-Morgen neben seiner Staffelei mit der Bibel in der Hand“ darstellen sollte⁸⁸. Während die anderen sechs Bilder einen zeitlich genau fixierbaren Moment im Leben Dürers schildern, hatte Eberle einer allgemeinen Vorstellung vom schaffenden Künstler Dürer, seiner Umwelt, seiner Frömmigkeit, wie er zeitlos im Gedächtnis der Nachwelt fortlebte, zu entsprechen. Mit diesem vierten Bild, bei der Beschränkung auf die Siebenzahl somit eine Art Mittel-Stück der Folge, wollte man den Betrachter, der den anschaulichen chronologischen Lebensabriß Dürers an dieser Stelle unterbrechen mußte, zu einer kurzen inneren Sammlung zwingen. Bei diesem Mittelbild setzte die Kritik von Cornelius ein, als ihm das Bildprogramm zur Begutachtung vorgelegt wurde. Sein Ausspruch *Wie darf Raphael fehlen bei einem Feste der Verherrlichung Dürers?* und die frappierend kaltschnäuzige Antwort der Jüngerer, sie hätten sich bei ihren Themen allein an historische Tatsachen gehalten und von einer Begegnung Dürers und Raffaels sei nun einmal nichts bekannt, zeigt den sich auftuenden Gegensatz innerhalb der verschiedenen Generationen, deren Bild von Dürer nicht mehr dasselbe ist. Charakteristischerweise weicht Cornelius in seiner Replik in eine „höhere“ Sphäre aus, wenn er dem Anspruch auf historische Treue eine religiös-christliche Komponente gegenüberstellt. Diese Bekanntschaft *haben sie jetzt längst gemacht*, im Himmel, *wo keine Länderscheide sie mehr trennt*, fuhr er weiter fort⁸⁹. Es ist kaum anzunehmen, daß sich die Schüler den besseren Argumenten ihres Lehrers gebeugt haben, vielmehr geschah die Veränderung des Bildes von Eberle zu einer Art Dürer-Apotheose (Abb. 8) nur, weil sie insgesamt die unbestrittene Autorität von Cornelius in künstlerischen Fragen respektierten. Herrmann, den wir als einen für die Kunstanschauungen von Cornelius besonders empfänglichen Künstler kennen gelernt haben, begann seinerseits, den genrehaften *historischen* Realismus der Anderen aus seinem Bilde zu tilgen und sich über das von Cornelius apostrophierte *Gewöhnliche* zu erheben: die Einfügung der Porträts von Overbeck, Rauch und Thorvaldsen, die sein Bild über das Dürersche Todesjahr hinaus



10 Franz Pforr: Dürer und Raffael am Throne der Kunst. Radier. v. Carl Hoff

bis in die Gegenwart hin ausweiteten, erfolgte nach der Diskussion mit Cornelius um das geplante Mittelbild, wahrscheinlich erst in Nürnberg während der Ausführung⁹⁰. Daß Cornelius inzwischen nicht nur im Kreise seiner Schüler mit seiner in Rom geprägten nazarenischen Anschauung allein stand, beweist ein Kommentator im „Kunst-Blatt“, der beide Möglichkeiten abwägt und die Idee von Cornelius zugunsten des Themas „Dürer an der Staffelei“ verwirft, weil es *einfach, Jedermann verständlich und gewiß würdig gewesen wäre*⁹¹. Eine Lithographie von Joseph Těplý (Abb. 13) zeigt die verworfene Szene als ein später eingefügtes, achttes Blatt: Dürer und ein Geselle sitzen an ihren Staffeleien, während Agnes von links in den Raum tritt⁹².

Statt einer Inschrift wie bei den übrigen sechs Bildern befand sich unter dem Mittelbild von Eberle eine Art Predella, nach einer Idee Fellners gemalt. Bei dieser leider in ihren Umrissen nicht überlieferten und daher fast nicht vorstellbaren, komplizierten Allegorie pflückte der Genius Raffaels, mit einem Paradiesvogel hinter sich, Blumen auf einer Wiese, während rechts der Genius Dürers, durch eine Eule und den Spruch *Bet' und arbeit* (symbolisiert durch Rauchfaß und Grabscheit) charakterisiert war⁹³.

Das Grundschema Eberles geht so eng auf künstlerische Ideen der Frühromantik zurück, daß die Annahme, Cornelius habe neben dem Bildgedanken auch die ikonographischen Einzelheiten mitgeliefert, berechtigt erscheint. Neben Erinnerungen an Wackenroders Vision . . . *und siehe! da standen abgesondert von allen, Raffael und Albrecht Dürer Hand in Hand*⁹⁴ und die Idealfreundschaft Albrecht Pforrs mit Overbeck, dürfte vor allem das Fest in der Villa Schultheiß vor der Porta del Popolo in Rom, welches die deutsche Künstlerschaft am 29. April 1818 dem scheidenden bayerischen Kronprinzen Ludwig gegeben und dessen Dekoration unter anderem die Vereinigung Dürer-Raffael bildlich dargestellt hatte, Cornelius als künstlerischem Leiter der damaligen Festausrüstung bei seinem Themenvorschlag geleitet haben⁹⁵. Die Kunst als allegorische, auf einem erhöhten Thron sitzende, jugendliche weibliche Gestalt findet sich gleichermaßen auf einer verschollenen, glücklicherweise in einer Umrißradierung von Carl Hoff überlieferten Zeichnung von Franz Pforr (Abb. 10), wie auf einer Bleistiftstudie Overbecks in Wien (Abb. 9); beide Blätter zeigen bereits die Dürers und Raffaels Umwelt charakterisierenden Ansichten von Nürnberg und Rom⁹⁶. Dieses Zurückgreifen auf ältere, vor über einer halben Generation im Kreis der römischen Nazarener formulierte Bildgedanken läßt sich in dem Transparent von Eberle bis in die Einzelheiten verfolgen. So erscheinen der Händedruck und die Lor-

beerkränze auf den Häuptern von Dürer und Raffael schon bei Overbeck, der ebenfalls als Rom-Abbreviatur St. Peter mit einer Piniengruppe im Mittelgrund bringt. Die Rückwand des Thrones als gerade aufsteigende Bahn findet sich bei Pforr in identischen Dimensionen als isolierende leere Fläche, während Eberle seine Rückwand mit einem aufdringlich-deutlichen Ornament überzog. Seine Abweichungen gegenüber den beiden älteren Formulierungen des Themas betreffen meist formale Dinge; so sind Raffael und Dürer, die bei Pforr und Overbeck inhaltlich logisch knien, bei ihm Standfiguren, entsprechend dem steileren, einem gotischen Kirchenfenster angenäherten Bildformat des Transparents. Für den visionären Gedanken der Nazarener, Dürer und Raffael aus allen Künstlern, ja allen Menschen herauszuheben, sie als *Heilige* zu Seiten einer thronenden Madonna niederknien zu lassen, hat Eberle als Nachgeborener kaum noch Verständnis, wenn er zu Dürer und Raffael je vier weitere, Zeitgeschichte und Umwelt beider verdeutlichende Personen, mit Perugino und Wolgemut sogar zwei weitere Maler, auftreten läßt⁹⁷.

„O GIEB UNS, VATER DÜRER, DEINEN SEGEN“

Als am Ostersonntag 1828 in dem teilweise zu einer gotischen Kirche umdekorierten Saal des Nürnberger Rathauses zu Ehren des christlichen Erlösers, des am dritten Tage von den Toten Auferstandenen, die feierlichen Worte des Oratoriums „Christus der Meister“ erklangen, mögen nicht wenige der Anwesenden an die Morgenfeier des gleichen Tages auf dem Johannisfriedhof vor den Toren der Stadt zurückgedacht haben. War hier doch in den Schlußzeilen eines Festgedichtes, das der Maler Ernst Förster verfaßt hatte, dessen Transparentgemälde vom Tod der Barbara Dürer in diesem Augenblick allen sichtbar vor Augen stand, Dürers Unsterblichkeit ähnlich verherrlicht worden wie jetzt die des Gottessohnes. *Großer Meister! Bist erstanden, / Erdenbanden / Fesseln Keinen: / Dein Tag soll uns ewig einen!* — hieß es von Dürer, nicht von Christus⁹⁸. Das Abbild von Dürer schwebt auf einer gleichzeitig herausgebrachten Lithographie in Wolken, umgeben von einem göttlichen Sternenkranz, und trägt die oben als Überschrift zitierte Bittformel; eine Travestie des christlichen Vaterunser, die in ihrem gefühlvollen Überschwang fast naiv, sicher echt und kaum blasphemisch gemeint war⁹⁹. Stellt man sich weiter vor, daß in der Blickachse des Festsaales im Osten(!) als *Altar* ein Bild aufleuchtete, das zwar die Verklärung des Menschen Dürer zum Inhalt hatte, dessen Bildtypus aber eine formale Analogie zu dem geläufigen Schema der *Sacra conversazione* des späten Quattrocento und frühen Cinquecento war, macht man sich klar, daß die sitzende Gestalt der Kunst dem Typus der thronenden Madonna nachgebildet war, Dürer selbst und sein Gegenüber stehenden Heiligen gleichen und dieser Pseudo-Altar sogar eine Predella hatte, so verschwimmt die Grenze zwischen Gottesdienst und profaner Gedächtnisfeier in auffälliger Weise. Die Ausbeutung und Profanierung christlich-katholischen Gedankengutes, die die Auffassung Wackenroders, daß der Genuß edler Kunstwerke dem Gebet zu Gott vergleichbar sei¹⁰⁰, miteinbeschließt, als ein allgemeines Phänomen der europäischen Kunst um 1800 erkannt zu haben, ist das Verdienst K. Lankheits, der zugleich angeregt hat, die Gesamtgeschichte der bildenden Kunst dieser Zeit einmal unter dem Gesichtspunkt jener Säkularisierung christlicher Themen, Begriffe und Formen abzuhandeln, denn „man würde eines umfassenden Bedeutungswandels künstlerischer Wort- und Bildprägungen gewahr werden; man würde erkennen, wie das Christentum gleichsam ausgeplündert wurde, um neue Wahrheiten oder Scheinwahrheiten (Mythen, Surrogatreligionen) damit zu schmücken“¹⁰¹; zu dieser Anregung Lankheits wäre unser Dürer-Zyklus ein später, aber äußerst charakteristischer Beleg.

Schon auf dem ersten Bild der Folge, Fellners Einführung des jungen Dürer in die Werkstatt Michael Wolgemuts, stellt die Geißelung Christi, die der böse Geselle malt, eine Anspielung dar: Dürers *Leiden* als Lehrbub werden zum Leiden Christi in Parallele gesetzt. Kaulbachs Vermählung Dürers mit Agnes Frey überträgt einen formalikonographischen Typus aus dem Marienleben, die Vermählung (oder Verlobung) Josephs mit Maria, auf Dürer; das Vorbild Raffael ist dabei deutlich erkennbar. Diese Säkularisierung gerade der Komposition hat in einer wahrscheinlich wenig früher entstandenen Vorzeichnung Julius Schnorrs von Carolsfeld zu seinem Fresko der Vermählung Siegfrieds mit

Kriemhild im Saal der Hochzeit im Königsbau der Münchner Residenz eine verblüffend gleichartige Lösung gefunden, wobei Kaulbach sicher der Nehmende war¹⁰². Das dritte Transparent, der Empfang Dürers in Antwerpen, mutet wie eine Paraphrase des Wunder Christi auf der Hochzeit zu Kana an; sicher ist das ebenmäßige Selbstbildnis Dürers von 1500, das schon für diesen, der sich später als geißelter Heiland und als Schmerzensmann zeichnen wird, etwas Christumäßiges gehabt haben muß, mit einer Erklärung dafür, daß Dürer in Habitus und Segensgestus unserer Vorstellung von Christus so nahe kommt¹⁰³. Eine ähnliche deutliche Säkularisierung einer neutestamentarischen Wunderdarstellung bringt das dritte Transparent von Fellner, das wie eine Illustration des Berichts von dem über Wind und Wellen gebietenden Christus aus Matthäus 8,23-27 und Markus 4,37-41 erscheint; dabei trägt der den Mastbaum umklammernde Georg Kötzer die charakteristische Stirnlocke des Hl. Petrus sicher nicht ohne Zufall. Der aufgebahrte, in starker Verkürzung von den Füßen her gesehene Dürer entspricht dem Schema des „Cristo in scurto“, das, von Mantegna geprägt, bei Dürer in einer späten Zeichnung faßbar wird und bis in die Barockzeit hinein Gültigkeit behielt¹⁰⁴. Diese extreme Verkürzung mit ihrem eminenten Ausdruckswert wird bereits im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts von der Vorstellung des Leichnams Christi abgelöst, wie es der späte Holzschnitt des behexten Stallknechtes von Baldung vielleicht am eindrucksvollsten bezeugt¹⁰⁵, um im frühen 19. Jahrhundert in charakteristischer Umdeutung für den toten Helden Siegfried angewandt zu werden, etwa in einer Zeichnung Fellners im Städelschen Kunstinstitut¹⁰⁶. Daß die drei Frauen links von der Bahre Dürers, undeutbar und unbenennbar, nichts anderes als die drei *Marien* vom Grabe Christi sind, wurde schon erwähnt.

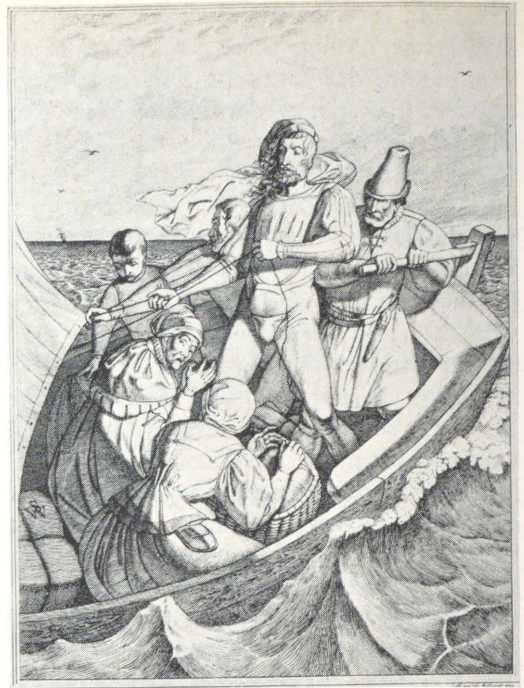
Es wäre ungerecht und falsch, die starke Anlehnung an überkommene Traditionen christlicher Bildüberlieferung in der Kunst des frühen 19. Jahrhunderts nur als Unvermögen und fehlendes Können sehen zu wollen, obwohl zugegeben werden muß, daß mit Ausnahme des „Seesturmes“ von Fellner und vielleicht Kaulbachs Transparent die Qualität der damals ausgestellten Dürer-Szenen das Mittelmaß nicht überstieg. Vielleicht darf man auch nicht Bilder, die „in so kurzer Zeit gedacht, entworfen und ausgeführt wurden, . . . mit dem Maßstabe messen, den wir reiflich erwogenen und mühsam geförderten“ Kunstwerken zumessen¹⁰⁷. Daß der immer wieder unternommene Versuch der Kunst nach 1800, einen „neuen Mythos“ an die Stelle des Christentums zu setzen, wie es K. Lankheit am Beispiel der kultischen Verehrung des ermordeten Marat exemplarisch untersucht hat, letztlich gescheitert ist, scheitern mußte, mag „geschichtliches Schicksal“ sein. Doch war es eine unabwendbare Folge der Kunstentwicklung, die als realistische Unterströmung die Romantik förmlich unterwanderte, für kurze Zeit im Nebeneinander mit ihr existierte, um dann den endgültigen Sieg über sie davonzutragen — ein Vorgang, der sich innerhalb der sieben Bilder unseres Zyklus deutlich bemerkbar macht¹⁰⁸. Erst die Kunst um und nach 1900, deren Affinität zur Kunst des frühen 19. Jahrhunderts bisher kaum im Zusammenhang gesehen worden ist, sollte in einer neu-romantischen Sicht Dürer ähnlich hymnisch feiern: Dürers Bildnis in einer Adikula auf einem Altar, zu dessen Ehren Kerzen entzündet und Weihrauch verbrannt wird. „Dürer ein deutscher Heiland“ wird folgerichtig der Titel eines mehrbändigen Romans lauten¹⁰⁹.

ZUR NACHWIRKUNG DER NÜRNBERGER DÜRER-TRANSPARENTS

In offener Konkurrenz zu den in Nürnberg gezeigten Transparentgemälden entwarf der in Dresden lebende Simon Wagner, 1799 in Stralsund geboren und damit Altersgenosse fast aller in Nürnberg beteiligter Maler, seine „Scenen aus dem Leben Albrecht Dürers“, die 1829 wenige Monate nach dem Tode Wagners in Dresden ausgeliefert wurden. Vier von den sieben Blättern Wagners stellen Begebenheiten dar, die auch für die Nürnberger Folge ausgewählt waren (Dürers Eintritt in die Lehre bei Wolgemut; Dürers Vermählung; der Seesturm; Dürers Tod), während drei Szenen von Wagner ergänzend hinzuerfunden wurden (Der Knabe Dürer bei seinem Vater in der Goldschmiedelehre; Dürer auf der Wanderschaft vor den Toren seiner Vaterstadt; Dürer und Kaiser Maximilian)¹¹⁰. Wagners Wolgemut-Szene (Abb. 11) korrigiert bestimmte historische Fehler, die Fellner bei den



11 Simon Wagner: Dürers Eintritt in die Lehre bei Wolgemut. Lithogr. v. Joh. Ant. Williard



12 Simon Wagner: Dürer im Sturm auf der Schelde. Lithogr. v. Joh. Ant. Williard

Altersangaben der Hauptpersonen unterlaufen waren; bei Wagner ist Dürer noch ein Kind, auch erscheint Wolgemut um rund dreißig Jahre verjüngt. Dürers Hochzeit in der Wagnerschen Fassung lehnt sich in allgemeinen Zügen an Kaulbach an, ohne daß die Übereinstimmung ins Detail ginge. Am stärksten scheint auf Wagner Fellners „Seesturm“ gewirkt zu haben (Abb. 12), was nicht weiter verwundert, da auch wir in Fellners Komposition das künstlerisch stärkste Blatt der gesamten Transparentfolge sehen. Dürers Tod schließlich wird von Wagner in das bürgerliche Milieu zurückverlegt, wie es in Nürnberg bei Försters „Tod der Mutter Dürers“ zu finden war. . . . *der entkräftete Dürer reicht dem ehrenwerthen und vertrauten Freund die Abschiedshand. Die zänksische Agnes, deren böser Charakter durch die Gesichtszüge, so wie durch die an ihr Kleid sich anschmiegende Katze angedeutet ist, befindet sich an der Thür des Zimmers, grämlich auf den Freund ihres Gatten zurückblickend*¹¹¹. Auffällig, daß auch Wagner nicht die Gelegenheit ergriffen hat, eine Szene „Dürer in Italien“ einzufügen, eine Episode, die in der zeitgenössischen dramatischen Literatur über Dürer vorkommt¹¹².

Obwohl seine Folge ohne sie wohl kaum entstanden wäre, darf der Einfluß der Nürnberger Transparente auf den jungen Wagner nicht zu hoch veranschlagt werden. Dagegen geht Gustav Heinrich Naeke in einer Illustration im Nürnberger „Frauentaschenbuch für das Jahr 1831“ direkt auf die Komposition Herrmanns zurück, wenn auch seine sentimentale Idylle, ein Motiv aus der Novelle „Die Wiedertäufer“ von Van der Velde, dessen unterkühlter Darstellung in der Stimmung diametral entgegengesetzt ist¹¹³.

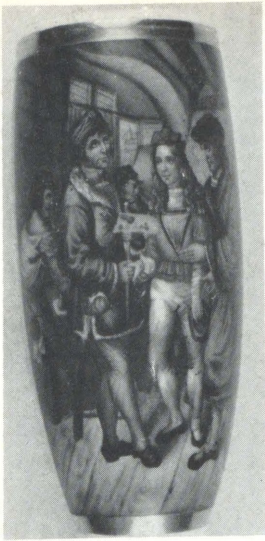
Die große Lithographie von Joseph Teplý (Abb. 13), in deren Mittelpunkt das Modell von Christian Daniel Rauch zum Dürerdenkmal steht und die zu dessen Einweihung 1840 in Nürnberg erschienen sein dürfte, gruppiert um dieses die Transparente von 1828, wobei wahrscheinlich aus Gründen der Symmetrie eine achte Szene, Dürer im Atelier, eingefügt wurde¹¹⁴. Schließlich beweist die Bemalung eines Pfeifenkopfes aus Porzellan (Abb. 14), daß die Folge in späteren Jahrzehnten nicht vergessen, sondern in eine eher volkstümliche Schicht der Dürerverehrung abgesunken war¹¹⁵. Inspirierend haben unsere Transparente offenbar bei der Abfassung eines Dichtwerkes gewirkt, das Johann Christoph Jakob Wilder, „Pfarrer zum heiligen Geist und Mitglied des Pegnesischen Blumenordens“, unter dem



13 Joseph Teply: Gedenkblatt auf Albrecht Dürer. Lithogr.

Titel „Lieder und Bilder aus Albrecht Dürers Leben“ im Jubiläumsjahr edierte. Besonders aus den Strophen „Meister und Gesellen“, „Agnes Frei“, „Sohnestreue“ und Die „Charwoche“ vermeint man zu spüren, daß die Bilder von Fellner, Kaulbach, Förster und Eberle dem Pfarrer Wilder nicht unbekannt gewesen sein können, zumal auch Cornelius' Vorstellung von der Vereinigung Raffaels und Dürers im Himmel anzutreffen ist: *Und der ihm vorangegangen / An der Leidenswoche Schluß, / Raphael hat ihn empfangen / Droben schon mit frohem Gruß*¹¹⁶.

Ein anderes literarisches Erzeugnis des Jahres 1828, ein *Gedicht, welches ich auf die sieben Bilder gemacht, die auf dem großen Rathaussaal über acht Tage lang zu sehen waren* von Johann Jakob Lewerer, nach eigener Bekundung Volks-Dichter aus Zirndorf, beweist die ausgesprochene Volkstümlichkeit, deren sich die Kompositionen der jungen Künstler erfreuten¹¹⁷: *Du großer Albrecht Dürer, wie hoch wirst du erhoben, / Obgleich dein böses Weib dich niemals wollt recht loben, / Daß auch kunstreiche Mahler sich haben vorgenommen / Zu mahlen dich, aus München nach Nürnberg sind gekommen. / Das erste Bild zeigt, wie du mit viel Ruhm und Ehre / Bei Herrn Wohlgemuth eintratest in die Lehre. / Das*



zweite wie als Bräutigam du einst mit deiner Braut / Priesterlich beim Altar einst wurdest auch getraut. / Das dritt, wie dir ein Fest wird in der Stadt gehalten / Von allen Künstlern und von Mahlern jung und alten. / Das viert, wie in Venedig der Mahler Raphael / Als großen Künstler dir anweist ein gute Stell. / Das fünft wie auf dem Schiff du fest vertraust auf Gott, / Der dir auch glücklich half hier aus der Wassersnoth. / Das sechst, wie dir zu Haus die Mutter die dich liebt, / Auf ihrem Sterbebett den letzten Segen giebt. / Das siebente wie er des Abends bei dem Licht / Auf dem Paradebett und in dem Sarge liegt.

Heinrich Wilhelm Eberhard widmet die Druckfassung seines in vielfacher Hinsicht bedeutsamen Nürnberger Vortrages *Ueber Eigenthümlichkeit des deutschen Kunstlebens* ausdrücklich den Cornelius-Schülern, ihre Transparente, die *das volle, reiche, fromme, laute, innige Leben Albrecht Dürers* zeigten und den Verklärten damit wieder näher rückten, würden *verwandten Gemüthern . . . noch lange vorschweben*¹¹⁸.

Das Dürer-Erlebnis des Jahres 1828 hat bei den an den Transparenten beteiligten Künstlern verhältnismäßig wenig nachgewirkt. Abgesehen von Ernst Förster, der in den dreißiger Jahren ganz zur Kunstgeschichte und zur Kunstkritik überwechselte und daher ein echtes Verhältnis zur Kunst Dürers gewinnen konnte, war es besonders Wilhelm Kaulbach, der sich später noch mit Dürer auseinandersetzte. Neben der Herausgabe eines „Dürer-Albums“, die er zusammen mit seinem Schwiegersohn Kreling besorgte, muß vor allem die monumentale Darstellung des die Vier Apostel malenden Dürer auf dem großen Fresko „Das Zeitalter der Reformation“ im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin als Aussage des späten Kaulbach zu Dürer genannt werden¹¹⁹. Von den an untergeordneter Stelle Helfenden trat Robert Reinick 1830 bei der Ausgestaltung einer Dürerfeier in Berlin hervor¹²⁰, während Neureuther, Mitarbeiter Fellners, den Dürer aus Kaulbachs Transparent fast wörtlich für einen Kostümentwurf zum Maskenzug der Münchner Künstler von 1840 verwendete¹²¹.

EXKURS: Der Glasgemäldezyklus von Joseph Sauterleute nach den Transparenten der Nürnberger Dürerfeier von 1828 im Germanischen Nationalmuseum

Das Interesse für die Kunst des 19. Jahrhunderts hat die Glasmalerei bisher nicht mit- einbezogen; noch die jüngsten zusammenfassenden Darstellungen kennen das Stichwort nicht¹²². Diese völlige Mißachtung eines der produktivsten Kunstzweige des 19. Jahrhunderts ist auffällig, wenn auch nicht unverständlich. Zum einen verstellt die Menge der neugotischen Kirchenverglasungen der zweiten Jahrhunderthälfte, die in der Regel einem



15 Joseph Sauterleute: Szenen aus dem Leben Dürers. Glasgemälde. Nürnberg, GNM

besonders schematischen Historismus verhaftet sind, den Blick auf die Anfänge der Wiederbelebung mittelalterlicher Glasmalerei nach 1800, zum anderen ist die Frage, ob das technische Können der romantischen Glasmaler an das ihrer gotischen Vorbilder heranreicht, schon von den Zeitgenossen nicht selten bezweifelt worden¹²³. Die vor einigen Jahren im Zusammenhang mit der Restaurierung der Franzensburg in Laxenburg versuchte

Aufwertung einer spezifisch österreichischen höfischen Variante der Glasmalerei der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts blieb ohne nennenswertes Echo, sie bewies jedoch, daß in diesem Komplex angewandter Kunst durchaus qualitätvolle Arbeiten verborgen sein können, die nicht selten stilistische und ikonographische Probleme aufwerfen und eine breitere Aufarbeitung des ohnehin stark dezimierten Bestandes wünschenswert machen¹²⁴. So ist es noch zu früh, um etwas Gültiges über die Bedeutung Nürnbergs für die deutsche Glasmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aussagen zu können. Es sei daher nur daran erinnert, daß hier Siegmund Frank (1770-1847) schon kurz nach 1800 Versuche zur Wiederbelebung dieser verlorenen Technik unternahm und 1804 mit den Wappenscheiben für die Kapelle des Schlosses Greifenstein erste Erfolge vorweisen konnte. Für die Quantität der Nürnberger Produktion spricht, daß allein ein Dutzend Glasmaler aus der Künstlerfamilie Kellner zwischen 1820 und 1870 in der Stadt tätig war und ihre Erzeugnisse bis nach Portugal, England und Rußland ausgeführt wurden.

Franz Joseph Sauterleute, 1796 im württembergischen Weingarten geboren und damit fast eine Generation jünger als Frank, kam wie dieser auf dem Umweg über die Porzellanbemalung zur Glasmalerei¹²⁵. Offenbar schon während seiner Tätigkeit als Maler in der Ludwigsburger Porzellanmanufaktur unternahm er eigene Versuche, Schmelzfarben auf Glas einzubrennen, wobei er mit Sicherheit von einem früheren Besuche Nürnbergs Frank und seine Scheiben aus eigener Anschauung kannte. 1824 zum künstlerischen Oberleiter in Ludwigsburg ernannt¹²⁶, zog er noch im gleichen Jahr, nach der endgültigen Stilllegung der Manufaktur, mit einem königlichen Stipendium nach Nürnberg, um sich hier in der Kunst der Glasmalerei zu vervollkommen. Daß Sauterleute nicht als Anfänger in dieser Technik, sondern als ernsthafter Konkurrent kam, darauf scheinen Versuche Franks zu deuten, in der Masse gefärbte Überfanggläser herzustellen, die in dem Augenblick einsetzen, als sich Sauterleute in Nürnberg niederläßt. Als 1827 Frank einem Ruf Ludwigs I. als Leiter des neugegründeten königlichen Instituts für Glasmalerei nach München folgt, ist Sauterleute für zehn Jahre, bis zu seiner Übersiedelung nach Regensburg, unbestritten der führende Glasmaler in Nürnberg.

Die *Schmelzmalerey* einer heiligen Familie, nach einer Vorlage von Georg Pencz, „das erste große Bild dieser Art, welches der Künstler unternahm“, mußte, vorausgesetzt diese Mitteilung von 1827 ist zutreffend, noch vor der signierten und 1826 datierten Hl. Magdalena Sauterleutes entstanden sein, die sich im Germanischen Nationalmuseum erhalten hat¹²⁷. Aus dem Jahre 1828 stammte ein Porträt des Erasmus von Rotterdam nach Dürers Stich B. 107, das 1864 in Nürnberg versteigert wurde und seitdem nicht mehr nachweisbar ist¹²⁸, und wahrscheinlich auch die Scheibe nach Dürers Münchner Selbstbildnis im Germanischen Nationalmuseum¹²⁹. Sauterleutes uns hier vor allem interessierenden 7 *Bilder in einem Gestell, Scenen aus A. Dürers Leben vorstellend, nach den Transparent-Gemälden, welche bey der 3. Säkularfeyer des Todestags dieses Künstlers im hiesigen Rathhaussaal aufgestellt wurden* (Abb. 15), waren die ersten Werke, die von ihm auf einer öffentlichen Kunstausstellung 1830 in Nürnberg zu sehen waren, zusammen mit drei weiteren Kabinetscheiben nach Vorlagen Dürers¹³⁰. Der Erfolg dieser Ausstellung war so groß, daß von seinen Glasbildern rühmend behauptet wurde, sie überträfen ihre mittelalterlichen Vorbilder, weil sie *in vollkommnerem Maaße* ausgeführt seien¹³¹. Wie fast alle kleinformatigen Glasgemälde Sauterleutes zwischen 1826 und 1835 entstand die Folge nach den Dürer-Transparenten im Auftrag eines privaten Mäzens, des Nürnberger Kaufmanns und Assessors am Handelsgesicht Johann Jakob Hertel, der *als Freund seiner lieben Vaterstadt* sich von dem Gesichtspunkt leiten ließ, *man müsse jungen strebenden Künstlern durch Beschäftigung Gelegenheit zur Ausbildung ihres Talentes geben*¹³². Der 1841 verfaßte Katalog seiner Kunstsammlung führt unter der Rubrik „Neuere Gläser“ nur ein Glasbild von Frank auf, hingegen fast vierzig Werke von Sauterleute, darunter mit den Nummern 53-59 unsere *Scene aus dem Leben Albrecht Dürers in sieben Tafeln*, 1829 und 1830 datiert, und einen Zyklus von zwanzig Einzelstücken nach Dürers Marienleben (B. 76-95), der 1830-35 für Hertel ausgeführt war¹³³. Es wäre theoretisch durchaus denkbar, daß Sauterleute seine Kopien der Transparentgemälde nach den damals noch vorhandenen Originalen

im Besitz der Stadt gemalt hätte, zumal er als Mitglied des vorbereitenden Festkomitees aktiv beteiligt war, auch wurde in den Grundstein zum Dürerdenkmal am 7. April 1828 ein Glasgemälde seiner Hand, *worauf das Bildnis des Königs*, mit eingemauert¹³⁴. Wahrscheinlicher jedoch haben die Blätter der Stichfolge von Johann Philipp Walther die Vorbilder abgegeben, als Sauterleute die Arbeit an der Folge begann: ein im Germanischen Nationalmuseum vorhandenes koloriertes Exemplar der Waltherschen Ausgabe, dessen Herkunft aus der Sammlung Hertel mit einiger Sicherheit vermutet werden kann, stimmt in der Wahl der Farben mit den Glasbildern Sauterleutes weitgehend überein, so daß der Verdacht, in diesen Stichen Walthers die vielleicht von Sauterleute eigenhändig kolorierten Vorbilder der sieben Glasgemälde zu besitzen, etwas Bestechendes hat¹³⁵. Das Umsetzen graphischer einfarbiger Vorlagen in die Kabinettglasmalerei war ohnehin die für Sauterleute typische Arbeitsweise, die er seit 1827 durch das Kopieren Dürerscher Werke geschult hatte, genau wie vor ihm Siegmund Frank, der schon 1812 Scheiben nach Druckgraphiken Dürers gemalt hatte. Selbst die monumentalen Glasfenster in der Gruftkapelle der Thurn und Taxis am Kreuzgang von St. Emmeram in Regensburg, die Sauterleute 1835-37 ausführte, basieren auf kolorierten Stichen mit einzelnen Figuren vom Sebaldusgrab, Werken des Nürnberger Albert Reindel¹³⁶.

Sauterleutes Zyklus ist nach der Vernichtung der originalen Transparente heute der einzige Beleg, der eine vage Vorstellung von der farbigen Gesamtwirkung der sieben von hinten beleuchteten Dürerszenen vom 6. April 1828 zu vermitteln vermag, darüber hinaus muß er nach dem wahrscheinlichen Verlust seines „Marienlebens“ als das Hauptwerk eines Glasmalers angesehen werden, der von sich schreiben konnte: *Ich habe mir geschworen, nur für die Kunst zu leben und alle Hindernisse zu verachten und zu ertragen, welche mir entgegengetreten und ich werde meinem Vorsatz getreu bleiben, denn etwas muß der Mensch doch lieben und bei mir sei es die Kunst, und das ist gewiß nicht unedel?*¹³⁷. Joseph Sauterleute starb am 21. März 1843 in Nürnberg.

ANMERKUNGEN

¹ Georg Galland: Eine Dürer-Erinnerung aus dem romantischen Berlin. Studien z. dt. Kunstgesch. 151. Straßburg 1912 — Paul Ortwin Rave: Karl Friedrich Schinkel. Berlin 3. Berlin 1962, S. 360-62.

² Zur Ausstellung der Transparente nach dem 6. 4. 1828 vgl. Allgem. Intelligenz-Bl. d. Stadt Nürnberg 43, 11. 4. 1828, S. 513 u. 44, 14. 4. 1828, S. 548 — Kunst-Bl. 9, 1828, S. 138 — D. Korrespondent v. u. f. Deutschland 99, 8. 4. 1828, S. 550 — Bler. f. literar. Unterhaltung 1, 1828, S. 423 — Ernst Förster: Geschichte der deutschen Kunst 5. Von 1820 bis zur Gegenwart. Leipzig 1860, S. 70 — Adolph Cornill: Johann David Passavant. 2. Neujahrs-Bl. d. Ver. f. Gesch. u. Alterthumskunde zu Frankfurt a. M. 1865, S. 17 („bei unendlichem Zugang von nah und fern“) — Hans Müller: Wilhelm Kaulbach 1. Berlin 1893, S. 158 — Fritz von Ostini: Wilhelm von Kaulbach. Leipzig 1906, S. 47.

1836 zeigt man dem durchreisenden Grafen Raczynski die Transparente (Athanasius Graf Raczynski: Geschichte der neueren deutschen Kunst 2. Berlin 1840, S. 555). — 1840 heißt es: „Die Gemälde selbst sind Eigenthum der Stadt geblieben und werden der Nachwelt aufbewahrt“ (Nürnbergsche Denkschriften. Nürnberg 1840, S. 139. Im Folgenden zit. nach dem Sonderabdruck daraus: Die dreihundertjährige Gedächtnißfeier Albrecht Dürers verbunden mit der Grundsteinlegung seines Denkmals am 6. und 7. April 1828. Nürnberg 1840 [S. 13]). — 1843 verzeichnet Albert Reindel „7 Festgemälde zum Dürer-Jubiläum 1828“; „verschiedene Schüler des Cornelius“ werden als Urheber genannt, die Maße mit 7 bayer. Fuß und 9 Zoll in der Höhe, 5 bayer. Fuß und 1 Zoll in der Breite angegeben (Verzeichnis aller der Commune gehörigen Gemälde, welche sich theils im Landauer Kloster, theils in der Frauenkirche und auf der Burg befinden. Revidiert am 5. September 1843. Nürnberg, Stadtarch., Hauptreg. V d 4, Nr. 13, fol. 95-108, Nr. 269-75 — Wilhelm Schwemmer: Aus der Geschichte der Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg. In: Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 40, 1949, S. 202). — 1860 sind die Transparente „wohlerhalten in der Kunstschule zu Nürnberg“ (E. Förster, S. 70). — Zur Wiederentdeckung der Folge durch August von Kreling vgl. H. Müller, S. 158 — Über den Zeitpunkt der Zerstörung ist nichts bekannt; 1911 waren die Bilder schon nicht mehr auffindbar (Ludwig Emil Grimm: Erinnerungen aus meinem Leben. Hrsg. u. erg. v. Adolf Stoll. Leipzig 1911, S. 393).

³ Zur Neubewertung von Cornelius bes. Herbert von Einem auf dem 2. Deutschen Kunsthistorikerkongreß in München (Kunstchronik 2, 1949, S. 233-35) — Ders.: Peter Cornelius. In: Wallraf-Richartz-Jb. 16, 1954, S. 104-60. — Die für unser Thema wichtige, 1968 in Bonn bei Herbert von Einem abgeschlossene Diss. v. Peter Böttger (Die Alte Pinakothek in München — ein Museumsgebäude des 19. Jahrhunderts) konnte nicht eingesehen werden.

- 4 Nürnberg, Städt. Kunstslgn. 1. Dürer wird zu Wolgemut in die Lehre gebracht; bez. P. Walther del. im Nov. 1829. Nürnberg; 30:20,8 cm (Inv. Nr. 731). — 2. Hochzeit Dürers; bez. P. Walther del Nbg 1829; 30:21 cm (Inv. Nr. 734). — 3. Empfang Dürers in Antwerpen; bez. P. Walther del. d. 3t Nov. 1829. Nbg.; 30,3:21 cm (Inv. Nr. 730). — 4. Dürer im Seesturm; bez. P. Walther del Nbg 1829; 30:21 cm (Inv. Nr. 735). — 5. Tod der Mutter Dürers; bez. P. Walther del Nbg 1829; 30:21,1 cm (Inv. Nr. 730). — 6. Dürers Tod; bez. P. Walther del Nbg 1829; 30:20,9 cm (Inv. Nr. 732). — 7. Raffael und Dürer am Throne der Kunst; bez. P. Walther del Nbg 1829; 30:21 cm (Inv. Nr. 736). Bleistift, mit schwarzer Feder übergangen.
- Georg Michael Remshard: Die Sammlungen des Handelgerichts-Assessors Joh. Jacob Hertel aus den Gebieten der Kunst und Wissenschaft, des Gewerbefleißes und der Natur. Nürnberg 1841, S. 62 — August von Eye: Katalog der rühmlichst bekannten Sammlungen des verstorb. Assessors des Handels-Appellationsgerichts zu Nürnberg, Jakob Hertel. Nürnberg 1864, Nr. 647 — Ralf von Rettberg: Nürnberger Briefe (zur Geschichte der Kunst). Hannover 1846, S. 230. — Da die Zeichnungen erst 1896 von einem Neffen Hertels für die Stadt erworben wurden, müssen sie 1864 von den Hertelschen Erben von der Auktion zurückgezogen worden sein (Mitt. v. Dr. Kurt Pilz, dem ich für vielfache Hilfe dankbar bin).
- 5 Joh. Phil. Walther (1798-1868), Schüler von Albert Reindel in Nürnberg, seit 1822 als selbständiger Stecher tätig, 1837 Zeichenlehrer an der Handelsschule in Nürnberg.
1. Alb. Dürer kommt in die Lehre zu M. Wohlgemuth am St. Andreastage 1486. Festgemälde bei der 3ten Secularfeier des Todtestags A. Dürers am 8ten April 1828. Transparent Gemälde von Dr. Fellner. Gezeichnet von P. Walther. Gestochen u. im Verlag von C. Riedel in Nürnberg; 32,3:23,3 cm. — 2. Dürers Vermählung mit Agnes Frey am Montag vor Margarethen Tag im Jahre 1494. Festgemälde . . . Transparent Gemälde von Kaulbach. Gezeichnet u. gestochen von P. Walther. Nürnberg bei Riedel; 32,7:24 cm. — 3. A. Dürer wird von den Malern zu Antwerpen festlich bewirther, im Jahre 1520 am Oswald's Tage. Festgemälde . . . Transparent Gemälde von Stilke. Gezeichnet u. gestochen von Walther. Nürnberg . . . 32,8:23,3 cm. — 4. Dürers Verklärung. Ein Genius bekränzt beyde und führt sie zusammen. Hinter Dürer: der Kaiser Maximilian, Luther, W. Pirkheimer und Meister Wohlgemuth; hinter Raphael: die Päpste Julius II. u. Leo X., der Baumeister Bramante und Raphaels Lehrmeister Pietro Perugino. Der Thron scheidet die Landschaften von Nürnberg u. Rom. Eberle inv. Gestochen von I. P. Walther. Nürnberg . . . 33:23,7 cm. — 5. A. Dürer während eines Sturmes, auf seiner Reise in den Niederlanden im Jahre 1520. Festgemälde . . . Componirt von Dr. Fellner, gemalt von Neureuther. Gestochen . . . 32,9:23,7 cm. — 6. A. Dürer am Sterbebette seiner Mutter. Festgemälde . . . Transparent Gemälde von E. Förster. Gezeichnet u. gestochen von P. Walther. Nürnberg . . . 32,9:23,8 cm. — 7. Alb. Dürer im Sarge liegend gestorben am 8 April 1528. Festgemälde . . . Transparent Gemälde von Herman. Gestochen von I. P. Walther. Nürnberg . . . 32,8:23,7 cm.
- Kupferstiche nach den quadrierten Vorzeichnungen (Anm. 4.); die Maße differieren leicht, weil bei den Stichen nicht das Bildfeld, sondern der Plattenrand gemessen wurde.
- Ludwig Grote: Die romantische Entdeckung Nürnbergs. München 1967, Abb. 28/29 (zwei Bl. aus einer kol. Folge im GNM: Inv. Nr. St. N. 9113-19). — Wilhelm Eduard Drugulin: Historischer Bildatlas 2. Chronik in Flugblättern. Leipzig 1867, Nr. 6043 — Vom Biedermeier bis zum Kaiserreich. Ausstellung Nürnberg 1941, Kat. Nr. 188-93 — Fritz Traugott Schulz in: Th.-B. 35, 1942, S. 126/27. — Eine Th.-B. 16, 1923, S. 491 aufgeführte Stichfolge von 1855 nach den Transparenten ist mir nicht bekannt geworden.
- 6 Kunst-Bl. 9, 1828 (Nr. 34. Montag, 28. 4.), S. 134/35, (Nr. 35. Donnerstag, 1. 5.) 137/38 (sign.: F. D.).
- 7 Johann Gottlieb von Quandt: Scenen aus dem Leben Albrecht Dürers von Simon Wagner. Dresden 1829. Bespr. in: Kunst-Bl. 11, 1830, S. 35/36 (Friedrich von Boetticher: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts II, 2. Dresden 1891-1901, S. 965 Nr. 7). — Nach Zeichnungen Wagners v. Johann Anton Williard (1807 bis um 1898) lith. — Ob S. Wagner (1799-1829) 1828 in Nürnberg war, ist nicht sicher; sein Name ist im Gästebuch des Albrecht-Dürers-Verein nicht zu finden.
- 8 Klaus Lankheit: Nibelungen-Illustrationen der Romantik. Zur Säkularisierung christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert. In: Z. f. Kunstwiss. 7, 1953. S. 103.
- 9 Kunst-Bl. 9, 1828, S. 134.
- 10 K. Lankheit in: Kunstchronik 18, 1965, S. 227-29 — Jens Christian Jensen: I Nazareni — das Wort, der Stil. In: Klassizismus und Romantik in Deutschland. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Ausstellung Nürnberg 1966, S. 46-52.
- 11 Die deutschen Maler, und was sich dazu rechnet, theilen sich hier in die Carraccisten und Albert-Düreristen (Nachricht aus Rom, 1. 2. 1816. In: Kunst-Bl. 3, 1816, S. 11). Die Bezeichnung *Nürrenberger* stammt wahrscheinlich von dem Berliner Maler Wilhelm Wach (1787-1845) (Fritz Herbert Lehr: Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr der Meister des Lukasbundes. Marburg/L. 1924, S. 174 — Stephan Eucker: Das Dürerbewußtsein in der deutschen Romantik. Diss. Marburg/L. 1936, S. 96).
- 12 Am Johannistage des Jahres 1820 wurde . . . auch das bis dahin gänzlich vernachlässigte Grab Albrecht Dürers zum ersten Male mit einem Eichenkranz geschmückt (Georg Frhr. Kress von Kressenstein: Albrecht Dürers Wohnhaus und seine Geschichte. Nürnberg 1896, S. 50). — An Albrecht Dürers Ruhestätte. Gesungen am frühen Morgen den 22. Juny 1823. Nürnberg 1823. Flugbl. — Mitglieder des Albrecht-Dürers-Verein besuchten 1825 „wie schon früher an demselben Tage“ das Grab Dürers (Joseph Heller: Wöchentliche Kunstnachrichten 1, 1825, S. 280). — An Albrecht Dürers Ruhestätte gesungen am frühen Morgen den 26. Juny 1825. Nürnberg 1825. Flugbl. — D. Sammler f. Kunst u. Alterthum 3, 1826, S. 29/30.
- 13 Zur Feier in Berlin: Kunst-Bl. 1, 1820, S. 149-51 — P. O. Rave (Anm. 1), S. 359. — In München: Kunst-Bl. 1, 1820, S. 123/24. — In Mainz: Ebda, S. 208 — Das dritte Säkularfest zum Andenken Raphaels Sanzio von

- Urbino, gefeyert zu Mainz am 6. April 1820 durch eine Gesellschaft von Kunstfreunden und Künstlern. Mainz 1820.
- 14 Der neue Brunnen am Maxplatz. In: Neues Taschenbuch von Nürnberg 2, 1822, S. XI/XII — Nürnberg und seine Merkwürdigkeiten. Nürnberg 1826, S. 109/10 — Urs Boeck: Karl Alexander von Heidehoff. In Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 48, 1958, S. 319.
- 15 J. Heller (Anm. 12), S. 487/88, 502 — Zur Einzugsfeyer in Dürers Haus den 30. November 1826. Nürnberg 1826. Flugbl. — D. Sammler f. Kunst u. Alterthum in Nürnberg 3, 1826, S. 31/32 — G. Kress v. Kressenstein (Anm. 12), S. 50-52. — Im Nürnberger Adreßbuch von 1816 findet sich zum ersten Mal ein Vermerk (Hier wohnte Albrecht Dürer) zum Dürerhaus. 1822 erste Ankaufverhandlungen durch die Stadt. Im Oktober 1826, ein Jahr nach dem Erwerb des Hauses 1825, dem Albrecht-Dürers-Verein zur Benutzung überlassen.
- 16 An die deutschen Künstler. Flugbl. in 4^o und 8^o. Abdruck in: Kunst-Bl. 7, 1826, S. 369/70 — D. Sammler f. Kunst u. Alterthum in Nürnberg 3, 1826, S. 108-11.
- 17 Zum Stammbuch: Kunst-Bl. 9, 1828, S. 145 — A. Raczyński (Anm. 2), S. 546-51 — Heinz Lüdecke-Susanne Heiland: Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten. Berlin 1955, S. 388 (die hier zit. Auskunft des GNM, daß das Stammbuch nicht erhalten sei, ist unzutreffend. Es wurde am Anfang des 20. Jahrh. zerlegt und die Zeichnungen und Druckgraphiken auf das Kupferstichkab. des GNM und die Städt. Kunstslgn. Nürnberg verteilt. Durch den handschriftl. Bandkat. wäre die wünschenswerte und wohl auch lohnende Rekonstruktion verhältnismäßig einfach).
- 18 Acta des Magistrats der Königlich Bayerischen Stadt Nürnberg. Albrecht Dürers Monument. Nürnberg, Stadtarch., Hauptreg. V d 22, Nr. 2, fol. Ir. — Friedrich u. Karl Eggers: Christian Daniel Rauch 2. Berlin 1878, S. 391/92.
- 19 Abschrift in der Stadtbibl. Nürnberg (Nor. 86.2^o, 4a). Als Flugbl. gedr. — Kunst-Bl. 8, 1827, S. 117 — Johannes Scharrer: Die Blüthezeit Nürnberg's in den Jahren 1480-1530. Eine historische Skizze als Einladungsschrift zum Feste der Grundsteinlegung für Albrecht Dürer's Denkmal in Nürnberg den 7. April 1828. Nürnberg 1828, S. 11/12 — Bler. f. literar. Unterhaltung 1, 1828, S. 421/22 — Nürnbergsche Denkblätter (Anm. 2), S. 55/56.
- 20 E. Förster (Anm. 2), S. 70 — Ders.: Peter von Cornelius 1. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken, mit Benutzung seines künstlerischen wie handschriftlichen Nachlasses, nach mündlichen und schriftlichen Mittheilungen seiner Freunde und eigenen Erinnerungen und Aufzeichnungen. Berlin 1874, S. 403, 408.
- 21 Ebda, S. 403.
- 22 Wir aber entschlossen uns, zur Verherrlichung des Tages in einer Reihenfolge von Transparentbildern das Leben Albrecht Dürer's zu schildern (ebda, S. 404). Vgl. Ders. (Anm. 2), S. 66/67 — Kunst-Bl. 9, 1828, S. 134 — Aufruf der Münchner Künstler v. 18. 2. 1828. Ebda, S. 133 — Der Albrecht-Dürers-Verein in Nürnberg an alle Künstler in Deutschland. Aufruf vom 1. 3. 1828. Flugbl. Abgedruckt in: Dreihundertjähr. Gedächtnißfeier (Anm. 2), S. 5/6 — Kunst-Bl. 9, 1828, S. 133. — Die Anrede „Meister“ für Cornelius überliefert E. Förster (Anm. 20, S. 399).
- 23 Die Auswahl der Gegenstände, wie die Vertheilung der Rollen erfolgte ohne Zuthun des Meisters (E. Förster, Anm. 2, S. 67). — Die Entwürfe von Peter Cornelius für die Dürer gewidmeten Fresken in der Loggia der Pinakothek in München waren seinen Schülern sicher bekannt; seit 1827 war Clemens Zimmermann mit der Ausarbeitung der Kartons nach den Skizzen beschäftigt. Zwei Kuppelbilder stellten Dürers Eintritt in die Lehre bei Wolgemut und Dürer an der Staffelei neben Agnes und Pirkheimer dar, die rechte Lünette den Empfang Dürers in Antwerpen — drei Themen, die sich ursprünglich auch in dem für Nürnberg geplanten Zyklus fanden, ehe die Szene des malenden Dürers ausgetauscht wurde (vgl. Anm. 89). Die andere Lünette von Cornelius hielt sich mit der Schilderung, wie ein Edelmann auf Geheiß Kaiser Maximilians Dürer die Leiter halten muß, weiter an den barocken Legendenton, dem auszuweichen das Hauptanliegen von Förster und seinen Freunden war. Diese Anekdote 1604 zuerst bei Carel van Mander (Het Schilder Boeck), 1675 bei Sandrart. Einen Stich des Themas von Schuler erwähnt J. Heller (Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's II, 2. Bamberg 1827, S. 340). Eine inhaltlich veränderte Fassung gibt Karl Witte (Albrecht Dürer und Kaiser Maximilian. o. O. u. J. [um 1800]). — Die Vorzeichnungen von Cornelius in der Staatl. Graph. Slg., München (Inv. Nr. 851/52; Hugo Kehrer: Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse. Berlin 1934, S. 70, Taf. 31 — H. Lüdecke-S. Heiland (Anm. 17), Taf. 29 — Bild. Kunst 1955, Abb. S. 52). — Beschreibung der Fresko-Malereien in den Loggien der königl. Pinakothek zu München. München 1840. — Die Dürer-Fresken sind im 2. Weltkrieg zerstört.
- 24 Acta (Anm. 18), fol. 97r-98v. — Dreihundertjähr. Gedächtnißfeier (Anm. 2), S. 9. — Am 2. 3. 1828 schreibt Cornelius an den Magistrat, daß sich sechs bis acht seiner Schüler, „welche bereits seit längerer Zeit im Componieren und Malen geübt“, erboten hätten, zur Dekoration der Dürerfeier Transparente zu malen; vgl. Acta (Anm. 18), fol. 113r-v. Am 7. 3. ergeht ein Plenarsitzungsbeschuß, die acht Schüler einzuladen, am folgenden Tag wird Cornelius für sein Schreiben gedankt (fol. 113v). — Für freundlich gewährte Hilfe bin ich Dr. Gerhard Hirschmann dankbar.
- 25 Acta (Anm. 18), fol. 95r-v, 97r-98v. — Wegen der Dürerfresken schied in den Beratungen des Komitees die Nordseite für die geplante Dekoration von vornherein aus. — Daß zumindest Herrmann in Nürnberg war, berichtet E. Förster (Anm. 20, S. 399). — Am 8. 4. wurden die Künstler, welche „unter der Leitung des Herrn Förster aus München die herrlichen Gemälde geliefert“, von der Stadt zu einem Essen geladen (Acta, Anm. 18, Nr. 7, fol. 39r — D. Korrespondent v. u. f. Deutschland 102, 11. 4. 1828, S. 563/64). — Die Stadt Nürnberg kam auch für Kost und Logis der an den Transparenten beteiligten Künstler auf, wobei nur der Name Försters in den Akten genannt wird; vgl. Acta (Anm. 18), fol. 113v, 144r-v, 145v.

- 26 Christoph Gottlieb von Murr: *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur* 7, 1779; 9, 1780; 10, 1781; 17, 1789 — Johann Ferdinand Roth: *Leben Albrecht Dürers, des Vaters der deutschen Künstler*. Leipzig 1791. Die von F. Campe hrsg. „Reliquien von Albrecht Dürer seinen Verehrern geweiht“ (Nürnberg 1828) sind die erste Ausgabe von Dürers schriftlichem Nachlaß. Sie basieren auf dem umfangreichen Material, das der Bamberger J. Heller für eine geplante mehrbändige, bis 1831 nur teilweise im Druck erschienene Dürer-Monographie zusammengetragen hatte. Campes Notiz im Vorwort, daß er Heller „schätzbare Mittheilungen“ verdanke und dieser ihm „von seinen ungedruckten Collectaneen freundlich mitgetheilt“, was er sich erbeten hatte, drückt den Anteil Hellers herunter; vgl. Franz Leitschuh: *Katalog der Handschriften der königl. Bibliothek zu Bamberg* 2. Die Handschriften der Helleriana. Leipzig 1887, S. xxv — Hans Rupprich: *Dürer. Schriftlicher Nachlaß* 1. Berlin 1956, S. 14.
- Eine kleine Auflage der „Reliquien“ für die Teilnehmer an der Nürnberger Feier erschien als: *Taschenbuch für Deutschlands Kunstfreunde zu Albrecht Dürers dritter Säkularfeier 1828*. Während des Festes erschien, von F. Campe hrsg.: *Johann Neudörffer's Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben 1546 nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden 1660*. Abgedruckt nach einer alten Handschrift in der Campeschen Sammlung. Nürnberg 1828.
- Daß die Münchner Maler ihre Dürer-Themen aus F. Campes „Reliquien“ exzerpierten, bestätigt: *Kunst-Bl.* 9, 1828, S. 134 — *Dreihundertjähr. Gedächtnißfeier* (Anm. 2), S. 11.
- 27 Nach einem von Cornelius dem König vorgeschlagenen und von E. Förster entworfenen Bildprogramm kamen im Arkadengang des neuerbauten sog. Bazar an der Westseite des Hofgartens 12 Wandbilder zur Ausführung: 1. Erstürmung der Veroneser Klause 1155 durch Otto von Wittelsbach (Ernst Förster); — 2. Beleihung Ottos von Wittelsbach mit dem Herzogtum Bayern 1175 (Clemens Zimmermann); — 3. Vermählung Ottos des Erlauchten 1225 (Wilhelm Röckel); — 4. Schlacht bei Mühldorf 1258 (Carl Stürmer); — 5. Sieg Ludwigs des Bayern bei Ampfing 1322 (Carl Herrmann); — 6. Kaiserkrönung Ludwigs des Bayern 1328 (Hermann Stilke); — 7. Albrecht III. schlägt 1440 die böhmische Krone aus (Georg Hiltensperger); — 8. Schlacht bei Giengen 1462 (Wilhelm Lindenschmit); — 9. Gründung des Erstgeburtsrechts im bayer. Regentenhause 1506 (Philipp Schilgen); — 10. Erstürmung Godesbergs 1582 (H. Stilke u. Gottlieb Gassen); — 11. Erhebung Maximilians I. zum Kurfürsten 1623 (Adam Eberle); — 12. Erstürmung Belgrads 1688 (C. Stürmer). — Zusätzliche kleinere Gemälde führten Dietrich Monten, Philipp Foltz u. Wilhelm Kaulbach (Kolossalfiguren der Flüsse Donau, Rhein, Isar u. Main) aus, dekorative Arbeiten Eugen Napoleon Neureuther und Gerhard Sipmann. — Wilhelm Röckel: *Beschreibung der Frescogemälde aus der Geschichte Bayerns*. München o. J. (um 1840) — Adolph von Schaden: *Die historischen Fresken unter den Arkaden des Hofgartens zu München*. München o. J. — *Kunst-Bl.* 10, 1829, S. 1-4, 346/47, 349-51 — Julius Max Schottky: *Münchens öffentliche Kunstschatze im Gebiete der Malerei*. München 1833, S. 259-68 — E. Förster: *München*. 2. Aufl. München 1840, S. 191-99 — A. Raczyński (Anm. 2), S. 76-96, 108-10 — E. Förster (Anm. 20), S. 393-96.
- 28 Nach ebda (S. 406) Zitierung der Bildtitel. — Wer absagte, wovon E. Förster (Anm. 2, S. 67) berichtet, ist unbekannt. In Frage kommen vor allem Hermann Anschütz (1802-80), der mit Eberle und Kaulbach zusammen an den Plafondbildern des Odeons in München gearbeitet hatte (1826), und Gottlieb Gassen (1805-78), der nach einem Karton Stilkes (Anm. 27) ein Fresko in den Hofgartenarkaden aufgeführt hatte und in Nürnberg im April 1828 anwesend war, wie sein Namenszug im Gästebuch des Dürer-Vereins beweist (*Dreihundertjähr. Gedächtnißfeier*, Anm. 2, S. 28). — Daß Anschütz zum engsten Freundeskreis von Förster gehörte, berichtet dessen Frau (Das Leben Emma Förster's der Tochter Jean Paul's in ihren Briefen. Hrsg. v. Brix Förster. Berlin 1889, S. 21, 24).
- In irgendeiner Form an den Transparenten beteiligt waren wahrscheinlich Wilhelm Lindenschmit d. Ä. (1806-48) u. Johann Schraudolph (1808-79), da beide zusammen mit Förster u. seinen Freunden in Nürnberg eintrafen; vgl. *Der Friedens- u. Kriegs-Kurier* 78, 31. 3. 1828.
- 29 Daß aus München bereits die fertigen Kartons mitgebracht wurden, berichtet das *Kunst-Bl.* (9, 1828, S. 121). — Über den Empfang in Reichelsdorf: Ebda, S. 134 — *Dreihundertjähr. Gedächtnißfeier*, Anm. 2, S. 9. — Die Anzahl der aus München kommenden Künstler wird mit „gegen 20“ angegeben (Bler. f. literar. Unterhaltung 1, 1828, S. 422).
- 30 *Dreihundertjähr. Gedächtnißfeier* (Anm. 2), S. 9. — Die Örtlichkeit wird meist als „Rösselsches Kaffeehaus“ bezeichnet (*Kunst-Bl.* 9, 1828, S. 134 — E. Förster, Anm. 2, S. 69 — *Sulpiz Boisserée* 1. Stuttgart 1862, S. 513 — A. Cornill, Anm. 2, S. 14). — Am 14. 5. erstattet der Magistrat der Stadt dem Cafetier Roeßel den Betrag von dreißig Gulden für die Bewirtung der Künstler (Acta, Anm. 18, fol. 66 f.).
- 31 A. Cornill (Anm. 2), S. 14. Die Differenz zwischen den sieben im Rathaus aufgestellten Transparenten und den von Cornill genannten fünfzehn Bildern läßt sich wohl so erklären, daß er die kleineren Dekorationen mit aufzählt. Zu allen sieben Transparenten gehörte eine aufwendige gotische Rahmung mit je drei Medailonbildnissen (nur über dem von Eberle drei allegorische Figuren), von deren Aussehen wir nicht mehr unterrichtet sind (*Kunst-Bl.* 9, 1828, S. 134); auch die von Fellner entworfene Predella des Mittelbildes ist in keiner Kopie bekannt (ebda, S. 138) „... denn für wen an den großen kein Platz war, der nahm sich die Rosettenbilder vor oder schrieb an den Unterschriften“ (E. Förster, Anm. 2, S. 69). Neben den Münchner Künstlern waren „mehrere hiesige Künstler geschäftig, Transparente zur Beleuchtung des Thiergärtner Thores neben Albrecht Dürers Haus zu bearbeiten“ (*Kunst-Bl.* 9, 1828, S. 121). — Eine „kolossale Bildsäule Dürers“, gemalt von Friedrich Fleischmann (1791-1834) nach Entwurf Heideloffs, war dem Dürerhaus gegenüber aufgestellt (ebda, S. 139/40). — Bler. f. literar. Unterhaltung (1, 1828, S. 426) vermitteln einen Eindruck: „Die am Thiergärtnerthor ... aufgestellte Illumination mit Transparentgemälden stellte einen feenartigen Tempel im gotischen Style vor, in dessen Hallen Büsten, Schüler Albrecht Dürer's vorstellend, sichtbar waren. In der

Mitte befand sich in einer Blende, deren Hintergrund ein rothe Draperie bildete, das Standbild Dürer's in kolossaler Größe, auf einem von Genien mit Kränzen und Guirlanden umwundenen Postamente ruhend. Oberhalb der Blende schwebten zwei Engel, welche einen Sternenkranz (Symbol der Unsterblichkeit) hielten, und auf der Attika ein Basrelief, einen Genius vorstellend, welcher über die vier bildenden Künste Kränze ausbreitet. Auf dem hohen Frontispice zeigte sich ein halber Kreis, mit der Jahreszahl des Jubiläums; hinter demselben eine aufgehende Sonne, auf deren Scheibe der 6. April bezeichnet war. Etwas höher war das kolossale Monogramm Dürer's. Das Fußgestell des Tempels stellte eine hohe Treppe vor, auf deren beiden Seiten Postamente mit dem Stadtwappen waren, auf den Postamenten Candelabers. Unter Dürer's Standbilde war ein Basrelief angebracht mit Dürer's Wappen und unter demselben eine passende Inschrift. Das Ganze war überaus reich beleuchtet, sodaß der allzu hohe Glanz fast den Effekt der Gemälde störte“. — Drei Inschrifttafeln mit Texten des Nürnberger Bürgermeisters Jacob Friedrich Binder befanden sich am Geburtshaus Dürers in der Winklerstr. (Hier erschaute Dürer des Weltalls freundliches Licht und den lieblichen Knaben umfing der Grazien Gunst), am Wohnhaus seines Vaters in der Burgstr. (Hier erstarkte Dürer zum Jüngling und Mann, und zum würdigen Priester weiht ihn hohe Kunst) und am eigentlichen Dürerhaus in der ehem. Zisselgasse (Hier entführte Dürern der Tod zum höheren Leben, aber unsterblicher Ruhm schuf ihn für ewige Zeiten); vgl. Kunst-Bl. 9, 1828, S. 125, 139 — Acta (Anm. 18), fol. 94v. — Ein Flugblatt der Campeschen Offizin gibt eine offenbar von Campe entworfene, aber nicht ausgeführte Inschrift für das Dürerhaus wieder: 1494 AD 1528. In diesem Hause schuf einst Dürer seine Werke, und hier that ihm die Kunst den Freudenhimmel auf, und höher stieg er stets mit neuer Kraft und Stärke — er lebte, liebte, litt, und — schloss hier seinen Lauf. VI. APRIL MDCXXXVIII (Stadtbibl. Nürnberg, Nor. 86.20, 14). — Ein von A. Cornill (Anm. 2, S. 16) erwähnter Spruch am Eingang zum Festsaal im Rathaus „Arbeite und bete“ ist eine Verwechslung mit der Predellen-Inschrift unter dem Transparent von Eberle.

32 Acta (Anm. 18), Nr. 7, fol. 17v, 19v, 39r.

33 Joseph Binder (1805-63), geb. in Wien, seit 1827 Schüler von Cornelius in München.

34 Philipp Schilgen (1792-1857) aus Osnabrück, Schüler von Cornelius in Düsseldorf und seit 1825 in München. Beteiligt an den Fresken in den Hofgartenarkaden (vgl. Anm. 27).

35 Eugen Napoleon Neureuther (1806-82), Schüler seines Vaters Ludwig N. in München, dann bei Wilhelm Kobell und Cornelius. Dekorative Arbeiten in der Glyptothek und in den Hofgartenarkaden (vgl. Anm. 27).

36 Carl Stürmer (1803-81), Schüler seines Vaters Heinrich St. in Berlin, seit 1821 bei Cornelius in Düsseldorf, dem er 1825 nach München folgt. Untergeordnete Arbeiten bei der Ausmalung der Glyptothek, zwei Fresken in den Hofgartenarkaden sind seine ersten eigenen Werke (s. Anm. 27).

37 Der „Maler Volz aus Bingen“ (Kunst-Bl. 9, 1828, S. 138) ist identisch mit Philipp von Foltz (1805-77), seit 1825 Schüler von Cornelius in München. Gehilfe bei den Fresken der Glyptothek; erste eigene Monumentalarbeit ein Fresko im Zyklus der Hofgartenarkaden (s. Anm. 27). Im Gästebuch des Dürer-Vereins eingetragen (Dreihundertjähr. Gedächtnißfeier, Anm. 2, S. 27).

38 E. Förster (Anm. 2), S. 69. — Robert Reinick (1805-52), geb. in Danzig, 1827 Schüler von Carl Begas d. Ä. in Berlin. Auf Grund der Notiz Försters können ihm die Fensterausblicke der Wolgemut-Szene von Fellner und von Försters Transparent zugeschrieben werden.

39 Über die Verschiebung des Festes: Kunst-Bl. 9, 1828, S. 134 — Dreihundertjähr. Gedächtnißfeier (Anm. 2), S. 13. — Zur Morgenfeier auf dem Johannisfriedhof: Kunst-Bl. 9, 1828, S. 134 — Eine Zeichnung von Ludwig Emil Grimm (1790-1863) im GNM (Inv. Nr. Hz 4931) und eine Radierung Grimms danach (Alfred Neumeyer: Albrecht Dürers Grab. In: Kunst- und Künstler 26, 1927/28, S. 260).

Christus der Meister. Oratorium in drei Abtheilungen. Text nach Worten der heiligen Schrift von D. Philipp Mayer, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider. Unter persönlicher Leitung des Componisten zum Erstenmale in Nürnberg aufgeführt zur Vorfeyer des Festes der Grundsteinlegung von Albrecht Dürers Denkmal am Osterfeste 1828 (Kunst-Bl. 9, 1828, S. 122). — An der Aufführung waren 90 Sänger und 76 Musiker beteiligt, die Zahl der Zuhörer wird mit achthundert angegeben (Bler f. literar. Unterhaltung 1, 1828, S. 422).

40 Kunst-Bl. 9, 1828, S. 134 — Methusalem Müller (?) in: Zeit. f. d. elegante Welt 28, 1829, Sp. 617-19, 627-30, 633-37, 641-45, 649-52. — Über die Nürnberger Feiern haben J. D. Passavant, E. Förster, L. E. Grimm, S. Boisserée und E. Rietschel später Aufzeichnungen veröffentlicht (A. Cornill, Anm. 2, S. 8-17 — E. Förster, Anm. 2, S. 66-70 — E. L. Grimm, Anm. 2, S. 404-37 — S. Boisserée, Anm. 30, S. 513-15 — Andreas Oppermann: Ernst Rietschel. Leipzig 1863, S. 81-83; Auszüge daraus bei H. Lüdecke-S. Heiland, Anm. 17, S. 187-202). — Für die Beleuchtung der Transparente waren Heideloff und der Mechaniker Kuppler verantwortlich (Acta, Anm. 18, Nr. 7, fol. 17v).

41 Ferdinand Fellner (1799-1859), geb. in Frankfurt/M., 1817-24 Jurastudium in Heidelberg und Göttingen, nach erfolgter Promotion kurze Zeit als Advokat in Frankfurt tätig; im Herbst 1825 nach München, als Autodidakt im Cornelius-Umkreis, ohne je dessen Schüler geworden zu sein. Das Transparent bei F. Boetticher (Anm. 7; I, 1, Nr. 25).

42 Kunst-Bl. 9, 1828, S. 135. — Dürers Originaltext lautet: . . . und da man zehlt nach Christi geburth 1486 an St. Endres tag, versprach mich mein vater in die lehr jahr zu Michael Wohlgemuth, drei jahr lang ihm zu dienen. In der zeit verlihe mir gott fleiß, daß ich woll lernet. Aber ich viel von seinen knechten mich leiden muste (H. Rupprich, Anm. 26, S. 31 — F. Campe, Anm. 26, S. 7).

43 A. Cornill (Anm. 2), S. 14. Johann David Passavant (1787-1861), geb. in Frankfurt a. M., 1817-24 in Rom, „half treulich seinem Landsmanne, dem geistreichen Dr. Fellner, an einem Carton, welcher den Vater Dürer's darstellte, wie er den Sohn zu dem Meister Michael Wohlgemuth in die Lehre bringt“. — Eine genaue Vorzeichnung Fellners, auf deren Grundlage wahrscheinlich der Karton ausgeführt wurde, in Rotterdam (Inv.

Nr. DN 349/246. H. R. Hoetink: Duitse tekeningen uit de 18e en 19e eeuw. Catalogus van de verzameling in het Museum Boymans-van Beuningen. Rotterdam 1964, Nr. 30 m. Abb.); Bleistift auf Transparentpapier; 22,5:15,6 cm. Kleinere Abweichungen gegenüber dem Stich von Ph. Walther finden sich in der Fensterzone und in der rechten oberen Ecke; der böse Geselle, auf der Zeichnung noch unbärtig, wurde offenbar in ein anzügliches Künstlerporträt verwandelt.

⁴⁴ Kunst-Bl. 9, 1828, S. 135.

⁴⁵ E. Förster (Anm. 2), S. 66: Fellner, der „ein so umfassendes und mit soviel Liebe und Nachdruck gepflegtes Studium der nach Zeiten und Völkern verschiedenen Waffen und Trachten vor uns ausbreitete, daß wir — davon ganz ergriffen — namentlich bei unsern Geschichtsbildern die Lücke in unserm Wissen und Können mit dem größten Eifer auszufüllen bemüht waren und einen Fehler gegen das Costüme nachgerade mehr scheuten, als gegen den Styl und die Reinheit des Geschmacks.“

⁴⁶ Nürnberg, GNM (Inv. Nr. Gm 885). Ehem. im Praun'schen Kabinett, Anfang 19. Jahrh. beim Kunsthändler Frauenholtz, von dem es 1809 der bayerische Kronprinz Ludwig erwarb. Vgl. J. Heller: Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's II, 1. Bamberg 1827, S. 196/97. Fellner kannte wahrscheinlich die Lith. von Johann Nepomuk Strixner (1782-1855) danach (1815).

⁴⁷ Leipzig, Mus. d. bild. Künste (Inv. Nr. 533). 1805 im Besitz des Naturforschers Gottfried Christoph Beireis in Helmstedt, wo es Goethe sah (Goethes Werke 35. Hrsrg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1892, S. 217/18). 1881 erst von Hermann Lücke wiederentdeckt, seit 1882 im Städt. Mus. Leipzig (Kunst-Chronik 16, 1881, Sp. 345/46; 17, 1882, Sp. 598 — H. Haessel: Albrecht Dürer's Selbstporträt von 1493 wieder aufgefunden. Leipzig 1881 — H. Lücke in: Z. f. bild. Kunst 20, 1885, S. 197-201 — H. Kehrer, Anm. 23, S. 70, Taf. 31 — H. Lüdecke-S. Heiland, Anm. 17, Farbtaf. gegenüber Titel. — J. Heller, Anm. 46, S. 176/77). — Das Bild in Leipzig ist eine Kopie nach dem Selbstbildnis im Louvre, Paris (Hans Tietze-Erika Tietze-Conrat: Der junge Dürer. Augsburg 1928, Nr. 40).

⁴⁸ Dies.: Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers II, 2. Basel-Leipzig 1938, Nr. A 443c. — Vielleicht kannte Fellner eine Kopie des Bildnisses von Dürers Vater (1497), dessen wahrscheinliches Original in London, Nat. Gall. (Inv. Nr. 1938). J. Heller (Anm. 46, S. 250) nennt eine Kopie im Besitz des Fürsten von Oettingen-Wallerstein, die Strixner lithographiert hatte (wohl identisch mit einem Gemälde im Depot der Bayer. Staatsgemäldeslg.); eine zweite Kopie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt/M., der Heimatstadt Fellners; Nachstiche von Wenzel Hollar 1644 und in Sandrarts Teutscher Academie von 1675.

Die zeitgenössische Tracht legt nahe, in dem „boshaften Gesellen“ ein anzügliches Künstlerporträt zu vermuten, wie überhaupt Anspielungen auf Freunde und Kollegen mehrfach in den Transparenten angebracht sein dürften.

⁴⁹ J. G. v. Quandt (Anm. 7) geht in auffälliger Breite auf diese „Fehler“ ein, ohne jedoch Fellner oder das Nürnberger Transparent zu nennen.

⁵⁰ Kunst-Bl. 9, 1828, S. 135.

⁵¹ Wilhelm Kaulbach (1805-74), geb. in Arolsen, seit 1822 Schüler von Cornelius in Düsseldorf, dem er 1826 nach München folgt. Deckenfresken des Odeons in München in Zusammenarbeit mit Eberle und Anschütz (s. Anm. 28). Sein Transparent erwähnen H. Müller (Anm. 2, S. 158), F. v. Ostini (Anm. 2, S. 47-49), Rudolf Oldenbourg (Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert 1. München 1922, S. 202). Hyazinth Hollands Angabe (in: Th.-B. 10, 1914, S. 300), daß Eberle bei der Ausführung des Kaulbachschen Transparents beteiligt gewesen wäre, ist unglaubwürdig, da jener mit seinem eigenen Bild sicher genug zu tun hatte.

⁵² Kunst-Bl. 9, 1828, S. 135. — Der Eintrag in Dürers Familienchronik lautet: *... darnach kam ich wider, alß man zehlt 1494 nach Pffingsten. Und alß ich wider anheimbe kommen was, handelt Hanns Frej mit meinen vater und gab mir seine tochter mit nahmen jungfraw Agnes, und gab mir zu ihr 200 fl. und hielt die hochzeit, die was am montag vor Margarethen im 1494 jar* (H. Rupprich, Anm. 26, S. 31 — F. Campe, Anm. 26, S. 8).

⁵³ H. Müller (Anm. 2), S. 158 — F. v. Ostini (Anm. 2), S. 48/49.

⁵⁴ Kunst-Bl. 9, 1828, S. 137. — Das negative Bild von Agnes Dürer, das die gesamte Dürerliteratur bis weit ins 19. Jahrh. hinein beherrscht, basiert auf einem Brief Pirckheimers an Johann Tschertte in Wien vom November 1530 (H. Rupprich, Anm. 26, S. 283-88 — F. Campe, Anm. 26, S. 162-71). Hier wird Agnes beschuldigt, daß sie Dürer *sey n hertz eyngenagen vnd der maß gepeyniget hat, das er sich dest schneller von hinen gemacht hat, dann er was ausgedort wie eyn schaub.* — Charakteristisch ist der Abschnitt in: Deutscher Ehren-Tempel 7. Hrsrg. v. W. Hennings. Gotha 1825, S. 116.

Etwa gleichzeitig mit Kaulbach stellen Johann Nepomuk Ender (1793-1854) und Franz Xaver Stöber (1795-1858) Agnes Dürer in einem (undat.) Stich als hübsche junge Frau vor (den Hinweis darauf verdanke ich Dr. Barbara Hellwig).

⁵⁵ Berlin (Ost), Nat. Gal. (Inv. Nr. Kaulbach 2). Feder mit grauer Tusche über Graphit; gelbliches Papier; 34,4:26,2 cm. Bez. unten: Kleine Skizze zu einem Transparent-Bilde für das Albrecht Dürer Fest in Nürnberg im Jahre 1826.: Die Trauung Dürers. Beschriftung wohl nicht von Kaulbach, sondern nachträglich bei der Übernahme durch die Nat. Gal. 1886 (1826!); F. Boetticher (Anm. 7), I, 2, Nr. 65 — H. Müller (Anm. 2), S. 158 — Lionel von Donop: Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Ölstudien in der Königl. National-Galerie. Berlin 1902, S. 218 Nr. 2 — F. v. Ostini (Anm. 2), S. 47-49, Abb. 7 — Hans Kiener in: Th.-B. 20, 1927, S. 24 (Verwechslung der Zeichnung mit dem verlorenen Transparent) — H. Kehrer (Anm. 23), S. 83, Taf. 42 — H. Lüdecke-S. Heiland (Anm. 17), S. 386, 436, Abb. 24 — Herbert J. Erlanger in: Museum Notes (Amer. Numis. Soc.) 10, 1962, S. 148, 149, Abb. 7 — Deutsche Romantik. Ausstellung Berlin 1965, Kat. Nr. 104, Abb. S. 224. — Für Auskünfte und Hilfe bei der Photobeschaffung habe ich dipl. phil. Ursula Reyher, Berlin, zu danken.

- ⁵⁶ Vgl. Dürers Stich B. 106, bes. auch für das Kostüm. Die Tatsache, daß in den Medaillons über dem Transparent neben Luther und Melanchthon auch Pirckheimer dargestellt war (Kunst-Bl. 9, 1828, S. 137), spricht nicht gegen eine Darstellung von diesem auf dem Hauptbild, da die Änderung der Figur hinter Dürer — wenn überhaupt — erst während der Ausführung erfolgt sein muß.
- ⁵⁷ Prag, Nat. Gal. (Inv. Nr. 0 1552); J. Heller (Anm. 46), S. 238. — Es ist unwahrscheinlich, daß Kaulbach die Kopie in der kurerzbischöfl. Galerie in Aschaffenburg kannte, die Dürers Selbstbildnis aus dem Rosenkranzfest isoliert und im Gegensinn zeigt (Inv. Nr. 6516; ebda, S. 138 — H. Kehrer, Anm. 23, Taf. 34). Wahrscheinlich diente ihm als Vorbild einer der seit dem 17. Jahrh. zahlreichen Nachstiche, etwa von Lukas Kilian (nach Hans Rottenhammer) 1608, Joachim von Sandrart 1675, Johann Jakob Haid 1747, Georg Wolfgang Knorr 1759, Egidius Verhelst d. J. 1782, Johann Gottfried Grohmann 1802, Max Franck 1813, Friedrich Fleischmann 1820, Moritz Müller gen. Steinla 1825, Johann Nepomuk Passini u. a. (J. Heller, Anm. 23, S. 946-48).
- ⁵⁸ Mailand, Brera (Inv. Nr. 472). Eine Raffael zugeschriebene Vorzeichnung befand sich um 1820/30 im Berliner Kunsthandel (Kunst-Bl. 5, 1824, S. 35-36). H. Müller (Anm. 2, S. 159) erwähnt eine Skizze Peruginos zu seinem Gemälde gleichen Themas in der Slg. Malcolm in Caen, die Kaulbachs Komposition noch näher als Raffaels Vorbild stehen würde, „obwohl der Nachweis schwer sein dürfte, daß Kaulbach diese Zeichnung gekannt habe“; eine Holzschnittnachbildung der Zeichnung Peruginos in Z. f. bild. Kunst 13, 1878, Abb. S. 65.
- ⁵⁹ Giuseppe Longhi (1766-1831), Stich nach Raffaels Spozalizio, 1808-20. In Frage kämen als Vorbilder für Kaulbach auch ein Nachstich von (Filippo?) Pistrucci (Kunst-Bl. 5, 1824, S. 35) u. eine Lithogr. von (Hans Jakob?) Oeri (ebda, S. 212). — Eine bewußte Anlehnung an den Stil Dürers durch Kaulbach vermuten H. Müller (Anm. 2, S. 159) u. F. v. Ostini (Anm. 2, S. 48/49).
- ⁶⁰ Kunst-Bl. 9, 1828, S. 137. Eintragung Dürers in seinem Tagebuch der niederländischen Reise vom 5. Aug. 1520: *Und am sonntag, was auf Sanct Oswaltd tag, da luden mich die mahler auff ihr stuben mit meinem weib vnd magd, und betten alle ding mit silber geschirr und andern köstlichen geziehr und über köstlich essen. Es waren auch ihre weiber alle da. Und do ich zu tisch geführt ward, do stund das volck auf beeden seuten, als führet man einen grosen herren. Es waren auch unter ihnen gar trefflich personen von namen, die sich all mit tieffen naigen auf das allerdemütigste gegen mir erzeugten. Und sie sagten, sie wolten alles das thun, als viel möglich, was sie westen, das mir lieb were. Und als ich also bey verehret sas, da kam der herrn von Antorff raths poth mit zweyen knechten und schencket mir von der herren von Antorff wegen 4 kannen wein; und liessen mir sagen, jch soll hiemit von ihnen verehret sein und ihren guten willen haben. Des sagte ich jhnen unterthänigen danck und erboth meine unterthänige dienst.* (H. Rupprich, Anm. 26, S. 151/52 — F. Campe, Anm. 26, S. 80.)
- ⁶¹ Hermann Stilke (1803-60), Schüler der Berliner Akademie und seit 1821 der Düsseldorfer unter Cornelius, seit 1826 in München.
- ⁶² Kunst-Bl. 9, 1828, S. 137.
- ⁶³ Daß Cornelius selbst die Düsseldorfer Akademie unter Wilhelm Schadow als eine Art Gegenpol seiner Ausbildungsprinzipien ansah, beweist sein Brief v. 18. 1. 1831 an C. Herrmann, in dem es über seine Schüler heißt: „Die schwerste Versuchung, die sie noch zu bestehen haben, ist der augenblickliche Ruhm und Vortheil der sogenannten Schadow'schen Schule. Wenn wir uns bemühen, Dinge, die seit mehr als tausend Jahren auf irgend eine Weise die Herzen und Geister der Menschen erfüllen, durch die Kunst ins Leben zurückzurufen, das durch dieselbe dem erbärmlichen modernen Treiben entgegenzustellen, was tief in der Natur oder dem menschlichen Geiste und der Seele begründet ist; so schmeicheln sie dem Lügengeiste, geben ihm Salbung und Weihe durch die Kunst. Und in dem Maße, wie wir im Zwecke verschieden sind, so sind wir's auch in den Mitteln und Wegen“ (Christl. Kunstbl. 23, 1881, S. 71).
- ⁶⁴ Kunst-Bl. 25, 1844, S. 241. Vgl. auch E. Förster (Anm. 2), S. 65.
- ⁶⁵ Georg Schmidt: Naturalismus und Realismus. In: Festschrift Martin Heidegger. Pfullingen 1959, S. 264-75 — Ders.: Umgang mit Kunst. Ausgew. Schriften. Freiburg/Br. 1966, S. 27-36. — Vgl. K. Lankheit: Revolution und Restauration. Baden-Baden 1965, S. 22.
- ⁶⁶ Über die vielschichtig ausdeutbaren Aspekte des „frühen Realismus“ vgl. die Artikel in: Der frühe Realismus in Deutschland 1800-1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Slg. Georg Schäfer, Schweinfurt. Ausstellung Nürnberg 1967. Auf unser Problem, wie sich eine Frühphase der Historienmalerei des 19. Jahrh. zum frühen Realismus verhält, geht kein Autor näher ein, obwohl das Gemälde „Nach dem Kirchgang“ (1841; Kat. Nr. 189) von Eduard Meyerheim (1808-79) als Stück des „historischen Genre“ und daher in einer Ausstellung dieses Titels als „zeitgenössischer Widerspruch in adjecto“ von K. Lankheit richtig erfaßt wird (S. 23). Wichtiger ist „Mephisto und der Schüler“ von Julius Oldach (1804-30) in der Hamburger Kunsthalle, das im gleichen Jahr wie die Nürnberger Transparente gemalt wurde und ebenfalls eine altdeutsche Umwelt „realistisch“ zu schildern versucht.
- ⁶⁷ Kunst-Bl. 9, 1828, S. 137. Das dritte Medaillon zeigte Giovanni Bellini — der einzige Hinweis im gesamten Zyklus auf Dürers Aufenthalt in Italien.
- ⁶⁸ So auf einer 1823 dat. Zeichnung von Peter Hess (1792-1871), die das Atelier eines Deutschen in Rom zeigt (München, Hist. Stadtmus. Deutsche Romantiker in Italien. Ausstellung München 1950, Kat. Nr. 131, Abb. S. 24) — F. Campe, Anm. 26, Umschlag.
- ⁶⁹ Die Büste Dürers, welche mitten in dem Bilder-Chor stand, störte den Eindruck des Ganzen nicht (Kunst-Bl. 9, 1828, S. 138). — Eine Dürer-Büste des Thorvaldsen-Schülers Ernst Mayer (1776-1844) wurde zusammen mit dem Dürer-Stammbuch aufbewahrt (ebda, S. 145). — Eine Bildnisbüste Dürers von Jakob Daniel Burgschmiet (1796-1858) stand im zweiten Stock des Dürerhauses: Hier steht auf einem Altare in dem Dämmerlichte

bunter Glasfenster die imposante Gypsbüste Dürers von Burgschmitt (Zeit. f. d. elegante Welt 28, 1828, Sp. 627).

70 Kunst-Bl. 9, 1828, S. 137. — Dürers Eintrag vom 8. 12. 1520 im Tagebuch der niederländischen Reise: *Aber zu Armuyd, do ich anfuhr, do geschah mir ein grosser unrath. Do wir am lande stissen und unser saibl anwurffen, da trüng ein grosser schiff neben uns so kräftig, und was eben in aussteigen, das ich ihm gedräng jederman für mir ließ außsteigen, also das niemand dan jch, Görg Kóczler, zwey alte weiber und der schiffmann mit einen klainen buben in schiff blieben. Als sich nun das ander schiff mit uns trug und ich noch also mit den genanden vñ dem schiff waren und nit auß konten weichen, do zerriß das starcke saibl, und so kam in selben ein starcker sturmwind, der trieb unser schiff mit gewahl hinter sich. Do schrien wir alle umb hülf, aber niemand wolt sich wagen. Da schlug uns der wind wieder in die see. Da raufft sich der schiffmann und schriebe, dan seine knecht weren al auß getretten, und war das schiff ungeladen. Do war angst und noth, dan der wind war groß und nit mehr dan 6 personen jnn schiff. Do sprach ich zum schiffmann, er solt ein hercz fahen und hoffnung zu gott haben und nachdächt, was zu than were. Sagte er, wan er den klein segel kunt auffziehen, so wohlbt wir . . . vnd versuchen, ob er wieder möcht anfabrn. Also halfen wir schwerlich aneinander und brachten lechst halb auff und fuhren wieder an. Und do die am landt sahen, die sich unser wegen betten, wie wir uns behulffen, do kamen sie uns zu hülf, und kammten zu land* (H. Rupprich, Anm. 26, S. 163 — F. Campe, Anm. 26, S. 109).

71 Oben drei niederländische Maler (Bler. f. literar. Unterhaltung 1, 1828, S. 423 — Kunst-Bl. 9, 1828, S. 137). Nachdem Lucas van Leyden und Quinten Massys über dem Transparent von Stilke angebracht waren, kann man über die zwei anderen dargestellten Maler nur Vermutungen anstellen: Joachim Patinir und Bernard van Orley kämen ihrer engen Kontakte zu Dürer wegen hier wohl besonders in Betracht. — Ein Medaillonbildnis Holbeins glaubte M. Müller (Anm. 40, Sp. 635) in einem der Zwickel erkannt zu haben.

72 Daß Fellner, „der geniale Mensch“, in dem die „ungeheuersten Kräfte und Fähigkeiten schlummern“, nicht malen konnte, bestätigt Ernst Rietschel (1804–61), der als Vertreter der Rauch-Werkstatt an den Nürnberger Feiern teilnahm und sicher Fellner persönlich kennengelernt hatte, in einem Brief an Rauch vom 29. Febr. 1830 (Briefwechsel zwischen Rauch und Rietschel 1. Hrsg. v. Karl Eggers. Berlin 1890, S. 76). — Das Fellnerische Transparent des „Seesturmes“ bei F. Boetticher (Anm. 7); I, 1, Nr. 26.

73 Kunst-Bl. 9, 1828, S. 137.

74 Madrid, Prado (Inv. Nr. 2179). J. Heller (Anm. 46, S. 161/62) kennt das Original nicht, sondern verzeichnet nur die Kopie in den Uffizien, Florenz (H. Kehrler, Anm. 23, S. 70/71, Taf. 32). Eine andere Kopie, die der Graf Arundel wahrscheinlich 1636 in Nürnberg erworben hatte, befand sich in der Slg. Germain Seligmann, Paris). Nachstiche v. Giovanni Battista Cecchi, Wenzel Hollar, Georg Martin Preißler. — Fellner benutzte wahrscheinlich den Titelkupfer von Johann Adolf Rossmäßler (1770–1821) zu Adam Weise: Albrecht Dürer und sein Zeitalter. Leipzig 1819.

75 Ernst Förster (1800–85), in der Gegend von Altenburg/Thür. geb., seit 1821 Schüler von Wilhelm Schadow und Wilhelm Wach in Berlin, seit 1823 bei Cornelius in Düsseldorf. Erste selbständige Arbeiten 1823–25 Fresken in der Aula der Univ. Bonn, zusammen mit C. Herrmann, dazwischen 1824 in Paris und den Niederlanden, 1825 über Weimar, wo er Goethe porträtiert, nach München. An den Fresken in den Hofgartenarkaden (s. Anm. 27) beteiligt. 1826 erste Italienreise.

Ein Glasgemälde von Georg Kellner (1811–92) mit dem Titel „Albrecht Dürer am Sterbebette seiner Mutter“ kopierte wahrscheinlich das Transparent Försters (Catalog der von dem Albrecht-Dürer-Verein in Nürnberg . . . veranstalteten Kunstausstellung 1848. Nürnberg 1848, Nr. 19).

76 Kunst-Bl. 9, 1828, S. 138. — Als Unterschrift des Transparents: Im sechsten Jahre 1514 d. 17ten Mai, zwey Stunden vor Nacht ist meine fromme Mutter Barbara Dürerin verschieden. Sie hat mir auch zuvor ihren Segen geben und den götlichen Frieden gewünscht, mit viel schöner Lehre, auf, daß ich mich vor Sünde sollt' hüten. Ich betet ihr vor, davon habe ich solche Schmerzen gehabt, daß ich's nicht aussprechen kann (ebda, S. 137/38). Dürers Originaltext: *Van dem an, an dem vor bestymten dag, als sy kranck ist worden, über ein jor, do man czalt 1514 jor, an einem Erchdag, was der 17. dag jm Meyen, zwen stund vor nacht, jst mein frume muter Barbara Dürerin verschiden crystlich mit allen sacramenten, aws pepstlichem gewalt van pein vnd schuld geabsoljyrt. Sy hat mir och for jren segen geben vnd den gotlichen Frid gewünst mit vill schöner ler, awff das jch mich vor sünden solt hüten. Sy begert awch for zw trynken sant Johans segen, als sy dan tett. Vnd sy forcht den tot hart, aber sy saget, für gott zw kumen fürchtett sy sich nit. Sy jst awch hert gestorben, vnd jch mercket, das sy ettwas grawsams sach; dan sy fortret daz weichwassr, vnd het doch for lang nit gerett. Also prachen jr dy awgen. Ich sach awch, wy jr der tott zwen gros stos ans hercz gab, vnd wy sy mund vnd awgen zw tet, vnd verschid mit schmerczen. Ich pettett jr for. Do fan hab jch solchen schmerczen gehabt, daz jchs nit aws sprechen kan. Got sey jr genedig. Item jr meinst frewd ist albeg gewest, von gott zw reden, vnd sach gern dy er gottes. Vnd sy was jm 63. jor, do sy starb.* (H. Rupprich, Anm. 26, S. 37 — F. Campe, Anm. 26, S. 148/49).

Der in der Beschreibung des Kunst-Bl. erwähnte und bei Förster abgebildete Krug wurde 1836 von Campe „auf die romantische Burg Hohenschwangau gestiftet, um die Kunst und die Künstler zu ehren“ (Dreihundertjähr. Gedächtnißfeier, Anm. 2, S. 10/11). — Mit dem Rat „Varepfeiler“ ist wohl Ulrich Varnbühler gemeint. Der Name muß schwer lesbar angebracht gewesen sein, denn die Bler. f. literar. Unterhaltung (1, 1828, S. 423) verballhornen ihn in „Venenschueler“.

77 Carl Herrmann (1802–80) aus Dresden, Schüler der dortigen Akademie, seit 1822 bei Cornelius in Düsseldorf. 1823–25 Fresko der Theologie in der Aula der Bonner Univ. (s. Anm. 75). Ende 1825 Übersiedlung nach

- München, wo er Cornelius bei den Fresken der Glyptothek hilft. 1826-29 Karton und Ausführung eines Freskos in den Hofgartenarkaden (s. Anm. 27).
- ⁷⁸ Kunst-Bl. 9, 1828, S. 138. — Das Transparent trug die Unterschrift: „Gott wolle dem frommen Albrecht gnädig und barmherzig seyn. Denn er hat wie ein frommer Biedermann gelebt. So ist er auch ganz christlich und selig verstorben. Darum seines Heils nicht zu fürchten ist. Gott verleihe uns seine Gnade, daß wir ihm zu seiner Zeit seliglich nachfolgen.“ Text nach dem in Anm. 54 zit. Brief Pirckheimers.
- ⁷⁹ Vgl. Anm. 7. — *Sein böses Weib hat ihn dermass gepeiniget und zu der Arbeit hertiglich gedrungen, dass er sich desto schneller von hinnen gemacht* (aus dem in Anm. 54 zit. Brief Pirckheimers).
- ⁸⁰ Herrmanns Auswahl (Thorwaldsen, Rauch, Overbeck) wurde von E. Förster (Anm. 20, S. 407) kritisiert: er hätte dann freilich auch Göthe und Niebuhr hinzufügen sollen, die beide in herzlichster Weise und mit dem Ausdruck der wärmsten Theilnahme ihr Nichtkommen brieflich entschuldigt hatten. Zu deren Absagebrief vgl. Kunstbl. 9, 1828, S. 134 — Dreihundertjähr. Gedächtnißfeier (Anm. 2), S. 30/31. — In einem Brief vom 22. 4. 1828 an den in Nürnberg weilenden Passavant mokiert sich Böhmer über die Darstellung: Was thun Thorwaldsen und Rauch bei Dürer? Doch das alles macht uns nicht gescheidter und besser (Johann Friedrich Böhmer's Briefe 1. Hrsg. v. Johannes Janssen. Freiburg/Br. 1868, S. 175).
- ⁸¹ Matthes Gebel: Medaille von 1527 mit Inschrift *IMAGO ALBERTI DVRERI AETATIS SVAE LVI*; als Sterbemedaille 1528 nachgeprägt (H. Kehrer, Anm. 23, S. 79, Taf. 37/38 — H. Lüdecke-S. Heiland, Anm. 17, Abb. 16b). — Erhard Schön: Holzschnitt von 1527 (?): Albrecht Dürer Conterfeyt in seinem alter Des LVI Jares (B. 156 — H. Kehrer, Anm. 23, S. 80, Taf. 39 — H. Lüdecke-S. Heiland, Anm. 17, Abb. 17). — Auch F. Campe (Anm. 25, S. 190) schreibt: . . . müde sank er, mit abgeschnittenen Haaren, auf das Sterbebette.
- ⁸² Th.-B. 16, 1923, S. 491.
- ⁸³ Christl. Kunstbl. 23, 1881, S. 70.
- ⁸⁴ E. Förster (Anm. 2), S. 12.
- ⁸⁵ Lucas Cranach d. Ä.: Der Sterbende, 1518. Schmidburg-Epitaph aus St. Nikolai, Leipzig. Leipzig, Mus. d. bild. Künste (Inv. Nr. 40. Max J. Friedländer-Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin 1932, Taf. 86 — Alte Kunst in Sachsen [1350-1550]. Ausstellung Meissen 1955, Kat. Nr. 80 — 500 Jahre Kunst in Leipzig. Ausstellung Leipzig 1965, Kat. Nr. 85).
- ⁸⁶ Goethe's Werke 39. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Stuttgart-Tübingen 1830, S. 271-78 (Altdeutsche Gemälde in Leipzig. Zuerst im „Morgenblatt“ v. 22. 3. 1815). — Gustav Wustmann: Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. Leipzig 1879, S. 1-18. — J. G. Quandt: Über altdeutsche Kunst, in Beziehung auf die in Leipzig aufgefundenen altdeutschen Gemälde. In: Zeit. f. d. elegante Welt 15, 1815, Sp. 961-65, 972-76, 977-81, 989-92, 994-98, 1005-07.
- ⁸⁷ Adam Eberle (1804-32) aus Aachen, seit 1821 Schüler von Cornelius in Düsseldorf, seit 1825 in München. Mitarbeit an den Fresken der Glyptothek, des Odeons (s. Anm. 51) und der Hofgartenarkaden (s. Anm. 27).
- ⁸⁸ E. Förster (Anm. 2), S. 67 — Ders. (Anm. 20), S. 406. — Vgl. auch Anm. 23.
- ⁸⁹ E. Förster (Anm. 2), S. 67/68: Cornelius war von unserer Auffassung nicht sehr erbaut; er vermißte darin den höhern poetischen Schwung und glaubte, das Ganze wenigstens an einer Stelle über das „Gewöhnliche“ erheben zu müssen. Er bestimmte deshalb Eberle, sich eine andere Aufgabe zu stellen . . . Und dem entsprach Eberle mit einer poetisch allegorischen Composition, die freilich zu unserm Dürer am Sonntagmorgen, und all unsern bürgerlich gemüthlichen Bildern im grellsten Widerspruch stand. Vgl. Ders. (Anm. 20), S. 407. — Daß dieser prinzipielle Streit um das „Gewöhnliche“ bereits 1825 während der Planung der Fresken in den Hofgartenarkaden aufgeflammt war, ebda, S. 395/96: Historische Genauigkeit war das letzte, worauf Cornelius in seinen Werken und Lehren einen Werth gelegt. Sie kam bei dem ausschließlich von ihm behandelten christlichen, mythologischen oder poetischen Gegenständen nicht in Betracht . . . So mußte es kommen, daß während der Meister in der Glyptothek mit homerischen Göttern und Helden den Weg der idealen Kunst uns vorzeichnete, wir nothgedrungen und naturgemäß davon entfernt gehalten wurden, um in Rüstkammern und Trachtenbüchern historische Wahrheit von Helmen, Panzern, Lanzen und Schwertgriffen, Waffenröcken, Galakleidern und Uniformen, geistlichen und weltlichen, männlichen und weiblichen Bekleidungen zu suchen. — Zur Rolle Fellners vgl. Siegmund von Ormós: Peter von Cornelius und seine Stellung zur modernen deutschen Kunst. Berlin 1866, S. 40. — Vgl. Anm. 45.
- Zu dem seit dem späten 18. Jahrh. ständig zunehmenden Interesse an historischen Kostümen vgl. Bernward Deneke: Beiträge zur Geschichte nationaler Tendenzen in der Mode von 1770-1815. In: Schr. d. Hist. Mus. Frankfurt a. M. 12, 1966, S. 235 ff.
- ⁹⁰ E. Förster (Anm. 20), S. 407: . . . nur Hermann griff den Gedanken mit Wärme auf beim Bilde von Dürers Tod und stellte neben den Sarg die Gestalten von Rauch, Thorwaldsen und Overbeck, die verhindert gewesen, der Einladung zu folgen. — Ein Anonymus glaubte „Dürer im Sarge, von den Seinigen beweint“ erkannt zu haben (Kunst-Bl. 9, 1828, S. 128).
- ⁹¹ Kunst-Bl. 9, 1828, S. 138.
- ⁹² Monument Albrecht Duerers mit Darstellungen aus seinem Leben; Jos. Těplý lith., Gedr. v. Joh. Rebban. 60:43 cm. Wahrscheinlich 1840 zur Einweihung des Dürerdenkmals in Nürnberg erschienen (Joseph Aloys Mayer: Bayerisches Nationalmuseum in München. Katalog der Abbildungen und Handzeichnungen zur Kunst- und Kulturgeschichte Bayerns. München 1887, S. 91). — Die Darstellung des Modells zum Dürerdenkmal von Rauch ist eine Kopie des Stiches von Albert Reindel (1838). Ergänzend zu F. T. Schulz (in: Th.-B. 32, 1938, S. 534), der diese Lith. als einziges Werk aufführt, sei auf eine Zeichnung Těplýs hingewiesen: Anbetung der Könige, Rs. Der barmherzige Samariter; aus der Slg. Johann Georg von Sachsen, 1963 im Wiener Kunsthandel, heute in Berliner Priv. Bes.

- ⁹³ Zwei Engel sprossen aus einer und derselben Pflanze. Der zu Rafael's Seite pflückt fröhlich Blumen; der zu Dürer's Seite hält einen Spaten und ein Rauchfaß (Gebet und Arbeit) (Bler. f. literar. Unterhaltung 1, 1828, S. 423 — Kunst-BL. 9, 1828, S. 138 — E. Förster, Anm. 2, S. 68 mit Angabe, daß die drei Gestalten über dem Transparent Personifikationen von Religion, Geschichte und Poesie waren). — Die Predella wurde wahrscheinlich durch Philipp von Foltz ausgeführt (vgl. Anm. 37).
- ⁹⁴ Wilhelm Heinrich Wackenroder: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin 1797, S. 107 — Werke und Briefe von W. H. Wackenroder. Heidelberg 1967, S. 65.
- ⁹⁵ In einem der Seitenbilder waren Repräsentanten der vorzüglichsten Künstler aller Zeiten und Nationen vorgestellt. . . (darunter) Raphael, welcher dem Albrecht Dürer die Hand gab (J. D. Passavant: Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Heidelberg-Speier 1820, S. 84). — Die Gruppe Dürer-Raphael wurde durch Philipp Veit (1793-1877) ausgeführt. Friedrich Rückert: Deutsches Künstlerfest in Rom (Frühjahr 1818). In: Frauentaschenbuch. Nürnberg 1823, S. 11-24 — August Hagen: Deutsche Kunst in unserem Jahrhundert 1. Berlin 1857, S. 151/52 — E. Förster, Anm. 20, S. 212/13 — Hermann Riegel: Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Hannover 1876. S. 307-09 — Friedrich Noack: Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters 1. Berlin-Leipzig 1927, S. 404.
- ⁹⁶ Compositionen und Handzeichnungen aus dem Nachlasse von Franz Pforr 1. Hrsg. durch d. Kunstverein zu Frankfurt a. M. Frankfurt/M. 1832, Taf. 1. — Dürer und Raffael vor dem Throne der Kunst. Rad. v. Carl Hoff (1807-62); 13,7:21,4 cm. — Die verschollene Zeichnung Pforrs war im Besitz von Frau Schöff Thomas, Frankfurt (F. H. Lehr, Anm. 11, S. 179, 352, Abb. 62 — Werner Teupser: Pforr und Overbeck. Italia und Germania. Berlin o. J., Abb. 15 — H. Lüdecke-S. Heiland, Anm. 17, Taf. 25 — Bild. Kunst 1955, Abb. S. 51 Jan Bialostocki: Romantische Ikonographie. In: Stil und Ikonographie. Dresden 1966, S. 164, Abb. 28). Friedrich Overbeck: Raffael und Dürer am Throne der Kunst. Bleistift, 25,6:19,9 cm. Wien, Albertina (Inv. Nr. 23, 694. H. Kehrer, Anm. 23, S. 84/85, Taf. 43 — W. Teupser, Abb. 14).
- ⁹⁷ Vor dem Throne der Kunst stehen rechts Dürer, links Raphael, beyde mit dem Ehrenkranze geschmückt, und reichen sich die Hände. Hinter Dürer: der Kaiser Maximilian, Luther, Wilibald Pirckheimer und Meister Wohlgemuth; hinter Raphael: die Päpste Julius II. und Leo X., der Baumeister Bramante und Raphaels Lehrmeister Pietro Perugino. Der Thron scheidet die Landschaften von Nürnberg und Rom (Kunst-BL. 9, 1828, S. 138). Die Anbringung eines Porträts von Martin Luther hier und über dem Transparent von Kaulbach macht deutlich, daß im Gegensatz zu den der „römischen“ Religion anhängenden Nazarenern großer Wert auf die „einheimische“ Religion, den Protestantismus, gelegt wird. — Eberles Kompositionsschema ähnlich in Herrmanns Fresko der „Theologie“ in Bonn (s. Anm. 77); vgl. Holzschn. v. Wright und Folkard bei A. Raczyński (Anm. 2, S. 247; S. 221 ein Holzschn. einer Anbetung der Könige von Conrad Eberhard (1768-1859), der eine Bleistiftzeichnung dieses Themas dem Dürer-Album gestiftet hatte, auch hier die Madonna der Mittelgruppe eine Art Gegenbeispiel zu Eberles „Kunst“). — Eine Sacra Conversazione von Heinrich Olivier (1783-1848) stellt Dürer, Raffael, Michelangelo u. a. „Heilige“ zu Seiten der Madonna dar (L. Grote: Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik. Berlin 1938, S. 360). — Ein anonym Artikel im Kunst-BL. (9, 1828, S. 380) ist wahrscheinlich durch Eberles Transparent angeregt.
- ⁹⁸ Die Deutschen Künstler an Albrecht Dürer's Grabe am Auferstehungsmorgen. Nürnberg, am 6. April 1828. Nürnberg 1828. Daß der ungenannte Verf. E. Förster ist, bestätigt das Kunst-BL. (9, 1828, S. 134). Der Text des Liedes ist nachgedruckt: Ebda, S. 122 — Zeit. f. d. elegante Welt 28, 1828, Sp. 628/29 — Dreihundertjähr. Gedächtnißfeier (Anm. 2), S. 14. — Die von uns zit. Schlußverse auch bei L. Grote (Anm. 5), S. 86. — Die gebetsähnliche Anrufung Dürers schon 1823: Vater, wir bringen hier / Blumen und Thränen Dir / Sey stets in uns (An Albrecht Dürers Ruhestätte. Gesungen am frühen Morgen den 22. Juny 1823. Nürnberg 1823). — Vgl. Anm. 39.
- ⁹⁹ O gieb uns, Vater Dürer, deinen Segen! / Daß treu, wie du, die deutsche Kunst wir pflegen; / sey unser Stern bis an das Grab! (aus der von Campe verfaßten Unterschrift unter dem von Fleischmann gemalten Dürerstandbild am Tiergärtnerort. Vgl. Anm. 31. — Kunst-BL. 9, 1828, S. 140 — Dreihundertjähr. Gedächtnißfeier, Anm. 2, S. 21). — „Dürer im Sternenkranz“ auf einer Lith. von G. P. Buchner: Dem Andenken Albrecht Dürers der gross war im Erfinden gross im Ausüben der Kunst weiht diese Probe einer neuen am Ende des vergangenen Jahrhunderts gemachten vaterländischen Erfindung am Tage der CCCjaehrigen Todesfeyer und der Grundsteinlegung zu dem von König Ludwig dem erhabenen Beförderer alles Guten und Schönen veranlassten und von der dankbaren Stadt Nürnberg errichteten Standbilde des grossen Meisters am 7. April 1828 der Lithograph Buchner (Nürnberg, Stadtbibl., Nor. 86,2^o,27 — Kunst-BL. 9, 1828, S. 145/46). Ein „Gehorsamstes Gesuch des Lithographen Buchner die Transparent-Gemälde im großen Rathaus-Saale in Steindruck darstellend verbreiten zu dürfen“ vom 10. 4. 1828 wird vom Magistrat unter der Bedingung genehmigt, daß „das Zeichen geschickten Individuen übertragen u. die Zeichnung vor dem Druck vorgelegt werde“; Vgl. Acta (Anm. 18), Nr. 7, fol. 53r-v u. 54r. Die Folge offenbar nie ausgeführt; eine Lithographie Buchners mit den Szenen „Al. Dürer kommt zu Meister Wohlgemuth in die Lehre“ u. „Kaiser Maximilian besucht Albrecht Dürer“ steht in keinem Zusammenhang mit den Transparenten (Nürnberg, Stadtbibl., Nor. 86,2^o, 63).
- ¹⁰⁰ W. H. Wackenroder (Anm. 94), S. 139/40. — Nach A. Cornill (Anm. 2, S. 16) sah man Eberles Transparent „an der Stelle des Allerheiligsten“.
- ¹⁰¹ K. Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel. Abhandl. d. Heidelberger Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. 1959, 4, S. 36.

- ¹⁰² München, Staatl. Graph. Slg. Vorzeichnung zum Holzschn. in: Das Nibelungenlied. Übers. v. Karl Simrock. Stuttgart 1867, S. 109 (K. Lankheit, Anm. 8, S. 103/04, Abb. 9; mit Hinweis, daß Perugino und Raffael in ihren Spozializio-Gemälden, auf ein Paris-Helena-Fresko in der domus aurea des Nero und auf Hochzeitsdarstellungen der Juno Pronuba zurückgehend, ein heidnisch-antikes Thema christianisieren, das Schnorr von Carolsfeld und Kaulbach erneut re-profanisieren). — Eine Zwischenstellung nimmt eine Zeichnung Moritz von Schwinds von 1857 ein, die das Kompositionsschema für die Vermählung der Hl. Elisabeth von Thüringen nutzt (Berlin, Nat. Gal., Inv. Nr. Schwind 10).
- ¹⁰³ Zur Problematik Dürer-Christus zuletzt: Roland H. Bainton: Dürer and Luther as the Man of Sorrows. In: Art Bull. 29, 1947, S. 269-72 — Erwin Panofsky: Albrecht Dürer 1. Princeton 1948, S. 43-45 — Kurt Steinbart: Albrecht Dürers Schmerzensmann von 1511 als christomorphes Selbstbildnis. In: Z. f. Kunstgesch. 14, 1951, S. 32-39 — Franz Winzinger: Albrecht Dürers Münchner Selbstbildnis. In: Z. f. Kunstwiss. 8, 1954, S. 43-64 — Regine Dölling: Byzantinische Elemente in der Kunst des 16. Jahrhunderts. In: Aus d. byzant. Arbeit der Deutschen Demokratischen Republik 2. Berlin 1957, S. 149-86.
- ¹⁰⁴ Mailand, Brera (Inv. Nr. 199); eine andere Fassung in New York, Jacob M. Heimann Gall. — Hans Jantzen: Mantegnas Cristo in scurto. In: Stephaniskos. Ernst Fabricius zum 6. 9. 1927. Freiburg/Br. 1927, S. 11-15 — Hubert Schrade: Über Mantegnas Christo in scurto und verwandte Darstellungen. Ein Beitrag zur Symbolik der Perspektive. In: Neue Heidelberger Jber NF 1930, S. 75-111. — Die Zeichnung Dürers ehem. in Lemberg, Slg. Lubomirski (Winkler 882). — Wiederaufnahme des Motivs im Frühbarock in zwei Gemälden von Orazio Borgianni (gest. 1616), Rom, Gall. Spada und Gall. d'Arte Antica, und dessen Radierung von 1615 (Hermann Voss: Die Malerei der Barockzeit in Rom. Berlin 1924, Abb. S. 124). — Honoré Daumier verwendet 1834 in der Lith. „Rue de Transnonain le 15 avril 1834“ diesen Christustypus zur Heroisierung eines anonymen Toten (J. Białostocki: Tradycji antyczne w sztuce europejskiej. In: Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii. Poznań 1961, S. 145, Abb. 111/12). — Allg. zur Problematik: Seymour Howard: A model of early romantic necrophilia. In: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten d. 21. Internat. Kongresses f. Kunstgesch. in Bonn 1964. 1. Epochen europäischer Kunst. Berlin 1967, S. 217-25, Taf. 59-61 — Kurt Rathe: Über die Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Figuren. Studies of the Warburg Institute 8. London 1938.
- ¹⁰⁵ Hans Baldung Grien. Ausstellung Karlsruhe 1959, Kat. Nr. II H 77. Eine gleichzeitige obszöne Variante auf Peter Flötner Holzschn. „Die menschliche Sonnenuhr“ (Ernst Friedrich Bange: Peter Flötner. Leipzig 1926, Nr. 11). Außerdem Holzschn. von Heinrich Lautensack (Des Cirkels vnnnd Richtscheyts. Frankfurt/M. 1564, fol. 51r) und Zeichnung in Erlangen (Elfried Bock: Die Zeichnungen der Univ. Bibl. Erlangen. Frankfurt/M. 1929, Nr. 456).
- ¹⁰⁶ K. Lankheit (Anm. 8), S. 106, Abb. 8.
- ¹⁰⁷ Kunst-Bl. 9, 1828, S. 138.
- ¹⁰⁸ K. Lankheit: Jacques-Louis David. Der Tod Marats. Stuttgart 1962. — Die Formulierungen vom „neuen Mythos“ und dem „geschichtlichen Schicksal“ nach K. Lankheit (Anm. 8), S. 112.
- ¹⁰⁹ Titelschmuck von Max Seliger (1865-1920) vom Umschlag des Kunstgewerbebl. 10, Dez. 1898 (H. Lüdecke-S. Heiland, Anm. 17, Abb. S. 233 — J. Białostocki, Anm. 96, S. 164/65). — Herrmann Clemens Kosel: Albrecht Dürer. Ein deutscher Heiland. Berlin 1923/24.
- ¹¹⁰ Vgl. Anm. 7 u. 49. Wagners Szene mit Kaiser Maximilian basiert auf einer von Philipp Melanchthon überlieferten Dürer-Legende (H. Rupprich, Anm. 26, S. 325). In der Vorrede von Quandt wird ausdrücklich F. Campe (Anm. 26, S. 188) als Quelle für Wagner genannt.
- ¹¹¹ Unterschrift von Bl. 7 (s. Anm. 7): Wären die Gesichtszüge des edlen Pirkheimer nach dem bekannten Dürer'schen Kupferstich genommen, so würde uns das Bild die Scene noch näher legen (Kunst-Bl. 11, 1830, S. 36).
- ¹¹² Willy Krienitz: Das deutsche Künstlerdrama in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diss. Leipzig 1922, S. 138-48. — Eduard von Schenk: Albrecht Dürer in Venedig. Lustspiel in einem Aufzuge. Zum erstenmal dargestellt auf dem königlichen Hoftheater in München am 7. April 1828 zur dreihundertjährigen Gedächtnisfeier Dürers. In: Taschenbuch für Damen. Stuttgart-Tübingen 1829, S. 1-64 — August Lewald: Ein Menschenleben 4. Leipzig 1844, S. 32-33.
- ¹¹³ Der sterbende Hubert Teutlinger. Nach Entwurf G. H. Naekes (1786-1835) gestochen v. Friedrich Buser (1797-1833). Forts. der Kupfer von Van der Velde's Schriften, Bl. 3.
- ¹¹⁴ Vgl. Anm. 92. — Eine undat. (1840?) Lith. von Georg Paul Buchner gruppiert um das Dürerdenkmal sechs kleinere Bilder: Dürerhaus, Dürers Grab, Die vier Apostel nach Dürer, Dürer kommt zu Wolgemut in die Lehre u. Kaiser Maximilian hält Dürer die Leiter. Die Wolgemut-Szene in keinem Zusammenhang mit Fellners Komposition.
- ¹¹⁵ GNM (Inv. Nr. T 3590). Die Kenntnis verdanke ich Dr. Leonie von Wilkens.
- ¹¹⁶ J. Ch. J. Wilder: Lieder und Bilder aus Albrecht Dürers Leben. Zur Feier der Grundsteinlegung des Denkmals für Albrecht Dürer am 7. April 1828. Nürnberg 1828, S. 30. Wilders Gedicht „St. Prudentientag 1471“ beschreibt die Geburt Dürers im Stil der biblischen Weihnachtsgeschichte.
- ¹¹⁷ Johann Jakob Lewerer: Allerhand lustige und spaßhafte Anekdoten von dem berühmten Mahler Albrecht Dürer und seiner bösen Frau allen frommen Männern zum Trost, den bösen Weibern aber zum Abscheu und zur Wärmung aufgesetzt. Undat. Flugbl. Nürnberg (1828) (Nürnberg, Stadtbibl. Nor. 86.2°, 26/3).
- ¹¹⁸ H. W. Eberhard: Über Eigenthümlichkeit des deutschen Kunstlebens. Vorgetragen am Dürers-Feste. Nürnberg 1828, S. 1/2 (Bamberg, Stadtbibl. Lit. art. o. 140.8°).

- 119 W. v. Kaulbach-A. Kreling: Dürer-Album. Nürnberg 1859-61. — Kaulbachs Fresko (1847-63) bei: F. v. Ostini (Anm. 2), Abb. 78 — H. Kehrler (Anm. 23), Taf. 42 (Detail nach dem Stich von Eduard Eichens, 1867) — H. Erlanger (Anm. 55), Abb. 8.
- 120 Robert Reinick: Drei Umriss nach Holzschnitten von Albrecht Dürer. Mit erklärendem Text und Gesängen. Berlin 1830 (Zur Feyer des Dürerfestes 1830 waren nach den hier in Umrissen mitgetheilten Holzschnitten 3 transparente Bilder gemalt und im Festsaal des Vereins [der jüngeren Künstler in Berlin] in einer Nische aufgestellt. — Ders.: Lieder und Bilder. Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde. Düsseldorf 1838, S. 53 (Mariä Flucht. Chorgesang zu einem Bilde von Dürer; aus einem Festspiel am Dürerfest).
- 121 E. N. Neureuthers Kostümdstudie für den Maler Eduard Gerhardt (1813-88) als „Dürer“ (München, Staatl. Graph. Slg. — H. Kehrler, Anm. 23, Taf. 43 — H. Lüdecke-S. Heiland, Anm. 17, Taf. 28) ist verwendet in seiner Radier., die aus dem Festzug die Szene der Wappenverleihung an Dürer durch Kaiser Maximilian zeigt (Der Albrecht-Dürer-Verein seinen Mitgliedern . . . 1843/44. Ausschnitt bei H. Kehrler, Taf. 41). — Rudolf Marggraff: Kaiser Maximilian I. und Albrecht Dürer in Nürnberg. Ein Gedenkbuch für die Theilnehmer und Freunde des Maskenzugs der Künstler in München am 17. Februar und 2. März 1840. Nürnberg 1840 — Thomas Stettner: Das Münchner Künstlerfest von 1840. Eugen Neureuther. Gottfried Keller. In: Monatsber. über Kunstwiss. u. Kunsthandel 1, 1900/01, S. 141-44. — H. Erlangers (Anm. 55, S. 149) Annahme, daß Kaulbachs Dürer aus dem Transparent von 1828 die Vorlage für die Dürer-Medaillen von J. D. Burgschmiet und Johann Thomas Stettner (1785-1872) wäre, ist unwahrscheinlich, da beide gleichzeitig mit Kaulbachs Bild bereits geprägt sein müssen, die Vorarbeiten sicher vor Kaulbachs Eintreffen in Nürnberg abgeschlossen waren. Burgschmiets Medaille wurde am 7. 4. 1828 in Nürnberg verteilt (Kunst-Bl. 9, 1828, S. 125), Stettners am 8. 5. 1828 erwähnt (ebda, S. 145).
- 122 K. Lankheit (Anm. 65) — Rudolf Zeitler: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1966 — Hans Gerhard Evers: Vom Historismus zum Funktionalismus. Baden-Baden 1967.
- 123 Kunst-Bl. 9, 1828, S. 155 (Ludwig Schorn?): Die Glasmalerei sei „bey größtentheils unvollkommen gebliebenen Versuchen stehen geblieben“. — C. Siegmund: Geheimnisse der Alten bei der durchsichtigen Glasmalerei, nebst der Kunst die dazu nöthigen Farben zu bereiten und einzubrennen. 2. Aufl. Leipzig 1841, S. V (alles bisher auf dem Gebiet der Glasmalerei Erreichte verdiene nur den Namen von Versuchen).
- 124 Romantische Glasmalerei in Laxenburg. Ausstellung Wien 1962. Bespr. in: Alte u. moderne Kunst 7, 1962, S. 38/39 — Weltkunst 32, 1962 (14), S. 10 — Eva Frodl-Kraft: „Wiedererweckte Glasmalerei“ in den romantischen Fenstern der Franzensburg. In: Österr. Z. f. Kunst- u. Denkmalpflege 16, 1962, S. 146-50. — Josef Zykan: Schloß Laxenburg und seine Zukunft. Ebda 11, 1957, S. 30-41. — E. Frodl-Kraft: Romantik, Realismus und Historismus in der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts. In: Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Slg. Georg Schäfer, Schweinfurt. Ausstellung Laxenburg 1968, S. 78-85. — Richard Milesi: Die Scheiben Gottlob Samuel Mohns in St. Philippen ob Sonnegg. In: Carinthia 155, 1965, S. 754-66.
- 125 Zur Biographie Sauterleutes: Kunst-Bl. 8, 1827, S. 275/76; 12, 1831, S. 345-47; 24, 1843, S. 172 (Nekrolog) — M. A. Gessert: Geschichte der Glasmalerei. Stuttgart-Tübingen 1839, S. 276-78 — Neuer Nekrolog der Deutschen 21, 1843 (1). Weimar 1845, S. 211-13 — Georg Konrad Nagler: Neues allgemeines Künstler-Lexicon 15. München 1845, S. 41/42 — Edmond Lévy: Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique. Bruxelles 1860, S. 229 (in „Lanterleute“ verballhornt) — P. Beck in: Allg. Deutsche Biographie 30. Leipzig 1890, S. 770-72 — Ders. in: Diöz. Arch. v. Schwaben 18, 1900, S. 102/03 — Th.-B. 29, 1935, S. 497 — Karl Sitzmann: Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken. Kulmbach 1957, S. 469.
- 126 Bertold Pfeiffer: Album der Erzeugnisse der ehemaligen Württembergischen Manufaktur Alt-Ludwigsburg. Hrsg. v. Otto Wagner-Brandt. Stuttgart 1906, S. 23.
- 127 Kunst-Bl. 8, 1827, S. 275 (diese Hl. Familie nach Pencz ist nicht mehr nachweisbar). — Hl. Magdalena, bez. Jos. Sauterleute pinx. 1826; 24: 30 cm (August Essenwein: Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Glasgemälde aus älterer Zeit. Nürnberg 1884, Nr. M. M. 532; 2. Aufl. 1898, Nr. M. M. 649).
- 128 A. Eye (Anm. 4), Nr. 131.
- 129 19,5:24,5 cm (A. Essenwein, Anm. 127; 1884, Nr. M. M. 531 (um 1820); 1898, Nr. M. M. 648).
- 130 Katalog der Kunstausstellung der Königl. Kunstschule zu Nürnberg. Nürnberg 1830, Nr. 182 (dort auch die Scheibe nach Dürers Selbstbildnis [Anm. 129] und nach seinem Stich B. 107 [Anm. 128]). Bespr. in: Kunst-Bl. 11, 1830, S. 385. — Die sieben Scheiben nach den Dürer-Transparenten, je 28,5:40 cm, hatte Hertel zusammen mit seinem übrigen Kunstbesitz bereits 1840 der Stadt Nürnberg vermacht. Nach seinem Tode 1852 fochten die Erben sein Testament an; der sich mit der Stadt hinziehende Rechtsstreit endete 1862 mit dem Kompromiß, daß die Sammlungen geteilt wurden. Ein Teil kam an die Stadt, darunter die Scheiben nach den Transparenten, ein anderer wurde 1864 in Nürnberg versteigert (s. Anm. 4). Der Zyklus von Sauterleute kam 1875 in das GNM (W. Schwemmer, Anm. 2, S. 152-54, 158). Die jetzige Rahmung wurde wahrscheinlich von Georg N. Hebler ausgeführt (Kostenvorschlag v. 9. 3. 1876 zur Restaurierung der städt. Glasgemälde im GNM: Acten d. Stadtmagistrats Nürnberg, betr.: D. Städt. Kunstslg. 1864-76; Nürnberg, Stadtarch., Hauptreg. V d 4, Nr. 35). — G. M. Remshard (Anm. 4), Nr. 53-59 — A. Essenwein (Anm. 27); 1884, Nr. M. M. 533-39; 1898, Nr. M. M. 650-56. — Dr. Günther Schiedlausky, der den Zyklus von Sauterleute am 13. 11. 1966 in eine Führung über Gläser des Klassizismus und des Biedermeier einbezog, gab die Anregung zu diesem Aufsatz. Der selbstlosen Kollegialität von Dr. Wulf Schadendorf verdanke ich Kenntnisse und Einsichten zur Kunst des 19. Jahrhunderts, die hier ihren Niederschlag gefunden haben.
- 131 Kunst-Bl. 11, 1830, S. 385.
- 132 G. M. Remshard (Anm. 4), S. 4.

- ¹³³ Ebda, S. 32-35. Der Zyklus nach dem Marienleben wurde 1864 versteigert und ist seitdem nicht mehr nachweisbar (A. Eye, Anm. 4, Nr. 133-51, 491). — Hertels Interesse für die neuzeitliche Kabinettglasmalerei bleibt ungewöhnlich. Neben persönlicher Neigung mag das Kapitel „Mögliche Mittel, die Glasmalerei aus ihrer gegenwärtigen Schlagsucht herauszureisen, und ihr voriges Ansehen wieder zu versetzen“ (in: Johann Conrad Harrepeter: Die Kunst auf Glas zu malen und Glasarbeiten zu verfertigen aus dem Französischen des verstorbenen Herrn Peter le Vieil. Nürnberg 1779) von Bedeutung gewesen sein. Schon damals hoffte der Verf., daß eines Tages „ein Großer seine Hauskapelle mit einigen grau in grau, oder kolorierten, oder auch historischen Fenstern schmücken“ würde. — 1825 werden noch keine Glasgemälde in der Hertelschen Slg. genannt (D. Sammler f. Kunst u. Alterthum in Nürnberg 2, 1825, S. 90-96); 1832 hat sich diese „vielleicht ums Doppelte vermehrt“, auch durch den Ankauf älterer und neuerer Glasgemälde (J. Ch. J. Wilder: Nürnberg. 2. Aufl. Nürnberg 1832, S. 78). Vgl. W. Schwemmer (Anm. 2), S. 152-54.
- ¹³⁴ Kunst-Bl. 9, 1828, S. 126 — Dreihundertjähr. Gedächtnißfeier (Anm. 2), S. 21. — Zur Wahl Sauterleutes in das Fest- und Vorbereitungskomitee: Acta (Anm. 18), fol. 9.
- ¹³⁵ Vgl. Anm. 5. — Inv. Nr. St. N. 9118 trägt auf dem Untersatzkarton den handschr., vorerst undeutbaren Vermerk: Eigenthum Petersen.
Da über das farbige Aussehen der Originaltransparente nichts bekannt ist, bleibt die Frage, inwieweit die Kolorierung der Stichfolge von Walther und die darauf basierenden Farben der Glasbilder von Sauterleute originalgetreu oder freie Erfindung sind, völlig ungeklärt. Die auffällige, starke Farbigkeit, ja Buntheit der Stichfolge im GNM wäre für die Transparente aus dem Rathaussaal durchaus denkbar. Anton Baumgartner (Münchner Tägsl. 101, 11. 4. 1829, S. 426) sprach von den „blendenden Farben“. Im Kunst-Bl. (9, 1828, S. 123) wird Eberles „unpassende Wahl der Farben“ getadelt.
- ¹³⁶ Hans Dünninger in: Beiträge zur Kunst- und Kulturpflege im Hause Thurn und Taxis. Hrsg. v. Max Piendl. Kallmünz 1963, S. 311. — Zwei der Stiche von Reindel bei L. Grote (Anm. 5), Abb. S. 43.
- ¹³⁷ Ein Brief von Sauterleute an Hertel vom 11. 9. 1833 in: Diöz. Arch. v. Schwaben 9, 1892, S. 77/78.