



Dürer

für Berlin

HATJE
CANTZ



Kupferstichkabinett
Staatliche Museen zu Berlin

Dürer für Berlin

Dürer für Berlin

Eine Spurensuche im Kupferstichkabinett

Für das Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin
herausgegeben von Michael Roth unter Mitarbeit von Lea Hagedorn

Mit Beiträgen von
Johannes Eberhardt
Lea Hagedorn
Hans-Ulrich Kessler
Silvia Massa
Michael Roth
Stephanie Sailer

Inhalt

Wir danken Wolfgang Wittrock und Oskar Matzel
für die großzügige Förderung dieser Publikation.

DAGMAR KORBACHER	6	Vorwort und Dank
MICHAEL ROTH	10	Dürer für Berlin Zur Geschichte der Dürersammlung im Berliner Kupferstichkabinett zwischen Dürerkult, Dürerstreit und Dürerforschung
LEA HAGEDORN	16	Dürer und Berlin „Dürers Berliner Erben“ am Vorabend der Reichsgründung
	22	Dürer und Berlin Katalog 1–8
SILVIA MASSA / MICHAEL ROTH	36	Dürer in Berlin Dürer in der Anfangszeit des Berliner Kupferstichkabinetts. Die Sammlung Nagler und frühe Erwerbungen
	42	Dürer in Berlin Katalog 9–40
MICHAEL ROTH	110	Der Dürer-Streit Ein Buch und seine Folgen für die Berliner Dürersammlung
	118	Der Dürer-Streit Katalog 41–55
STEPHANIE SAILER	136	Die Sammlung Posonyi Die Berliner Dürerzeichnungen, ihre Wiener Wurzeln und Pariser Umwege
SILVIA MASSA	146	„Wohl die herrlichste Acquisition die das Kabinett machen kann“ Friedrich Lippmann und die Dürersammlung Posonyi-Hulot
	152	Die Sammlung Posonyi-Hulot Katalog 56–90
MICHAEL ROTH	224	Dürer für die Forschung Friedrich Lippmanns Erwerbungen nach 1877 und die <i>Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen</i> ab 1883
	232	Dürer für die Forschung Katalog 91–106
LEA HAGEDORN / SILVIA MASSA	266	Dürer bis heute Die Berliner Dürersammlung im 20. Jahrhundert
	276	Dürer bis heute Katalog 107–127
		Anhang
	322	Albrecht Dürer
	324	Chronologie
	328	Literatur
	340	Personenverzeichnis

Vorwort und Dank

Der Titel der Ausstellung *Dürer für Berlin* ist für das Kupferstichkabinett Programm. Das Museum besitzt eine der weltweit bedeutendsten Sammlungen von Handzeichnungen und Druckgraphiken Albrecht Dürers. Dieser herausragende Bestand wurde, wie diese Ausstellung in vielen Facetten eindrucksvoll nachvollziehbar macht, explizit für Berlin als Hauptstadt des 1871 gegründeten Deutschen Kaiserreichs gesammelt. Inspiriert von diesem Gedanken und angespornt von den ersten Impulsen aus Forschung und Politik, dem Entstehen und Wachsen der Dürersammlung in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, machte das Kupferstichkabinett *Dürer für Berlin* schnell zu seiner Herzensangelegenheit und Daueraufgabe. Die damals in unserem Museum für Berlin zusammengetragenen Bestände enthielten gewissermaßen im Keim bereits die institutionelle Verantwortung zum weiteren Ausbau der Sammlung, zum Bewahren, Erforschen, Ausstellen und Vermitteln der Werke für Berlin und von Berlin aus, für die Berliner und für eine immer globaler und vernetzter agierende Gesellschaft. In den vergangenen beiden Jahrzehnten wurde das Kupferstichkabinett diesen ebenso vielfältigen wie stets im Wandel begriffenen Herausforderungen sowie der Verantwortung, die mit einer Dürersammlung von Weltrang einhergeht, in besonderem Maße gerecht. Dies geschah unter der Ägide des Dürer-Experten und Sammlungskurators für die altdeutsche Kunst, Michael Roth, der ganz unterschiedliche Aspekte des zeichnerischen und druckgraphischen Schaffens erforscht und diese in Ausstellungen wie *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance* (5. Mai bis 16. Juli 2006) oder *Dürer. 500 Jahre Meisterstiche* (21. Januar bis 23. März 2014) auch für ein breites Publikum anschaulich werden ließ. Die Kabinettausstellung über die Meisterstiche ist seit 2020 dauerhaft online in der Deutschen Digitalen Bibliothek zu besichtigen. Sie war als Praxisseminar junger Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen in Kooperation mit der Kolleg-Forschergruppe „BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik“ an der Freien Universität Berlin entstanden. Diese Kooperation ermöglichte im Kupferstichkabinett im Rahmen des DFG-Transferprojektes „Evidenz ausstellen“ den Dialog Dürers mit einem bedeutenden Künstler unserer Gegenwart in *Double Vision: Albrecht Dürer & William Kentridge* (20. November 2015 bis 6. März 2016) sowie eine komplette Digitalisierung und Erschließung der Dürerbestände unseres Museums. Die nachhaltige Nutzung der Ergebnisse und Materialien dieses Projekts floss auch in diese Ausstellung ein. Während der Vorbereitungen von *Dürer für Berlin* schenkte die deutsch-amerikanische Künstlerin Kiki Smith dem Kupferstichkabinett 2023 einen Artist Proof ihrer Druckgraphik *Melancholia* (1999), ein Selbstporträt, das sie mit den Flügeln der Figur aus Dürers *Melencolia* zeigt. Er wird in der Ausstellung gezeigt, gewissermaßen als Beleg dafür, wie das Schaffen Albrecht Dürers im Berliner Kupferstichkabinett und ausgehend von unserem Museum immer neue Impulse geben kann.

Wir sind zahlreichen Personen und Institutionen zu Dank verpflichtet, die uns in vielfältiger Weise bei der Vorbereitung von *Dürer für Berlin* unterstützt haben. So sind wir unseren Leihgebern für die freundliche Bereitstellung ihrer Werke, die unseren Bestand für die Dauer der Ausstellung auf das Vorzüglichste ergänzen, außerordentlich dankbar. Wir danken in diesem Zusammenhang im Verbund der Staatlichen Museen zu Berlin vor allem der Kunstbibliothek (Moritz Wullen, Christina Thomson), der Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Julien Chapuis, Paul Hofmann, Hans-Ulrich Kessler, Sarah Aubron), dem Münzkabinett (Bernhard Weissert, Johannes Eberhardt) sowie der Alten Nationalgalerie (Ralph Gleis, Yvette Deseyve, Stephan Helms), außerdem dem Geheimen

Staatsarchiv der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Ulrike Höroldt, Heike Sommerfeld, Christian Schwarzbach). Für ihren kollegialen fachlichen Rat und Hilfe gilt außerdem unser herzlichster Dank Christof Metzger (Albertina Museum, Wien), Christian Rümelin und Claudia Valter (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Graphische Sammlung), Bertold Frhr. von Haller (Hallerarchiv, Nürnberg-Großgründlach), F. Carlo Schmid (C. G. Boerner, Düsseldorf), Hiram Morgan (University College Cork, School of History), Markus Hilbich (Technische Universität Berlin) sowie Bill Landsberger (Rathgen-Forschungslabor der Staatlichen Museen zu Berlin) und Frank von Hagel (Institut für Museumsforschung, Staatlichen Museen zu Berlin) sowie den Kolleginnen und Kollegen aus dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin um Petra Winter.

Für die großzügige Unterstützung im Rahmen der Corona-Förderlinie danken wir ganz besonders der Ernst von Siemens Kunststiftung, allen voran ihrem Generalsekretär Martin Hoernes. Die Herstellung dieses Katalogs wurde durch unsere Freunde und Mäzene Wolfgang Wittrock und Oskar Matzel substantiell unterstützt. Ihnen gilt unser herzlichster Dank. Der Berliner Sparkasse danken wir für die Ermöglichung einer digitalen Multimedia-Anwendung für die Ausstellung.

Darüber hinaus danken wir Mira Schröder von der Agentur SCHROEDER RAUCH sowie Sigrid Wollmeiner, Marika Mäder (Referat Publikationen und Merchandising, Staatliche Museen zu Berlin), Angelika Thill (Verlag Hatje Cantz, Berlin), Rutger Fuchs und Vera Udodenko für ihre wesentlichen Beiträge zum Gelingen von Ausstellung und Katalog.

An der Vorbereitung der Ausstellung war das gesamte Team des Kupferstichkabinetts beteiligt, allen Kolleginnen und Kollegen gilt unser herzlichster Dank, insbesondere Georg Josef Dietz, Luise Maul, Hanka Gerhold (Abteilung Restaurierung / Konservierung), François Belot (Passepartouts), Mara Weiß (Ausstellungsmanagement), Christian Jäger, Felix Schreier, Michel Hansow (Rahmung und Ausstellungsaufbau); Christien Melzer (Datenbankunterstützung); Andreas Heese und Dietmar Katz (Foto).

Ganz besonders danken wir den Autorinnen und Autoren, die diesen Katalog mit ihren Beiträgen bereichern und die Spurensuche *Dürer für Berlin* im Kupferstichkabinett aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten. Zu ihnen zählen Stephanie Andrea Sailer (Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien), Hans-Ulrich Kessler (Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin) und Johannes Eberhardt (Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin) sowie ganz besonders unser wissenschaftlicher Nachwuchs, Silvia Massa und Lea Hagedorn, die beide als Museumsassistentinnen in Fortbildung das Projekt in unterschiedlichen Phasen mit großem Engagement unterstützt haben. Mein größter und herzlichster Dank gilt jedoch Michael Roth, der mit unermüdlichem Einsatz, mit detektivischem Spürsinn und seinem kennerschaftlichen und analytischen Blick die Erweiterung, Erschließung, Erforschung, das Bewahren, Ausstellen und Vermitteln Dürers zu seiner Herzensangelegenheit gemacht und dabei Herausragendes geleistet hat: ihm ist es zu verdanken, dass Dürer für Berlin auch im 21. Jahrhundert weiter wirksam bleibt.

Dagmar Korbacher
Direktorin Kupferstichkabinett



1526

AD



Dürer für Berlin

Zur Geschichte der Dürersammlung im Berliner Kupferstichkabinett zwischen Dürerkult, Dürerstreit und Dürerforschung

Sammlungen haben einen Ort. Dieser Ort ist in seinem Ursprung jedoch nicht unbedingt mit den dort zusammengetragenen Werken verknüpft. Manchmal wachsen Ort und Inhalt erst nach und nach zusammen, bis sich idealerweise eine quasi natürlich anmutende Beziehung zwischen beiden ergibt. Die Berliner Dürersammlung, die heute zu den drei bedeutendsten ihrer Art gehört, ist hierfür ein eindruckliches Beispiel. Wie selbstverständlich geht man heute davon aus, dass Dürer und Berlin zusammengehören – und gemeint ist hierbei in erster Linie die Dürersammlung im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin. Eigentlich jedoch haben Berlin und Dürer nur sehr bedingt etwas miteinander zu tun. Biographische Bezüge gibt es nicht. Die enge Verbindung zwischen der Stadt, der Künstlerpersönlichkeit und ihrem Œuvre entwickelte sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts, in einer von markanten Wechselfällen zwischen Dürerkult und Dürerstreit, Dürersammlung und Dürerforschung geprägten Entwicklung.

Berlin, zunächst Hauptstadt des Königreichs Preußen und ab 1871 des neu proklamierten Deutschen Reichs, wollte und musste sich im Kreis der europäischen Metropolen behaupten – politisch, wirtschaftlich und nicht zuletzt kulturell. Letzteres gelang vor allem durch die Gründung der Universität und den Aufbau von Sammlungen. In deren Zentrum sollten nach Möglichkeit die Werke großer, kanonischer Meister und nationaler Koryphäen stehen. Albrecht Dürer, den man auch im Ausland als bedeutendsten deutschen Künstler wertschätzte, war einer von ihnen. Ab dem späten 18. Jahrhundert wurden seine Person und sein Werk auch im Kontext einer nationalen Identitätsbildung rezipiert, gesammelt, präsentiert und nicht zuletzt auch wissenschaftlich erforscht. „Dürer für Berlin“ bedeutete also immer auch: Dürer für die Nation.

Dürer wurde nicht nur an seinem Geburtsort Nürnberg, wo ihn der Diakon von St. Jakob, Johann Ferdinand Roth, als „Vater der deutschen Künstler“ titulierte,¹ sondern auch im Königreich Preußen verehrt. Viele, oftmals adlige Privatsammler erwarben seine Werke und veräußerten oder übereigneten sie später dem preußischen Königshaus. Nicht selten geschah dies in der Hoffnung auf die Gründung einer eigenständigen graphischen Sammlung in Berlin. Bis dahin wurden die Dürerblätter zumeist der königlichen Akademie der Künste zur Aufbewahrung und Nutzung übergeben. Dort trugen sie zu einer mehr auf die Person als auf die Kunst ausgerichteten Dürerverehrung in der Berliner Künstlerschaft bei.

Die erste Abteilung der Ausstellung ist diesem Aspekt der Künstlerverehrung gewidmet. Hier findet man zahlreiche Zeugnisse des Berliner Dürerkults, darunter Werkparaphrasen von Karl Friedrich Schinkel, Arbeiten, die im Zusammenhang der 1828 begangenen Gedenkfeste zu Dürers 300. Todestag entstanden sind, bis hin zu bildsatirischen Brechungen, wie Adolph Menzels ironischen Einladungskarten zu den Feiern von 1835 und 1836 (Kat. 7 a/b).

Ein für die Künstlerverehrung des 19. Jahrhunderts wichtiger historischer Anknüpfungspunkt war Dürers persönliche Verbindung zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, Maximilian I. Für diesen Herrscher, der ohne geographisches Machtzentrum regierte und daher auf eine nachdrückliche mediale Präsenz bedacht war, schuf der

Nürnberger Künstler zahlreiche repräsentative Werke. Viele sind in der zweiten Abteilung der Ausstellung zu sehen, darunter der größte je geschaffene Holzschnitt, die *Ehrenpforte* für den Kaiser (Kat. 13).

Seite 54

Nach der Gründung des Kupferstichkabinetts im Jahre 1831 wurden die meisten der in Berlin aufbewahrten Dürerwerke in der neu eingerichteten Institution zusammengeführt, durch den Gründungsdirektor Wilhelm Eduard Schorn geordnet und weiter ausgebaut. Den Grundstock bildete alter Besitz, der bis in die Sammlung des Großen Kurfürsten, Friedrich Wilhelm von Brandenburg, in das 17. Jahrhundert zurückreicht. Hinzu kamen bedeutende private Bestände: neben der bereits 1817 angekauften Nürnberger Sammlung Hans Albrecht von Derschau auch die 1824 erworbene Dürersammlung des Grafen Karl von Lepell sowie 1835 schließlich die bereits lange geplante Aufnahme der Sammlung des preußischen General-Postmeisters Karl Ferdinand Friedrich von Nagler mit ihren umfangreichen und prominenten Dürerbeständen.

Seite 64

Aus diesen frühen Beständen zeigen wir eine Auswahl druckgraphischer Werke Dürers, die neben bekannten Meisterwerken wie der *Apokalypse* von 1498 (Kat. 17) auch weniger bekannte Blätter umfasst. Zu ihnen gehören insbesondere einige Werke aus der Nagler-Sammlung, die aufgrund ihrer späteren Überarbeitungen und Kolorierungen unser heutiges Bild von Dürer als Meister des Schwarzweiß irritieren (Kat. 19–28).

Seite 68–85

Mit der Gründung des Deutschen Kaiserreichs im Jahr 1871 wuchs in der „neuen“ Hauptstadt Berlin der Bedarf an wissenschaftlichen und künstlerischen Autoritäten zur Etablierung und Verfestigung einer gemeinsamen nationalen Identität weiter an. Der Künstler Albrecht Dürer war sowohl der „geborene“ Vertreter seines Berufsstandes als auch der neu gegründeten Nation. Darüber hinaus jährte sich 1871, im Jahr der Kaiserkrönung, auch Dürers Geburtstag zum 400. Mal. Diese Koinzidenz wurde viel beachtet und durch einen repräsentativen, dem preußischen König und Deutschen Kaiser gewidmeten illustrierten Prachtband der Berliner Dürerzeichnungen gefeiert. Er bildet den Ausgangspunkt für die in der dritten Abteilung vorgestellten Werke und Ereignisse. Denn gerade diese protokollarisch gewichtige, aber wissenschaftlich wenig fundierte Publikation wurde zu einem medialen wie sammlungshistorischen Desaster: In der schon bald erscheinenden Rezension des renommierten Wiener Kunsthistorikers Moriz Thausing wurden fast alle der in dem Band vorgestellten Dürerzeichnungen aus dem Œuvre des Meisters gestrichen – und das mit gutem Grund.² Das Berliner Kupferstichkabinett war damit nicht nur hinsichtlich seiner wissenschaftlichen Expertise infrage gestellt, sondern stand auch in Gefahr, seinen Rang als bedeutende Dürersammlung zu verlieren, insbesondere im Bereich der von den Abschreibungen betroffenen Zeichnungsbestände.

Geradezu paradigmatisch markieren die Publikation und ihre Folgen zudem die damalige Entwicklungsphase der im Entstehen begriffenen akademischen Kunstgeschichte. Letztlich gehörte der rund um die Rezension entbrannte „Dürer-Streit“, ebenso wie der wenig später stattfindende „Holbein-Streit“, zu den Gründungsmomenten einer werkkritischen Kunstgeschichtsforschung. Für das Berliner Kupferstichkabinett bedeutete er eine Zeitenwende, die in der vierten Abteilung vorgestellt wird.

Unter der Obhut des 1871 von Kaiser Wilhelm I. eingesetzten Protektors der königlichen Museen, Kronprinz Friedrich Wilhelm, nutzte ein bald neu eingestelltes, nunmehr kunstwissenschaftlich ausgebildetes Personal am Kupferstichkabinett den Dürer-Streit und die Dürerbestände als Motivation und als Chance zu einer strukturellen Revision und deutlichen Erweiterung der Sammlung. Eine wissenschaftlich und künstlerisch an höchsten Ansprüchen orientierte Dürersammlung ließ den Eklat des Jahres 1871 bald vergessen und legte das Fundament für den heutigen Rang dieser zentralen Bestandsgruppe im Berliner Kupferstichkabinett. Dafür ergaben sich seit den 1860er Jahren aufgrund der historisch einzigartigen Entstehung eines Dürer-Zeichnungsmarktes vor allem in Österreich und in Frankreich zahlreiche Möglichkeiten. Die Gründe hierfür lagen in der Geschichte der Wiener Dürersammlung. Während und nach der napoleonischen Besetzung im frühen 19. Jahrhundert gelangten unter bis heute nicht abschließend geklärten Umständen hunderte von Dürerzeichnungen aus den Beständen der Albertina und der Hofbibliothek in den Besitz lokaler und internationaler Sammler und Händler. Vor allem in Wien und in Paris etablierten sich Sammlerkreise, in denen die Handzeichnungen zum Leitmedium „wichtiger“ Dürersammlungen avancierten. Stephanie Sailer geht dieser Entwicklung in ihrem Katalogbeitrag nach. Die Berliner Erwerbsgeschichte der

Dürerzeichnungen setzt hier an. Daher verfolgen wir die Provenienzen der Berliner Blätter seit dieser Zäsur von 1871. Die Entwicklungen der Jahrzehnte zuvor wurden und werden aktuell von Christof Metzger in Wien grundlegend neu aufgearbeitet.³

Der Neuanfang der Berliner Sammlung ist maßgeblich mit Friedrich Lippmann verknüpft, dem 1876 kommissarisch eingestellten und 1878 als Direktor bestätigten neuen Leiter des Kupferstichkabinetts. Er war aus dem Wiener Kreis um den Museumsgründer und Ordinarius Rudolf Eitelberger von Edelberg hervorgegangen und hatte gemeinsam mit Moriz Thausing aus der Albertina bereits 1871 eine Dürerausstellung kuratiert. Schon damals war er mit den relevanten Sammlerkreisen vertraut. Im Laufe seines fast dreißigjährigen Wirkens gelang es Lippmann dann in Berlin, durch zahlreiche hochkarätige Erwerbungen und bedeutende Bildpublikationen der Sammlungsbestände den Ruf der Dürersammlung zu rehabilitieren und sie als eine der umfangreichsten und qualitativvollsten Zeichnungs- und Graphiksammlungen dieser Art neu zu begründen.

Ganz am Beginn seiner Tätigkeit – und zugleich im Mittelpunkt der vierten Abteilung wie der gesamten Ausstellung – steht eine seiner bedeutendsten Erwerbungen. Lippmann, selbst ein passionierter Sammler, pflegte enge Kontakte nach Paris, wo seinerzeit mehrere Dürersammlungen der ersten Jahrhunderthälfte aufgelöst wurden. Bereits am 22. April 1877, als er zu einer anderen Auktion nach Paris gereist war, ergab sich, vermutlich durch einen Hinweis von Charles Ephrussi,⁴ die einmalige Gelegenheit zum Erwerb einer ihm bereits gut bekannten großen Dürersammlung. Der Wiener Kunsthändler und Sammler Alexander Emil Posonyi hatte sie zehn Jahre zuvor an Anatole Auguste Hulot verkauft, den zu erheblichem Vermögen gelangten Produzenten der ersten französischen Briefmarken. Hulot, der sich in Finanzschwierigkeiten befand, war bereit, seine komplette Sammlung rasch zu veräußern, allerdings nicht nach Deutschland, wie sich Wilhelm von Bode in seiner Autobiographie *Mein Leben* entsinnt.⁵ Doch indem Lippmann britische Gewährsleute einschaltete und die Unterstützung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm, des Kultusministers Falk und vor allem des Vortragenden Rats im preußischen Kultusministerium und späteren Generaldirektors der königlichen Museen, Richard Schöne, gewann, gelang ihm in einer dramatischen Eilaktion der Ankauf der Sammlung Posonyi-Hulot. Neben herausragenden Meisterzeichnungen (Kat. 62–73, 75–78, 80) kamen so auch besonders qualitätvolle druckgraphische Werke Dürers nach Berlin und werteten diesen Sammlungsbereich erheblich auf (Kat. 59–61). Zudem gelang Lippmann wenig später, im Jahr 1877, auch der Erwerb der ursprünglich in Paris ins Auge gefassten Dürerzeichnungen aus der Sammlung Firmin-Didot. Über den Stuttgarter Kunsthändler Gutekunst kaufte Berlin zwei wichtige Blätter aus Dürers Silberstift-Skizzenbuch seiner niederländischen Reise von 1520/21 (Kat. 79, 81) sowie die Bildniszeichnung von Dürers Mutter Barbara (Kat. 74). Mit diesem ersten „Lippmann-Coup“ war das Kupferstichkabinett wieder auf der Höhe führender Dürersammlungen angelangt.

Aus den gewachsenen Beständen ergaben sich für Lippmann neue Aufgabenfelder und wissenschaftliche Möglichkeiten, die in der fünften Abteilung vorgestellt werden. Neben einer Präsentation der neu erworbenen Arbeiten 1877 begann er in enger Zusammenarbeit mit spezialisierten Berliner Kunstdruckern und der 1879 gegründeten Reichsdruckerei mit der Publikation eines illustrierten Corpus der Dürerzeichnungen in „Nachbildungen“. Mit diesem ab 1883 erschienenen, ersten vollständig bebilderten Werkverzeichnis und seinen für jene Zeit herausragenden, detailgetreuen Faksimile-Illustrationen markierte Lippmann, neben der Sammlungserweiterung, einen weiteren Eckpunkt der Berliner Dürerforschung und -vermittlung im späten 19. Jahrhundert. Die ambitionierte Bildpublikation verbreitete die visuelle Kenntnis der Berliner Dürerzeichnungen und ermöglichte so auch außerhalb der eigentlichen Sammlung deren ästhetische, kennerschaftliche und wissenschaftliche Rezeption. Gleichzeitig vertiefte das mehrbändige Publikationsprojekt den Kontakt zu Dürersammlern sowohl im Deutschen Reich als auch in England und Frankreich. Diese Kontakte nutzte Lippmann bis zu seinem plötzlichen Tod im Jahr 1903 intensiv zum weiteren Ausbau der Berliner Dürersammlung.

Das Ende der Lippmann-Ära markiert auch den Übergang ins 20. Jahrhundert, dem die sechste Abteilung gewidmet ist. Lippmanns Nachfolger, unter ihnen von 1908 bis 1930 sein langjähriger Assistent und Weggefährte Max J. Friedländer sowie Friedrich Winkler, der nach Elfried Bocks Tod 1933 von der Kunstbibliothek als Direktor an das Kupferstichkabinett

Seite 170–193,
196–201, 204

Seite 158–169

Seite 202, 206

Seite 194

wechselte und das Haus bis 1957 leitete, verfolgten den Sammlungsschwerpunkt „Dürer“ weiter. Sie konnten bereits bestehende Kontakte zu großen Dürersammlern und deren Nachfahren für ihre Erwerbungen nutzen. Paradigmatisch hierfür ist die über Jahrzehnte gepflegte und durch mehrfache Ankäufe manifestierte Verbindung zu der Braunschweiger Familie Blasius, deren Dürersammlung auf den Hannoveraner Oberbaurat Bernhard Hausmann in den 1850er und 1860er Jahren zurückging. Wilhelm Bode hatte bereits 1875 Hausmanns Zeichnungssammlung an das Berliner Kupferstichkabinett vermitteln können,⁶ allerdings mit Ausnahme der Dürerblätter, die bei den Nachfahren verblieben. Diese gaben später, in den 1930er und 1950er Jahren, immer wieder einzelne Blätter oder Werkgruppen an das Kupferstichkabinett ab.

Auf diese Weise stand auch die Ankaufspolitik späterer Jahrzehnte noch in Lippmanns Tradition. Auch seine wissenschaftliche Publikation der Dürerzeichnungen in Berlin wurde fortgesetzt. So vervollständigte Friedrich Winkler 1927 und 1929 Lippmanns Corpuswerk mit zwei abschließenden Bänden. Von 1936 bis 1939 erarbeitete Winkler überdies einen neuen Werkkatalog der Dürerzeichnungen, der nunmehr chronologisch und nicht mehr sammlungsorientiert aufgebaut war.

Diese wissenschaftliche Arbeit am Dürer-Corpus – und weniger eine kunstpolitische Einflussnahme – prägte auch die Ankaufspolitik in der Ära des Nationalsozialismus, in der Winkler neben Werken aus der Sammlung Blasius (Kat. 112–114) auch Blätter aus der Göttinger Sammlung Ehlers (Kat. 115) erwerben konnte. Doch waren die finanziellen Spielräume merklich enger als noch zu Lippmanns Zeiten, sodass zur Finanzierung neuer Zeichnungen und En-bloc-Erwerbungen andere Werke aus dem Berliner Bestand veräußert wurden. Neben zahlreichen Dürer-Dubletten betraf dies auch herausragende Abzüge und seltene Zustände sowie Zeichnungen aus anderen Sammlungsbereichen. Aus heutiger Sicht besonders schmerzlich ist sicherlich der Verkauf von Albrecht Dürers Meisterstich *Melencolia I* aus der Sammlung Posonyi-Hulot im Mai 1938 über den Zwischenhändler Meder an „Göbbels“, vermutlich der Reichspropagandaminister Joseph Goebbels.⁷ Der heutige Verbleib des Blattes ist unbekannt.

Durch die kriegsbedingte Teilung Deutschlands und die Rückführungen der Sammlungen des Kupferstichkabinetts aus den verschiedenen Verbringungsorten in den späten 1950er Jahren, ab 1956/57 aus den westlichen Auslagerungsorten nach Berlin-Dahlem beziehungsweise 1958/59 aus der Sowjetunion in den Osten der Stadt, wurde auch die Berliner Dürersammlung in ungleichmäßiger Teilung auseinandergerissen. Die jeweiligen Verluste konnten punktuell ausgeglichen werden.

Das ab 1957 der Stiftung Preußischer Kulturbesitz eingegliederte Dahlemer Kabinett nahm die Verbindungen aus der Vorkriegszeit wieder auf und ergänzte seine Bestände durch einige Dürerzeichnungen aus der Sammlung Blasius (Kat. 116–119). Darüber hinaus konnte anlässlich des Jubiläumsjahres 1971 mit dem Erwerb der schwarzweißen *Ehrenpforte* Kaiser Maximilians I. (Kat. 121) eine zentrale Lücke im Bestand – das bedeutende kolorierte Exemplar (Kat. 13) war in der Sammlung auf der Museumsinsel im Ostteil Berlins verblieben – geschlossen werden.

Auf der Museumsinsel gelang eine gewisse Kompensation für die nun im anderen Teil der Stadt aufbewahrten Dürerbestände durch die Aufnahme der Graphiksammlung des preußischen Ingenieurs Christian Peter Wilhelm Beuth, eines Teilbestandes des ehemaligen Beuth-Schinkel-Museums. Nun wurde diese alte Sammlung wieder mit den Zeichnungen des mit Beuth befreundeten Karl Friedrich Schinkel zusammengeführt, den zu Beginn des 19. Jahrhunderts eben jene Graphiken zu seiner Auseinandersetzung mit Dürers Kunst veranlasst hatten.

Nach der politischen Wiedervereinigung 1989/90 wuchsen auch die lange Zeit getrennten öffentlichen Dürersammlungen in Berlin wieder zusammen. Gemeinsam machen sie die gesamte Werkentwicklung Dürers von der ersten signierten Zeichnung bis zu seinem Tod 1528 sichtbar. So bilden sie einen der bedeutendsten Bestände des Kupferstichkabinetts und spiegeln die wechselvolle Geschichte „Dürers für Berlin“.

1 Roth 1791.

2 Thausing 1871.

3 Siehe hierzu Metzger 2019b, S. 51–67, S. 466–478 sowie ders. 2021, S. 210–227 für die Zeichnungen der niederländischen Reise 1520/21.

4 Bode 1997, Bd. 1, S. 134.

5 Ebd.

6 Inv.-Nr. 4114-1875 erworben von Hausmanns Enkel Dr. Fritz Hartmann, Hannover.

7 Aukt.-Kat. Boerner, Leipzig Nr. 198, 24. Mai 1938: Kupferstiche Alter Meister.

Dürer. Rembrandt, S. 5, Nr. 25.

Käufer- und Bestimmungseintragung im annotierten Exemplar des Kupferstichkabinetts. Siehe hierzu den Beitrag von Silvia Massa und Lea Hagedorn in diesem Band, S. 262–275.





Dürer und Berlin

„Dürers Berliner Erben“ am Vorabend der Reichsgründung

Um 1814, dem Jahr der Befreiungskriege, fertigte der preußische Architekt, Maler und Bühnenbildner Karl Friedrich Schinkel acht Zeichnungen nach berühmten Holzschnitten Albrecht Dürers an, von denen sich sieben im Berliner Kupferstichkabinett erhalten haben (Kat. 3, 4, 11).¹ Bei den Tusche- und Rötelzeichnungen handelt es sich um eigenständige Interpretationen von Motiven aus Dürers Folge zum *Triumphwagen* (Kat. 10), dem *Marienleben* (Kat. 61) und der *Apokalypse* (Kat. 17). Die Werkaufnahmen fallen in eine Zeit zunehmender Begeisterung für die altdeutsche Kunst, in der das Sammeln von Dürergraphiken unter hohen preußischen Staatsbeamten geradezu in Mode gekommen war.² Schinkel konnte etwa auf die umfangreichen Graphikbestände des ihm in enger Freundschaft verbundenen Ingenieurs Christian Peter Wilhelm Beuth zurückgreifen. In dessen Sammlung fand er reiche Vorlagen für seine eigenen Studien.³

Seite 28, 29, 50

Seite 46, 162

Seite 64

Schinkels Zeichnungen fanden früh Beachtung: Bereits 1844 würdigte der damalige Direktor der Berliner Gemäldegalerie, Gustav Friedrich Waagen, die detailreichen Paraphrasen von Werken Dürers als eindruckliches Zeugnis von Schinkels patriotischer Gesinnung.⁴ Die Beschäftigung mit Dürer – sei es als Sammler oder Künstler – erfolgte sicherlich vor allem aus Gründen ästhetischer Wertschätzung und aus kunsthistorischem Interesse, stand aber auch unter dem Vorzeichen aufkeimender Nationalidentität im nachnapoleonischen Preußen.⁵

Die Dürer-Verehrung in der Hauptstadt Berlin wurde allen voran von örtlichen Kunstschaffenden und frühen Kunstwissenschaftlern befeuert. Ihr Höhepunkt fällt in die Planungsphase der Berliner Museen. Doch wie erklärt sich überhaupt die Begeisterung für einen Nürnberger Künstler des 16. Jahrhunderts im preußischen Berlin am Vorabend der Reichsgründung?

Dürer-Verehrung

Der Kult um Albrecht Dürer und seine Kunst erfuhr bereits um 1600 einen ersten Höhepunkt. Druckgraphische Porträts, zumeist nach den Vorlagen von Erhard Schön (Kat. 2) und nach der Bildnismedaille des Hans Schwarz (Kat. 52), feierten den Künstler als „teutschen Apell“. Kein Geringerer als der göttliche Michelangelo soll aus Missgunst Dürers Werke zerstört haben.⁶

Seite 26

Seite 131

Lange also vor dem Entstehen eines modernen deutschen Nationalstaates machte der humanistische Kulturpatriotismus mit seiner Vorstellung vom kulturellen Wettstreit der Länder Dürer zum ersten Vertreter einer genuin deutschen Kunst, die sich gegenüber der italienischen als ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen erwies.⁷ Das Bild vom künstlerischen Universalgenie der Deutschen verfestigte sich mit der Zeit und wurde zum kulturellen Allgemeingut. Einen Ausdruck fand diese anhaltende Popularisierung in einer Vielzahl von Kopien historischer Dürerporträts (Kat. 2).

Seite 26

Im ausgehenden 18. Jahrhundert setzte zudem eine romantisierte Verklärung des Nürnberger Meisters ein.⁸ Viele Künstler, welche die altdeutsche Kunst wiederzubeleben suchten, sahen in Dürer ein Vorbild, dem es nachzueifern galt. Eine nahezu kultische Verehrung brachten die Lukasbrüder, eine dezidiert anti-akademische Vereinigung junger Künstler um Franz Pforr und Friedrich Overbeck in Wien und Rom, dem Nürnberger Meister entgegen. Gemeinsam mit Diplomaten und Adligen begingen sie in Rom seit den 1810er Jahren regelmäßige Gedenkveranstaltungen zu Ehren des bedeutenden Künstlers. Dürer wurde zum Repräsentanten einer

idealisierten Vergangenheit stilisiert, der „deutschen“ Gotik, die als Projektionsfläche für den Wunsch nach einem national geeinten Deutschland diente. In der mittelalterlichen Zunftgesellschaft glaubte man das Ideal ständeübergreifenden Gemeinwesens verwirklicht zu sehen. Zudem galt die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert als Blütezeit der deutschen Kunst.⁹

Einen folkloristischen Höhepunkt erreichte dieses emotionsgeladene, romantisierende Geschichtsbild mit der Nürnberger Gedenkfeier anlässlich des 300. Todestages Dürers am 28. April 1828. Unter der Schirmherrschaft des bayerischen Königs Ludwig I. fand in der fränkischen Hauptstadt ab dem 7. April eine mehrtägige Massenveranstaltung mit etwa 10 000 Besuchern statt. Im Zentrum stand die feierliche Grundsteinlegung von Christian Daniel Rauchs Dürer-Denkmal, dem ersten Künstlerstandbild überhaupt. Außerdem sollte ein



ABB. 1
Christian Daniel Rauch, Modell zum
Nürnberger Dürer-Denkmal mit
Sockel, 1828, bronzierter Gipsabguss,
49 × 22 × 17 cm, Staatliche Museen zu
Berlin Alte Nationalgalerie, RM 52,
Foto: Andres Kilger

Stammbuch – eine Art neuzeitliches Freundschaftsalbum, das unter Adligen und Gelehrten sehr verbreitet war – zu Ehren Dürers angelegt und von zeitgenössischen Künstlern bestückt werden. Weitere Höhepunkte waren eine „Morgenfeier“ am Grab Dürers und ein Oratorium im historischen Rathaussaal.¹⁰

Die Berliner Dürer-Feier 1828

Auch in Berlin wurde gefeiert – aber in bescheideneren Dimensionen. In seiner Funktion als Direktor der Königlichen Kunstakademie und erster Vorsitzender des 1814 gegründeten Berliner Künstlervereins lud Gottfried Wilhelm Schadow 800 Gäste zur Gedenkfeier am 18. April 1828 in den Konzertsaal der Sing-Akademie ein. Unter Schadows Leitung entwarf Karl Friedrich Schinkel ein allegorisches Programm für die Festdekoration (Kat. 6), an dessen Umsetzung mehrere namhafte Mitglieder der Kunstakademie beteiligt waren und dessen Zentrum ein Gipsmodell von Rauchs Dürer-Statue bildete (Abb. 1). Vor dieser feierlichen Kulisse wurden in Ansprachen, Gedichten und Liedern Dürers Verdienste um die bildende Kunst gepriesen. Im Vergleich zu dem Volksfest in Nürnberg handelte es sich um eine exklusive Veranstaltung für die preußische Politik- und Kulturelite.¹¹ Während man in Nürnberg der Person Albrecht

Dürers gedachte und in Städten wie Bamberg oder Dresden dessen Werke ins Zentrum rückte, ging es in Berlin um Dürers Erbe: Berlin sollte Nürnberg als einstigem Kunstzentrum nachfolgen und Hauptstadt eines geeinten Deutschlands sein, so beschwor es der patriotische Schriftsteller Friedrich Christoph Förster in seiner Festrede.¹²

Dem selbstbewusst vorgetragenen Hegemonialanspruch standen indes einige Schwierigkeiten bei der Anknüpfung an Dürers Person und Epoche entgegen: Zwischen der preußischen Hauptstadt und dem fränkischen Künstler gab es keinerlei historische Bezüge. Auch das Stadtbild Berlins entsprach kaum dem des mittelalterlichen Nürnbergs, wie es Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kapitel *Ehrendächtniß unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers* in seiner für die Epoche der Romantik maßgeblichen Schrift *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* 1797 eindrücklich beschrieben hatte. Hier ist die Rede von „krummen Gassen“ und „altväterischen“ Häusern, denen „die feste Spur von unsrer alten vaterländischen Kunst eingedrückt ist“.¹³



ABB. 2
Karl Friedrich Schinkel (Entwurf), Dekoration der Dürerfeier am 18. April 1828 in der Sing-Akademie zu Berlin, 1828, Gouache, Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlung

Von all dem war im Berlin des frühen 19. Jahrhunderts kaum etwas zu spüren: Die Hauptstadt von Preußen verfügte über einen modernen Stadtkern und stand am Anfang einer neuen Blütezeit. Die Berliner Dürerverehrung war folglich zu einem „Sonderweg“ gezwungen und richtete sich weniger auf die Vergangenheit als auf Gegenwart und Zukunft. Die an der Feierlichkeit beteiligten Künstler um Schadow, Schinkel und Rauch suchten den Schulterchluss mit Dürers fränkischer Heimatstadt, um sich selbst mit dem Fixstern deutscher Hochkunst zu verbinden. Als Zeichen der Ehrerbietung wurde Schinkels aquarellierter Originalentwurf für die Berliner Festdekoration nach Nürnberg geschickt, wo er im neu angelegten Dürer-Stammbuch die Kunst der „Berliner Schule“ vertreten sollte (Abb. 2).¹⁴ Und Einnahmen aus dem Verkauf gedruckter Exemplare von Konrad Levezows für diesen Anlass gedichteter Kantate wurden für das Nürnberger Dürer-Denkmal gespendet, dessen Modell auch auf der Berliner Gedenkfeier allgegenwärtig war.¹⁵

Die Idee zu dem Denkmal kam vom bayerischen König Ludwig I., der in einem öffentlichen Schreiben vom 24. März 1827 ganz Deutschland dazu aufgerufen hatte, das Projekt als patriotischen Akt zu unterstützen. Erstmals sollte einem Künstler die Ehre zukommen, in einer lebensgroßen Plastik dargestellt zu werden. Den Auftrag hierzu erhielt Christian Daniel Rauch, ein ehemaliger Schüler Schadows, der sich am preußischen Hof einen Namen gemacht hatte und als Begründer der Berliner Bildhauerschule gilt. Den Sockel für das Denkmal sollte ursprünglich der Architekt Carl Friedrich Heideloff entwerfen. Doch obwohl dieser bereits im April 1827

erste Entwurfszeichnungen geliefert hatte, die auf allgemeine Begeisterung gestoßen waren (selbst Rauch und Schinkel ergriffen Partei für Heideloff), sollten die aufwendigen Pläne nie realisiert werden. Stattdessen entschied sich der Ausschuss für eine schlichte Basis von Friedrich Gärtner.¹⁶

Als konfliktreich erwies sich auch die Beauftragung Rauchs. Die Vergabe eines für die eigene Stadtgeschichte derart wichtigen Werkes an einen Auswärtigen – zumal an einen Preußen – erregte die Nürnberger Gemüter. Es folgte ein langjähriger Konflikt. Auf der einen Seite standen Magistrat und Künstlerverein, auf der anderen Seite Rauch und der als „Kunst-Diktator“ verschriene König. Die Nürnberger Künstler bezweifelten, dass Rauch zu einer „treuen Darstellung des Charakters“ Albrecht Dürers in der Lage sei. Außerdem unterstellten sie ihm, keine „Lust“ an der Arbeit zu verspüren.¹⁷ Noch im Jahr 1836 forderten sie, Rauch den Auftrag wieder zu entziehen und statt seiner Bertel Thorvaldsen, Ehrenmitglied des Nürnberger Künstlervereins, mit der Arbeit zu betrauen.¹⁸ Rauch sah in diesen Anfeindungen ein Symptom der „Abneigung der bairischen Autochthonen gegen Alles, was sich aus der Fremde auf den Gebieten der Wissenschaft und Kunst einzubürgern sucht.“¹⁹ Doch sollte das Denkmal allen Ärgernissen zum Trotz für Rauch ein großer Erfolg werden. Die Enthüllung der in Bronze gegossenen Statue am 21. Mai 1840 wurde gebührend gefeiert. Rauch erhielt großes Lob dafür, dass es ihm gelungen sei, die „ideale Charakteristik ohne hinzugefügtes Beiwerk allein durch die Persönlichkeit“²⁰ auszudrücken. Auf dieser Grundlage entwarf Rauch 1836 – ebenfalls auf Verlangen Ludwigs I. – die Hermenbüste für die Walhalla, die vom bayerischen König ersonnene Ruhmeshalle aller Deutschen bei Donaustauf (Kat. 1).

1828, im Jahr der großen Dürer-Feiern, war all dies noch Zukunftsmusik, und doch zeichnete sich die symbolische Bedeutung von Rauchs Denkmal bereits ab. Während man in Nürnberg die Grundsteinlegung feierte, stellten die Berliner Künstler ihr Modell der Statue samt dem von Heideloff entworfenen figürlichen Piedestal in der Mitte des Festsals der Sing-Akademie vor dem Orchestergraben auf. Vordergründig sollte dadurch eine weitere Verbindung nach Nürnberg hergestellt²¹ und der „Norden mit dem Süden festlich und friedlich vereint“²² werden, wie es die *Berlinische Zeitung* beschwor. Doch drückt sich hier auch der kollektive Stolz darüber aus, dass es ein Berliner war, der dem größten Künstler „aller Deutschen“ ein Denkmal setzen sollte.

Diese gesamtdeutsche und doch berlinzentrierte, zukunfts zugewandte Ausrichtung machte sich auch in der Festrede des Kunsthistorikers und Hochschulprofessors Ernst Heinrich Toelken bemerkbar. Ihm ging es nicht darum, „eine Todtenfeier zu begehen [...], sondern die fortlebende Wirksamkeit eines grossen Meisters öffentlich anzuerkennen“²³. Ziel war es, an Albrecht Dürer und dessen Epoche anzuknüpfen. Dies betraf zuvorderst natürlich die bildenden Künste, die im Preußen der Gegenwart zu neuer Blüte finden sollten. In diesem Sinne schließt Toelken:

Mit mehr Vertrauen als je darf aber die deutsche Kunst auf Anerkennung rechnen. Bürgt nicht dies dem Künstler-Verdienst gewidmete Fest genugsam dafür? Wird der Besitz von Kunstwerken nicht mehr und mehr ein Bedürfnis? Schmücken sich nicht unsere öffentlichen Plätze mit Prachtgebäuden und Bildsäulen? Findet nicht jede Art des Verdienstes ihr Denkmal?²⁴

(Kunst)politische Dimensionen

In Toelkens Rede werden die kunstpolitischen Dimensionen der Veranstaltung deutlich: Sie war weniger Gedenkfeier als vielmehr Leistungsschau der zeitgenössischen Berliner Kunstszene klassizistischer Prägung. Bei der mehrteiligen Festdekoration handelte es sich um ein Gemeinschaftsprojekt verschiedener Professoren der Kunstakademie (Kat. 6), und die Feier fand nicht wie in Nürnberg unter obrigkeitlicher Schirmherrschaft statt, sondern wurde von den Künstlern selbst organisiert und finanziert.²⁵ Sie beabsichtigten, das Ansehen der Künstler im preußischen Staat zu verbessern und die Kunst als Staatsaufgabe gleichauf mit Wissenschaft und Bildung zu verankern. Zu dieser Zeit begannen die noch jungen Kunstvereine Mäzenatentum zu organisieren und den Kunstmarkt zu dominieren. Der Monarch erwarb Werke für die eigene Sammlung. Daneben existierte seit 1817 das Kultusministerium, doch von einer systematischen staatlichen Kunstpolitik war man weit entfernt.²⁶

Es ging bei dem Festakt also auch darum, ein politisch einflussreiches Publikum von den eigenen Zielen zu überzeugen. Anwesend waren neben dem für seine romantisierende Mittelalterbegeisterung bekannten Kronprinzen, dem späteren König Friedrich Wilhelm IV., „fast alle Königlichen Minister und höchsten Staatsbehörden“²⁷. Diesem illustren Kreis war zu vermitteln, dass es im ureigenen Interesse eines prosperierenden Staates liege, repräsentative Kunstwerke und Kulturinstitutionen wie Museen zu fördern.

Albrecht Dürer eignete sich wie kaum ein anderer Künstler als Gewährsmann für die Früchte, die aus einer engagierten obrigkeitlichen Kunstförderung erwachsen können – immerhin hatte er sich mit Maximilian I. die Gunst eines bedeutenden Kaisers in der Geschichte des Heiligen Römischen Reiches erworben, der wie kaum ein zweiter für die erfolgreiche Verbindung von Machtpolitik und Kunstpatronage stand.²⁸ Damit war Dürer ein wichtiger Vertreter jener „glorreichen Zeit“ zwischen Mittelalter und Neuzeit, die Toelken mit dem Erwachen menschlichen Geistes, dem Erblühen der Wissenschaften sowie der Staatsverwaltung, mit großen Entdeckungen und der Reformation verbindet – allesamt Errungenschaften, deren Fortentwicklung auch der preußische Staat für sich reklamierte.²⁹

Gleichzeitig versprach der Dürerbezug ein entscheidendes Manko des preußischen Kulturpatriotismus zu beheben, nämlich den Mangel an verbindender und identitätsstiftender Tradition. Eine genuin „preußische“ Kunst gab es nicht und konnte es in dem multiethnischen Staatsgebiet auch nicht geben. Immer wieder hatten die Hohenzollern ihr Territorium vergrößert, seit dem 18. Jahrhundert entwickelte sich der Staat ganz allmählich und gegen große Vorbehalte (nicht zuletzt seitens des Königshauses selbst) von einer Ständegesellschaft zu einer konstitutionellen Monarchie bei immer lauter werdenden Rufen nach einem deutschen Nationalstaat.³⁰ Es gab nicht *eine* gemeinsame Geschichte, sondern deren unzählige, und der neue, auf Berlin ausgerichtete Zentralismus konnte dieser Vielstimmigkeit (noch) nicht viel entgegensetzen.

Dieses Defizit wurde in den Nachkriegsjahren noch eklatanter. Der Sieg, den die Allianz aus Russland, Österreich, Preußen und Bayern in der Völkerschlacht bei Leipzig im Oktober 1813 gegen das napoleonische Frankreich errungen hatte, läutete das Ende der französischen Besatzung weiter Teile Preußens ein. Dieses Ereignis wurde als großer Triumph gefeiert und bestärkte die patriotischen Stimmungen in den deutschen Ländern. Die Befreiungskriege wurden nicht zuletzt deshalb zu einem stark aufgeladenen Kollektivereignis, weil sich an den Schlachten so viele Freiwillige in Freikorps und Landwehr beteiligt hatten. Durch den Sieg sahen sich ganz unterschiedliche gesellschaftliche Kräfte gestärkt – neben dem preußischen König und dem Militär auch liberale und patriotische Bewegungen –, was zu innenpolitischen Spannungen führte, und auch außenpolitisch erwies sich die Nachkriegsordnung als schwierig.³¹

In dieser erwartungsschweren und zugleich prekären Lage diente Albrecht Dürer als Integrationsfigur, die für eine verbindende *invention of tradition* in mehrfacher Hinsicht geeignet schien: Sein Andenken funktionierte unabhängig von konfessionellen oder regionalen Zugehörigkeiten und stellte eine gemeinsame kulturelle Identität in Aussicht. Mit dem Verweis, dass Dürer „ganz Deutschland“ gehöre, begründete letztlich auch die Königliche Kunstakademie die Ausrichtung eines Dürer-Gedenkfestes in Berlin.³²

Dürers Erbe(n) in Berlin

Mit Dürer war spätestens seit dem Jubiläumsjahr 1828 eine vielfältig deutbare Nationalfigur gefunden, die sich für unterschiedliche Ziele nutzen ließ. Sie war Anknüpfungspunkt für eine zukunfts zugewandte Geschichtserzählung mit dem Anspruch, regionale, konfessionelle und ständische Differenzen durch ein nationales Gemeinschaftsgefühl zu ersetzen. Mit „Dürers Erbe“ bot sich den preußischen Künstlern um Schinkel, Rauch und Schadow nicht nur die Gelegenheit, sich selbst in eine bedeutende Tradition einzuschreiben, sie konnten auch von sich behaupten, den Traum von einem zeitgemäßen deutschen Kunstzentrum in Berlin zu verwirklichen.³³

Atanazy von Racyński, Diplomat in preußischen Diensten und passionierter Kunstsammler, beschrieb diese Entwicklung in seiner *Geschichte der neueren deutschen Kunst* 1841 wie folgt: „In Hinsicht der Künste war diese Stadt damals [1806] eine Wüste, und erst seit der Umwälzung der Künste in den Jahren 1814 bis 1820 [also nach den Befreiungskriegen] ist sie es nicht mehr.“³⁴

Das kulturelle Erblühen Berlins stützte sich jedoch nur teilweise auf die zeitgenössische Kunst und ihre Vertreter. Im Zentrum stand vielmehr die Überführung der königlichen Sammlung in öffentlich zugängliche Museen. Ziel war die Gründung eines Nationalmuseums nach dem Vorbild des Musée Napoleon in Paris. 1830 eröffnete das von Schinkel errichtete Königliche Museum (heute Altes Museum), das neben der Münz- und Antikensammlung auch die Gemäldegalerie beherbergte und in dessen Untergeschoss das 1831 gegründete Kupferstichkabinett seine erste Heimstatt finden sollte. Im selben Jahr wurde unter Carl von Brühl eine königliche Expertenkommission zur Leitung und Beratung des Museums eingesetzt.³⁵ Mit Schinkel, Rauch, Christian Friedrich Tieck und Levezow entstammten deren Mitglieder größtenteils jener Gruppe, die auch an der Feierlichkeit 1828 mitgewirkt hatte. Es war also ein durchaus einflussreicher Kreis, der das Dürer-Gedenken in Berlin forciert hatte, um über einen solchen Rückbezug den ersehnten Aufbruch zu propagieren.

Eine solche (kunst-)politische Indienstnahme einer Identifikationsfigur fordert immer auch Widerstand heraus und ruft Kritiker auf den Plan – in diesem Fall den Verein der jüngeren Künstler, dem u. a. Adolph Menzel angehörte. Die von ihm gestalteten Einladungskarten zu den Gedenkfeiern 1835 und 1836 grenzten sich stark von dem ernsthaften und ehrfurchtsvollen Programm der Festlichkeiten von 1828 ab (Kat. 7). Die Darstellung der Alkoholexzesse zu „Ehren Dürers“ macht sich recht unverhohlen über Ausmaß und Oberflächlichkeit der Meisterverehrung lustig. Womöglich ist sie gar als Kritik an einer unausgewogenen Berliner Kunstpolitik zu verstehen, die aus Sicht von Nachwuchstalente wie Menzel zu wenig in die junge Künstlergeneration investierte und stattdessen Prestigeprojekte förderte. Diesen Missstand beklagte auch Raczyński,³⁶ für dessen Band über die neuere Kunst in Berlin Menzel die Titeleinfassung gestaltet hatte. Dürer erscheint hier als Heilsbringer der deutschen Kunst, dessen Erbe anzutreten indes niemand in der Lage zu sein scheint (Kat. 8).³⁷ Ernüchtert schreibt Menzel in einem Brief an C. H. Arbold vom 29. Dezember 1836, dass wohl keiner der seiner Tage erfolgreichen Künstler dem „Phönix“ Dürer gewachsen sei.³⁸ So schlägt der Kult um den Nürnberger Meister in Kritik an bestehenden Verhältnissen um, die an die glorifizierte Vergangenheit nicht heranzureichen vermögen.

Seite 32

Seite 34

1 Börsch-Supan 2004, S. 71–73.

2 Siehe hierzuden Beitrag von Silvia Massa und Michael Roth in diesem Band, S. 32–41.

3 Ebd. und zur Geschichte der Sammlung Beuth der Beitrag von den Beitrag von Lea Hagedorn und Silvia Massa in diesem Band, S. 262–275.

4 Waagen 1844, S. 382 f.

5 Hierzu Kuhlemann 2002, S. 39.

6 Kris/Kurz 2014, S. 154.

7 Hierzu Hirschi 2012, S. 121–140.

8 Zur Abfolge von „romantischer“, „realistischer“ und „historischer“ Dürer-Verehrung Mende 1971, S. 4–12.

9 Lammel 1998, S. 128–132; Vignau-Wilberg 2018, bes. S. 24–26, 126 f. u. 194.

10 Ausst.-Kat. Nürnberg 1971b, S. 27–33.

11 Zum Vergleich der verschiedenen Dürer-Feiern siehe neben Blumenthal 2001, S. 93 f. Kuhlemann 2002, S. 46 f.

12 Blumenthal 2001, S. 90.

13 Wackenroder/Tieck 1797, S. 109. Über Nürnberg als Abbild mittelalterlicher Kunst siehe Vignau-Wilberg 2018, S. 21–24.

14 Kuhlemann 2002, S. 46 f.

15 Berliner Kunst-Blatt, S. 129. – Zur Kantate Blumenthal 2001, S. 94 u. 234–245.

16 Ausst.-Kat. Nürnberg 1971b, S. 44 f., Nr. 10, u. S. 49 f., Nr. 16.

17 Eggers/Eggers 1873–91, Bd. 1, S. 135.

18 Ebd., S. 137.

19 Ebd., S. 126.

20 Ebd., S. 148.

21 Berliner Kunst-Blatt, S. 114.

22 Berlinische Zeitung 85 (1828), nach Blumenthal 2001, Q.44, S. 234.

23 Berliner Kunst-Blatt 1828, S. 116.

24 Ebd., S. 129.

25 Ebd., S. 16.

26 Holtz 2016, S. 38–49.

27 Berliner Kunst-Blatt 1828, S. 115.

28 Zur Bedeutung von Dürers Arbeiten für Kaiser Maximilian I. im 19. Jahrhundert siehe Kap. *Dürer in Berlin*.

29 Berliner Kunst-Blatt 1828, S. 117. – Zum Ruf nach fürstlicher Patronage auf dem Berliner Dürer-Fest Blumenthal 2001, S. 96 f.

30 Betthausen 2016, S. 12.

31 Clark 2008, S. 437–452.

32 Lüdecke/Heiland 1955, S. 203.

33 Lammel 1998, S. 110.

34 Raczyński 1836–1841, Bd. 3, S. 5.

35 Hiller von Gaertringen 2014, S. 46 f.

36 Raczyński 1844, S. 17.

37 Busch 2015, S. 38–44.

38 Brief an C. H. Arbold vom 29. Dezember 1836, in: Lüdecke/Heiland 1955, S. 221.

Dürer und Berlin

Katalog 1–8

Vorbemerkung zum Katalog

Die Literaturfülle zu einem Großteil der ausgestellten Werke Albrecht Dürers ist überwältigend. Daher war es nicht möglich, vollständige Literaturverweise zu jedem Exponat anzustreben, ohne die Katalogeinträge dadurch erheblich zu belasten. Angesichts des sammlungsgeschichtlichen Schwerpunkts unserer Ausstellung haben wir ein besonderes Augenmerk auf die wissenschaftliche Diskussion zur Erwerbungszeit der Blätter gelegt. Darüber hinaus werden Titel genannt, die über die Genese der Sammlung und die Provenienz der Blätter Auskunft geben, meist handelt es sich dabei um einschlägige Auktionskataloge. Für vollständige Literaturberichte verweisen wir auf die ausführlichen Werkbibliographien im Bestandskatalog der Dürerzeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett von Fedja Anzelewsky und Hans Mielke von 1984. Jüngere Literatur wird im Kontext der Katalogeinträge angeführt.

Bei mehrbändigen Werkverzeichnissen haben wir uns entschlossen, Bandangaben und Erscheinungsjahre mit anzugeben, um die Stellung der Einträge in der wissenschaftlichen Diskussion nachvollziehbar zu halten. Außerdem sollen auf diese Weise Autorenwechsel und Strukturänderungen im laufenden Editionsprozess angezeigt werden, etwa im Falle der für uns besonders wichtigen Lippmann-Edition.

Für die druckgraphischen Arbeiten Dürers verweisen wir auf die Corpora von Adam v. Bartsch (B.), Joseph Meder (M.) bzw. Hollstein (H.) sowie auf das Gesamtverzeichnis der Dürer-Druckgraphik von

Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum (SMS), bei den Gemälden Dürers auf das Werkverzeichnis von Fedja Anzelewsky (A.). Die Siglen werden in der Literaturliste aufgelöst. Diese Kompendien dienen auch als Abbildungs- bzw. Verweisreferenzen für Werke außerhalb der Ausstellung.

Angaben zur Provenienz der Blätter beziehen sich auf die nachgewiesene Besitzerabfolge. Verweise auf das Sammlerstempelverzeichnis von Frits Lugt (Lugt) werden in den Fällen angegeben, in denen Stempel auf dem Blatt erkennbar sind. Konsultierte Archivalien stammen ganz überwiegend aus dem Geheimen Staatsarchiv der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (GSta-SPK) sowie dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen Berlin (ZA-SMB).

Maßangaben erfolgen im gängigen Schema Höhe vor Breite in Zentimetern, für die Medaillen in Millimetern. Da im Kontext dieses Ausstellungsprojekts eine Neuerausgabe und Bestimmung der Wasserzeichen nur partiell möglich war, bleibt eine durchgehende Aktualisierung dieses wichtigen kunsttechnologischen Apparats späteren Projekten vorbehalten. Alle Exponate stammen, wenn nicht anders angegeben, aus der Sammlung des Kupferstichkabinetts, Staatliche Museen zu Berlin.

Autoren der Katalogeinträge:

JE – Johannes Eberhardt

LH – Lea Hagedorn

HUK – Hans-Ulrich Kessler

SM – Silvia Massa

MR – Michael Roth



Christian Daniel Rauch

Porträtbüste von Albrecht Dürer, 1838

Gipsabguss nach Marmorherme
64 × 33 × 30,5 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Neues Museum, Inv.-Nr. RM 191

Albrecht Dürer ist ohne Zweifel der meistdargestellte deutsche Künstler der frühen Neuzeit. Allein die große Anzahl an Selbstbildnissen war für die damalige Zeit exzeptionell. Zusätzlich haben schon Zeitgenossen wie Hans Schwarz und Erhard Schön den Nürnberger Meister ins Bild gesetzt und damit für die Nachwelt ikonische Porträttypen geschaffen (Kat. 2, 52), die immer wieder kopiert und reproduziert wurden. Im 19. Jahrhundert dann schuf der Berliner Bildhauer Christian Daniel Rauch ein neuzeitliches Idealbild des zum Nationalkünstler stilisierten Dürer. 1826 wurde Rauch vom bayerischen König Ludwig I. mit Entwürfen zum Nürnberger Dürer-Denkmal betraut, dessen Grundsteinlegung im Zentrum der Gedenkfeier von 1828 stand.¹

Von dem bronzierten Gipsmodell war der König derart begeistert (Abb. S. 17), dass er 1836 eine Hermenbüste nach diesem Vorbild verlangte, um sie in der Walhalla aufzustellen. Der nationale Ruhmestempel für alle bedeutenden Persönlichkeiten „teutscher Zunge“ war ein Großprojekt des Königs; die Grundsteinlegung erfolgte 1830. Für die Begründung und Absicherung nationaler Identität waren Vorbilder und Helden jenseits der großen Herrscher, Heerführer und Staatsbeamten wichtig. Denkmäler von Martin Luther, Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller versprachen über die einzelnen Lokalpatriotismen hinaus anschlussfähig zu sein. Bei Dürer sollte es nicht anders sein. In diesem Sinne schwebte Ludwig I. wohl weniger ein „Nürnberger“ als vielmehr ein „universeller“ Dürer vor. Dies würde auch erklären, warum Rauchs Büste die bereits 1808 für die Walhalla angefertigte Porträttherme von Joseph Kirchmayer ersetzen sollte. Während Kirchmayer das berühmte Selbstbildnis von 1500 (A. 66) getreu in die Skulptur übertragen hatte, destillierte Rauch aus unterschiedlichen Vorlagen

wie dem Selbstporträt in der *Marter der 10000* (A. 105) und der Schwarz-Medaille ein vertrautes und doch modernes Idealbild heraus. Es sollte den „Teutschen Apelles“ an verschiedenen Orten repräsentieren. So wurde die Marmorbüste am 29. Juli 1837 nach München geschickt, während ein Gipsabguss in Berlin verblieb. Dort war er seit 1865 im neueröffneten Rauch-Museum zu sehen. Anlässlich von Dürers 400. Geburtstag im Jahr der Reichsgründung 1871 wurde die Büste öffentlichkeitswirksam inszeniert: „Ueber einem kolossalen Rahmen, in welchem die Originalzeichnungen, Stiche und Holzschnitte gruppiert sind, erhebt sich die Büste Dürer's, umgeben von grünen Gewächsen [...]“² Kurze Zeit später, das Rauch-Museum war nun in die Räumlichkeiten von Rauchs ehemaliger Werkstatt umgezogen, fand die Büste im dortigen Friedrichs-Saal Aufstellung. Als der Direktor der Staatlichen Nationalgalerie Ludwig Justi die Bildnissammlung um 1926 neu ordnete, sollte Rauchs Dürer neben den Büsten von Goethe, Luther, Immanuel Kant und Ludwig van Beethoven einen „Eindruck von der Größe und Weite des deutschen Geistes geben“.³

Ein weiterer Abguss der Rauch-Büste zierte ab 1850 den der Altmeistergraphik vorbehaltenen Blauen Saal des Kupferstichkabinetts. Mit dem Umzug in das Neue Museum erhielt das Kabinett 1848 ein programmatisches Dekor, auf Funktion und Bestände abgestimmt. Ein Kernstück waren die gemalten Porträts bedeutender Vertreter der graphischen Künste im Blauen Saal, bekrönt von einer „Kolossalbüste“ Albrecht Dürers.⁴ Dass es sich dabei um einen Abguss des rauchschen Modells gehandelt haben wird, legt eine Photoaufnahme des Blauen Saals von 1932 nahe, in dem die Dürer-Büste als Sopraporte über den Raum wacht (Abb. S. 40). [LH]

Provenienz

Rauch-Museum; Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin

Literatur

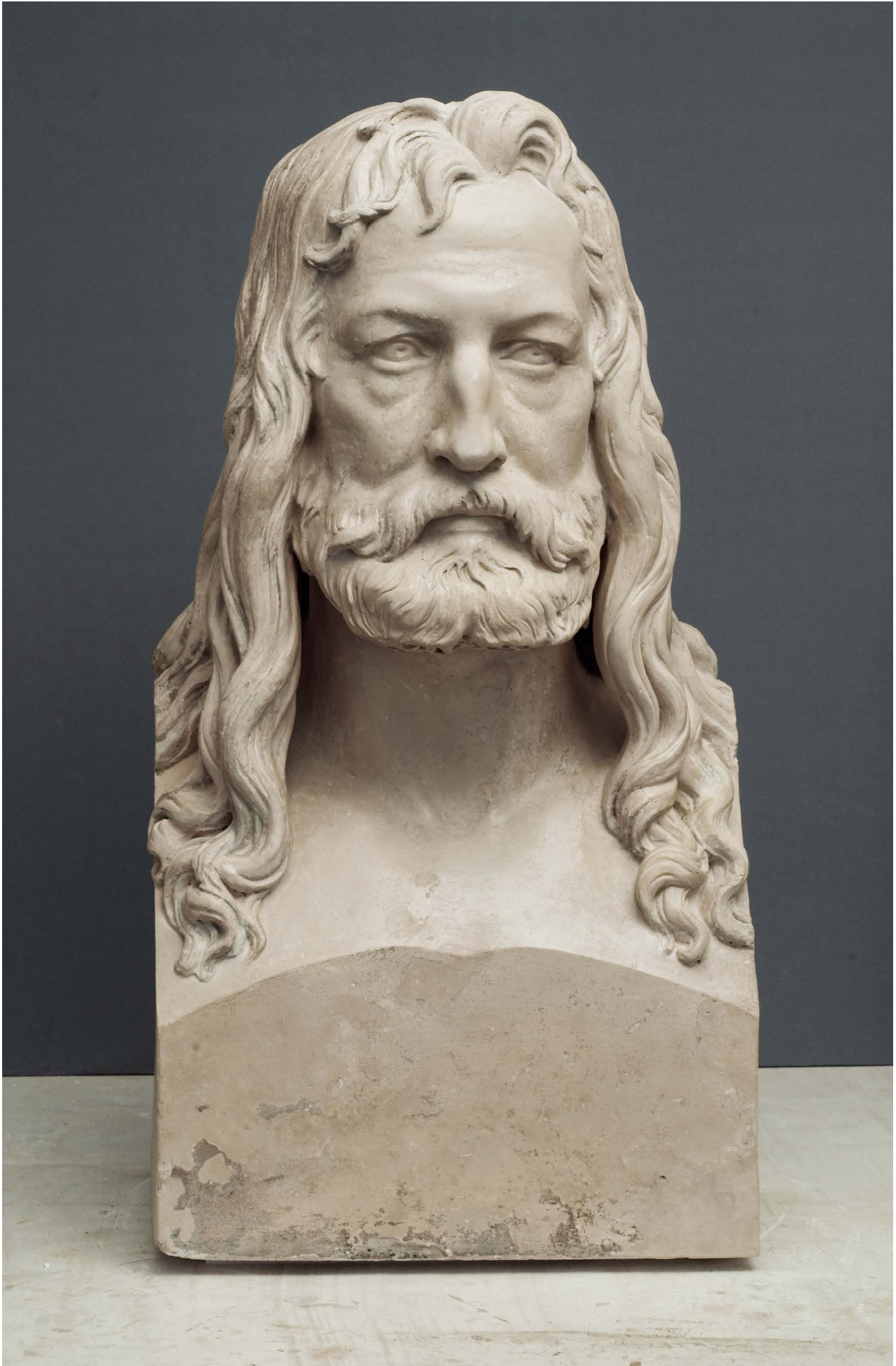
Eggers / Eggers 1873–91, Bd. 3, S. 148, Bd. 5, S. 58 – Eggers 1892, S. 42, Nr. 191 – Simson 1996, S. 368f., Nr. 240 – Kat. Berlin 2006, S. 577, Kat. 856

¹ Ausst.-Kat. Berlin 1971, S. 25–27.

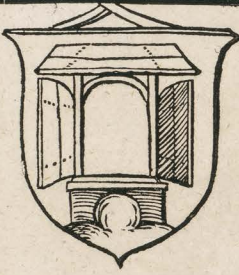
² Vossische Zeitung 126, 25. Mai 1871, Erste Beilage, S. 4.

³ Justi 2000, Bd. 1, S. 484.

⁴ Schulze Altcapenberg 2009, S. 227, Anm. 9 u. 10.



Albrecht Dürer Sonterfeyt in seinem alter
Des L. VI. Jares.



Schau an so du erkennen wilt
Dif oben abconterfeyt Bilde
Ist Albrecht Dürer der berühmte
Maler zu Nürnberg hoch geblümte
Des Handt hat vber troffen weyt
All andre Meister zu seiner zeyt
Auch nicht allein in diser kunst
Sonder in der gleich künsten sunst

Des wardt er bey Fürsten vnd Herrn
Ehlich gehalten nach vnd fern
Vnd bey all künstlichen werckleuten
Die sein kunst loben vnd deuten
Vnd der gebrauchten als ein grund
Wie seine werck geben verkunde
Die man noch hat in grosser acht
Auch hat er von der kunst gemacht

Welche Bücher in seinem leben
Die seiner kunst groß zeuchnus geben
Dardurch ein Namen groß erworben
Dieser kunstreich man ist gestorben
Gleich sechs vnd fünfzig Jare als
Als man nach Christi geburt zalt
Fünffzig hundert acht vnd zwanzig Jar
Am sechsten des Mayen fürwar.

Erhard Schön**Gedenkblatt auf den Tod Albrecht Dürers, um 1545**

Holzschnitt u. Typendruck, 1. Zustand, Textvariante b
36,5 × 25,7 cm
Inv.-Nr. 545-2

KAT. 2B

Unbekannter Künstler**Trompe-l'œil nach dem Schön-Bildnis Albrecht Dürers, 2. Hälfte 18. Jh.**

Öl auf Leinwand
53,7 × 42,7 cm
Inv.-Nr. SZ Unbekannt 195

KAT. 2A

Provenienz

Hans Albrecht von Derschau (Lugt 2510);
Depositum in der königlichen Akademie
der Künste; nach 1831 Überstellung an
das Kupferstichkabinett

Werkverzeichnis

M. 1c – H. 156

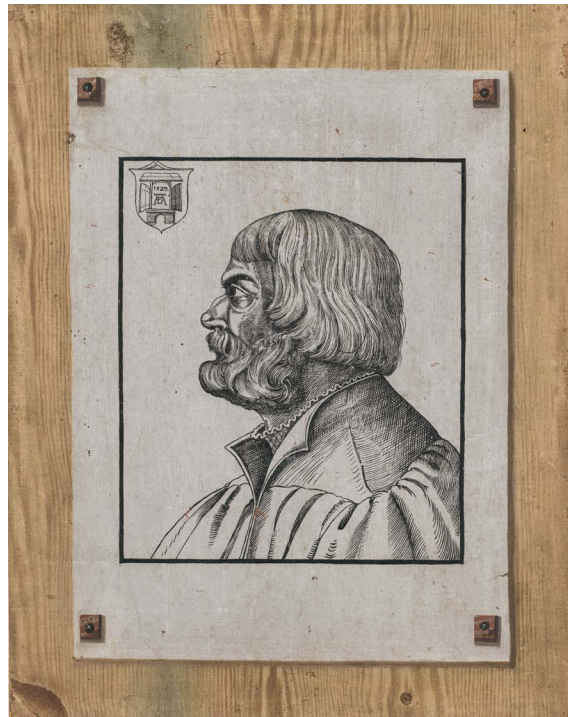
KAT. 2B

Provenienz

Sammlung Figdor, 1936 von der
Generaldirektion überstellt

Literatur

Röttiger 1925, S. 191 – Geisberg 1974,
Bd. 4, S. 1250 – Ausst.-Kat. Nürnberg
1971a, S. 41 f., Nr. 46 – Ausst.-Kat.
Nürnberg 1976, S. 21 f., Nr. 27 – Ausst.-
Kat. Hamburg 1983, S. 250 f., Nr. 111 –
Ausst.-Kat. London 2002, Nr. 12 (Giulia
Bartrum) – Ausst.-Kat. Osnabrück 2003,
S. 24 f., Nr. 3 (Thomas Schauerte) –
Ausst.-Kat. Berlin 2006a, S. 172, Kat. 117
(Michael Roth)



Erhard Schöns posthumes Brustbildnis des
alterten Albrecht Dürer entstand nach der Vorlage
einer Porträtmedaille, die Matthes Gebel um 1527/28
im Auftrag des Dargestellten angefertigt hatte. Das
bärtige Antlitz des Künstlers ist im strengen Profil
wiedergegeben, während der Körper sich in Drei-
viertelansicht dem Betrachter zuwendet. In der
oberen linken Bildecke wurde das Künstlerwappen
angebracht, gleichermaßen Identifizierungshilfe wie
Ausweis des großen Ruhmes, den Dürer zu Lebzeiten
errungen hatte.

Dieses schlichte und doch kunstvolle Holz-
schnittporträt sollte zu einem festen Bestandteil des
Personenkultes um den Nürnberger Meister werden
und dem Dürer-Andenken über Jahrhunderte hinweg
ein Gesicht verleihen. Lange Zeit war Schöns Inter-
pretation von Gebels Bildfindung der wohl bekanntes-
te Porträttyp; populärer noch als die Bildnismedaille
von Hans Schwarz (Kat. 52) und die zahlreichen

Selbstbildnisse Dürers, deren Kopien erst im 17. Jahr-
hundert vermehrt in Umlauf kamen.¹

Schöns Porträt erschien zwischen 1540 und 1580
in mehreren Varianten. Zum Erfolg des Holzschnitts
dürfte beigetragen haben, dass der Nürnberger
Druckerverleger und Briefmaler Hans Glaser diesen
gemeinsam mit einem Epigramm von Hans Sachs
als Gedenkblatt auf den bereits am 6. April 1528 ver-
storbenen Künstler herausbrachte: 22 Verse künden
dort von Dürers unübertroffener Meisterschaft,
die ihm die Gunst großer „Fürsten und Herren“
eingebracht hatte. Diese Form des bimedianalen An-
denkens, bestehend aus Bildnis, Wappen und Lob-
schrift, hatten ursprünglich Humanisten um Conrad
Celtis für Angehörige des Gelehrtenstandes ersonnen
– nun wurde sie erstmals einem Künstler zuteil.²

Bei dem Berliner Blatt handelt es sich um den ers-
ten, typographisch an einigen Stellen überarbeiteten
und um Ornamentverzierungen zwischen den
Strophen ergänzten Zustand dieses Gedenkblattes.
Ihm folgten drei Neuauflagen, die Glasers Nachfolger
Wolf Drechsel in den 1580er Jahren herausgab.

Damit war die Erfolgsgeschichte des Porträttyps
aber noch nicht zu Ende. Denn das Schön-Bildnis
war eine Art obligatorisches Schlüsselwerk für jede
Dürersammlung. Beliebt war es etwa als Klappenbild
für Klebebände mit Dürergraphik.³ Und auch in den
Berliner Sammlungen des 19. Jahrhunderts war es
häufig vertreten. Das vorliegende Exemplar stammt
ursprünglich aus der Sammlung Derschau. Ein wei-
teres (Inv.-Nr. 239-2) gelangte aus den Beständen des
preußischen Generalpostmeisters Karl Ferdinand
Friedrich von Nagler in die Bestände des königlichen
Kupferstichkabinetts,⁴ drei weitere 1877 mit dem
Ankauf der Sammlung Posonyi-Hulot.⁵

Daneben entstanden seit dem 18. Jahrhundert
zahlreiche Kopien nach Schöns Bildnis, wie das
Trompe-l'œil eines unbekanntes Künstlers im Stile
des niederländischen Stilllebenmalers Evert Colliers.
Das Werk stammt aus der Sammlung Albert Figdors.
1936 gelangte es im Zuge der Dresdner-Bank-Er-
werbungen, der größten En-bloc-Erwerbung unter
den Nationalsozialisten, in den Besitz der Berliner
Museen und wurde an das Kupferstichkabinett über-
stellt.⁶ [LH]

1 Ausst.-Kat. London 2002, Kap. *Dürer
and His Image*, bes. S. 77 f.

2 Mertens 1997.

3 Lehner 2021, S. 52 f.

4 Zur Sammlung Nagler siehe den
Beitrag den Beitrag von Silvia Massa und
Michael Roth in diesem Band, S. 32–41.

5 Hierzu der Beitrag von Silvia Massa
in diesem Band, S. 142–151.

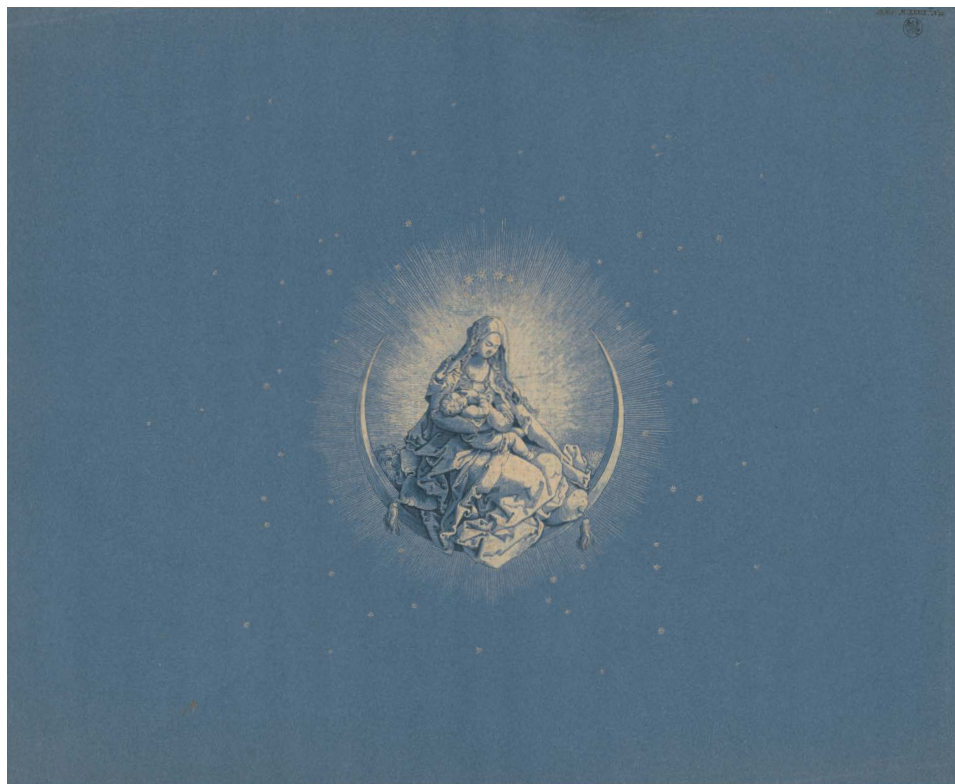
6 Hierzu ausführlich Rother 2017.

Karl Friedrich Schinkel**Madonna auf der Mondsichel nach Dürers Titelblatt zum *Marienleben*, um 1814/15**

Feder in Schwarz, grau laviert, mit Feder und Pinsel weiß gehöht auf blau gefärbtem Naturpapier

53,4 × 65,3 cm

Inv.-Nr. SM 39b.71

**Wasserzeichen**

Zweikonturig BISCHOF (unbekannt)

Provenienz

Schinkel-Museum (später Beuth-Schinkel-Museum); 1966 aus der Nationalgalerie überwiesen

Literatur

Waagen 1844, S. 384 – Börsch-Supan 2004, S. 73 f. – Börsch-Supan 2007, S. 389, Kat. 238 – Ausst.-Kat. Berlin 2012, S. 300, Kat. 231 (Anna Marie Pfäfflin)

Vor dem Dunkelblau des Tonpapiers hebt sich die Lichtgestalt der Madonna in voluminösen Gewändern ab, die auf einer schmalen Mondsichel sitzend das Christuskind stillt. Die Figuren entstammen Albrecht Dürers Titelblatt zum *Marienleben* von 1510 (Kat. 61). Karl Friedrich Schinkel hat den Holzschnitt in eine fein nuancierte Federzeichnung überführt und stilistisch an zeitgenössische Rezeptionserwartungen angepasst: Vor dem schier endlosen Sternenhimmel wirkt die Muttergottes entrückt; ihr Gesicht und das des Christusknaben erstrahlen vor dem dunklen Blau. Im Vordergrund steht weniger die klassische Heiligenikonographie als die einfühlsam inszenierte Mutter-Kind-Beziehung. So wurde der Sternenkranz um Marias Haupt, in Dürers Holzschnitt ein gut sichtbares Attribut, von Schinkel merklich zurückgenommen.

Damit steht Schinkels Kopie ganz im Zeichen einer neuen künstlerischen Aneignung Albrecht Dürers und seines Werkes. Zwar wurde der Künstler seit dem 16. Jahrhundert als „Teutscher Apelles“ verehrt und seine Arbeiten vielfach kopiert und reproduziert, doch eröffnete erst die Romantik einen freieren und emotionsgeleiteten Zugang zur Projektionsfigur Dürer. Dürer wurde zu einem Synonym für altdeutsche Kunst, deren Neuaneignung sich um 1810

viele Künstler verschrieben.¹ Dies galt auch für die klassizistisch geprägte Kunstszene der preußischen Hauptstadt. Hier gründete Johann Gottfried Schadow 1814 den Berlinischen Kunstverein. Zwei Nürnberger Altmeister wurden als Schutzpatrone erwählt: für die Bildhauer Peter Vischer und für die Maler der noch populärere Albrecht Dürer.²

Zur selben Zeit fertigte Schinkel, der dem Verein nahestand, gleich mehrere Zeichnungen nach Holzschnitten von Dürer an. Im Hinblick auf Sorgfalt und Größe kommt nur die Adaption von Dürers *Triumphwagen* (Kat. 10) an die *Mondsichelmadonna* heran.

Schinkels Auseinandersetzung mit Dürer hat viele Facetten: Sie steht im Zusammenhang mit einem erstarkenden Patriotismus im Zuge der Befreiungskriege von 1814, ist Teil künstlerischer Aneignungsprozesse und Ausdruck einer historistischen Rückbesinnung auf die altdeutsche Kunst. Einige der Blätter nach Dürers Motiven waren als Gaben an Freunde und Familienangehörige gedacht (Kat. 127). Auch die *Mondsichelmadonna*, die aus dem Künstler-nachlass stammt, zählt vermutlich zu jenen Arbeiten, die Schinkel für ihm nahestehende Personen angefertigt hatte – in diesem Fall für seine Frau Susanne Schinkel.³ [LH]

¹ Vignau-Wilberg 2018, S. 165.

² Börsch-Supan 1991, S. 10 f.

³ Ebd.