

ELISABETH SCHRÖTER

RAFFAEL-KULT UND RAFFAEL-FORSCHUNG

JOHANN DAVID PASSAVANT UND SEINE RAFFAEL-MONOGRAPHIE
IM KONTEXT DER KUNST UND KUNSTGESCHICHTE SEINER ZEIT

Meiner Mutter zum 7. Juni 1988

Diese Ausführungen gehen auf Vorträge zurück, die ich am 23.2.1984 vor dem „Städelschen Museums-Verein“ und am 22.11.1985 auf der „Internationalen Fachtagung Klassizismus-Konkretisierungen“ an der TH Darmstadt gehalten habe. Für freundliches Interesse an meinen Recherchen habe ich Frau Eva Henschen, Kustos des Thorvaldsen-

Museums in Kopenhagen, Frau Prof. Dr. Christa Lichtenstern, Herrn Dr. Gerhardt Powitz, Leiter der Handschriftenabteilung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, und Herrn Dr. Hans-Joachim Ziemke, Städelsches Kunstinstitut, zu danken.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	305	VII. Passavant als Raffael-Forscher (1829–1834)	
I. Passavants Freundschaft mit Franz Pforr.		Seine Reisen nach England (1831)	
Die Raffael-Verehrung der „Lukasbrüder“ ..	309	und Italien (1834–1836)	353
II. Passavant und das Musée Napoléon		VIII. Die Raffael-Monographie Passavants	
(1809–1813)	324	(1839)	362
III. Passavant als Schüler von Jacques		IX. Passavant als Inspektor des Städelchen	
Louis David und Jean Antoine Gros		Kunstinstituts (1840–1861)	370
(1815–1817)	326	X. Die wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung	
IV. Passavant als Nazarener in Rom		Passavants	374
(1817–1824)	328	XI. Die Öffnung von Raffaels Grab	
V. Passavant und die beiden „Kunst-Heiligen“		am 14. September 1833 im Pantheon	377
der Nazarener: Raffael und Dürer	340	XII. Bildprogramme um Raffael 1830/33	381
VI. Passavant als Kunstschriftsteller		Abkürzung	390
der Nazarener (1820–1824).		Mehrfach zitierte Literatur	390
Rückkehr nach Frankfurt und Eröffnung			
des Städelchen Kunstinstituts (1824–1828)	344		

EINLEITUNG

Anlässlich des Jubiläums von Raffaels 500. Geburtstag 1983 fanden weltweit zahlreiche Ausstellungen statt, von denen sich einige mit dem Mythos und der Rezeption des „Divino“ in der Kunst des 19. Jahrhunderts beschäftigt haben. Dabei kamen die Nazarener und andere deutsche Künstler des frühen 19. Jahrhunderts viel zu kurz. Auch die gleichzeitig entstandenen Pionierwerke der Raffael-Forschung wurden nur am Rande berücksichtigt¹.

Dies betrifft besonders die immer noch unentbehrliche Raffael-Monographie des Frankfurter Malers und Kunstgelehrten Johann David Passavant (1787–1861) (Abb. 1, 2, 21), der vor seiner wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Urbinaten zum Kreis der Nazarener in Rom gehört hatte.

Herman Grimm (1828–1901), der erste Berliner Ordinarius für Kunstgeschichte ab 1873 und Autor eines überaus populären, weit über die „Gründerzeit“ hinaus wirkenden Schrifttums über Raffael, führt in seinem 1886 verfaßten Aufsatz „Raphaels Ruhm in vier Jahrhunderten“ in klassisch professoraler Rhetorik suffisant über Passavant aus:

„Hätte nicht Dr. Gaye von Florenz aus, wo er arbeitete, das Leben Raphaels schreiben können? Oder Dr. Kugler, oder Dr. Waagen, die damals sich für solche Aufgaben zu rüsten schienen? Oder Rumohr selbst noch einmal die Feder ansetzen? Aber es griff keiner zu. Und nun stellt die weit zurückgeschlagene Sekte der Nazarener den Mann auf, der eine Geschichte Raphaels schreibt, und der so sehr Autorität wird, daß sogar Rumohr zurückstand. Passavant aus Frankfurt am Main, den der Anblick der Werke Raphaels im Musée Napoléon einstmals für die große Aufgabe begeistert hatte, verfaßte das ‚Leben Rafaels von Urbino und seines Vaters Giovanni Santi‘ in drei Teilen von 1839 bis 1858 herausgekommen, und durch die 1860 erschienene französische

Übersetzung zu europäischem Ansehen gebracht. Auch ins Englische und Italienische wurde das Buch übertragen. Passavant und Vasari sind heute schlechtweg die beiden Biographen Raphaels“².

Grimm, für den Goethe ein absoluter Maßstab war und der mit diesem die Ablehnung der Nazarener teilte – beide schätzten nur Cornelius –, verfaßte vor seinem Tod außerdem noch den Aufsatz „Raphael als Weltmacht“, der ebenfalls den Nachruhm des Urbinaten behandelt³.

Auf die Wissenschaftler, die nach Grimm anstelle des Nazareners Passavant über Raffael hätten forschen können – Johann Wilhelm Gaye, Gustav Friedrich Waagen, Franz Kugler und Carl Friedrich von Rumohr (Abb. 41) –, wird später eingegangen⁴.

Unter dem Titel „Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi“ erschien das zweibändige Werk Johann David Passavants zuerst 1839 im F. A. Brockhaus-Verlag in Leipzig zusammen mit einem Tafelband in Großfolio, der vierzehn Kupferstiche und Lithographien nach Zeichnungen Passavants (Abb. 43, 44), Johann Anton Ramboux⁵ (Abb. 14) und anderer Künstler von Gemälden und Zeichnungen des Urbinaten und seines Vaters enthält⁵.

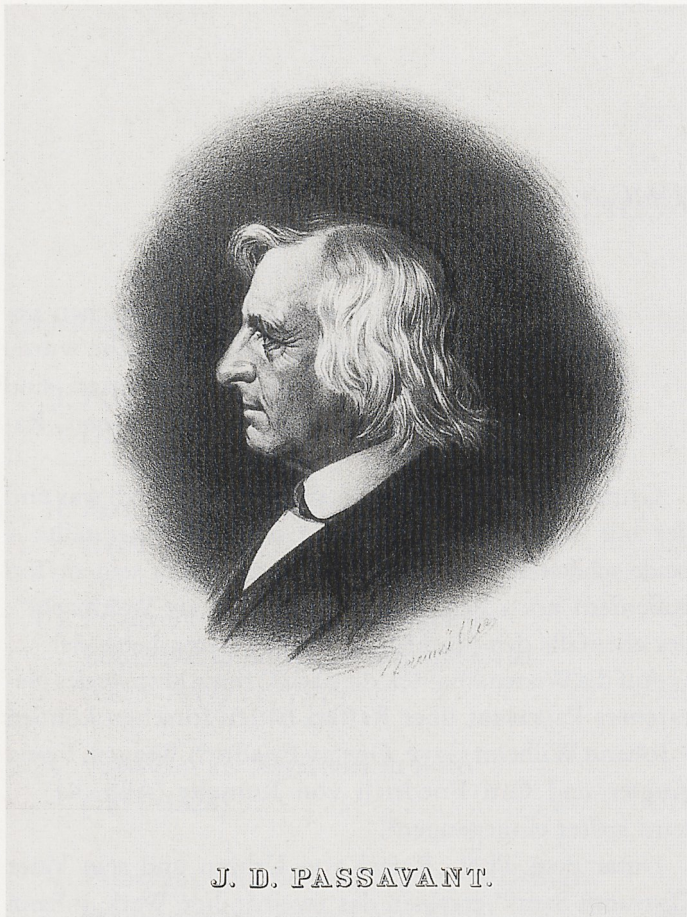
2 Grimm, *Raphaels Ruhm*, 1913, S. 298–319, bes. S. 317. Bibliographie der Raffael-Schriften Grimms bei Dussler, 1971, S. XIII. Grimm vertraute den gefälschten Schriftstücken Major Franz Kühnlen, die er als Originale publizierte und in seinen Arbeiten verwertete; Grimm, *Unbekannte Actenstücke von der Hand Raphael's und Michelangelo's im Besitz des Herrn Major Franz Kühnlen ...*, in: Ders., 1, 1865, S. 41–48, S. 214–231; Bd. 2, 1867, S. 157–166. Grimm polemisierte nicht nur gegen die Monographie des „Nazareners“ Passavant, sondern auch gegen die Raffael- und Michelangelo-Forschungen Anton Springers (1825–1891); vgl. GRIMM, *Zur Abwehr gegen Herrn Professor Dr. A. Springer's Raphaelstudien in der Zeitschrift für bildende Kunst*, Berlin 1873. Zu Grimm, Sohn des Wilhelm und Neffe des Jacob Grimm: R. STEIG, in: *Biographisches Jb.*, 6, 1904, S. 97–111, bes. S. 105 zu den Schriften Grimms über Raffael und den drei veränderten Auflagen von 1872, 1886, 1896; Waetzoldt, 2, 1924, S. 214–239; Kultermann, 1966, S. 225–228; Dilly, 1979, S. 151–153, S. 244–248.

3 Grimm, *Weltmacht*, 1941, S. 199–215.

4 S. u. S. 363–365.

5 Passavant, *Rafael*, 2 Bde., 1839; Tafelbd., 1839; Maße der Tafeln 63,5 x 41,5 cm. Passavant fertigte die Zeichnungen und Faksimiles für sieben Kupferstiche und Lithographien an, die Anton Krüger,

1 Ausst. Kat. *Raphael et l'art français*, 1983; *Raffaello: elementi di un mito*, 1984, S. 135 ff.; Brown, 1983, S. 15 ff., S. 184 ff.; *Raffaello in Vaticano*, 1984, S. 198–204; *Raffael*, Dresden 1983; Netzer, 1984; Ferino-Pagden, 1988, S. 194–217; Passavant, 1988, S. 217–246; Biermann, 1988, S. 247–260.



1. Johann David Passavant (1787–1861), Porträt, Lithographie von Neumüller

1858 folgte der dritte Band mit Nachträgen und Berichtigungen⁶. 1860, ein Jahr vor Passavants Tod, gab Paul Lacroix die beträchtlich erweiterte, unter der Aufsicht des Verfassers von dem in Frankfurt ansässigen Maler und Philipp Veit-Schüler Jules Luntenschutz (1822–1893) ins Französische übersetzte zweibändige Ausgabe in Paris heraus⁷.

In seinem an Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) gerichteten „Lettre de l'éditeur“ führt Lacroix als Schlußurteil aus:

Ludwig Zöllner und Ludwig Gruner ausgeführt haben. Außer Passavant und Ramboux signieren als Zeichner noch A. Temmel, F. Calendi, F. Schubert. Einige Kupferstiche aus Passavants Tafelwerk bei Netzer, 1984, Kat.- u. Abb.-Nr. 19, 20, 23, 30, 280. Die Briefe der Zeichner und Kupferstecher an Passavant befinden sich in seinem Nachlaß, Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. II. e. Nr. 243–267 (Blatt 414–444).

6 Passavant, *Raphael*, 3, 1858.

7 Passavant, *Raphael*, 2 Bde., 1860. Zu J. Luntenschutz vgl. Ziemke, 1, 1972, S. 208–209, Bd. 2, Taf. 103.

„Trois noms sont devenus inséparables dans l'histoire de l'art: Raphael, Ingres, Passavant“⁸.

Ingres, der zunächst von 1806 bis 1820, dann von 1834 bis 1841 als Direktor der französischen Akademie in Rom gelebt hatte und mit Overbeck und den Nazarenern bekannt war⁹, verehrte Raffael bekanntlich abgöttisch. Er bezeichnet ihn in Äußerungen aus dem Jahr 1814 als „un dieu descendu sur la terre“ und als „un second créateur“¹⁰. Ingres imitierte nicht nur den Stil und die Kompositionen Raffaels, sondern er stellte den Urbinaten auch als eines seiner Lieblingsthemen oftmals dar (Abb. 5)¹¹.

Passavant widmete die Erstausgabe seines „Rafael“ 1839 der „Wohllöblichen Administration des Städel'schen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M. aus hochachtungsvoller Dankbarkeit“ (Abb. 3, 4). Im Oktober 1840 wurde der Dreiundfünfzigjährige zum Inspektor des Städel'schen Kunstinstituts ernannt¹².

Die Administration des Städel'schen Kunstinstituts ist also der Adressat der ersten modernen wissenschaftlichen Raffael-Monographie. Auch dies gibt Anlaß, über den Autor und sein Werk sowie über die Einrichtung des 1816 gegründeten Städel'schen Kunstinstituts nachzudenken.

1872 erfolgte die englische, 1882 die italienische Übersetzung von Passavants Opus¹³. 1978 erschien in New York der Reprint der englischen Ausgabe von 1872¹⁴.

Über das Œuvre Passavants als Maler und Kunsthistoriker liegt bisher noch keine zusammenfassende Arbeit vor¹⁵. Eine ausführliche Lebensbeschreibung bis zum

8 Passavant, *Raphael*, 1, 1860, S. VI. Lacroix (Paris 1807–1884) war ein bedeutender Quellenforscher; ihm gelang der Fund des Inventars der Raffael-Zeichnungen der Sammlung Jabach. Ders., in: *Revue universelle des Arts*, 1, 1855, S. 105–126; Passavant, *Rafael*, 3, 1858, S. 278; Ders., *Raphael*, 2, 1860, S. 544f.; Fischel, RZ, 1, 1913, S. 9, Anm. 2.

9 Becker, 1971, S. 69.

10 Nachweise der Zitate bei Cuzin, in: *Raphael et l'art français*, 1983, S. 122.

11 Ingres, *Raffael und die Fornarina*, Cambridge/Mass., The Fogg Art Museum, Öl auf Leinwand, um 1814 (hier Abb. 5); R. ROSENBLUM, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, London 1967, S. 98–100, Farbt. 20; Brown, 1983, S. 184–187; *Raphael et l'art français*, 1983, S. 123–134, Kat.- u. Abb.-Nr. 114–136; Rosenberg, 1983, S. 326–330.

12 Nagler, 12, 1835/52, S. 128–130; Donner-von Richter, 1887, S. 202; Desoff, 2, 1909, S. 106.

13 J. D. PASSAVANT, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi. Tradotta, corredata di note e di una notizia biografica dell'autore da Gaetano Gnasti*, 3 Bde., Firenze (Successori Le Monnier), 1882–1891; Firenze 21899; Müntz, 1883, S. 46; *Raffaello: elementi di un mito*, 1984, S. 151, Kat.-Nr. 80.

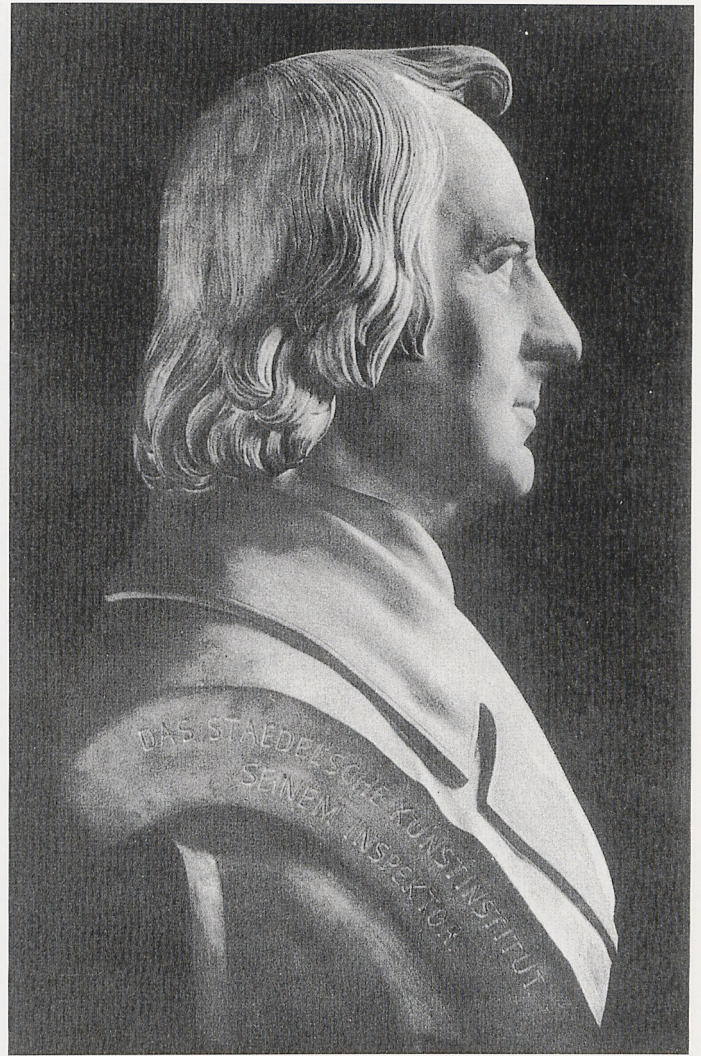
14 J. D. PASSAVANT, *Raphael of Urbino and his father Giovanni Santi*, New York (Garland) 1978; RILA, 1984, S. 15, Nr. 230.

15 Die 1980 in Frankfurt/M. abgeschlossene Dissertation von Claudia Reising-Pohl, Johann David Passavant. Der Wandel eines Künst-

Jahr 1840 verfaßte Adolph Cornill, die 1864 und 1865 im „Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Altertums-kunde zu Frankfurt am Main“ erschien¹⁶. Cornill benutzte die Korrespondenz Passavants, die sich in der Frankfurter Stadt- und Universitätsbibliothek befindet, und andere authentische Quellen. Eine Durchsicht des Nachlasses Passavants ergibt jedoch, daß Cornill vielfach die für die Kunstgeschichte interessanten Details nicht genau referiert oder sogar weggelassen hat¹⁷.

Die Bedeutung Passavants als „Museumsman“, „Kenner“ und „Kunstschriststeller“ behandelt allgemeiner Wilhelm Waetzoldt in seinem bekannten Buch 1924, der ihn mit Gustav Friedrich Waagen (1794–1868) vergleicht. Zwischen dem Werdegang, den Interessen und kunsthistorischen Leistungen Passavants und Waagens, die befreundet waren, gibt es gewisse Parallelen: Beide verfaßten Sammlungskataloge und Reisebeschreibungen, beide amtierten als Museumsdirektoren; Waagen war seit 1830 der erste Direktor der Berliner Gemäldegalerie. Für Waetzoldt liegen die „besonderen Leistungen“ beider in der „Sammlungspraxis“ und in „spezialistischer Forschung“. Dennoch spricht aus Waetzoldts Charakterisierung der Verdienste Passavants eine gewisse Reserve. Er bezeichnet seine Gelehrsamkeit als „pedantisch“ und „anschauungslos“, seine Malerei als „trocken“; „etwas Blutloses haftet dem Menschen wie seinen Bildern und Büchern an“. Bei der Beurteilung der Raffael-Monographie zeigen sich Waetzoldts Vorbehalte gegenüber den Nazarenern; er beruft sich dabei auch auf das Urteil von Herman Grimm¹⁸.

Ohne auf den Werdegang Passavants als Künstler und Forscher und auf die Entstehungsgeschichte der Raffael-Monographie einzugehen, behandelt Manfred Ebhardt in seiner Dissertation „Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik“ losgelöst einzelne Aspekte des Werkes. Entgegen der von Passavant in seinem „Vorwort“ dargelegten Intention, nämlich das Œuvre des Urbinaten kritisch aufgrund der „Selbstanschauung“ der eigenhändigen und zugeschriebenen Werke zu sichten und durch „reine Quel-



2. Johann Nepomuk Zwerger, Johann David Passavant, Marmorbüste, nach 1862, Frankfurt am Main, Städelisches Kunstinstitut

len“, Urkunden und Dokumente, historisch zu begründen, versucht Ebhardt am Beispiel von Passavants Analyse der „Schule von Athen“ (Abb. 49) den Einfluß der Geschichtsphilosophie und Ästhetik Hegels aufzuzeigen¹⁹. Passavant, der die von ihm benutzten Quellen und Autoren, darunter Schelling, meist angibt, zitiert allerdings in seiner Monographie und – soweit zu sehen – auch in seinen Briefen leider nicht ein einziges Mal Hegel²⁰.

In den zahlreichen Publikationen und Anthologien über die Kunstgeschichte und Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts aus jüngster Zeit sucht man nach Passavant so

lerbewußtseins zur Zeit der Entstehung der Kunstwissenschaft (Kunstchronik, 34, 1981, S. 306) wurde bisher noch nicht veröffentlicht.

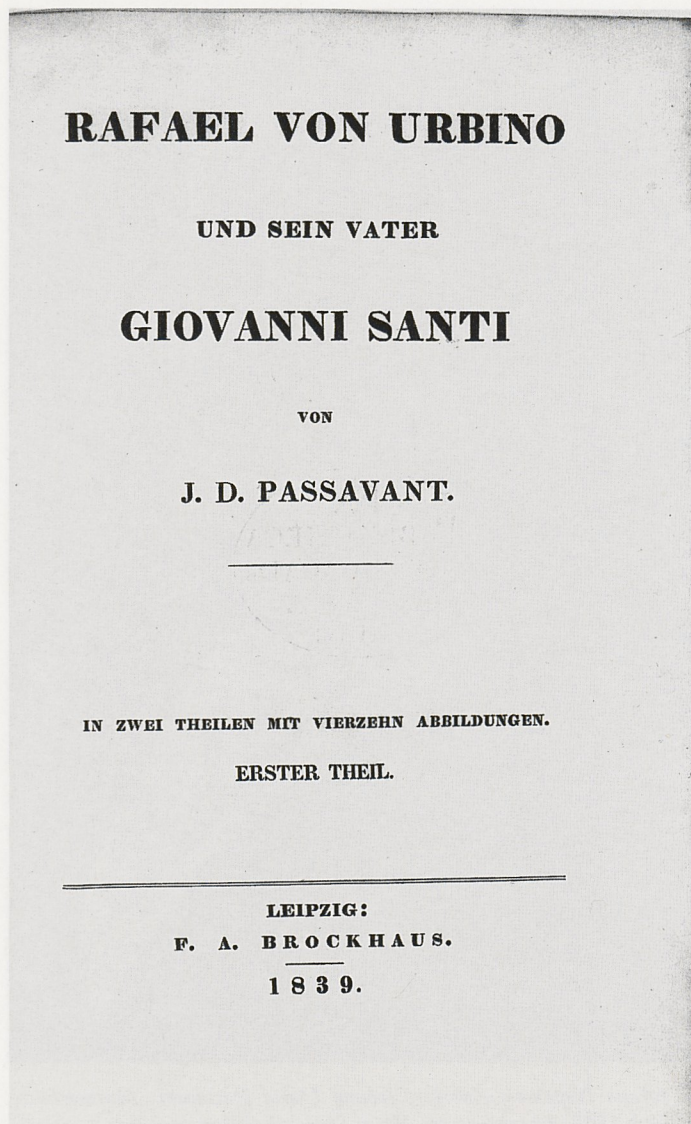
16 Cornill, 1864, S. 31–77; Ders., 1865, S. 1–112; Th-B, 26, 1932, col. 280 (ohne Verf.).

17 Frankfurt/M., Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Ff. J. D. Passavant, 5 Kapseln (Briefe, Akten, Manuskripte, Kollektaneen), Nr. A. I. a–D. Nr. 1–6; hinfort als StB.

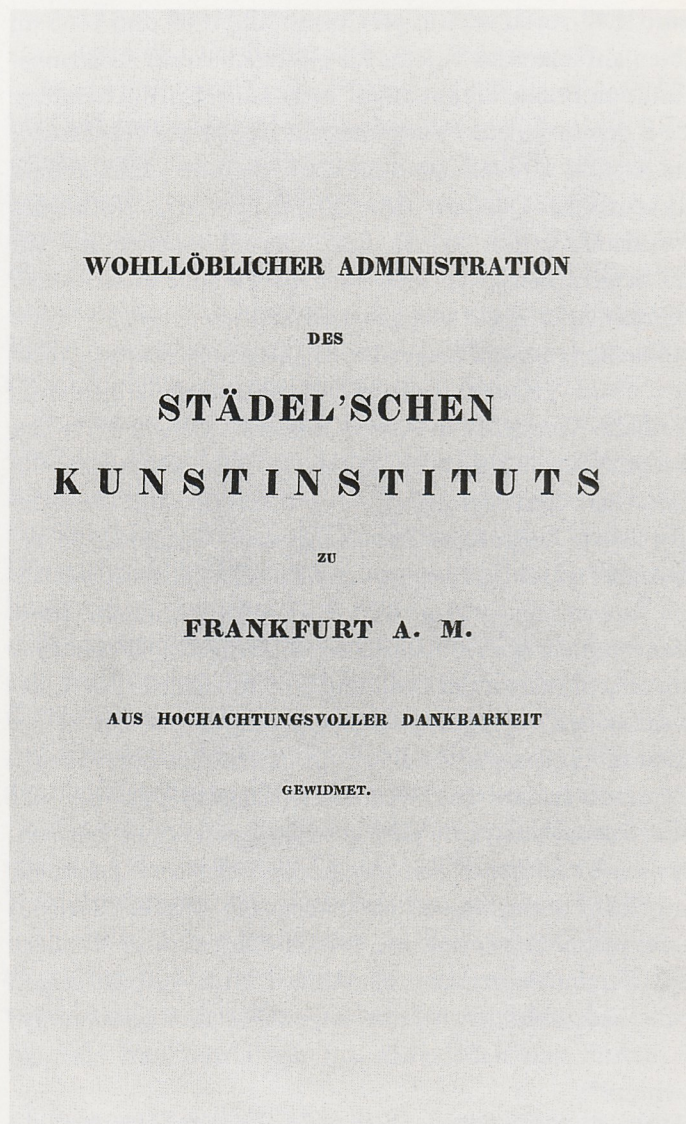
18 Waetzoldt, 2, 1924, S. 14–29, bes. S. 16; Lehr, 1924, S. 321; Kultermann, 1966, S. 155f.

19 Ebhardt, 1972, S. 152–163, bes. S. 158ff.

20 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 196, S. 348, Anm. 2, S. 360–361; Titel der Rede Schellings (1807), auf die sich auch Rumohr (vgl. Tarrach, 1921, S. 128) häufig beruft, hier in Anm. 470.



3. Johann David Passavant, Titelblatt seiner Raffael-Monographie, Leipzig 1839



4. Johann David Passavant, Widmung der Raffael-Monographie, 1839

gut wie vergebens²¹. Im übrigen sei bemerkt, daß eine speziellere Untersuchung über die Auseinandersetzung der Nazarener mit Raffael bisher noch nicht vorliegt²².

Passavant hat sich zeitlebens, vom Jünglingsalter an, auf verschiedenen Ebenen mit Raffael beschäftigt: Zunächst als Betrachter im Musée Napoléon, ab 1815 als Schüler Jacques Louis Davids in Paris, danach ab 1817

21 Dilly, 1979; Busch und Beyrodt, 1, 1982; Bickendorf, 1985.

22 Andrews, 1964, S. 15 ff.; Wagner, 1969, S. 124–131; Golzio, 1968, S. 625; Pope-Hennessy, 1970, S. 9–37; E. Spickernagel, in: Nazarener, Frankfurt 1977, S. 111–119; Büttner, 1980, S. 59.

als Maler im Kreis der Nazarener in Rom, ab 1829 als Erforscher des Œuvres Raffaels und schließlich als Inspektor des Städel'schen Kunstinstituts, für das er neun von ihm als eigenhändig beurteilte Zeichnungen Raffaels (Abb. 48, 50–53) erwarb²³. Seine Monographie ist eine Summe seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit dem Werk des Urbinate; es ist die erste systematische Arbeit, durch die das Œuvre Raffaels kritisch und historisch erschlossen worden ist.

23 S. u. S. 371–374.

5. J.-A.-D. Ingres, *Raffael und die Fornarina*, Öl auf Leinwand, um 1814, Cambridge|Massachusetts, The Fogg Art Museum



I. PASSAVANTS FREUNDSCHAFT MIT FRANZ PFORR: DIE RAFFAEL-VEREHRUNG DER „LUKASBRÜDER“

Johann David Passavant entstammte einer alten, angesehenen Frankfurter Familie. Er wurde am 18. September 1787 als zweiter Sohn des Kaufmannes Johann David Passavant und seiner Ehefrau Catharina Elisabeth, geb. Gogel in Frankfurt am Main geboren²⁴. Sein Onkel war der mit Goethe und Lavater bekannte deutsch-reformierte Pfarrer Jakob Ludwig Passavant (1751–1827) (Abb. 40), der die geistige Entwicklung seines Neffen

beeinflusste²⁵. Dieser blieb übrigens zeitlebens dem reformierten Bekenntnis treu.

Nach dem Beschluß seiner Eltern wurde Johann David Passavant von 1803 bis zum Sommer 1809 im väterlichen Geschäft zum Kaufmann ausgebildet²⁶. Sein Vater war

25 ADB, 25, 1887, Reprint 1970, S. 198–203, s. v. Passavant, Jakob, Ludwig. Eine qualitätvolle, undatierte Bleistiftzeichnung Passavants mit dem Brustbild seines Onkels in Amtstracht befindet sich im Städel, Graph. Slg., Inv.-Nr. 38433; hier Abb. 40.

26 Cornill, 1864, S. 31–35.

24 Cornill, 1864, S. 4–28.



6. Raffael, Selbstbildnis, Öl auf Holz, Florenz, Uffizien

zusammen mit dem Schöffen Sarasin der Vormund des früh verwaisten Frankfurter Malers Franz Pforr (Abb. 20) (1788–1812), mit dem Passavant eine für seine weitere Entwicklung fruchtbare Freundschaft (Abb. 33) verband. Durch den Briefwechsel mit Pforr, der 1801 an die Akademie nach Kassel gegangen war und ab 1805 seine Ausbildung in Wien fortsetzte, war Passavant stets über die Arbeiten und Ideale jener Maler unterrichtet, die sich am 10. Juni 1809 in Wien zu der als „Lukasbund“ bezeichneten Künstlergruppe zusammengeschlossen hatten²⁷. Das waren, außer Pforr, Johann Friedrich Overbeck, Joseph Sutter, Joseph Wintergerst, Ludwig Vogel und Johann

Konrad Hottinger. Im Mai 1810 brachen sie mit Ausnahme von Sutter nach Italien auf. Ab 1. September 1810 bewohnten sie in Rom einen Teil des unter Napoleon aufgelösten, leerstehenden und daher billig vermieteten Franziskanerklosters San Isidoro. Den – in Rom wohl wegen ihrer langen, gescheitelten Haartracht spöttisch als „I Nazareni“ bezeichneten – „Lukasbrüdern“ schlossen sich noch in demselben Jahr Wilhelm und Rudolph Scha-

Auszüge aus den Briefen Pforrs an Passavant. Pforr hat den Freundschaftsbund mit Overbeck und Passavant in der 1808 datierten Federzeichnung aus dem Besitz Passavants im Städel (Inv. Nr. 4) allegorisch verherrlicht (Abb. 33). Zwei von Sinnbildern der Treue und des Glaubens umgebene Mädchen reichen sich die Hand; unter den Symbolen befindet sich ein Medaillon mit den Buchstaben POP als Abkürzung für Passavant-Overbeck-

²⁷ Lehr, 1924, S. 357–358 Aufstellung der 46 Briefe Pforrs an Passavant aus der Zeit vom 26. 10. 1801 bis zum 11. 2. 1812, S. 260–282



dow und etwas später Peter Cornelius und Philipp Veit an²⁸. Cornelius hatte vor seiner Übersiedlung nach Rom von 1809 bis 1811 in Frankfurt gelebt²⁹.

Während seiner Volontärszeit als Bankkaufmann in Paris von 1809 bis 1813, worauf später eingegangen wird, war Passavant sowohl durch die Briefe Pforrs als auch durch den Vater Overbecks, mit dem er sich im Februar

und März 1810 mehrmals traf, sowie durch deutsche Maler, die 1811 aus Rom nach Paris gekommen waren, über die „Lukasbrüder“ informiert³⁰.

Pforr, Lehr, S. 330, S. 342, Nr. 47, Taf. XII, Abb. 19; Grote, 1972, S. 72–74; P. MÄRKER, M. STUFFMANN, in: *Nazarener*, Frankfurt 1977, S. 199f., Kat.- u. Abb.-Nr. E 42. Zu Pforr und dem „Lukasbund“ M. KRAPE, *Premesse alla nascita del Lukasbund a Vienna*, in: *I Nazareni*, Rom 1981, S. 39–46; Krafft, 1982, S. 199–201.

²⁸ Howitt, 1, 1886, S. 158 mit Anm. 1; ZIEMKE, *Zum Begriff der Nazarener* in: *Nazarener*, Frankfurt 1977, S. 17–25; von Einem, 1978, S. 105–114.

²⁹ Büttner, 1980, S. 13–17.

³⁰ Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. I. a, Nr. 32–33, Briefe vom 1. 02. 1810 an die Mutter mit dem Bericht über die Begegnung mit Overbecks Vater; *ibid.*, Nr. 37, Brief vom 26. 3. 1810 an die Mutter mit einem weiteren Bericht über den Besuch bei Overbecks Vater, bei dem er einen Vetter Pforrs traf, von dem er hört, daß „Overbeck, Pforr und zwey andere von Wien nach Rom gehen wollen“; *ibid.*, Nr. 47, Brief vom 23. 8. 1811 mit einem Bericht über die Begegnung mit dem Maler Rhode aus Kassel, der sich lange in Rom aufgehalten und ihm von den Arbeiten der „Lukasbrüder“ erzählt hat. Er hat „Wunder von Overbeck und außerordentlich viel Gutes von Pforr gesagt, überhaupt soll diese ganze Gesellschaft von dem besten Geist für die Kunst seyn und sich in Rom schon viel Ruhm erworben haben. In Overbeck will man einen zweyten Raphael erkennen (...)“.

Die Wallfahrt der „Lukasbrüder“ im Juni 1810 nach Urbino

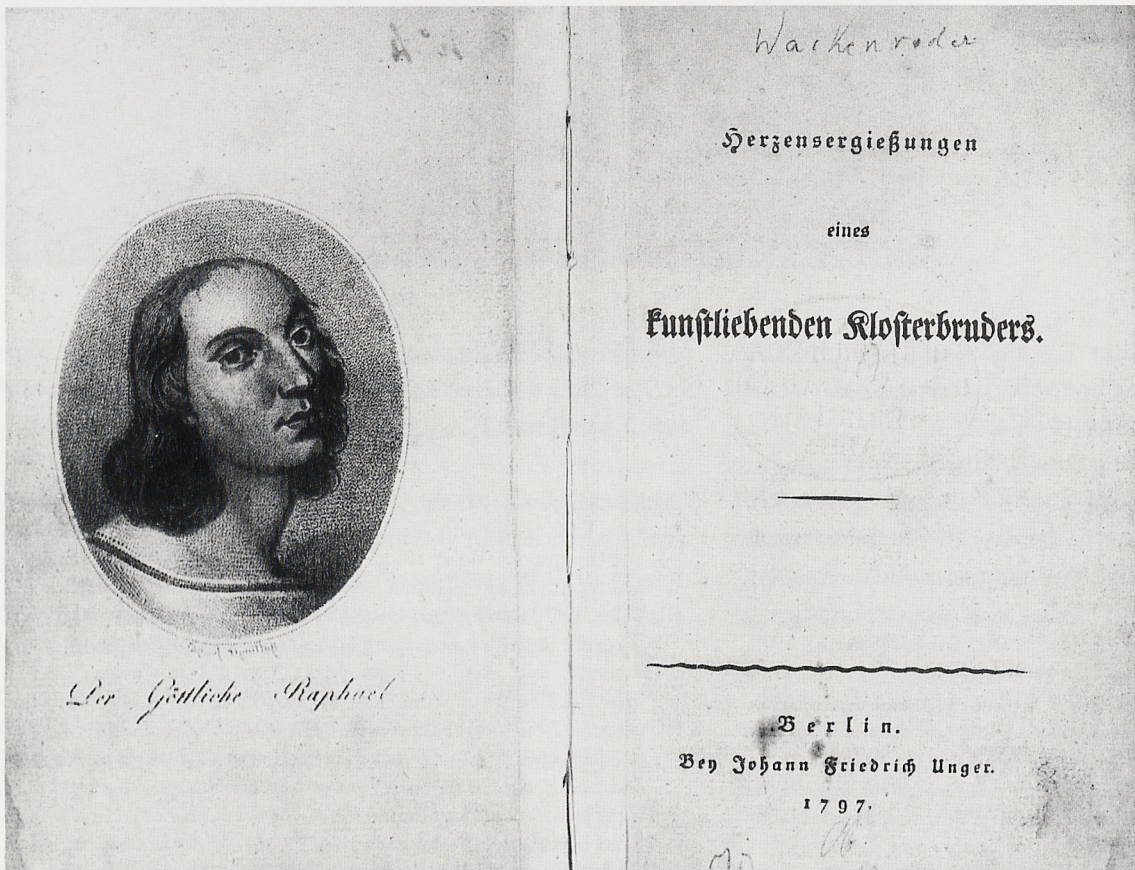
Pffor hat an Passavant und an den Vormund Sarasin Berichte über die im Mai 1810 zusammen mit Overbeck, Vogel und Hottinger angetretene Reise nach Rom geschickt³¹. Auf dem Weg machten sie am 15. Juni 1810 in Urbino Station. Der Bericht Pffors, der ein Jahr später am 13. und 14. Juni 1811 im „Morgenblatt für gebildete Stände“ veröffentlicht wurde, vermittelt einen lebendigen Eindruck von der Raffael-Verehrung dieser Maler, die seinen Geburtsort als „heilig“, ihren Besuch als „Wallfahrt“ und sich selbst als „Pilger“ betrachteten, die mit „andachtsvollem Schweigen“ die Stadt betraten und „mit stiller Rührung die heilige Höhe verliessen, wo der Göttliche geboren wurde“. Sie besichtigten dort zuerst das Geburtshaus, die Zimmer und Gänge „in denen Rafael seine Kindheitsspiele trieb“, dabei ergriff sie alle eine „heilige Gewalt, Wonne und Wehmut“³². Anschließend

31 Lehr, 1924, S. 357, Nr. 36, S. 358 (Lübeck, Nachlaß Overbeck); Howitt, 1, 1886, S. 137–140.

32 Morgenblatt, 5, Nr. 141 (13. Juni 1811), S. 561–562 „Reise zweyer jungen deutschen Mahler und ihrer Freunde nach Rafaels Vaterstadt“, S. 562 Beginn des Berichtes von Pffor und Overbeck unter der Überschrift „Unsere Wallfahrt nach Urbino“; Nr. 142 (14. Juni 1811), S. 565–566 Fortsetzung und Schluß des Berichtes.



8. Gustav Heinrich Nägele, Raffael an der „Schule von Athen“ arbeitend, Kupferstich von Gottfried Rist, aus: Penelope, Taschenbuch für das Jahr 1818, hrsg. Theodor Hell, Leipzig 1818



9. Friedrich Wilhelm Bollinger, „Der Göttliche Raphael“, Titelkupfer zu Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herzensergießungen, Berlin 1797

10. Franz und Johannes Riepenhausen, Raf-
faels Geburt, Federzeichnung, um 1806,
Hannover, Niedersächsisches Landesmu-
seum



11. Franz und Johannes Riepenhausen, „Ra-
phaels Geburt am Charfreitag 1483“,
Kupferstich aus Dieselben, „Leben Ra-
phael Sanzio's von Urbino“, Frankfurt/
M. (1816)



12. Franz und Johannes Riepenhausen, „Raphael an einer Madonna mit dem Kinde mahlend“, Kupferstich, aus Dieselben, „Leben Raphael Sanzio's von Urbino“, Frankfurt/M. (1816)

gingen sie in die dem Vaterhaus Raffaels fast gegenüberliegende Kirche San Francesco, um das Altargemälde des Giovanni Santi mit der thronenden Muttergottes und Heiligen zu besehen (Abb. 14). Nach damaliger Ansicht hielt man das im Vordergrund rechts kniende Stifterehepaar Buffi mit seinem Söhnchen für Porträts der Familie Santi und des kleinen Raffael. Pforr und Overbeck zeichneten sich diesen Ausschnitt ab, der als Kupferstich (Abb. 15) mit der Bilderklärung „Der junge Raphael und seine Aeltern“ als Beilage ihres Berichtes im „Morgen-

blatt“ veröffentlicht wurde³³. Ausgerechnet dieses Bild des Giovanni Santi bildete dann nach einer Nachzeichnung des Johann Anton Ramboux (Abb. 14) auch Passavant im Tafelband seiner Monographie 1839 als einziges der Werke von Raffaels Vater ab. Allerdings lehnt er die

33 Morgenblatt, 5, Nr. 141, 1811, Kupferstich nach S. 564 (15,6 x 14,9 cm). Nach dem Bericht Pforrs zeichnete Overbeck den „kleinen Rafael“, er den „alten Sancio“, Raffaels Mutter entwarfen sie beide. In Urbino besichtigten sie außerdem den Dom, die Kirchen S. Giuseppe, Sta. Agata und den Palazzo Ducale, dessen „Gänge voll

13. Der Hl. Lukas malt die Madonna im Beisein Raffaele, Rom, Accademia di San Luca, ehemals SS. Luca e Martina, Hochaltarbild, ursprünglich Öl auf Holz, vor Passavant als Werk Raffaele angesehen



vorherige Interpretation des Stifterehepaares als irrig ab und erklärt die Auftraggeber aufgrund von Kirchenbucheinträgen richtig als Familie de'Buffi³⁴. Doch war es bis zu dieser durch Quellenforschungen abgesicherten Erkenntnis noch ein weiter Weg.

antiker Inschriften und Bruchstücke sind“ (S. 565). Den Ausschnitt mit dem Stifterehepaar aus der Pala Buffi bildet später auch Rehberg, 1, 1824, Taf. 2 ab, der es ebenfalls als Darstellung der Familie Santi interpretiert.

³⁴ Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 28–30; Tafelbd., Taf. II. Passavant

Für die Auffassung Raffaels im frühen 19. Jahrhundert ist der nur mit Initialen gekennzeichnete Vorspann vor dem Bericht Pforrs im „Morgenblatt“ erhellend. Dort heißt es, daß in einer Zeit, in der „die Welt des Künstlers

beruft sich für die Identifizierung des Stifterehepaares Buffi und für die Datierung 1489 auf den Eintrag im Kirchenbuch, den Pungileoni, 1822 ermittelt hatte. Den Forschungsstand zur „Pala Buffi“ (Urbino, Palazzo Ducale, Galleria Nazionale delle Marche) bei Dubos, 1971, S. 94f., Taf. VIII; Ausst. Kat. Urbino e le Marche, 1983, S. 141f., Kat.- u. Abb.-Nr. 27 (F. Martelli).



14. Giovanni Santi, Thronende Muttergottes mit Kind, den Hll. Johannes dem Täufer, Franziskus, Hieronymus, Sebastian und dem Stifterepaar Buffi mit Kind (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), Kupferstich des Ludwig Gruner nach der Zeichnung von Johann Anton Ramboux, aus J. D. Passavant, *Raffael*, 1839

zerstört wird“, in der „sein Ziel und Streben von immer Wenigern verstanden wird“, der Name Raffaels einen „magischen Klang“ habe, an den sich „gleichsam ein heiliger Glaube, ein himmlisches Vertrauen“ knüpfen. „Wer ohne Wärme, ohne beglückendere Ruhe Rafael nennen kann, hat ihn in seiner Göttlichkeit nicht erkannt. Man nenne etwas, das, wie Rafaels Genius, bloß himmlisch rein erhebend, zweifellos belehrend auf die Menschheit gewirkt hat, wie jener Einzige!“³⁵.

In diesen Ausführungen spiegelt sich natürlich der Geist der Frühromantiker wider, für die der Urbinate der Inbegriff des göttlich begnadeten, auserwählten Künstlers und der Prototyp des christlichen Religionsmalers ist. In den 1797 zuerst erschienenen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, deren anonyme Erstausgabe mit dem Bildnis des „Göttlichen Raphael“

(Abb. 9) geschmückt ist³⁶, beschreibt Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798), der sich sowohl auf die Raffael-Biographie Vasaris als auch auf Quellen des 18. Jahrhunderts – Winckelmann, Herder und Wilhelm Heinse – stützt, den stets als „göttlich“, „unsterblich“, „himmlisch“, „allervortrefflichst“, „unnachahmlich“ apostrophierten Raffael als den vollkommensten Künstler, den es je gegeben habe³⁷. Er bezeichnet ihn als „die leuchtende Sonne unter allen Malern“ und charakterisiert ihn als den für diese Erde viel zu guten und zu erhabenen Künstler, der daher nun unter den Engeln wohne³⁸. Diese von Wackenroder und Tieck ins Religiöse transponierten Vorstellungen sind freilich fast alle bereits bei Vasari und in anderen Quellen des 16. Jahrhunderts fixiert. Vasari verherrlicht den Urbinate als „sterblichen Gott“, da er nicht nur durch die Kunst, sondern auch durch seine guten Sitten, seine Güte, Anmut und Bescheidenheit die Natur überwunden habe, so daß ihn die Menschen und darüber hinaus sogar die Tiere verehrten. Hier klingt natürlich die Vorstellung von Orpheus, dem Halbgott und mythischen Urkünstler, indirekt an, der durch die Kunst seines Gesangs und Kitharaspieles die Natur, die Menschen und Tiere bezwang³⁹.

Das Epitheton „Göttlich“ ist für Raffael mehr oder weniger seit seinem Tod belegt⁴⁰. Nach der Überlieferung Vasaris fielen der Geburts- und Todestag Raffaels jeweils

36 Wackenroder, *Herzensergießungen*, 1797. Nur diese Erstausgabe enthält auf der Rückseite des Vorsatzblattes das Bildnis Raffaels. Unter dem Kupferstich befindet sich in Spiegelschrift die Signatur des Berliner Kupferstechers Friedrich Wilhelm Bollinger (1777–1825). Entzifferung der Signatur durch Dessauer, 1906, S. 254, Anm. 1, ohne Abb.; Lippuner, 1965, S. 51, ohne Abb.; Bollacher, 1983, S. 20–37 zu den Editionen der „Herzensergießungen“. Die Vorlage für Bollingers Raffaelbildnis ließ sich bisher noch nicht ermitteln, es ist nicht nachgewiesen bei Wagner, 1969. Dessauer, Lippuner, Bollacher sehen als Vorbild das berühmte Selbstbildnis Raffaels in den Uffizien an, was jedoch nicht zutreffen kann, da er dort ein Barett trägt; vgl. *Raffaello a Firenze*, 1984, S. 47–57, Kat.- u. Abb.-Nr. 1; Ferino-Pagden, 1988, S. 200.

37 Wackenroder, *Herzensergießungen*, ed. Schneider, 1967, S. 7–110; zu Wackenroders Quellen Dessauer, 1906, bes. S. 246–262, 1907, S. 204–233; Hoppe, 1935, S. 71–83; Ebhardt, 1972, S. 85–92; Francke, 1974, S. 59–75; Bollacher, 1983, S. 102–114.

38 Wackenroder, *Herzensergießungen*, ed. Schneider, 1967, S. 12 „Raffaels Erscheinung“, S. 31. Der Vergleich Raffaels mit einem Engel findet sich bereits im Malereitratat des Federico Zuccari (1605), in: Passavant, *Raffael*, 1, 1839, S. 551; Golzio, ²1971, S. 338–339.

39 VasMil, 4, 1971, S. 315 f. (Proemium, 2. Ed. 1568); S. 384 (Schluß der Raffael-Vita); Golzio, ²1971, bes. S. 195 f.; Grimm, *Raphaels Ruhm*, ⁵1913, S. 257–263; Wagner, 1969, S. 16 f.; Rosenberg, 1983, S. 11.

40 Antonio Tebaldeo bezeichnet Raffael als „Deus artis“, in: Golzio, ²1971, S. 119, S. 284 (Sebastiano Serlio), S. 313 (G. P. Lomazzo),

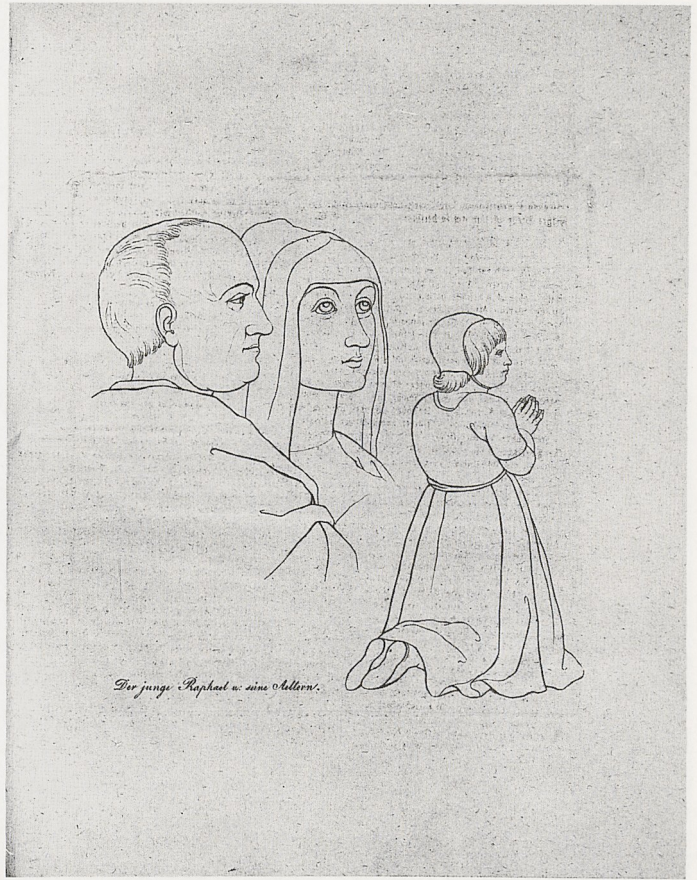
35 Morgenblatt, 5, 1811, Nr. 141, S. 561.

auf einen Karfreitag. Er wurde am 28. März 1483 geboren und starb am 6. April 1520⁴¹.

Diese beiden Karfreitage als Eckdaten der Vita des Urbinaten spielen in der Kunstdliteratur der deutschen Romantik eine große Rolle. Ludwig Tieck geht in seinem Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen“, der 1798 in demselben Verlag wie die „Herzensergießungen“ seines Freundes Wackenroder bei Johann Friedrich Unger in Berlin erschien und mit demselben Titelkupfer des „Göttlichen Raphael“ (Abb. 9) versehen wurde⁴², bei der Würdigung von Raffaels Künstlertum von der Karfreitags-Vorstellung aus. So interpretiert er das letzte, unvollendet hinterlassene Gemälde Raffaels, die Transfiguration Christi, als Apotheose des Urbinaten, der in der Verklärung des Herrn „seine eigene Vergötterung“ gemalt habe.

„Am Karfreitage, an diesem heiligen Tage ist er geboren, und in diesen merkwürdigen Tag ist auch wieder die Geburtsstunde seines neuen Lebens im Tode gefallen. Er war und blieb sein lebelang ein Jüngling, und aus allen seinen Werken spricht ein milder, kindlich hoher Geist. Sein letztes großes Gemälde war Christi Verklärung, worin er seine eigene Vergötterung gemalt hat, denn vielleicht ist dieses Werk das Höchste und Vollkommenste, das seine Hand nur hervorbringen konnte“⁴³.

Diese Deutung der „Transfiguration“ als Raffaels eigene Verklärung setzte sich allgemein durch⁴⁴. Dem Be-



15. Franz Pforr und Johann Friedrich Overbeck, Stifterehepaar Buffi aus dem Altarbild des Giovanni Santi, bezeichnet als „Der junge Raphael und seine Aeltern“, Kupferstich, 1811, nach einer Zeichnung von 1810

S. 338 (F. Zuccari). Einige dieser Quellen „zu Rafael's Lob und auf seinen Tod“ bei Passavant, Rafael 1, 1839, S. 549–551, Anhang XIV. Zur Begriffsgeschichte der Bezeichnung des Künstlers als „Divino“, ohne allerdings dabei auf Raffael einzugehen, E. KRIS und O. KURZ, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934, S. 47–65, Kap. 3 Deus artifex – Divino artista.

41 VasMil, 4, 1973, S. 316 (Geburtsdatum), S. 383 (Todesdatum); Golzio, 1971, S. 196, S. 230. Schon Zeitgenossen setzten Raffael nach Bekanntwerden seines Todes mit Christus gleich. Golzio, S. 113, S. 115 (Brief des mantuanischen Gesandten Pandolfo Pico vom 7. April 1520 aus Rom an Isabella d'Este in Mantua); Passavant, 1, 1839, S. 321–328; Wagner, 1969, S. 16f.; Oberhuber, Raffaello, 1982, S. 7–9, Kap. „Raffaello santo e pittore“.

42 Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, 1798, Titelkupfer.

43 Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, ed. Thalmann, 1, 1978, S. 847. Für Tieck vgl. das Urteil Vasaris über die „Transfiguration“, der sie als das vollkommenste und schönste aller Werke Raffaels würdigt. Golzio, 1971, S. 225; Hoppe, 1935, S. 79–81; Ebhardt, 1972, S. 94, S. 131, S. 194 zur Umdeutung Tiecks von Goethes „Apotheose des Künstlers“; Lütgens, 1929, S. 46–60; Oberhuber, Raffaello, 1982, S. 177–184; Ders., Transfiguration, 1982, bes. S. 12–35.

44 F. SICKLER, CHR. REINHART, Raphael de Santi von Urbino, in: Dies., *Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der Bildenden Kunst*, 1, Leipzig 1810, bes. S. 138–140; Lütgens, 1929, S. 8–10, S. 46f., S. 71, Anm. 46; Hoppe, 1935, S. 66, S. 101–105, S. 122; Ebhardt, 1972, S. 103, 106, 132, S. 188–194.

richt Franz Pforrs über die „Wallfahrt“ nach Urbino ist im „Morgenblatt“ 1811 folgender Vers aus einem Gedicht des Friedrich von Matthisson (1761–1831) über das „Wunderbild“ der Verklärung des Urbinaten vorangestellt:

„Als er das Wunderbild der hohen Verklärung
vollendet,
Trug die Seele zu Gott freundlich ein Seraph empor:
Göttlich das Göttliche lohnend, erhob in der Fülle
des Lebens
Und in der Blüthe des Ruhms ihn zur Verklärung
der Herr“⁴⁵.

Das in Mainz am 6. April 1820 begangene „Dritte Sekularfest zum Andenken Raphael's Sanzio von Urbino“ beschloss man mit einer Ode des Malers und Dichters Nikolaus Müller, deren Endvers lautet:

45 Morgenblatt, 5, 1811, S. 561; F. VON MATTHISSON, *Gedichte* hrsg. G. Bölsing, 2, Tübingen 1912, S. 10. Weitere Nachweise für die Raffael-Verehrung Matthissons bei Hoppe, 1935, S. 54–57; Ebhardt, 1972, S. 99.

„Wir stehen, Verklärter nun auch! vor deiner
Christusverklärung,
Und seufzen sehnend dir nach: Uns leuchtet kein
Raphael mehr!“⁴⁶

Zu den Festrednern dieser Raffael-Feier gehörte der Mainzer Professor Georg Christian Braun, der 1829 Passavant den Anstoß zu seiner Raffael-Monographie gegeben hat, wie später gezeigt wird⁴⁷.

Die Zeichnung Pforrs aus dem Besitz Passavants mit der Darstellung Raffaels, Fra Angelicos und Michelangelos über dem Vatikan

Passavant besaß die Bleistiftzeichnung Pforrs, auf der Raffael, Fra Angelico da Fiesole und Michelangelo als in den Himmel entrückte Geister auf Wolken über St. Peter und dem Vatikan schweben (Abb. 16). Das unsignierte und undatierte Blatt, das er dem Städelischen Kunstinstitut vermachte, reflektiert bereits die Auseinandersetzung der am 20. Juni 1810 in Rom eingetroffenen „Lukasbrüder“ mit den Werken dieser Meister und kann daher kaum vor 1811 datiert werden⁴⁸. Eine Vorstudie Pforrs in brauner Feder für die Figuren der Maler befand sich auf der Rückseite seines Manuskriptes „Von den Gütern des ewigen Lebens“ im schriftlichen Nachlaß Overbecks in Lübeck⁴⁹.

Die Zeichnung Pforrs gehört zu den ersten Beispielen der „Lukasbrüder“ über ihre Kunstansichten und soll daher eingehender besprochen werden.

Wie der Zusammenhang zeigt, bezieht sich die Darstellung der drei Meister auf ihre Tätigkeit im Vatikan. Pforr hat den Urbinaten nach einem in den Fresken der Stanza della Segnatura häufiger anzutreffenden Jünglingstypus in Dreiviertelansicht und mit der für Raffaels Gestalten charakteristischen Drehung des über die Schulter gewendeten Kopfes und des gleichzeitig angewinkelt erhobenen Armes konzipiert. Man könnte an die ähnlich bewegte

Jünglingsfigur im linken Vordergrund der „Disputa“ (Abb. 47) sowie an den isoliert stehenden, selbstbewußt nach außen blickenden Jüngling im weiten weißen Mantel im Hintergrund der Pythagorasgruppe der „Schule von Athen“ (Abb. 49) denken⁵⁰.

Für Pforrs physiognomische Charakterisierung des jugendlichen Raffael, der ohne die für ihn sonst typische Kappe erscheint, die er auf dem authentischen Selbstbildnis in der „Schule von Athen“ (Abb. 7)⁵¹ sowie in dem sogenannten – durch Gemäldekopien und Stiche überaus bekannten und besonders im 19. Jahrhundert beliebten – Selbstbildnis in Florenz trägt (Abb. 6)⁵², erweist sich die Vorbildfrage als komplizierter. Für den vergleichsweise selteneren Porträttypus des barhäuptigen Raffael mit dem langen gescheitelten Haar, den allerdings auch das Titelpuffer zu Wackenroders „Herzensergießungen“ 1797 (Abb. 9) wiedergibt, kommt zunächst die Raffael-Büste des Pietro Paolo Naldini (Abb. 17) in Frage, der sie 1674 im Auftrag Carlo Marattas, des Präsidenten der Lukas-Akademie, für die Grabstätte des Urbinaten im Pantheon ausgeführt hat⁵³. Naldini folgt, wie bereits von der For-

oder die Zeichnung von Pforr zu bestimmen und ich will ihn auf Dich verweisen oder es seiner Wahl überlassen wie Du willst, wenn Du aber wählst so sey es ein Werk worin sich der Charakter von unserm theuren Verstorbenen so deutlich als möglich darin ausspricht und lieber ein Gemälde als eine Zeichnung, doch ersteres geht allem voraus, auch suche eines von seinen letzten Arbeiten da diese gewiß die vollkommensten sind (...). Wenn Du Herrn Sarasin siehst, so frage ihn doch ob auch meine Briefe an Franz mit zurückgekommen wären, und verlange sie zurück (...) und es wäre mir unangenehm, wenn die Briefe in jedermanns Hände fielen“. Zu Pforrs Zeichnung: Lehr, 1924, S. 177 f., S. 347, Nr. 96, Taf. XXX, Abb. 46 (Datierung gegen Ende 1810); Grote 1972, S. 92, Abb. (um 1811); Bernhard, 1974, Abb. 1130 (ohne Datierung); P. Märker, M. Stuffmann, in: Nazarener, Frankfurt, 1977, S. 199, Nr. E 40, S. 233, Abb.-Nr. E. 40 (um 1810).

49 Ehemals Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck. Feder, 24,05 x 18,05 cm. Einzige Erwähnung bisher bei Lehr, 1924, S. 178, S. 347, Nr. 97, S. 359, Nr. 6, ohne Abb.

50 Dussler, 1971, Abb. 123, 124.

51 Wagner, 1969, S. 14, S. 51–52, Abb. 3. Das Bildnis Raffaels in der „Schule von Athen“, wo er am Bildrand rechts hinter einem seiner Lehrer steht, ist als solches von Vasari beschrieben. Oberhuber, Raffaello, 1982, S. 9 mit Kommentar; Wagner, S. 128 f., Nr. 84a nimmt für die Darstellung Raffaels auf der Zeichnung Pforrs als Vorbild das Bildnis des sog. „Bindo Altoviti“ (Washington, National Gallery of Art; früher München, Alte Pinakothek) an, was jedoch nicht in Frage kommen kann, da auch dieser im 18. und 19. Jh. für ein Selbstbildnis Raffaels gehaltene Jüngling ein Barott trägt; Brown, 1983, S. 178–187, S. 179, Farbtaf.

52 Nachweis wie in Anm. 36.

53 Ost, 1965, S. 281–298, Abb. 1–4; Wagner, 1969, S. 80–83, Abb. 55. Um 1800 hatte Thorvaldsen die Raffael-Büste des Naldini kopiert, s. hier S. 382, Anm. 444. Zu Naldinis Raffael-Büste und zur Inschrift des C. Maratta vgl. Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 560 f.

46 Raffael-Feier Mainz, 1820, S. 46 „Schlussode. An Raphael Sanzio. Von N. Müller“.

47 S. u. S. 354–356.

48 Frankfurt, Stadel, Graph. Slg., Inv.-Nr. 6; Bleistift, 31,01 x 20,08 cm; Gwinner, 1862, S. 346, danach war Passavant diese Zeichnung Pforrs „als ein theures Vermächtniß zugefallen“. Wie Passavant am 29. September 1812 aus Paris an seine Mutter schreibt (Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. I. a. Nr. 58), hatte ihm Pforr in seinem Testament „ein Gemälde oder eine Zeichnung von ihm“ vermacht, was ihm der Schöffe Sarasin mitgeteilt habe. Passavant: „(...) vielleicht will er es meiner Wahl überlassen das Gemälde

16. Franz Pforr, Raffael, Fra Angelico und Michelangelo über dem Vatikan, Bleistiftzeichnung, um 1811, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Graphische Sammlung. Aus dem Besitz Passavants

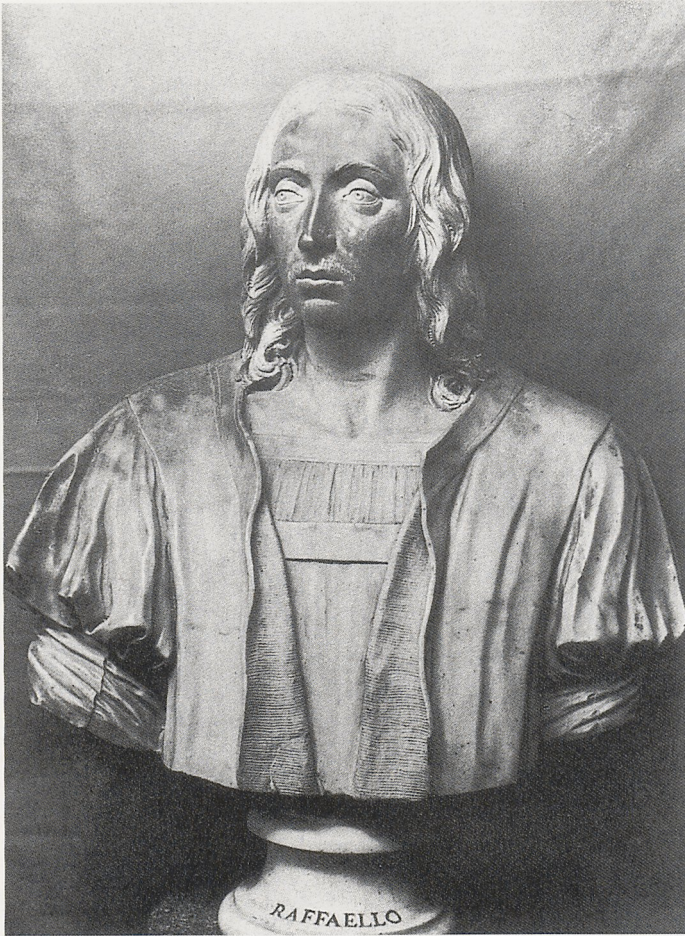


sung nachgewiesen, dem Porträttyp Raffaels auf dem Altarbild „Der Heilige Lukas malt die Madonna“ in der Accademia di San Luca in Rom (Abb. 13)⁵⁴. Hier steht der Urbinate barhäuptig im Dreiviertelprofil hinter dem Evangelisten Lukas und sieht diesem bei der Ausführung eines Madonnenbildes zu. Dabei erscheint dem Malerpatron die Muttergottes auf einer Wolke.

54 Wagner, 1969, S. 72–78, Abb. 48, 52 mit der vorausgegangenen Literatur und zur Geschichte des oft restaurierten Gemäldes; I. FALDI, *Dipinti di Figura dal Rinascimento al Neoclassicismo*, in: C. PIETRANGELI, *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma ²1985, S. 82–86, S. 7, Farbtaf.; Kraut, 1986, S. 59–66.

Dieses berühmte, im 18. und frühen 19. Jahrhundert oft beschriebene Altarbild, das z. B. der mit Pforr und den anderen „Lukasbrüdern“ gut bekannte Dichter Zacharias Werner (1768–1823) im Spätjahr 1810 mehrmals besichtigt hat⁵⁵, galt bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Werk

55 Werner, *Tagebücher*, 1, ed. Floeck, 1939, S. 181 (4.11.1810), S. 210 (26.11.1810), S. 249 (5.11.1811). Werner, der über gemeinsame Besichtigungen der Kirchen mit Pforr und Vogel berichtet, hat die „Lukastafel“ am 26.11.1810 und am 5.11.1811 besichtigt und detailliert beschrieben. Im Sommer 1813 wurde Werner durch Overbeck als Mitglied in die „Lukasbruderschaft“ aufgenommen, Howitt, 1, 1886, S. 181–186. Zur „Lukastafel“ außerdem Goethe, *Italianische Reise*, ed. von Einem, ²1980, S. 549, S. 674 zu S. 526.



17. Pietro Paolo Naldini, Marmorbüste Raffaels (1674), Rom, Promoteka Capitolina, bis 1820 an der Grabstätte Raffaels im Pantheon

Raffaels, der es nach einer legendären Überlieferung sogar selbst der Malerakademie geschenkt haben soll. Einer der ersten, der die Autorschaft Raffaels bezweifelte, war Passavant, der in seiner Monographie 1839 diese Tafel als Arbeit eines Schülers beurteilt, der nach dem Tod des Meisters das Bild ausgeführt habe⁵⁶. In der modernen Forschung wird das seit 1579 im Besitz der Accademia di San Luca als Hochaltarbild ihrer Kirche nachgewiesene Gemälde meist dem Raffael-Schüler Giovanni Francesco Penni zugeschrieben⁵⁷. Neuerdings denkt man sogar an eine Entstehung um 1600 und möchte das Bild als ein Produkt der Schule des Federico Zuccari ansehen, der ab 1593 der Präsident der Lukas-Akademie war⁵⁸. Zuccari verherrlichte Raffael und Michelangelo als die größten Künstler und verglich sie bereits mit den gleichnamigen

Erzengeln, eine Quelle, die auch Passavant 1839 abdruckt⁵⁹.

Aus restauratorischen Gründen wurde das Altarbild im 18. Jahrhundert aus SS. Luca e Martina entfernt und in die Akademie gebracht. Man ersetzte es auf dem Hochaltar durch die noch heute daselbst befindliche Kopie des Antiveduto Gramatica⁶⁰. Raffael ist also sogar in dem Hochaltarbild der Lukas-Akademie gegenwärtig.

Auf dieses berühmte Lukasbild beziehen sich die seit August 1805 in Rom lebenden, mit Zacharias Werner, Ludwig Tieck und Carl Friedrich von Rumohr befreundeten Brüder Franz (1786–1831) und Johannes (1788–1860) Riepenhausen in der vorletzten Illustration ihres ersten Zyklus' über das Leben Raffaels, mit dem sie gleich nach ihrer Ankunft in Rom begonnen haben. Acht Zeichnungen, die zum Teil nach der Biographie Vasaris das Leben des Urbinate von der Geburt bis zu seinem Tod darstellen, wurden bereits schon 1806 im ersten Band der von Giuseppe Antonio Guattani herausgegebenen „Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti“ besprochen⁶¹. Auf dem vorletzten Blatt dieser Folge (Abb. 12), welche schließlich 1816 als Kupferstichserie in Frankfurt bei Johann Friedrich Wenner erschien, sitzt Raffael an der Stelle des Evangelisten Lukas vor der Staffelei und blickt zur Erscheinung der Muttergottes im Typus der Sixtinischen Madonna auf. Der Malerpatron zeigt respektvoll auf den Urbinate als auf den selbst ihm überlegenen Madonnenmaler⁶².

Als dichterische Anregung für diese Darstellung der Riepenhausen ist das zuerst 1799 im „Athenaeum“ als Anhang zum Aufsatz „Die Gemälde“ veröffentlichte Sonett über die „Legende vom Hl. Lukas“ von August Wilhelm Schlegel anzusehen. Nach diesem überaus popu-

59 Nachweise in Anm. 38.

60 Wagner, 1969 wie hier in Anm. 54. K. NOEHLES, *La Chiesa di SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1964, S. 47–57.

61 *Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti*, I, Roma 1806, S. 125–126, unter „Notizie Romane“. Als früheste Quelle über die Entstehung der 1. Fassung des Raffaelzyklus' der Gebrüder Riepenhausen galten bisher die Mitteilungen in der „Zeitschrift für die elegante Welt“, Nr. 221, Leipzig 1808, S. 1765–1766, die Floeck, Briefe Werner, 2, 1914, S. 227f., Anm. 1 eruiert hatte; Hoppe, 1935, S. 106; Chapeaurouge, 1974, S. 257, Anm. 31; Börsch-Supan, 1975, bes. S. 232–237, S. 257, Anm. 42.

62 Riepenhausen, 1816, Taf. 11; Netzer, 1984, S. 24, Abb. 21. 11. In der 2. Fassung des Raffaelzyklus', die nach dem Tod des Franz (1831) von Johannes Riepenhausen 1833 in Rom herausgebracht wurde, ist die „Lukas-Legende“ nicht mehr dargestellt. Beide Serien unterscheiden sich im Stil und in der Ikonographie der Raffael-Themen völlig voneinander; dennoch werden sie häufig verwechselt und über ihre Datierung irrtümliche Angaben gemacht. Raffaello: elementi di un mito, 1984, S. 164–166, Abb. der 2. Serie von 1833 mit irrigen Angaben zur Entstehung.

56 Passavant, *Raffael*, 1, 1839, S. 370; 2, S. 416–417, Nr. 272 mit einer Liste der Nachstiche; Ders., *Raphaël*, 2, 1860, S. 347–348, Nr. 280.

57 Nachweise wie in Anm. 54.

58 Ważbiński, 1985, S. 27–37.

lären Gedicht, das man in München 1808 in öffentlichen Rezitationsabenden vortrug und mit dem am 6. April 1820 die „Raphael-Jubel-Gedächtniß-Feyer“ in München beschlossen wurde⁶³, vollendete der vom Himmel herabgestiegene Erzengel Raphael jenes Bild, das einstmals der Hl. Lukas im Auftrage Gottes von der Maria hatte ausführen sollen. Nach dem Tod Mariens blieb das von Lukas begonnene Bild unvollendet liegen. Erst Jahrhunderte später fand Lukas in dem Erzengel Raphael einen Nachfolger, dem die Madonna von neuem in ihrer himmlischen Schönheit erschien⁶⁴.

Auf dieses Sonett Schlegels und auf das für ein Werk Raffaels gehaltene Lukasbild bezieht sich die Bilderklärung zu diesem Kupferstich der Riepenhausen in der Edition 1816 (Abb. 12):

„Raphael an einer Madonna mit dem Kinde mahlend.

Die Künstler haben in dieser schönen und heitern Composition die Legende vom heil. Lucas auf Raphael angewendet, indem sie die Himmlische, als eine ihm dabei vorschwebende Erscheinung, darstellen, und dadurch die Erhabenheit seiner Phantasie und seines Stils andeuten. Der auf der entgegengesetzten Seite des Bildes stehende Evangelist Lucas mit dem Stier bezeichnet diese Legende, und zugleich das prachtvolle Gemähde, welches man von Raphael besitzt“⁶⁵.

Wie Zacharias Werner am 10. April 1810 aus Rom an August Wilhelm Schlegel schreibt, arbeitete er damals bereits an „eine(r) Erklärung in Canzonformen zu einem Kupferwerk der Riepenhausen über das Leben Raffaels; item eine Canzone über mehrere Gegenstände der Raphaelschen Stenzen“⁶⁶. Diese Erklärung Werners ist leider

63 *Journal des Luxus und der Moden*, 23, Weimar 1808, S. 805, (München); zur Münchner Raffael-Feier s. hier S. 348; Anm. 231. Auf Schlegels Sonett bezieht sich 1831 Cornelius, s. S. 381 f.; Anm. 440. Schlegels Sonett sollte auch bei dem „ersten Stiftungs-Fest des Künstler-Vereins zu Berlin“ am 6. 1. 1816 vorgetragen werden, wurde jedoch, da es nicht auf die Komposition des von Friedrich Weitsch ausgeführten Gemäldes mit dem die Madonna malenden Hl. Lukas paßte, umgedichtet, vgl. F. W. GUBITZ, in: *Morgenblatt*, 10, 1816, S. 114–116.

64 A. W. SCHLEGEL, *Legende des Hl. Lukas*, ed. E. Behler, 1960, S. 146–151. Zu Schlegels Sonett vgl. Hoppe, 1935, S. 66; Mittner, 1953, bes. S. 560–61, wonach der „göttliche“ Raffael Wackenroders von A. W. Schlegel „regelrecht“ zum Heiligen gemacht wurde.

65 Riepenhausen, 1816, Erläuterungen zu Taf. 11.

66 Körner, 2, 1937, S. 123, Nr. 380, Bd. 3, 1958, S. 449. Auch in einem Brief an Cotta vom 28. April 1810 spricht Werner von seinem Projekt „einer metrischen Erklärung zum Leben Raffaels der Riepenhausen“. Fehling, 1925, S. 285.



18. Grabplatte des Fra Angelico, Rom, Sta. Maria sopra Minerva

nie zusammen mit den Kupferstichen der Riepenhausen erschienen. Werner verherrlicht in seinen Dichtungen Raffael als zeitliche Verkörperung des Erzengels Raphael und als „Heiland der Farben“, der – wie Christus durch das Wort – durch Farben die Offenbarung Gottes der Menschheit verkündet habe⁶⁷.

Auf derartige inhaltliche Beziehungen zwischen Raffael und seinem Namenspatron spielen die Riepenhausen in der Darstellung von „Raphaels Geburt am Charfreitag 1483“ in der ersten Fassung ihres Zyklus’ deutlich an (Abb. 11), in der sich Bildelemente aus christlicher und profaner Ikonographie zur Apotheose des auserwählten, göttlichen Kindes vermischen. Auf dem Kupferstich (Abb. 11), für den sich die in Feder und brauner Tinte ausgeführte Vorzeichnung (Abb. 10) mit der beschriftli-

67 Werner, Werke, 3, 1845, S. 3–53, bes. S. 5 f. Raffael-Christus-Vergleich. Inhaltsangabe bei Hoppe, 1935, S. 103–110, bes. S. 106 f. Werners Hauptlektüre während seiner Arbeit an der „Raphael-Canzone“ war Goethes „Farbenlehre“, die er gemeinsam mit den Riepenhausen und Schlosser las.

chen Erklärung der Personen erhalten hat⁶⁸, übergibt – nach dem Vorbild von Geburtsszenen in Herrscherapotheosen⁶⁹ – der Erzengel Raphael seinen neugeborenen Schützling den drei als Musen erklärten Künsten: der geflügelten und lorbeerbekränzten Poesie, der Musik mit der Leier und der ältlichen, am Bildrand rechts stehenden Malerei mit der Meßplatte. Nach der Bilderklärung bewegen sie sich dem lächelnden Knäblein entgegen und begrüßen es. Genien schweben herab und streuen ihm Blumen. Auf der Vorzeichnung (Abb. 10) hält der Engel rechts sogar einen Palmenzweig. In der Darstellung des Wochenbettes von Raffaels Mutter zeigen sich formal-typologische Bezüge zur altdeutschen Marienikonographie⁷⁰. Auch darin drückt sich eine sakralisierte Interpretation Raffaels aus.

Nach diesem Blick auf die erste Fassung des Raffael-Zyklus' der Gebrüder Riepenhausen, der, soweit zu sehen, überhaupt der früheste Bilderzyklus über das Leben des Urbinaten ist – nur Ingres beschäftigte sich etwa gleichzeitig mit einem ähnlichen Projekt⁷¹ –, wollen wir uns wieder der Zeichnung Pforrs (Abb. 16) zuwenden. Die Berühmtheit des Lukasbildes in der römischen Malerakademie legt den Schluß nahe, daß der „Lukasbruder“ Pforr absichtlich den dort überlieferten Porträttypus des barhäuptigen Raffael mit dem gescheitelten langen Haar aufgegriffen hat.

In seinem Blatt geht es nicht um den Urbinaten allein, sondern gleichzeitig um die anderen Kunst-Ideale der „Lukasbrüder“, Fra Angelico und Michelangelo, für deren Darstellung er sich ebenfalls von authentischen Quellen inspirieren ließ.

Den in seine Dominikanerkutte eingehüllten Fra Angelico, der die Hände faltet und mit eingefallenem Gesicht

gen Himmel blickt, konzipierte Pforr eindeutig nach dem ganzfigurigen Totenbildnis des Malers auf seiner Grabplatte in Sta. Maria sopra Minerva in Rom (Abb. 18), wie besonders das Motiv der über den Kopf gezogenen Kapuze zeigt⁷². Mit den Fresken Fra Angelicos in der Kapelle Nikolaus' V. im Vatikanischen Palast beschäftigt sich Pforr in seinem an Passavant geschickten, wohl im September 1811 verfaßten Bericht über die „Vorrafaelischen Künstler“. Nach Vasari und Wackenroder charakterisiert er ihn als gottesfürchtigen und stillen Maler, der, bevor er zu malen anfang, betete⁷³. Für Pforr und Overbeck ist Fra Angelico per se der Typus des frommen, demütigen und „ganz leidenschaftslosen Malers“, der sich „ganz der himmlischen, d. i. der christlichen Liebe“ hingab⁷⁴. Die „Lukasbrüder“ sahen darüber hinaus das Werk des Malermönches als inhaltliche Vorstufe für den „frommen Sinn“ und die „Reinheit der Formen“ Raffaels an⁷⁵.

Schließlich der zuoberst thronende, schwermütig dasitzende und vorsichhinsinnende Michelangelo, der nachdenklich den Kopf in die Hand stützt. In dieser Gestalt verdichten sich die Eindrücke Pforrs nach den Propheten und Lunettenfiguren der Sixtina, ohne dabei jedoch eine bestimmte Einzelfigur wiederzugeben, wie dies in anderen Zeichnungen Pforrs nach den Gestalten Michelangelos der Fall ist, von denen er eine im März 1811 datiert hat⁷⁶. Für das Porträt des bärtigen Michelangelo mit der kurz geschnittenen Frisur, der zerfurchten Stirn und der gekrümmten Nase ging Pforr wohl von dem Bildnis in der zweiten Ausgabe von Vasaris Künstler-Viten 1568 aus (Abb. 19)⁷⁷.

Die Forschung führt den Figurentypus von Pforrs Michelangelo auf den „trauernden Hiob“ in Eberhard Wächters Karton „Hiob und seine Freunde“ zurück, der 1807

68 Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv.-Nr. Z. 1048, Federzeichnung, 35,5 x 38 cm. H. BÖRSCH-SUPAN, *Deutsche Romantiker zwischen 1800 und 1850*, München-Gütersloh-Wien 1972, S. 131 f., Abb. 78; E. BÖRSCH-SUPAN, Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels, in: *ZKg*, 34, 1971, S. 265; Dies., 1975, S. 236, Abb. 14; Schälicke, 1983, unnum. Abb.

69 Vgl. Rubens, Medici-Zyklus, Geburt Ludwigs XIII., wo die „Justitia“ den Neugeborenen hält und ihn den Personifikationen der „Gesundheit“ und der „Fruchtbarkeit“ übergibt (Paris, Louvre). O. VON SIMSON, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock*, Straßburg 1936, S. 313–317. Zahlreiche Nachstiche aus dem 18. und frühen 19. Jh. bei M. B. PAPE-EHMER, Rubens-Reproduktionen als kunstgeschichtliche Quelle, Studien zur bildlichen Überlieferung und Verbreitung der Gemälde des Médicis-Zyklus, in: *Konsthistorisk Tidskrift*, 46, 1977, S. 28–47, S. 29, Abb. 1, S. 32, Abb. 3, S. 34, Abb. 5.

70 Vgl. nur Dürer, Die Geburt der Maria, „Marienleben“ (Bartsch 80).

71 Raphael et l'art français, 1983, S. 131–133, Kat.-Nr. 133; Raffaello: elementi di un mito, 1984, S. 181–183.

72 J. POPE-HENNESSY, *Fra Angelico*, London 1952, S. 32, Abb. 15; Schütz-Rautenberg, 1978, S. 53.

73 Auszüge aus den Berichten Pforrs über die „Vorrafaelischen Künstler“ bei Lehr, 1924, S. 278–281, bes. S. 279 zu Fra Angelico. VasMil, 2, 1973, S. 505–526, bes. S. 520; Wackenroder, *Herzensergießungen*, ed. Schneider, 1967, S. 109.

74 Howitt, 1, 1886, S. 182, S. 189 (Tagebucheinträge Overbecks im Oktober und November 1810 über Fra Angelico).

75 Howitt, 1, 1886, S. 176; Grote, 1972, S. 273, Brief Sutters vom Ende des Jahres 1810 an Pforr, der ihm eine „herrliche Zeichnung“ nach Fra Angelico geschickt hatte; F. Schlegel, ed. H. Eichner, 1959, S. 101; Hoppe, 1935, S. 120.

76 Berlin (Ost), Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 24/23524, Bleistiftzeichnung, Studie nach Michelangelos Lunettenfigur des Amnadab, signiert, datiert am 2.3.1811; Grote, 1972, S. 91, Abb.; Bernhard, 1974, Nr. 1131.

77 Ost, 1965, S. 289, Abb. 9; CH. DE TOLNAY, Ein unbekanntes Porträt des Michelangelo, in: *Festschrift L. Dussler*, München 1972, bes. S. 207, Abb. 3.

in Wien ausgestellt war und von C.H. Rahl sofort als Radierung reproduziert wurde⁷⁸. Pforr studierte ja damals in Wien, so daß man von seiner Kenntnis der Wächterschen Komposition ausgehen kann. Vergleichbar sind der Gestus des in die Hand gestützten Kopfes und die Haltung des rechtwinklig aufliegenden rechten Armes. Als formales Vorbild für Wächters Hiob kann wiederum die isolierte Frontalfigur des Verdammten in Michelangelos „Jüngstem Gericht“ angesehen werden, der in Verzweiflung den nach vorn gebeugten Kopf stützt⁷⁹.

In Pforrs Zeichnung hat jedoch der Gestus des Michelangelo eine andere Bedeutung als bei dem „trauernden Hiob“ Wächters. Pforr griff diese als „Melancholiegestus“ bezeichnete Gebärde auf, um Michelangelo als den einsam grübelnden Denker zu charakterisieren. Wie die Biographen Michelangelos, Vasari und Condivi, übereinstimmend berichten, zog er sich vor den Menschen in die Einsamkeit zurück, um nicht beim Denken und Arbeiten gestört zu werden⁸⁰. Giovanni Paolo Lomazzo beschreibt in seinem Malereitratat Michelangelo als den kontemplativen Melancholiker und bezeichnet ihn als „Sokrates der Maler“. Diese Stelle zitiert Passavant in seiner Raffael-Monographie 1839^{80a}.

Ältere Darstellungen Michelangelos mit diesem Gestus sind selten. Bisher wurde nur das von Cristofano Allori vor 1620 ausgeführte Gemälde für den Bilderzyklus über das Leben Michelangelos in der Casa Buonarroti in Florenz bekannt. Hier sitzt Michelangelo nachdenklich an einem Tisch und stützt den Kopf in die Hand, während er von einer über ihm schwebenden, meist als Poesie gedeuteten Personifikation inspiriert wird^{80b}. Ob Pforr den Bilderzyklus in der Casa Buonarroti gekannt hat, läßt sich bisher nicht nachweisen. Seine Charakterisierung dürfte direkt auf Vasari zurückgehen, den die „Lukasbrüder“ nachweislich lasen. Jedenfalls gehört Pforrs Zeichnung zu den ersten Darstellungen Michelangelos im 19. Jahrhundert mit diesem Melancholiegestus. Erst sehr



19. Bildnis Michelangelos in Vasaris Viten-Ausgabe von 1568, Holzschnitt

viel später stellen sowohl Delacroix^{80c} als auch Overbeck Michelangelo in dieser Haltung des Nachdenkens dar. In Overbecks Programmbild „Der Triumph der Religion in den Künsten“ (Abb. 65), das er für das Städtelsche Kunstinstitut zwischen 1831 und April 1840 in Rom ausgeführt hat, sitzt Michelangelo mit diesem Gestus in sich versunken neben Signorelli auf einem antiken Relieffragment links vor dem Brunnen. In ihrer Nähe steht links der souverän – und ähnlich wie bei Pforr – über die Schulter in die Richtung des Brunnens blickende, als ganzfigurige Jünglingsgestalt hervorgehobene Raffael in einem strahlend weißen Mantel und Barrett⁸¹.

Die Darstellung der drei Künstler Raffael, Fra Angelico und Michelangelo über dem Vatikan auf der Zeich-

78 Lehr, 1924, S. 177 f. Pforr schätzte Wächter außerordentlich, vgl. seinen Studienbericht aus Wien, *ibid.*, S. 34 f., S. 39; Grote, 1972, S. 65, Abb. (Wächter).

79 CH. DE TOLNAY, *Michelangelo*, 5, Princeton N. Y. 1960, Taf. 11.

80 VasMil, 7, 1973, S. 270 f.; Barocchi, 4, 1962, S. 1859–1871; zum „Melancholie“-Gestus vgl. Bandmann, 1960, bes. S. 40; W. Hofmann (Hrsg.), *Runge in seiner Zeit*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, München 1977, S. 253–255, Abb. 25–30.

80a Passavant, Raffael, 1, 1839, S. 358; Lomazzo, Reprint 1965, S. 57 f.

80b Gohr, 1975, S. 23; Ausst. Kat. *Cristofano Allori, 1577–1621*, a cura di M. L. Chappell, Firenze 1984, S. 108–110, Kat.- u. Abb.-Nr. 38.

80c CH. DE TOLNAY, Michel-Ange dans son atelier par Delacroix, in: *GazBa*, 104 (59), 1962, S. 43–52, Abb. 1; F. Haskell, The old Masters in Nineteenth-Century French Painting, in: *The Art Quarterly*, 34, 1971, S. 55–85, bes. S. 66, Abb. 10 mit Zitaten aus dem „Journal“ Delacroix' über die Melancholie; Gohr, 1975, S. 77 f.

81 Frankfurt, Stadel, Inv.-Nr. 892; Öl auf Leinwand, 392x392 cm; Nazarener, Frankfurt 1977, S. 271, Kat.- u. Abb.-Nr. F 19, S. 288, Abb.; von Einem, 1978, S. 120–123, Abb. 113; Liebenwein-Krämer, 1977, S. 241–248, Taf. 65 a–c; Hinz, 1979, S. 149–170.

nung Pforrs sagt Entscheidendes über die Kunstauffassung der „Lukasbrüder“ aus. Overbeck führt nach der ersten gemeinsamen Besichtigung der Stanzen und der Sixtina folgendes in einem Brief vom 19. Juli 1810 an Sutter aus:

„Es ist wahr: man hat noch keinen Begriff von dem, was die Kunst hervorbringen kann, wenn man nicht gesehen was sie wirklich hervorgebracht hat, wie namentlich die Disputa del Sacramento, die Schule von Athen und die unbegreifliche Sixtina die sich wohl weit über alles Andere, was die Malerei geleistet hat, erheben“⁸².

Überwältigt ist er von Michelangelos Fresken „welche an delikater Ausführung, bestimmter Zeichnung und selbst an wahrem Colorit die Raphaelischen größtentheils noch übertreffen. (...) Michelangelo ist ein Mann über alle Vorstellungen groß und ungeheuer, und grade da-

durch so groß, daß er nichts für klein hält was zur Sache gehört“⁸³.

Dieses Urteil läßt erstaunen; denn es verrät noch nichts, von jener einseitigen Bewunderung Raffaels, die sich erst später bei Overbeck durchsetzte und in seiner Erklärung des Programmbildes im Städel (Abb. 65) einen Höhepunkt erreichte⁸⁴.

Zum Schluß spricht Overbeck in dem Brief an Sutter die Hoffnung aus, daß die „Lukasbrüder“ bald alle „unter römischem Himmel, in der Nähe des Vaticans, umschwebt von den Geistern unserer erhabenen Muster“ vereint sein mögen⁸⁵. Diesen Gedanken ihrer als Geister über dem Vatikan schwebenden Vorbilder hat Pforr in der Zeichnung aus dem Besitz Passavants gestaltet.

Pforr starb am 16. Juni 1812 in Albano; seinen Tod teilte Cornelius umgehend Passavant in einem Brief vom 17. Juni 1812 mit⁸⁶.

II. PASSAVANT UND DAS MUSÉE NAPOLEON (1809–1813)

Passavant konnte sich in seiner Jugend weder einer Ausbildung als Maler noch einem Universitätsstudium widmen. In den Briefen an seine Mutter aus den Pariser Jahren beklagt er bitter sein Schicksal, das ihn zwang, den Kaufmannsberuf zu ergreifen.

Von Juni 1809 bis September 1813 arbeitete er als Volontär im Bankhaus Rougemont de Löwenberg in Paris. Er suchte während dieser Zeit „den Umgang mit erfahrenen Kaufleuten“ und „unterrichtete mich so viel als möglich in allen Wissenschaften die zur allgemeinen Übersicht oder zur speziellen Kenntniss des Handels notwendig sind: (...) dieß alles that ich weil ich die Nothwendigkeit davon einsah, ich ging noch weiter, indem ich mir manches Vergnügen entsagte, als das Zeichnen, das ofte (!) Besuchen der hiesigen Gallerien, nur auf das diese Liebhaberey keine Leidenschaft bey mir würde; doch keinen Hang zum Handelsstande konnte mir dieß alles nicht beybringen und dieser wird auch niemals in mir rege werden (...)“ schreibt er am 4. Mai 1812 an die Mutter⁸⁷.

Obwohl Passavant im Bankhaus Rougemont Karriere machte, wuchs der Entschluß, sich nur noch der Kunst zu widmen. Am 16. Februar 1813 schreibt er an die Mutter:

„(...) Rougemont hat mir ein Salair von 2400 francs jetzt bewilligt und so kann ich friedlich fortleben und eine Gelegenheit abwarten, die mir mehr Vortheil verspricht. (...) Im übrigen lebe ich der Kunst denn dieses ist mein natürlicher Beruf und dem ich auch sicherlich gefolgt wäre, wenn ich einentheils mich früher entwickelt hätte, andernteils in Verhältnissen gelebt hätte, die dies ermöglicht hätten“⁸⁸.

Nach Passavants Briefen aus der Pariser Zeit waren es sowohl die Eindrücke der Kunstwerke im Musée Napoléon als auch die Erschütterung über den Tod des Freundes Franz Pforr, was ihn dazu bewog, sich nur noch mit der Kunst zu beschäftigen. Über letzteres orientiert ein Brief vom 30. Juli 1813 an die Mutter:

„(...) so lange Pforr gesund war, hatte ich kaum den Gedanken Künstler werden zu wollen, ich dachte in

82 Howitt, 1, 1886, S. 144–148, bes. S. 145.

83 Howitt, 1, 1886, S. 146.

84 Howitt, 2, 1886, S. 61–72.

85 Howitt, 1, 1886, S. 148.

86 Lehr, 1924, S. 313–318, Abdruck des Briefes.

87 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J.D. Passavant, A. I. a. Nr. 56 (4.5.1812); A. I. a, Nr. 62 (19.6.1813 an die Mutter).

88 Ibid., A. I. a, Nr. 60 (16.2.1813).

deiner Lage mußt du einmal Kaufmann werden und du lebst ja in der Seele deines Freundes, und so, alle Persönlichkeit zum Opfer bringend, lebte ich in ihm als Künstler, da er aber immer kränker wurde und an seinem Aufkommen nicht mehr zu hoffen war, schmerzte es mich sehr und ich fühlte in mir den Drang, als, sozusagen sein zweytes Selbst das Amt zu übernehmen welches er hier auf dieser Erde verwaltet hatte; (...)“⁸⁹.

Passavant besuchte ab Juli 1809 das Musée Napoléon⁹⁰. Seine Ansichten über die Antiken und die Werke Raffaels findet er in den Schriften Winckelmanns bestätigt, die seine wichtigste Lektüre werden. Am 10. Juli 1812 schreibt er an die Mutter:

„(...) Ich kann dir nicht verbergen, daß mich von jeher die Kunst sehr angezogen hat, und so sehr ich auch besonders seit vorigem Jahr dagegen gestritten habe, jetzt mehr als je, da mein Sinn, durch das öftere Betrachten der herrlichen Kunstwerke welche von allen Ländern hier zusammen gebracht worden sind, immer mehr angefacht und gebildet wurde; vor kurzer Zeit bekam ich nun gar Winckelmanns Werke in die Hand, so daß meine Neigung immer mehr gereizt wurde und da ich viele meiner früheren eigenen Ansichten hier nur deutlicher wiederfand, bekam ich Zutrauen zu meinem Kunstsinn, fühlte mein Talent und es entstand in mir die Sehnsucht es entwickeln zu können; (...)“⁹¹.

Im Musée Napoléon begeistert er sich hauptsächlich für den „unsterblichen Raphael“, den er mit den Augen Winckelmanns betrachtet. Darüber berichtet er im einzelnen am 5. März 1812 an die Mutter:

„Herr Mieg hat mir die Werke von Winckelmann geliehen welche mir unaussprechliches Vergnügen machen, die Kunstwerke werde ich bald mit ganz andern Augen ansehen, zum wenigsten habe ich schon manche neue Ansichten darüber bekommen und viele sind in mir deutlicher und geläutert wor-

den. Es ist für mich eine wahre Freude wenn ich bey Winckelmann eine meiner früheren Bemerkungen, nur klarer wiederfinde, und uns so unsere Gedanken begegnen. Wie sehr der unsterbliche Raphael bey diesen Ansichten gewinnt, kannst du dir gar nicht vorstellen; seine späteren Gemälde lassen wirklich alle andern Kunstwerke dieser Art, weit hinter sich zurück, ich wünschte ich könnte nur auf ein paar Tage mit dir diese göttlichen Werke bewundern, es würde auch ein unbeschreiblicher Genuß für deinen Kunstsinn seyn. Man sieht so selten etwas Vollkommenes, doch tritt man vor einen Raphael so ist man in einer andern Welt, ein uns theurer Traum scheint in Erfüllung zu gehen, je mehr man betrachtet je mehr staunt man; eine Gottheit in menschlicher Gestalt schwebet vor unsern Augen. So die heilige Cecilia, so die Mutter und das Kind in der heiligen Familie“⁹².

Das 1802 im Louvre eröffnete und 1815 aufgelöste „Musée Napoléon“ vereinigte als ‚Trophäen‘ der besiegten Länder die berühmtesten Kunstwerke Europas. Nach dem Friedensvertrag von Tolentino 1797 wurden nicht nur die qualitativsten Antiken aus den Sammlungen Roms und Italiens nach Paris deportiert, sondern auch fast alle beweglichen Werke Raffaels aus italienischem und spanischem Besitz. Insgesamt waren es zusammen mit dem französischen Eigenbestand sechsundzwanzig Gemälde Raffaels, die in Paris vereinigt worden waren, davon kamen siebzehn Stück aus Italien, darunter der für den Transport eigens zerschnittene Karton der „Schule von Athen“ aus der Pinacoteca Ambrosiana in Mailand⁹³. Für die Überführung der Altarwerke Raffaels und der umbrischen Meister aus den Kirchen in Perugia, Città di Castello und Foligno war der Maler Jean Antoine Gros verantwortlich⁹⁴, der spätere Lehrer Passavants.

Einige der auf Holz gemalten Bilder Raffaels wurden in Paris auf Leinwand übertragen, gereinigt und im Zeitgeschmack des Empire mit goldbraunem öligen Firnis lasiert. Erst jetzt beginnt man mit der Entfernung dieser dumpfen Firnisschicht. Bei den jüngsten Restaurierungen der „Madonna di Foligno“ und der „Transfiguration“ im Vatikan kam für beide Bilder ein überraschendes Kolorit zum Vorschein, das außer kräftig leuchtenden Farben auch grelle, kalte, metallisch schimmernde Töne aufweist⁹⁵.

89 Ibid., A. I. a, Nr. 63 (30.7.1813).

90 Ibid., A. I. a, Nr. 3 (5.7.1809).

91 Ibid., A. I. a, Nr. 57 (10.7.1812). Titel und Ausgabe der Schriften Winckelmanns gibt Passavant nicht an. Am 16.2.1813 berichtet er über die Lektüre Winckelmanns (ibid., Nr. 60): „(...) Schon vor 8 Tagen haben wir, Herr Mieg und ich, angefangen die Kunstgeschichte Winckelmanns nach dem Essen zu lesen, dieser vortreffliche Schriftsteller, der so tief in das Wesen der Kunst eingedrungen ist, macht uns hier umso viel mehr Vergnügen, als wir seine Bemerkungen gleich durch eigenes Betrachten an den hier ausgestellten Kunstwerken besichtigen können, dann will ich, sobald ich wieder kann, ganz anfangen Italienisch zu lernen, denn Italien muß ich noch sehen. (...)“

92 Ibid., A. I. a, Nr. 55 (5.3.1812 an die Mutter).

93 Steinmann, 1917, S. 8–25; Becker, 1971, S. 57–68; Rosenberg, 1983, S. 291–311.

94 Lichtenstein, 1978, S. 126–138.

95 Raffaello in Vaticano, 1984, S. 267–270, Kat.-Nr. 97–99 (Madonna di Foligno), S. 307–309, Kat.-Nr. 116 (Transfiguration).

Die Vereinigung des Hauptteiles der beweglichen Werke Raffaels aus Italien, Frankreich und Madrid in Paris, wobei man dort sogar an die Überführung seiner Fresken aus dem Vatikan gedacht hatte, was nur daran scheiterte, daß sich Fresken nicht wie Gemälde in Kisten verpacken lassen⁹⁶, ist vielleicht das folgenreichste Ereignis in der Wirkungsgeschichte seiner Kunst. Das betrifft sowohl die Anfänge der wissenschaftlichen Erforschung als auch die vielen Arten der künstlerischen Auseinandersetzung mit seinem Œuvre:

Friedrich Schlegel schrieb 1803 in Paris für die von ihm redigierte Zeitschrift „Europa“ seine Essays „Vom Raphael“, die die Kunstansichten der Nazarener nachhaltig beeinflussen sollten, worauf später noch eingegangen wird⁹⁷.

Charles Paul Landon, ein Schüler Jacques Louis Davids, gab zwischen 1805 und 1809 in acht Bänden das Œuvre Raffaels in Nachstichen heraus. Dies war für das frühe 19. Jahrhundert das wichtigste Abbildungswerk⁹⁸.

III. PASSAVANT ALS SCHÜLER VON JACQUES LOUIS DAVID UND JEAN ANTOINE GROS (1815–1817)

Passavant kehrte im September 1813 nach Frankfurt zurück und nahm von dort aus als Freiwilliger von Juli bis Oktober 1815 an den Befreiungskriegen bzw. an der Belagerung Straßburgs teil¹⁰². Sein Frankfurter „Stübchen“ war in jenen Jahren „ganz mit Stichen von Raffaelischen Madonnen ausgeziert“¹⁰³. Vom Dezember 1815 bis

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, der kunsthistorische Berater Davids, faßte im Musée Napoléon den Plan zu seiner Raffael-Monographie, die 1824 erschien⁹⁹. Die Maler strömten nach Paris, um die Werke des Urbinate zu kopieren¹⁰⁰. Unter dem Eindruck der im Musée Napoléon versammelten Raffaelgemälde beschloß der 1814 in Paris weilende Friedrich Wilhelm III. von Preußen, von allen Werken des Meisters Kopien für sein Berliner Palais anfertigen zu lassen. Diese neunundvierzig, von deutschen und italienischen Malern ausgeführten Raffael-Kopien befinden sich heute in der Orangerie in Sanssouci¹⁰¹.

In den Sog der durch das Musée Napoléon ausgelösten Begeisterung Europas für Raffael war also auch Passavant während seiner Volontärszeit in Paris geraten, der daraufhin den ungeliebten Kaufmannsberuf aufgab und den dort empfangenen Anstößen in seinem weiteren Leben als Maler und Kunsthistoriker nachgegangen ist.

zum Mai 1817 hielt er sich abermals in Paris auf, um Maler zu werden. Sein erster Lehrer war Jacques Louis David. Durch Carl Friedrich Wendelstadt, den ersten Inspektor des Städelschen Kunstinstituts – dessen Nachfolger er dann 1840 werden sollte –, war Passavant an den Kupferstecher Ulmer in Paris empfohlen worden, der, zusammen mit anderen Künstlern, zu David als Lehrer geraten hatte¹⁰⁴.

Passavant, der sich mit den Ateliergenossen Peter Ritting aus Koblenz und dem Berliner Wilhelm Wach befreundete,

Ausstattungsstücke. Eine Fülle von Kopien nach den Fresken im Vatikan, darunter auch eine von Anton Raphael Mengs nach der „Schule von Athen“, befindet sich z. B. im Herrenhaus von Emkendorf (bei Kiel), das Graf Friedrich von Reventlow zwischen 1800 und 1806 eingerichtet hat; W. J. MÜLLER, Emkendorf und seine Bildersammlung, in: *Staatsdienst und Menschlichkeit. Studien zur Adelskultur des späten 18. Jahrhunderts in Schleswig-Holstein und Dänemark*, hrsg. Ch. Degn, D. Lohmeier, Neumünster 1980, S. 251–270, Taf. 24–29.

102 Cornill, 1864, S. 51–55.

103 Cornill, 1864, S. 53.

104 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. I. a, Nr. 74, Brief vom 9. 12. 1815 an die Mutter mit einem Bericht über die Aufnahme bei David und über die deutschen Künstler in Paris. Zu C. F. Wendelstadt, Ziemke, 1980, S. 7.

96 Steinmann, 1917, S. 10.

97 F. SCHLEGEL, *Nachrichten von den Gemälden in Paris. Vom Raphael*, ed. H. Eichner, 1959, S. 38–42, S. 48–60.

98 Landon, 1805–1809; vgl. dazu Passavant, *Raffael*, 1, 1839, S. XXX, Vorwort; Becker, 1971, S. 61, Abb. 98; *Raphael et l'art français*, 1983, S. 136, Kat.- u. Abb.-Nr. 141.

99 Quatremère de Quincy,¹⁰¹ 1833; vgl. dazu Passavant, *Raffael*, 1, 1839, S. XIV; R. SCHNEIDER, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788–1830)*, Paris 1910.

100 Becker, 1971, S. 60 f., S. 142, Anm. 451, S. 350, Nr. 119, S. 351, Nr. 129 (F. Jagemann), S. 356, Nr. 168 (L. Hummel), S. 356, Nr. 173 (Klinkowström); *Raphael et l'art français*, 1983, S. 11–45; Rosenberg, 1983, S. 293–310; *Raffael*, Dresden 1983, S. 93 f., Kat.- u. Abb.-Nr. 168 (H. Olivier).

101 Bussler, 1861, bes. S. 7–10; G. ECKARDT, *Die Orangerie in Sanssouci*, Potsdam 1968 (= Amtlicher Führer, hrsg. von der Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci), S. 21–37, Abb. 6. Gemäldekopien nach Raffaels Werken waren natürlich bereits in den vorausgegangenen Jahrhunderten beliebt

dete¹⁰⁵, nahm zunächst am Unterricht im Modell-, Antiken- und Anatomie-Zeichnen teil. Jeden Tag wurde im Atelier Davids von neun bis zwei Uhr ein stets wechselndes Modell gezeichnet, abends bei Licht nach Gipsabgüssen von Antiken. David spornte die Schüler an, das jeweilige Modell „nur richtig zu copieren und wir würden einen Raphael oder Leonardo da Vinci nahe kommen, überhaupt setzt David die alten Meister weit über die Neueren und nur von diesen und der Natur spricht er, von seinen Werken und seiner Art zu malen wie von der früheren französischen Schule nur um auf deren Fehler aufmerksam zu machen“¹⁰⁶. David, dessen Ausführungen über die Antiken und Raffael Passavant an Winckelmann erinnerten, wies seine Schüler stets auf die Vorbildlichkeit der alten Meister hin, da sie die Natur „so malten wie sie ist, alle Schatten in den Gemälden von Raphael sind gräulich oder bräunlich wie in der Natur von nahem gesehen, er malte die Natur wie sie ist“¹⁰⁷.

Arbeiten Passavants aus der Pariser Ausbildungszeit sind bisher noch nicht bekannt. Während der Schließung des Ateliers im Juni 1816 verbringt er „die ganze Zeit“ im Louvre, wo er eine „sorgfältige Zeichnung nach einem außerordentlich schönen Porträt von Raphael“ macht. „Sodann zeichnete ich nach Antiken, um den Faltenwurf zu studieren“. Er nennt die Statuen eines Augustus und Tiberius, „wovon ersterer ein wollenes der andere ein leinenes Gewand hat, sodann machte ich Studien nach einem Bacchus“¹⁰⁸. Gemeinsam mit Wilhelm Wach und Peter Rittig liest er Leonardo da Vincis „Anleitung zur Malerey“, ferner Goethes Farbenlehre, Winckelmann, außerdem Wackenroder und Tieck. Über letztere äußert er sich überaus kritisch, weil ihm deren Kenntnisse über die Kunst und Kunstgeschichte nicht mehr genügen¹⁰⁹.

105 In der Literatur zur deutschen Malerei des frühen 19. Jhs. werden Peter Rittig und Wilhelm Wach, die beide in ihrer Zeit von kompetenter Seite geschätzt wurden, kaum behandelt. Passavant beschreibt in seinen Briefen aus Paris die von Rittig und Wach in jenen Jahren ausgeführten Gemälde. Hinweise bei K. LOHMEYER, *Heidelberger Romantik*, Heidelberg 1935, S. 78, Abb. 46 (Rittig); Becker, 1971, S. 355, Nr. 167 (Rittig), S. 360, Nr. 206 (Wach).

106 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. I. a, Nr. 74 (9. 12. 1815).

107 Ibid., A. I. a, Nr. 75 (18. 12. 1815 an die Mutter). „(...) David hat gestern wieder sehr viel Vortreffliches über die Kunst gesprochen ganz wie Winckelmann (...) nichts ist leichter als den Zorn zu malen, nicht so diese Ruhe in den Antiken, diese Einfalt bei Raphael (...).“ Nachweise für die Winckelmann- und Raffael-Verehrung Davids bei M. L. BAEUMER, *Klassizität und republikanische Freiheit in der außerdeutschen Winckelmann-Rezeption des späten 18. Jhs.*, in: *J. J. Winckelmann. 1717–1768*, hrsg. Th. W. Gaehtgens, Hamburg 1986 (= Stud. z. 18. Jh., hrsg. Dt. Ges. d. 18. Jhs., 7. Bd.), S. 195–219, bes. S. 206 ff.

108 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. I. a, Nr. 81 (19. 6. 1816 an die Mutter).

In den Briefen an seine Mutter beklagt er, „wie weit er in allem zurück ist“ und „seine großen Schwierigkeiten beim Entwurf einer Zeichnung“. Dennoch sei Gros, der nach der Verbannung Davids 1816 das Atelier übernommen hatte, mit ihm allgemein zufrieden¹¹⁰. Unter der Aufsicht Peter Rittigs habe er „schon zwei überlebensgroße Köpfe“ gemalt¹¹¹. Das Zeichnen nach Antiken und Modellen habe ihm bisher am meisten geholfen¹¹². Später organisierte er dann selbst in Rom für die deutschen Künstler „Akt- und Gewandzeichnungsübungen“. Noch als Inspektor des Städelschen Kunstinstituts leitete er Kurse im Akt- und Gewandzeichnen an der zum Städel gehörenden „Kunstschule“¹¹³.

Im Oktober 1816 ging Rittig, der zwei Gemälde an den König von Preußen verkauft hatte, nach Rom. Ihm folgte dorthin der Freund Wilhelm Wach; beide Maler suchten sofort Overbeck und Cornelius auf¹¹⁴. Passavant blieb bis Mai 1817 in Paris. Er kopierte im Louvre in Öl „ein Porträt von Raphael welches einen allerliebsten Jungen vorstellt“, womit wahrscheinlich das berühmte halbfigurige Bildnis des „Blonden Knaben“ gemeint sein dürfte, das damals Raffael zugeschrieben wurde¹¹⁵. Im April 1817 beschäftigte er sich eingehend mit vier Gemälden Raffaels, „welche dem König von Spanien gehören und zu den schönsten gehören welche dieser göttliche Meister gemalt hat; es stellt die Kreuztragung, den Besuch der Maria bey Elisabeth und eine Familie, die Perle genannt, und endlich eine Madonna mit dem Kind und mehreren Figuren vor“. Nach der Beschreibung der

109 Ibid., A. I. a, Nr. 78 (23. 2. 1816 an die Mutter): „(...) Wilhelm Meisters Lehrjahre (...) habe ich auch wieder mit vielem Vergnügen durchgelesen. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders von Wackenroder und Franz Sternbalds Wanderungen von Tieck hat mir Freund Rittig geliehen, so manches gute und unterrichtende sie auch über Kunst und Geschichte mancher Künstler enthalten, so leisteten mir diese Werke doch nicht Genüge, da sie mir nicht mit viel umfassendere Kenntniß noch mit Ernste, den ich jetzo verlange, geschrieben scheinen, sondern es kommt mir alles etwas tändelnd und empfindsam vor: so wenig mich indessen diese Werke jetzt befriedigen, so verkenne ich nicht ihren Wunsch, und ich begreife recht wohl, wie mir diese nemlichen Bücher vor zehn Jahren unendliche Freude gemacht haben würden“.

110 Ibid., A. I. a, Nr. 83 (11. 8. 1816 an die Mutter).

111 Ibid., A. I. a, Nr. 84 (17. 9. 1816 an die Mutter).

112 Ibid., A. I. a, Nr. 85 (20. 10. 1816 an die Mutter).

113 S. u. S. 370.

114 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. I. a, Nr. 90 (6. 3. 1817).

115 Ibid., A. I. a, Nr. 90 (6. 3. 1817). Zum „Blonden Knaben“ im Louvre zuletzt mit Diskussion der Zuschreibungen: Raphael collections françaises, 1983, S. 139–141, Taf. 37; Passavant, Raphael, 1, 1839, S. 120, S. 67 f., Nr. 51; Ders., Raphael, 2, 1860, S. 100, Nr. 79 hielt das Porträt für eine eigenhändige Arbeit Raffaels.

„Heimsuchung“ heißt es am Schluß des am 18. April 1817 datierten Briefes: „(...) man muß sehen zu staunen, ich blieb mehrere Stunden wie bezaubert davon stehen und hatte Mühe mich davon zu trennen (...), die großartige Manier von Raphael ist mir stets gegenwärtig“¹¹⁶.

Als selbständige und letzte Arbeit führte Passavant in Paris zwei kolorierte „Skizzen“ zum Nibelungenlied aus, über deren Verbleib ebenfalls nichts bekannt ist. Für diese Illustrationen, mit denen Gros zufrieden war, studierte er in der „Manuscriptenkammer“ der Bibliothèque Nationale Handschriften „altdeutscher Minnesänger“ aus dem 12. und 13. Jahrhundert, und zwar wegen der Darstellung der „altdeutschen Trachten, Geräthschaften und Waffen“¹¹⁷.

Ende Mai 1817 verließ Passavant Paris. Sein Vetter, der kunstverständige und einflußreiche Frankfurter Kaufmann und spätere Administrator des Städelschen Kunstinstituts, Philipp Jacob Passavant, der sich zusammen mit seinem Bruder Dr. Carl Passavant seit November 1816 in Italien aufhielt, hatte ihm im April 1817 aus Rom geschrieben: „(...) die hiesigen deutschen Maler (Overbeck und Cornelius) werden dich mit offenen Armen aufnehmen“¹¹⁸.

Am Beispiel Passavants und seiner Malerfreunde Rittig und Wach werden die Verbindungen zwischen dem Atelier Davids und Gros' und den Nazarenern in Rom deutlich. Für beide Kunstrichtungen war Raffael ein absolutes Vorbild.

IV. PASSAVANT ALS NAZARENER IN ROM (1817–1824)

Im Oktober 1817 brach Passavant von Frankfurt aus nach Italien auf. Er reiste über Lausanne, Como, Parma und Bologna nach Florenz, wo er sich vom November bis Mitte Dezember 1817 aufgehalten hat. In Florenz lernte er den ihm durch seine Vettern Philipp Jacob und Dr. Carl Passavant empfohlenen Baron Carl Friedrich von Rumohr (1785–1842) kennen, der in jenen Jahren, von Herbst 1816 bis Frühjahr 1822, seine Quellenstudien über die Künstler des Mittelalters in den Archiven von Florenz und Siena betrieb, die zunächst ab 1821 als Aufsätze im Schorn'schen „Kunst-Blatt“ und dann ab 1827 als Buch unter dem Titel „Italienische Forschungen“ erschienen¹¹⁹. Mit Rumohr (Abb. 41), einem der Begründer der Kunstgeschichte als einer historischen Wissenschaft, traf sich Passavant täglich. Rumohr schickte ihn in „alle Kirchen und Gemäldesammlungen, wo etwas zu sehen ist“, und

unter seinem Einfluß begann er, sich mit den „verschiedenen Epochen der altflorentinischen Schule“ zu beschäftigen¹²⁰. Überall machte er sich Notizen und Zeichnungen, und zwar nach den Gemälden und Fresken von „Masaccio, Fra Angelico da Fiesole, Domenico Ghirlandaio und Andrea del Sarto, in allem ein ganzes Büchelchen voll,

120 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. I. a, Nr. 3 (3. Faszikel, Briefe an die Mutter aus der Zeit von 1817–1824), Florenz, 16. 11. 1817: „(...) So habe ich mich auf den Rath des Baron von Rumohr entschlossen, einen Monat hier zuzubringen und einige Studien zu machen. Höchst angenehm und lehrreich ist für mich die persönliche Bekanntschaft dieses großen Kunstkenners, der mir durch Philipp [Passavant] schon rühmlich bekannt war, wie er mich denn auch durch die Römer kannte. Ohne etwas von seinem hiesigen Aufenthalt zu wissen, traf ich ihn gleich in den ersten Stunden meines Hierseyns in der Akademie, beschäftigt einige Notizen zu sammeln, erst in italienischer, dann französischer oder englischer Sprache theilten wir uns manches mit, da ich aber merkte, daß es ein deutscher sey, sprach ich vaterländisch mit ihm, vielleicht gefiel ich ihm, genug er lud mich und auch den Engländer Barry des Abends zum Thee ein, er giebt mir seine Adresse, endlich sagte er, ich will ihnen auch meinen Namen schreiben – Rumohr – Baron von Rumohr. Ich kenne sie ja – mein Vetter Passavant – ist es möglich, sie sind gewiß der Passavant den die Maler in Rom erwarten. Seit der Zeit sehen wir uns täglich, auch essen wir oft zusammen; nicht nur gegen mich, sondern auch gegen Andere ist er von außerordentlicher Gefälligkeit und er hat uns in alle Kirchen und Gemäldesammlungen geschickt (wo) etwas zu sehen ist, überall mache ich mir Notizen, um wieder darauf zurückzukommen, denn obgleich ich anfangs die verschiedenen Epochen der altflorentinischen Schule zu kennen, so liegt doch noch vieles verwirrt vor mir, und wer kann sogleich dieses Heer von Künstlern in sein Gedächtnis aufnehmen?“

116 Ibid., A. I. a, Nr. 91 (18. 4. 1817 an die Mutter). Es handelt sich um folgende Gemälde: Dussler, 1971, S. 44, 50 ff., Abb. 96, 107, 108, 110.

117 Ibid., A. I. a, Nr. 92 (23. 3. 1817). Cornill, 1864, S. 58 gibt Anzahl und Themen der Nibelungen-Illustrationen Passavants nicht an, auf ihn beruft sich die Forschung; U. SCHULTE-WÜLWER, *Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Gießen 1980, S. 42 f.

118 Ibid., A. I. a, Nr. 91 (18. 4. 1817).

119 Rumohr, ed. Schlosser, 1920, bes. S. XXIII–XXXIII; Rumohr, *Reisen*, 1832, S. 199–203 (Übersicht über die Archive in Florenz und Siena, in denen er gearbeitet hat); Schulz, 1844, bes. S. 20–28; Wäetzel, 1, 1921, S. 304 f.; Tarrach, 1921, S. 97–137; Dilly, 1979, S. 122–124.

sehr interessant und lehrreich, ich glaube selbst, daß es nützlicher ist, nach diesen Meistern zu studieren als nach Raphael¹²¹.

Im übrigen entsprachen solche Nachzeichnungen auch den Intentionen Rumohrs, der die Künstler aufforderte, das Wenige, was an alter Kunst noch erhalten ist, in Zeichnungen festzuhalten¹²².

Über Urbino und Perugia gelangte Passavant, der zusammen mit Baron Otto Magnus von Stackelberg und dem Maler Jacob Linck reiste, nach Rom. Er traf dort vor dem 20. Dezember 1817 ein und blieb bis Juni 1824. In diesen Jahren profilierte er sich als Maler und als angehender Kunstschriftsteller.

Sofort nach seiner Ankunft suchte er den ihm durch Pforr längst vertrauten Overbeck auf. Er berichtet darüber am 22. Dezember 1817 an seine Mutter:

„(...) Overbeck traf ich im Bett, doch befindet er sich jetzt wieder ganz wohl; ich war wirklich recht gerührt, endlich den Freund meines Freundes zu sehen; sey es diese Gemüthsbewegung oder weil er unwohl war, kurz wir sprachen beide nur sehr wenig und sahen uns nur beständig an; seitdem war ich mit ihm und Sutter bey den frescos bey Bartholdi und am verflossenen Sonntag mit noch vielen anderen deutschen Künstlern in der Farnesina, wo Raphael die Galathee und die Geschichte der Psyche a fresco gemalt hat; noch konnten wir uns einander nicht recht nahe kommen, da wir uns nie alleine trafen, doch wird es sich bald zeigen ob wir so Freund seyn können, wie ich es wünsche. In Cornelius fand ich einen sehr lieben Menschen und vortrefflichen Künstler, liebeich kam er mir entgegen und wir werden uns sehr gut vertragen; in Rittig fand ich den Alten und Wach empfang mich aufs herzlichste; Koch, der originelle, lustige Tyroler, hieß mich willkommen, so wie ich es dachte; ohne Umstände fröhlich und treuherzig; Horni hatte eine große Freude mich zu sehen und ich mag den lieben, munteren und aufrichtigen Jungen sehr wohl leiden. Fohr ist auch ein kräftiger, talentvoller Mensch und von Rhoden ein Mann von vielem Frohsinn und Heiterkeit, noch habe ich viele andere Maler kennen (zu) lernen als die Riepenhausen, Tischbein,

Veit, Mosler, Näcke und noch viele andere, welche ich noch nicht so genau kenne; (...)“¹²³.

Passavant, der sich mit Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld und Carl Philipp Fohr befreundete¹²⁴, glich sich den Kunstvorstellungen der Nazarener an. Dies zeigen seine sechs in Rom entstandenen Gemälde, von denen sich vier im Städel und zwei in der Nationalgalerie in West-Berlin befinden.

Das früheste der in Rom entstandenen Gemälde Passavants ist sein Selbstbildnis im Städel (Abb. 21), das sein Vetter Philipp Jacob Passavant bereits in einem am 14. September 1818 in Frankfurt datierten Brief erwähnt¹²⁵. In der „altdeutschen Tracht“ der Nazarener – dem „deutschen Rock“ mit weißem Hemdkragen und dem „deutschen Barett“ –, die bekanntlich aus patriotisch-freiheitlicher Gesinnung getragen wurde¹²⁶, sitzt Passavant als Halbfigur vor einer Brüstung und schaut in Dreiviertelwendung mit großen, weit geöffneten Augen aus dem Bild heraus. Den Hintergrund bildet eine weite Landschaft, in der rechts die Ruine eines im Schatten liegenden Aquäduktes – vermutlich die Aqua Claudia – und links eine intakte Kirche im Sonnenlicht dargestellt sind. Die Kirche, zu der ein Weg führt, entspricht einem für Rom und Latium charakteristischen Typus des Mittelalters mit Campanile und Vorhalle. In der Gegenüberstellung dieser konträren und unterschiedlich bewerteten Bauten deutet sich die religiöse Denkrichtung der Nazarener mit ihrer Verehrung des christlichen Mittelalters an. Die antike Ruine könnte dagegen als Sinnbild für Vanitas und Vergänglichkeit verstanden werden, wie die spätere, 1832 datierte und von Passavant selbst erklärte „Tauruslandschaft“ in Schweinfurt (Abb. 39) nahelegt, in der als sinnbildhafte Antipoden die verlassene Burgruine Königstein und die intakte Kapelle Falkenstein dargestellt sind, die er als Allegorie für den Verlauf des Lebens und der Zeit im Sinne eines „Memento mori“ interpretiert^{126 a}.

Der Gebrauch symbolischer Motive ist ja gerade für die „Lukasbrüder“, die sich hieroglyphenartige Embleme als Künstlerzeichen zugelegt hatten, kennzeichnend, und

121 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. I. a, Nr. 8 (Florenz, 1. 12. 1817).

122 Ziemke, 1966, bes. S. 17.

123 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. I. a, Nr. 10 (27. 12. 1817 an die Mutter). Cornill, 1864, S. 61 f.

124 Cornill, 1864, S. 66; Schnorr von Carolsfeld, 1886, S. 135 f., S. 155, S. 279.

125 Frankfurt, Städel, Inv.-Nr. 1585; Öl auf Leinwand, 45x31,6 cm. Ziemke, 1, 1972, S. 271 mit dem Nachweis des Briefes von Ph. J. Passavant, Bd. 2, Taf. 12; Nazarener, Frankfurt 1977, S. 159, Kat.-u. Abb.-Nr. D 19. Eine Zusammenstellung der Porträts Passavants bei Geller, 1952, S. 86, Nr. 960–966, Abb. 349–351; H. HUTTER, W. LHOTSKY, *J. Schnorr von Carolsfeld, Römisches Porträtbuch*, Wien 1973 (= Bildh. Akad. bild. Künste Wien, H. 7), S. 58–59, Abb.

126 Über das Verbot des „deutschen Rocks“ in Preußen vgl. J. F. Böhmer, Brief an Passavant vom 20. 2. 1820, hrsg. Janssen, 2, 1868, S. 58, Nr. 26. Zu Passavants „politischem Fatalismus“ vgl. Cornill, 1864, S. 74.

126 a S. u. S. 353; Anm. 264, 265.



20. Johann Friedrich Overbeck, *Bildnis Franz Pforrs*, Öl auf Leinwand, um 1810/12, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

besonders für Passavants Freund Pforr, der als Emblem einen Totenkopf mit dem Kreuz obendrauf führte¹²⁷. Auf dem von Overbeck im Oktober 1810 in Rom begonnenen Bildnis Pforrs in der Nationalgalerie in West-Berlin (Abb. 20) ist an der gotischen Fensterbrüstung, hinter der der im Typus altdeutscher Meister porträtierte Maler sitzt, zentral das Totenkopf-Emblem mit dem Kreuz dargestellt, außerdem andere vielschichtige Motive¹²⁸.

Overbeck überliefert, daß Passavant den Malerfreunden geraten haben soll, die „poetischen Gedanken“, die sich bei der Ausführung eines Werkes einstellen, schriftlich in einem Buch oder auf der Rückseite des Bildes festzuhalten, damit diese nicht verloren gehen¹²⁹. Zumindest für ein Gemälde Passavants, für seine 1820 datierte „Caritas“ im Städel (Abb. 26), ist die Erklärung des Bildthemas auf der Rückseite bekannt, worauf später noch eingegangen wird¹³⁰.

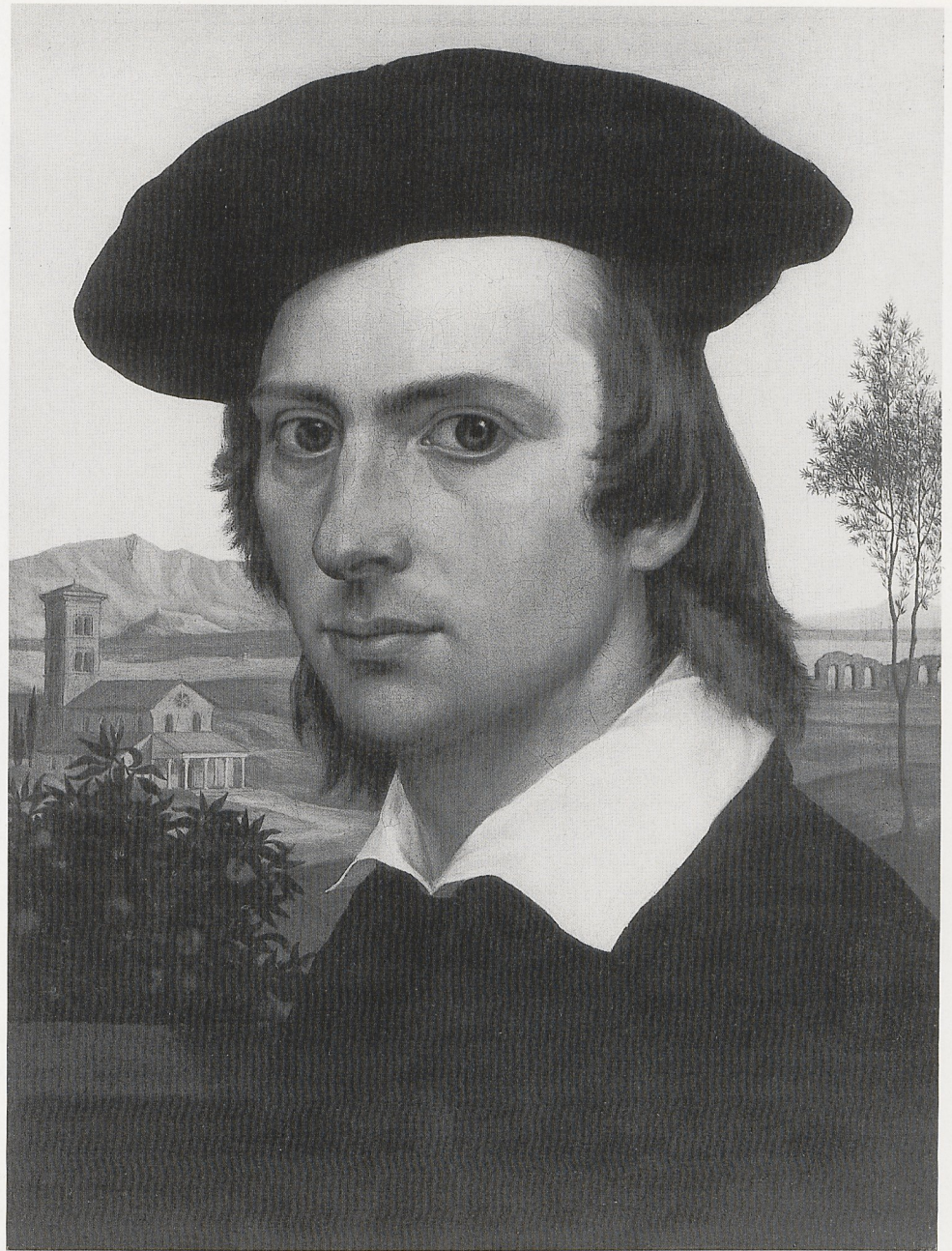
127 Howitt, 1, 1886, S. 101–102; Volkmann, 1926, S. 157–186, bes. S. 181–184.

128 West-Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 381. Zuletzt: Nazareni, Rom 1981, S. 54, S. 184, Kat.-Nr. 60, S. 183, Farbtaf.

129 Howitt, 1, 1886, S. 100.

130 S. u. S. 336f.; Anm. 152.

21. *Johann David Passavant, Selbstbildnis, Öl auf Leinwand, 1818, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut*



Passavant hat für sein Selbstbildnis einen in der italienischen Renaissance verbreiteten Porträttyp aufgegriffen, der sich vor allem bei Raffael und in dessen Umkreis findet¹³¹. Dies erstaunt freilich nicht, denkt man an seine oben erwähnte, 1817 von ihm beschriebene Gemäldekopie nach einem Jünglingsbildnis Raffaels im Louvre zurück¹³². Für den Typus seines Selbstbildnisses bietet

sich zum Vergleich das seit dem 17. Jahrhundert in der Galleria Borghese in Rom befindliche Bildnis eines Jünglings an (Abb. 22), das im frühen 19. Jahrhundert recht bekannt war; denn es wurde für ein Selbstbildnis des zwölfjährigen Raffael gehalten¹³³. Passavant lehnt in seiner Monographie 1839 diese Zuschreibung ab und weist es dem Timoteo Viti zu. Jedoch hält auch er an der alten Benennung des Jünglings als Raffael fest und bildet es im

131 J. POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton N. Y. 1979 (= Bollingen Series XXXV, 12), S. 30–63, S. 112–113, Abb. 118–121 (Raffael); Dussler, 1971, Abb. 19–22; Sonnenburg, 1983 wie hier in Anm. 136.

132 S. o. S. 327; Anm. 115.

133 Rom, Galleria Borghese, Inv.-Nr. 339; Öl auf Holz, 37 x 25,5 cm. Della Pergola, 2, 1959, S. 49f., Kat.- u. Abb.-Nr. 70; Wagner, 1969, S. 36–37, Abb. 23; Rehberg, 1824, S. 11, Taf. 4.



22. Ridolfo del Ghirlandaio (zugeschrieben), *Bildnis eines Jünglings*, Öl auf Holz, Rom, Galleria Borghese



23. C. Kappes, *Lithographie nach dem Bildnis eines Jünglings in der Galleria Borghese*, Zeichnung von J. D. Passavant, aus *Derselbe, Rafael*, 3, 1858

Nachtragsband 1858 als Lithographie mit der Beschriftung „Rafael von Urbino“ (Abb. 23) ab¹³⁴.

Der Bezug Passavants auf dieses seit Crowe und Cavalcaselle meist dem Ridolfo del Ghirlandaio zugeschriebene Jünglingsbild¹³⁵ ist evident: Der gleiche Büstentyp ohne Hände, die Wendung des Kopfes nach links, der auf den Betrachter gerichtete Blick, dazu die Landschaft als Hintergrundskulisse, diese allerdings ohne Bauten. Selbst der hochstämmige Baum mit dünnem durchsichtigem Laubwerk am Bildrand links findet sich bei Passavant auf der Seite rechts wieder. Als vergleichsweise eigene Zutaten erweisen sich die Motive der Brüstung und der beiden Bauten, die jedoch andere Bildnisse Raffaels und seines Umkreises überliefern¹³⁶. Dieser von Passavant rezipierte

Porträttyp der Hochrenaissance ist bei den Nazarenern sonst weniger verbreitet. Unter der großen Anzahl der von Hans Geller zusammengestellten Bildnisse der deutsch-römischen Künstler folgen nur zwei einem etwa entsprechenden Typus: Das undatierte, wohl um 1818 anzusetzende Selbstporträt des Wilhelm Schadow in der Nationalgalerie in West-Berlin und das 1931 in München verbrannte undatierte Selbstbildnis des Philipp Veit. Beide Nazarener haben sich im „altdeutschen Rock“ als Halbfiguren in Dreiviertelwendung vor einer idealisierten Landschaft dargestellt¹³⁷.

Die beiden danach in Rom entstandenen Gemälde Passavants beziehen sich deutlich auf Werke Raffaels. Im Winter 1818/19 begann er mit dem Karton zu dem großformatigen signierten und 1819 datierten, ebenfalls im

134 Passavant, *Rafael*, 1, 1839, S. 50 f., S. 366, Bd. 2, S. 64, S. 621, Nr. 3, Bd. 3, 1858, S. 66, Taf. XVII (15,3 x 11,4 cm). Als Lithograph signiert C. Kappes. Nach Passavants Angabe, S. 5 fertigte er die Zeichnungen für die Lithographien und Stiche im 3. Bd. an.

135 Nachweis bei Della Pergola, 2, 1959, S. 49; Wagner, 1969, S. 37; Crowe-Cavalcaselle, 2, 1885, S. 475.

136 Dussler, 1971, Abb. 19, 21. Weitere vergleichbare Bildnisse, darunter auch solche, für die die Diskussion über die Eigenhändigkeit

Raffaels noch im Gang ist, bei Sonnenburg, 1983, S. 106–108, Abb. 121–130. Zu dem Porträt in Hampton Court, das Passavant, *Rafael*, 2, 1839, S. 26 f., Nr. 20 für ein Selbstbildnis Raffaels hielt, und neuerdings wieder dem Meister zugeschrieben wird, Shearman, 1983, S. 208–211, Kat.- u. Abb.-Nr. 217.

137 Geller, 1952, S. 97, Nr. 1177, Abb. 463 (W. Schadow); S. 112, Nr. 1471, Abb. 554 (Ph. Veit).

24. Johann David Passavant, *Die Hl. Familie mit der Elisabeth und dem Johannesknaben*, Öl auf Leinwand, 1819, Frankfurt, Städelches Kunstinstitut



Städel befindlichen Ölbild mit der „Heiligen Familie, der Elisabeth und dem Johannesknaben“ (Abb. 24)¹³⁸. Im Januar 1820 traf das Gemälde in Frankfurt ein und wurde für den Verkauf zur „Öffentlichen Beschauung“ im Städelchen Kunstinstitut ausgestellt. Johann Friedrich Böhmer (Frankfurt, 1795–1863) (Abb. 42) – der promovierte Jurist, spätere Stadtbibliothekar und ab 1823 Mitarbeiter der „Monumenta Germaniae Historica“, ein enger Freund Passavants –, der dieses Bild bereits während

seines Aufenthaltes in Rom im Juni 1819 gesehen hatte¹³⁹, besprach es unverzüglich im überregionalen, von Dr. Ludwig Schorn redigierten „Kunst-Blatt“¹⁴⁰. Nach kurzen Angaben über den Werdegang des Malers erfährt man, daß es Passavants „erstes größeres Ölgemälde“ ist. Böhmer lobt die Komposition, das kräftige Kolorit, die Landschaft, die er als Ansicht der Gegend zwischen Terra-

138 Frankfurt, Städel, Inv.-Nr. 1342; Öl auf Leinwand, 136 x 99 cm. Ziemke, 1, 1972, S. 271, Bd. 2, Taf. 13; Nazarener, Frankfurt 1977, S. 125, Kat.-Nr. C 28.

139 Böhmer hielt sich von November 1818 bis Ende Juni 1819 in Rom auf. Im Januar 1819 lernte er dort Passavant und die Nazarener kennen, Kleinstück, 1959, S. 95–118.

140 Kunst-Blatt, 1, Nr. 29 (10. 4. 1820), 1820, S. 115–116. Nachweise für den Karton, für die Ankunft des Gemäldes in Frankfurt und die Verkaufsausstellung bei Cornill, 1864, S. 67, S. 73.



25. Raffael, *Heilige Familie aus dem Hause Canigiani*, Öl auf Pappelholz, München, Alte Pinakothek

cina und Gaeta erklärt. Außerdem würdigt er das Gemälde als ein vortreffliches Erzeugnis derjenigen Schule, welche sich unter den jüngeren deutschen Künstlern in Rom entwickelt hat. Dennoch verschweigt Böhmer nicht die schwachen Stellen des Bildes, die er im Ausdruck bestimmter Figuren erkennt. Das Christuskind habe „nicht die Würde des Weltheilandes“, bei der Maria spüre man das Bemühen des Malers, „eine Mutter Gottes im strengen Style zu liefern“. Der Ausdruck des Ernstes sei ihm auch gelungen, „aber für eine eigentliche Maria können wir sie doch nicht halten“. Der Joseph sei dagegen „überaus gelungen“. Auf die Frage des Vorbildes geht Böhmer nicht ein¹⁴¹.

Es ist längst, schon während der Verkaufsausstellung 1820 im Stadel, bemerkt worden, daß Passavant für seine Komposition von Raffaels „Hl. Familie aus dem Hause Canigiani“ (Abb. 25) in der Alten Pinakothek in München ausgegangen ist, die er im Original gekannt hat. Das 1806 aus der Düsseldorfer Galerie nach München transferierte Gemälde wurde im 18. Jahrhundert in der Himmelszone

übermalt. Diesem Eingriff fielen die Engel in den Wolken zum Opfer. Erst 1982 wurde die ursprüngliche Fassung mit den Engeln freigelegt. Das von Raffael am Kleidausschnitt Mariens signierte Gemälde wird zwischen 1507 und 1508 datiert und gehört in die große Gruppe der Madonnenbilder, die er während seines Aufenthaltes in Florenz ausgeführt hat¹⁴².

Raffaels klassisch gebaute pyramidale Komposition war seit dem 16. Jahrhundert eine Inspirationsquelle der Maler. Im frühen 19. Jahrhundert wurde das Bild häufig in Stichen reproduziert¹⁴³. Friedrich Schlegel lobt in den „Nachträgen alter Gemälde“ (1804) „das Einfache, Große und Symbolische der ganz pyramidalischen Anordnung“, das „Lichte und Heitere im kraftvollsten Farbenakkord des Grünen, Roten und Hellen“ und beurteilt es als eines der vorzüglichsten und wichtigsten Werke aus Raffaels „erster Manier“¹⁴⁴.

Passavant hat diese Bildschöpfung Raffaels eigenständig variiert. Denn es ist nur der Gedanke der Dreieckskomposition, der eine Beziehung herstellt. Die Figuren sind alle ganz anders dargestellt. Maria sitzt fast frontal, aufrecht und steif da und hält das auf ihrem Schoß thronende Christuskind fest. Zwischen den Kindern herrscht große Distanz. Im Gegensatz zu Raffaels Bild betet der Johannesknabe das Christuskind an, auf das alle Figuren blicken. Aus der kontrapostisch bewegten Gestalt des Joseph, der sich bei Raffael kraftvoll mit beiden Händen auf den Stab stützt und dabei entgegengesetzt zur Elisabeth herunterschaut, die ihn ihrerseits mit erhobenem Kopf und geöffnetem Mund anblickt, ist bei dem Nazarener eine einfache Frontalfigur im Zimmermannskittel und Wanderstab geworden, der sorgende Nährvater der Heiligen Familie. Diese Veränderungen zeigen, daß Passavant in seiner stark vereinfachten Komposition bewußt das Religiöse betonen wollte, was auch der gemalte Rundbogen andeutet, der Sakrales intendiert. Die Sitzhaltung Mariens und die Präsentation des Kindes erinnern mehr an niederländische und deutsche Marienbilder des 15. Jahrhunderts als an solche des Urbinaten, was bereits Böhmer empfand.

Abgesehen von der Idee der pyramidalen Komposition sind es Details, die assoziativ die Fülle der von Passavant studierten Madonnenbilder Raffaels andeuten. Der Kopf-

142 Sonnenburg, 1983, S. 12–14, S. 39–75; Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 116 mit Anm. 1 erwähnt die übermalten Engel.

143 Passavant, Rafael, 2, 1839, S. 68–70, Nr. 52 Liste der Nachstiche; Sonnenburg, 1983, S. 76–84, Abb. 93–98; Raphael et l'art français, 1983, S. 276, Abb. 13–17; Netzer, 1984, S. 36, Nr. 63–64, Abb. 64.

144 F. SCHLEGEL, *Dritter Nachtrag alter Gemälde* (Düsseldorf 1804), ed. H. Eichner, 1959, S. 133 f.

141 Böhmer, 1820 (s. Anm. 140), S. 116.

26. Johann David Passavant, *Caritas*, Öl auf Leinwand, 1820, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut



typus der alten, im Profil gegebenen Elisabeth mit dem kunstvoll gewickelten Turban und dem Gebärde unter dem Kinn ist ein Zitat nach der ebenfalls im Vordergrund links knienden Elisabeth in der sogenannten „Kleinen Heiligen Familie“ im Louvre¹⁴⁵. Die Gebärde des linken, zum Rücken des Christuskindes geführten Armes der Maria in Passavants Bild entspricht der analogen Bewegung der Madonna in der „Heiligen Familie unter der Fächerpalme“, ehemals im Bridgewater-House in London; hier findet sich auch die Stellung des vorgesetzten, nur halb vom Gewand bedeckten Fußes mit den nackten

145 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 297, Bd. 2, S. 320–322, Nr. 235, Liste der Zeichnungen, Gemäldekopien, Nachstiche; Dussler, 1971, S. 49–50, Abb. 106; S. Béguin, in: Raphael collections françaises, 1983, S. 104–107, Kat.-Nr. 14; Raphael et l'art français, 1983, S. 302, Abb. 75–76.

27. Giulio Romano (nach Raffael), *Caritas*, Fresko, Vatikan, Sala di Costantino, Südwand





28. Johann David Passavant, *Die Heimsuchung*, Öl auf Leinwand, um 1824, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

Zehen¹⁴⁶. Der so biedermeierlich erscheinende Gesichtstypus Mariens mit dem gesenkten Blick sowie die Anlage ihrer akkurat gescheitelten Frisur mit den säuberlich gekämmten Flechten sind bei Passavant von Raffaels „Madonna mit dem Stieglitz“ in den Uffizien abhängig¹⁴⁷.

Die Beschäftigung Passavants mit der Kunst Raffaels spiegelt ferner seine signierte und 1820 datierte „Caritas“

im Städel (Abb. 26) wider, mit deren Ausführung er im Sommer 1820 begonnen hatte¹⁴⁸. Julius Schnorr von Carolsfeld lobt dieses Bild in einem Brief an den Kunstsammler Johann Gottlob von Quandt vom 26. Januar 1821 als „recht schön“¹⁴⁹. Johann Friedrich Böhmer stellt an diesen Gemälde, das am 22. Juni 1822 in Frankfurt eintraf, große künstlerische Fortschritte gegenüber der „Heiligen Familie“ (Abb. 24) fest¹⁵⁰. Passavants Aus-

146 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 94, Bd. 2, S. 51 f., Nr. 38 Liste der Zeichnungen, Nachstiche; Dussler, 1971, S. 23, Abb. 59.

147 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 92, Bd. 2, S. 48 f., Nr. 36, Liste der Zeichnungen, Nachstiche, Kopien; Dussler, 1971, S. 20, Abb. 51; M. Gregori, in: Raffaello a Firenze, 1984, S. 77–87, Kat.-Nr. 5; Netzer, 1984, S. 35, Kat.- u. Abb.-Nr. 61.

148 Frankfurt, Städel, Inv.-Nr. SG 205; Öl auf Leinwand, 135 x 97 cm. Ziemke, 1, 1972, S. 272, Bd. 2, Taf. 13.

149 Schnorr von Carolsfeld, 1886, S. 367.

150 Böhmer, Briefe, 2, hrsg. Janssen, 1868, S. 101, Nr. 41 (30. 6. 1822 an Passavant), S. 113–114, Nr. 45 (21. 11. 1822 an Passavant) Be-

gangspunkt ist die „Caritas“ in der Sala di Costantino im Vatikan (Abb. 27), die dort an der Südwand zusammen mit der von Raffael eigenhändig in Öl ausgeführten „Justitia“ die Figur Papst Urbanus' I. flankiert. Die „Caritas“ wurde nach einem Entwurf Raffaels von seinem Schüler Giulio Romano in Freskomalerei nach 1520 ausgeführt¹⁵¹.

Passavant übernahm die Haltung der frontal auf einer Steinbank sitzenden „Caritas“ und die Anordnung des links vor ihr auf Zehenspitzen stehenden, in Seitenansicht gegebenen Kindes, das sie mit ihrer Rechten umfaßt. Bei den beiden anderen Kindern ging er vergleichsweise unabhängiger vor. Wie er selbst schreibt, habe er in den drei Kindern die Eigenschaften der Liebe auszudrücken versucht. Diese nennt er in der Aufschrift auf der Rückseite des Bildes, das er außerdem selbst im „Kunst-Blatt“ 1821 besprochen hat¹⁵². Hier haben wir also ein Beispiel für seine bereits schon oben erwähnte Idee, daß der Künstler seine Gedanken über das Bildthema auf der Rückseite des Werkes vermerken sollte¹⁵³.

Diese Gemälde weisen Passavant also als detaillierten Kenner Raffaels aus. Ebenso intensiv hat er Kompositionen Dürers nachempfunden, wie das signierte und 1822 datierte, ebenfalls im Städel befindliche Gemälde mit der Legende des Hl. Hubertus (Abb. 30) zeigt. Die Erscheinung des Hirsches auf dem Felsen und den davor in die Knie gesunkenen Heiligen gab er, wie bereits von der Forschung bemerkt, nach Dürers Kupferstich mit der Legende des Hl. Hubertus (Abb. 31) wieder¹⁵⁴.

Dieses Gemälde besaß bezeichnenderweise Johann Friedrich Böhmer, der systematisch den handschriftlichen Nachlaß Dürers erforschte und eine Neuauflage aller Schriften von und über Dürer plante, worüber er seit 1821 mit Passavant korrespondierte¹⁵⁵. In der Studier-



29. Mariotto Albertinelli, *Die Heimsuchung*, Öl auf Holz, 1503, Florenz, Uffizien

richt über die Ausstellung der drei Gemälde Passavants (Selbstbildnis, Hl. Familie, Caritas) in der Museumsgesellschaft.

151 Passavant, *Raffael*, 2, 1839, S. 376–377, Liste der Entwürfe, Zeichnungen, Nachstiche, Kopien; Quednau, 1979, S. 246–249, Abb. 36.

152 Abdruck der Inschriften bei Ziemke, 1, 1972, S. 272: „Die Liebe nim(m)t Antheil/Die Liebe nähret/Die Liebe duldet“, darunter die Signatur IDP; Passavant, in: *Kunst-Blatt*, 2, Nr. 64 (9.8.1821), 1821, S. 255.

153 S. o. S. 330, Anm. 129, 130. Auf den Rückseiten der anderen, gegenwärtig magazinierten Gemälde Passavants im Städel befinden sich keine Bilderklärungen oder Sinnbilder. Dies ergab eine Besichtigung, für deren Ermöglichung ich Herrn Dr. Ziemke zu danken habe.

154 Frankfurt, Städel, Inv.-Nr. 984; Öl auf Leinwand, 75x63 cm. Swarzenski, 1935/36, bes. S. 121, Abb. 160, S. 122; Ziemke, 1, 1972, S. 272 f., Bd. 2, Taf. 12; Ders., in: *Nazarener*, Frankfurt 1977, S. 64, Kat.- u. Abb.-Nr. B 20.

155 Böhmer, *Briefe*, hrsg. Janssen, 2, 1868, S. 71, Nr. 32 (24.1.1821 an Passavant) über den Plan eines Dürer-Kongresses in Nürnberg

stube Böhmers, deren Einrichtung er in einem Brief vom 17. Mai 1825 beschrieben hat, hing Passavants „Heiliger Hubertus“ zwischen „trefflichen Abdrücken“ von Dürers „zwei sinnreichsten“ Kupferstichen und einem Abguß

1821, S. 81–82, Nr. 35 (6.4.1821) Plan einer „neuen vollständigen Ausgabe von Dürers Nachlass“, S. 89, Nr. 36 (1.8.1821), Bericht über den einwöchigen Aufenthalt in Nürnberg, „um Dürer'schen schriftlichen Nachlaß zu sammeln“, außerdem Plan der Herausgabe des „Neudörferschen Manuskriptes (1547)“, S. 91 „Den Dürer'schen Nachlaß, d. h. seine Reisebeschreibungen in den Niederlanden, seine Briefe, Reime usw. werde ich nun zuerst vollständig und genau nach den Originalen herausgeben (...)“. Zu Böhmers Dürer-Studien: Eberlein, 1923, S. 126–138, bes. S. 135; Kleinstück, 1959, S. 131–133, S. 398, Nr. 35 (Collectanea den Albrecht Dürer betreffend. Gesammelt von Bibliothekar J.F. Böhmer und aus dessen Nachlaß erhalten (September 1864), Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Bibliothek, Nr. 80/594).



30. Johann David Passavant,
Der Hl. Hubertus, Öl
auf Leinwand, 1822,
Frankfurt, Städtisches
Kunstinstitut

von Peter Vischers Tucher-Relief mit dem Abschied Christi von seiner Mutter¹⁵⁶.

Die Darstellung des Hl. Hubertus nach dem Kupferstich Dürers ist bei Passavant kein Zufall. Ludwig Tieck hatte dieses Blatt 1798 in „Franz Sternbalds Wanderungen“ beschrieben¹⁵⁷. Friedrich Schlegel führt es in seinem

„Zweiten Nachtrag alter Gemälde“ (1804) als Beispiel für den unerschöpflichen Ideenreichtum Dürers an¹⁵⁸. Vor Passavant hatten Peter Cornelius (Abb. 32) und Ferdinand Olivier die Hubertuslegende nach dem Vorbild Dürers dargestellt¹⁵⁹.

156 Böhmer, Briefe, hrsg. Janssen, 2, 1868, S. 155, Nr. 68 (17. 5. 1825). Auszüge aus diesem Brief Böhmers mit teilweiser Identifikation der von ihm nur thematisch beschriebenen Kunstwerke in seiner Studierstube (ein Rückert-Porträt von Fohr, das Titelblatt zu den Nibelungenstichen von Barth und Amsler nach Cornelius, eine Landschaft von Koch) bei Swarzenski, 1935/36, S. 116f. Die Themen der beiden Kupferstiche Dürers gibt Böhmer nicht an.

157 Hinweis auf Tieck bei Ziemke, 1, 1972, S. 272; Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, ed. Thalmann, 1, 1978, S. 765–766; Lüdecke-Heiland, 1955, S. 158f.

158 F. SCHLEGEL, *Zweiter Nachtrag alter Gemälde* (1804), ed. H. Eichner, 1959, S. 96.

159 L. GROTE, *Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik*, Berlin o. J., S. 127, S. 129, Abb. 67; Ziemke, 1, 1972, S. 270. Der Kupferstich (12,9 x 18,8 cm), auf dem Cornelius als Zeichner angegeben ist,



31. Dürer, Der Hl. Hubertus (Eustachius), Kupferstich (Bartsch 57)

Wie Ludwig Richter 1824 schreibt, besaß Philipp Veit in Rom „zwei große Bände“ mit Holzschnitten und Kupferstichen Dürers, die er seinen Freunden zeigte und erklärte¹⁶⁰.

Aus den Briefen Passavants geht hervor, daß er dieses Bild während eines Aufenthaltes mit Schnorr von Carolsfeld bei Franz Horny im Sommer 1822 in Olevano gemalt hat¹⁶¹. Mit der Darstellung des Hl. Hubertus, dem im

befindet sich im „Taschenbuch der Sagen und Legenden“, 2, Berlin 1817 und ist der Ballade „Die Jagd des Hl. Hubertus“ als Titelbild vorangestellt (S. 177–182). Dieses „Taschenbuch“ gab F. Baron de la Motte-Fouqué heraus, der Erzählungen nach Dürers Kupferstichen schrieb; Lüdecke-Heiland, 1955, S. 368–370.

¹⁶⁰ Richter, 1895, S. 169–170, S. 304. Richter gibt die Erklärungen Veits zu Dürers Kupferstichen „Melancholie“, „Ritter, Tod und Teufel“ und „Hieronymus im Gehäus“ wieder; demnach verglich Veit den „Geist“ in diesen Blättern Dürers mit „Shakespeare's größten Dichtungen“.

¹⁶¹ Cornill, 1864, S. 73 f.; Böhmer, Briefe, hrsg. Janssen, 2, 1868, S. 156 erklärt die Landschaft als „Gegend aus dem Sabinergebirg bei Rom“.



32. H. Ritter nach Peter Cornelius, Die Legende des Hl. Hubertus, Kupferstich, aus „Taschenbuch der Sagen und Legenden“, Berlin 1817

Geweihe des verfolgten Hirsches das Kruzifix erschien, habe er ausdrücken wollen „wie in dem wilden Treiben und Jagen des Lebens sich dem Menschen oft plötzlich eine höhere Welt erschließt“¹⁶². In diesem Sinne hatten bereits Ludwig Tieck und andere das Thema der Bekehrung des Hl. Hubertus interpretiert¹⁶³.

Nach dem „Heiligen Hubertus“ führte Passavant in Rom noch zwei kleinere, fast gleichformatige, unsignierte und undatierte Gemälde mit biblischen Themen aus, die sich in der Nationalgalerie in West-Berlin befinden. Das eine stellt „Christus und die Samariterin am Brunnen“ dar, das andere die „Heimsuchung Mariens bei Elisabeth im Haus des Zacharias“ (Abb. 28)¹⁶⁴. Die Darstellung

¹⁶² Cornill, 1864, S. 73.

¹⁶³ Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, ed. Thalmann, 1, ²1978, S. 765; Taschenbuch der Sagen und Legenden, 1817 (wie Anm. 159), S. 182.

¹⁶⁴ Berlin, Nationalgalerie (Staatl. Mus. Preuss. Kulturbesitz), Inv. A. II. 422, NG 1476 (Heimsuchung), Öl auf Leinwand, 81 × 58 cm; Inv. A. II. 421, NG 1477 (Jesus und die Samariterin), Öl auf

dieser Themen dürfte mit dem seit 1819 geplanten – und von Johann Friedrich Böhmer auch wirtschaftlich unterstützten¹⁶⁵ – Projekt der Nazarener einer „Bilderbibel“ in Beziehung stehen, an dem Overbeck, Schnorr von Carolsfeld, Sutter, Rittig und Passavant ab 1824 gezielt arbeiteten. Diese als „Komponierverein“ bezeichnete Gruppe traf sich regelmäßig unter der Leitung Schnorr von Carolsfelds, um gegenseitig die Ausführung der Bibel-Illustrationen zu besprechen¹⁶⁶. Das Thema der „Heimsuchung“ hatte Passavant bereits in Paris von den vier Gemälden Raffaels aus Madrid tief beeindruckt. Am 18. April 1817 schrieb er über jenes Gemälde: „Der Besuch der Maria ist eines der einfachsten und außerordentlichsten Gemälde, welche ich kenne: Elisabeth kommt ihr entgegen, ein Wunder von hohem Alter und Schönheit zugleich, die Worte der Liebe „Gebenedeyet bist du unter den Weibern und gebenedeyet ist die Frucht deines Leibes, und Woher kommt mir das, daß die Mutter meines

Herrn zu mir kommt? scheinen ihrem Munde zu entfließen, Maria zwar in der Schwangerschaft, erscheint doch eine Jungfrau in Gebärde und jugendlicher Unschuld“¹⁶⁷.

Diese Verse aus Lukas 1, v. 42 ff. hat Passavant in seinem Berliner Gemälde (Abb. 28) auf der Tafel links zitiert, auf der rechten steht der darauf folgende Lobgesang Mariens. Für die Darstellung der „Heimsuchung“ folgte er allerdings nicht dem Vorbild Raffaels in Madrid, sondern dem 1503 datierten, Mariotto Albertinelli zugeschriebenen, von Kompositionen Peruginos abhängigen Altargemälde in den Uffizien (Abb. 29), das zu den klassischen Lösungen einer Zweiergruppe der Hochrenaissance gehört¹⁶⁸. Passavant übernahm das Bewegungsmotiv der Umarmung sowie die Anordnung der gegenseitig sich fassenden Rechten. Anstelle der offenen Loggia gab er selbständig einen geschlossenen Innenraum mit der beherrschenden „Serliana“ wieder, durch die man auf eine hügelige Landschaft blickt.

V. PASSAVANT UND DIE BEIDEN „KUNST-HEILIGEN“ DER NAZARENER: RAFFAEL UND DÜRER

In den Gemälden Passavants läßt sich also die Orientierung der neudeutschen Künstler an den Meistern der italienischen und deutschen Renaissance, besonders an Raffael und Dürer, nahezu musterhaft ablesen.

Programmatischer als Wackenroder und Tieck, die Raffael und Dürer als die größten Malergenie verherrlicht hatten¹⁶⁹, hatte Friedrich Schlegel in seinem Essay „Vom

Raphael“ (1803) diese beiden Meister als „sicherste Leitsterne“ den „jetzigen Künstlern“ zur Nachahmung empfohlen¹⁷⁰.

Über den Sinn des Studiums der alten Meister führt Friedrich Schlegel folgendes in seinem eben erwähnten Raffael-Aufsatz aus:

„Um so mehr ist es zu beklagen, daß ein übler Genius die Künstler der jetzigen Zeit von dem Ideenkreis und den Gegenständen der ältern Maler entfernt hat. Die Bildung kann sich in jedem Teile derselben nur an das Gebildete anschließen. Wie natürlich und löblich wäre es also, wenn die Maler auf dem Wege fortgingen, den Raffael, Leonardo und Perugino gegangen sind, sich in ihre Ideen und Denkart von neuem versetzten, in ihrem Geiste weiter fort erfänden, und so die neue Malerei an die alte zu dem schönsten Ganzen anschlössen!“¹⁷¹

Die Nazarener beherzigten nicht nur diese Ansichten Friedrich Schlegels und adaptierten den Stil der alten

Leinwand, 82 x 58,5 cm. Beide Gemälde 1924 durch Ankauf erworben, Provenienz nicht mitgeteilt. *Nationalgalerie, SMPK*, bearb. H. BRAUER, A. JANNASCH, Red. H. BOCK, L. DECKER, A. DÜCKERS, Berlin 1968, S. 167, ohne Abb.; Cornill, 1864, S. 74. Möglicherweise stammen beide Bilder aus dem Besitz der Schwester Passavants, Louise Ziegler-Passavant, die in Berlin verheiratet war. Gleichzeitig mit diesen beiden Gemälden entstand die signierte, 1823 datierte Federzeichnung Passavants, Christus im Gespräch mit Maria und Martha, Frankfurt, Städel, Graph. Slg., Inv.-Nr. 6849.

165 Kleinstück, 1959, S. 113, 132, 201.

166 Cornill, 1864, S. 72; A. SCHAHN, *Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld*, Phil. Diss. Leipzig 1936, bes. S. 11 f.; Grote, 1972, S. 137; Krafft, 1982, S. 235–237, Kat.-Nr. 133.

167 Nachweis hier in Anm. 116.

168 Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 1587; Öl auf Holz, 2,35 x 1,50 m, seit 1786 in den Uffizien. L. Berti (Hrsg.), *Gli Uffizi, Catalogo Generale*, Firenze 1979, S. 117, Kat.-Nr. P 20, Farbtaf. 85.

169 Nachweise und weiterführende Literatur bei Bollacher, 1983, S. 90–97; Ebhardt, 1972, S. 90–95; Gohr, 1975, S. 114f.

170 F. Schlegel, *Vom Raphael* (1803), ed. H. Eichner, 1959, S. 58–60, bes. S. 60 (Zitate); Ders., *Zweiter Nachtrag alter Gemälde* (1804), *ibid.*, S. 94.

171 F. Schlegel, *Vom Raphael*, ed. Eichner, 1959, S. 57.

Meister des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, sondern sie stellten sie auch programmatisch als ihre Vorbilder dar, wie bereits eingangs am Beispiel der Zeichnung Pforrs (Abb. 16) aus dem Besitz Passavants gezeigt wurde.

Auf Pforr geht ferner eines der beliebten Bildthemen der Nazarener zurück: Raffael und Dürer, die vor dem Thron der sonnenumstrahlten und lorbeerbekränzten „Kunst“ knien. Die Komposition der verlorenen Zeichnung Pforrs ist nur in der Radierung von Carl Hoff (1807–1862) überliefert (Abb. 34), der im Auftrag des Frankfurter Kunstvereins die Zeichnungen Pforrs gestochen hat. Das Stichwerk erschien zwischen 1832 und 1834¹⁷². Nach Cornill geschah dies auf Betreiben Passavants¹⁷³. Raffael ist in diesem Umrißstich stilisierter dargestellt als auf der eigenhändigen, oben besprochenen Bleistiftzeichnung Pforrs (Abb. 16). Die Bilderklärung zu der Radierung Hoff's lautet:

„Eine allegorische Composition, wodurch der Künstler andeuten wollte, was er für die Aufgabe der neueren Kunst hielt, nämlich: Verschmelzung des Altdeutschen und Altitaliänischen. Albrecht Dürer und Raphael knien vor dem Throne der Kunst, welche ihre Namen und Verdienste für eine kommende Zeit aufzeichnet; im Hintergrund Nürnberg und Rom“¹⁷⁴.

Als die „beiden Haupt-Repräsentanten der neueren Kunst“ wurden 1834 die von Johann Christian Lotsch und Johann Nepomuk Zwerger ausgeführten Marmorbüsten Raffaels und Dürers „recht passend und angenehm“ vor dem Treppenaufgang des neu bezogenen Gebäudes des Städelschen Kunstinstituts an der Neuen Mainzer Landstraße aufgestellt. Diese Büsten sind heute nicht mehr nachweisbar¹⁷⁵.

172 Carl Hoff d. J., *Compositionen und Handzeichnungen aus dem Nachlaß von Franz Pforr*, hrsg. durch den Kunstverein zu Frankfurt am Main, 1, 1832, Taf. 1; Lehr, 1924, S. 179–180, S. 332, Nr. 5, S. 352, Nr. 1, Abb. 62; Grote, 1972, S. 88, Abb.; Nazarener, Frankfurt 1977, S. 36, Kat.- u. Abb.-Nr. A 1; Liebenwein-Krämer, 1977, S. 260–263. Für die Bedeutungen der bisher noch nicht voll befriedigend abgeleiteten und erklärten Personifikation der „Kunst“ Pforrs ist der beischriftlich erläuterte Entwurf Joseph Sutters für ein den „Beförderern der schönen Künste“ gewidmetes Denkmal aufschlußreich. Er erklärt die nach dem Vorbild Pforrs dargestellte „Kunst“ als „Muse der schönen Künste mit ihrer Beziehung zur Religion, Poesie und Geschichte, geschützt und befriedet durch Liebe, Gerechtigkeit, geistliche und weltliche Macht“. Grote, 1972, S. 195, Kat.-Nr. 31, 31a, Abb. 21.

173 Cornill, 1865, S. 53. Passavant verfaßte 1833 für die „Generalversammlung des Kunstvereins“ eine biographische Skizze über Pforr. Gwinner, 1862, S. 342–348.

174 Hoff, 1832, Nachweis wie in Anm. 172.

175 Kunst-Blatt, 1834, Nr. 19 (6.3.1834), S. 73–74 Mitteilung über das Städelsche Kunstinstitut; Passavant, Verzeichnis, 1844, S. 1.



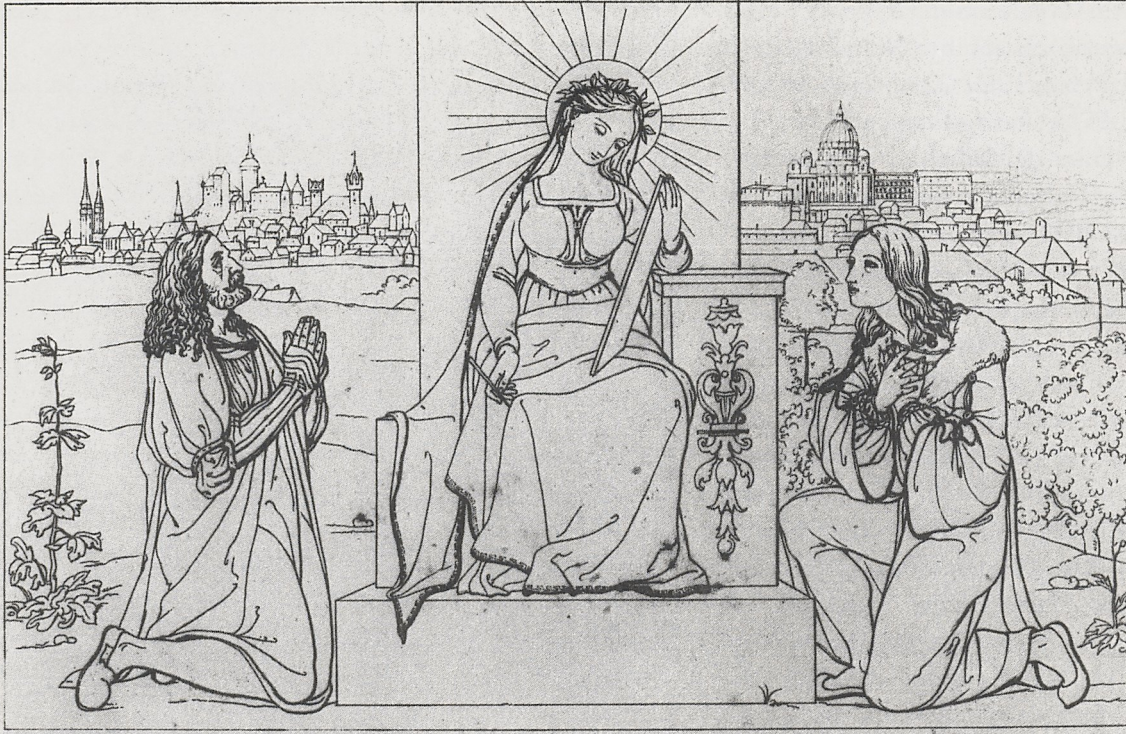
33. Franz Pforr, *Allegorie über die Freundschaft zwischen ihm, Overbeck und Passavant*, Federzeichnung, 1808, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung. Aus dem Besitz Passavants

Während der Amtszeit Passavants als Inspektor des Städelschen Kunstinstituts war auch die Ausstattung der mittleren drei Zimmer, durch die man die Sammlungsräume betrat, auf das Œuvre dieser beiden Meister abgestimmt. Dort befanden sich kolorierte Kupferstiche nach sämtlichen Fresken Raffaels im Vatikan und von Dürer immerhin vier Originalzeichnungen¹⁷⁶.

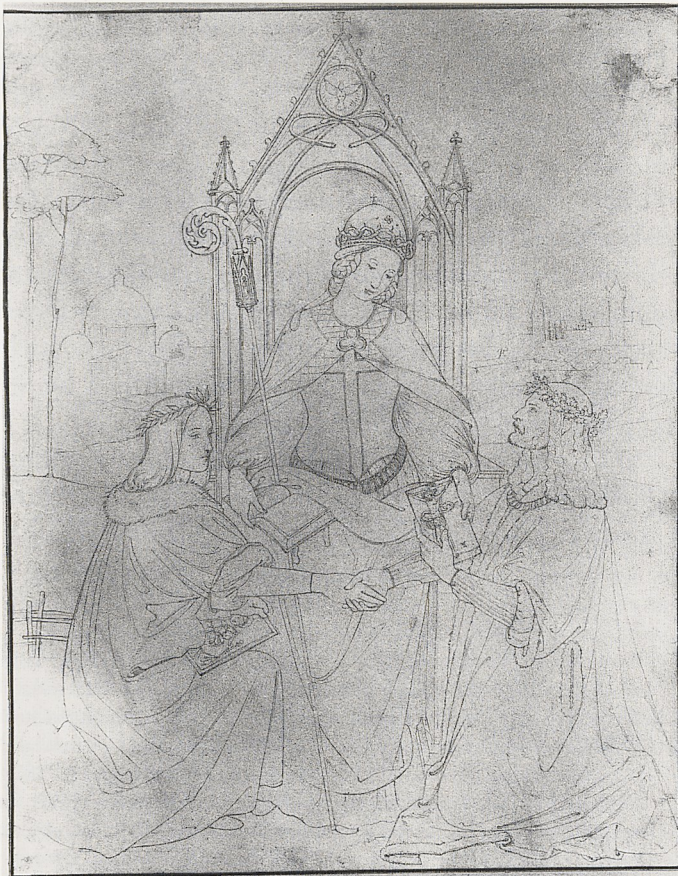
Darüber hinaus hat Passavant im ersten Band seiner Raffael-Monographie 1839 das Thema Raffael und Dürer in einem eigenen Abschnitt behandelt. Er charakterisiert

Nach briefl. Mitteilung von Dr. H.-J. Ziemke (1.2.1988) sind diese beiden Büsten in den Inventaren des Städelschen Kunstinstituts schon ab 1878 nicht mehr nachweisbar. – Die Marmorbüsten Raffaels und Dürers von J. Chr. Lotsch in Karlsruhe, Kunsthalle bei Bialostocki, 1987, S. 141, Abb. 66, b, c. – Bereits um 1820 ordnete man in Gemäldegalerien die Bildnisse Raffaels und Dürers nebeneinander an, so in der Kgl. Galerie in München, worüber das Kunst-Blatt, 1, 1820, S. 276 berichtet und abschließend feststellt „beyder Künstler Freundschaft ist bekannt“.

176 Passavant, Verzeichnis, 1844, S. 1–6 mit genauer Beschreibung der Stiche und Zeichnungen.



34. Carl Hoff d.J. nach einer verlorenen Zeichnung von Franz Pforr, Raffael und Dürer am Thron der „Kunst“, Radierung, 1832



35. Johann Friedrich Overbeck (zugeschrieben), Raffael und Dürer am Thron der „Kunst“, Bleistiftzeichnung, um 1812, Wien, Albertina

sie als geistesverwandte Künstler, die beide von „gleichem Reichthum der Phantasie, tief sinnig dramatisch in der Auffassungsweise, universell in den verschiedenen Fächern der bildenden Künste“ waren. Er begründet die Freundschaft beider Meister kunsthistorisch durch Quellen wie Vasari, den Malereitraktat des Lodovico Dolce, außerdem durch die eigenhändige Rötzelzeichnung Raffaels aus dem Besitz Dürers in der Albertina in Wien (Abb. 36), die der Nürnberger mit einem Vermerk versah. Passavant führt dazu aus:

„Es ist ein kräftiges Studium in Rothstein nach zwei unbedeckten Männern, von denen der eine zu dem Hauptmanne diente, welcher im Sieg über die Sarazenen zu Ostia neben dem Papst steht. Welchen Werth Albrecht Dürer auf dieses Geschenk legte, bezeugt seine eigenhändig auf das Blatt geschriebene Notiz: ‚1515. Rafael von Urbino, der bei dem Papst so hoch geachtet ist, hat diese nackte Bild gemacht und hat sie dem Albrecht Dürer gen Nürnberg geschickt, ihm seine Hand zu weisen.‘ Beide grossen Meister blieben nun fortwährend in freundschaftlicher Verbindung, wie solches nicht nur von Vasari im Leben des Marc Antonio berichtet wird, sondern auch aus dem Tagebuch Dürer's hervorgeht, indem er im Jahr 1520 aufzeichnete, dass er dem Tommaso aus Bologna ein vollständiges Exem-

plar seiner Drucke gegeben, auf dass es ein anderer Maler nach Rom bringe, und Rafael ihm Kupferstiche nach seinen Compositionen dagegen schicke. Schon früher indessen hatte Rafael viele Kupferstiche deutscher Meister in seiner Werkstatt angeheftet und lobte sie höchlich, wie uns Dolce berichtet“¹⁷⁷.

Im Original lautet der Vermerk Dürers auf der Zeichnung Raffaels in Wien:

„1515

Raffahell de Urbin der so hoch peim popst geacht ist gewest hat der hat dyse nackette bild gemacht Und hat sy dem albrecht durer gen nornberg geschickt Im sein hand zw weisen“¹⁷⁸.

Der Ausdruck Dürers, daß ihm Raffael „sein hand“ gewiesen hat, läßt aufhorchen, und zwar im Hinblick auf das bei den Nazarenern beliebte Bildthema dieser beiden sich die Hand gebenden Künstler. In einer Overbeck zugeschriebenen Zeichnung in Wien, die um 1812 datiert wird, erscheinen Raffael und Dürer zuerst mit dem Händedruck (Abb. 35)¹⁷⁹. Auf dem von Philipp Veit ausgeführten Transparentgemälde für das am 29. April 1818 von den Nazarenern für Kronprinz Ludwig I. veranstaltete – auch von Passavant beschriebene – Künstlerfest in der Villa Schultheiß in Rom gaben sich Raffael und Dürer die Hand¹⁸⁰. Auch bei dem Nürnberger Dürerfest am



36. Raffael, Zwei Männerakte und eine Kopfstudie, Rötzelzeichnung mit der Aufschrift Albrecht Dürers, 1515, Wien, Albertina

177 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 17575; Rötzel, Spuren von Metallstift, 410x282 mm. Zwei Aktstudien für die Figur des Feldhauptmanns in der „Schlacht von Ostia“, Vatikan, Stanza dell’Incendio. Passavant, *Raffael*, 1, 1839, S. 222 (Zitat), S. 220–222 Nachweis der Stellen aus Vasari und Lodovico Dolce, Bd. 2, 1839, S. 520f., Nr. 235 mit Abdruck der Inschrift Dürers im originalen Wortlaut, außerdem Nachweise für Nachstiche und Kopien nach dieser Zeichnung Raffaels (Lefebvre, Beckenkamm, J. Kriehuber); Ders., 3, 1858, S. 41–42, Nr. XIII, „Nachweise über einige Werke Albrecht Dürer’s, welche Rafael und Marc Anton besessen“; Ders., *Raphael*, 1, 1860, S. 179–181, Bd. 2, S. 443, Nr. 225; Oberhuber, *RZ*, 1972, S. 111–112, Nr. 426, Taf. 29; Mitsch, 1983, S. 118f., Nr. 39, Farbtaf.; Joannides, 1983, S. 106, Nr. 37, S. 107, Abb., Kat.-Nr. 371; R. QUEDNAU, *Raphael und „alcune stampe di maniera tedesca“*, in: *ZKg*, 46, 1983, S. 129–175, bes. S. 130 mit Anm. 7–13.

178 Zitat nach Oberhuber, *RZ*, 1972, S. 111; Mitsch, 1983, S. 118.

179 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 23694; Bleistift, 255x200 mm. W. TEUPSER, *Pforr und Overbeck. Italia und Germania*, Berlin o. J. (= Der Kunstbrief), S. 15, Abb. 14, 15; Mende, 1969, S. 189, Abb. 9; Liebenwein-Krämer, 1977, S. 261f.; I Nazareni, Rom 1981, S. 187, Kat.- u. Abb.-Nr. 64 (G. Metken); Raffaello: elementi di un mito, 1984, S. 194, Kat.- u. Abb.-Nr. 22; Bialostocki, 1987, S. 133–145, bes. S. 139.

180 Passavant, *Ansichten*, 1820, S. 84. Von den Transparentgemälden des Festes in der Villa Schultheiß sollte Passavant für J. F. Böhrer Nachzeichnungen besorgen, der sie publizieren wollte. Böhrer, *Briefe*, 2, hrsg. Janssen, 1868, S. 92, Nr. 36 (1.8.1821). Das Fest ist von vielen Teilnehmern in Briefen und Memoiren beschrieben

6. April 1828, dem 300. Todestag des Meisters, waren – auf ausdrücklichen Wunsch des Peter Cornelius – auf dem mittleren der sieben Transparentgemälde Raffael und Dürer vor dem Thron der „Kunst“ dargestellt, die sich die Hand reichten. Der 6. April war ja nicht nur der Todestag Dürers, sondern auch derjenige Raffaels. Zu den aktiven Teilnehmern des Nürnberger Dürerfestes gehörte auch Passavant, der zusammen mit dem Frankfurter Maler-Autodidakten Dr. Ferdinand Fellner das Transparent mit Dürers Eintritt in die Werkstatt Wolgemuts ausgeführt hatte¹⁸¹.

Die von Passavant zitierte Zeichnung Raffaels aus dem Besitz Dürers in Wien (Abb. 36) befand sich um 1800 in

worden, Nachweise bei Mende, 1969, S. 206, Anm. 95. Außerdem: Schnorr von Carolsfeld, 1886, S. 344–346; Morgenblatt, 12, 1818, Nr. 121 (12.5.1818), S. 484.

181 Mende, 1969, S. 177–209, bes. S. 180–182, Abb. 1; Ders. und Hebecker, 1973, S. 25, Abb., S. 34–37, S. 106–108, Kat.- u. Abb.-Nr. 54; B. HINZ, *Dürers Gloria. Kunst, Kult, Konsum*, Berlin 1971, S. 18–20; Abb. 6–12; Bialostocki, 1987, S. 140, Abb. 67.

der Sammlung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, des Begründers der Albertina, und zuvor in der Kaiserlichen Hofbibliothek in Wien. Johann Rudolph Fueßli beginnt mit diesem Blatt Raffaels seinen 1801 in Wien gedruckten Katalog der Zeichnungssammlung des Herzogs Albert, woraus man schließen kann, daß diese Zeichnung damals bekannter gewesen sein muß¹⁸². Der „Lukasbruder“ Joseph Sutter studierte die Handzeichnungen Raffaels in der Sammlung des Herzogs Albert, wie er am 5. Februar 1812 an Overbeck nach Rom schreibt¹⁸³. Johann Friedrich Böhmer wies Passavant 1824 auf ein gedrucktes Nachlaßinventar des Willibald Imhof hin, in dem unter den Zeichnungen Dürers auch ein „Stück zweier nackender Männer vom Raphael Urbino mit Rötzel“ aufgeführt ist¹⁸⁴. Die aus dem Nachlaß Imhofs in den Besitz Rudolfs II. und danach in die Kaiserliche Schatzkammer und von dort in die Kaiserliche Hofbibliothek übergegangene Rötzelzeichnung Raffaels in der Albertina scheint in der Geschichte des graphischen Nachlasses Dürers wohl stets eine besondere Stellung eingenommen zu haben¹⁸⁵.

Die Forschung führt die nazarenischen Darstellungen der beiden sich die Hand gebenden Künstler Raffael und

Dürer unisono auf Wackenroders berühmtes Traumge-sicht in den „Herzensergießungen“ zurück. Bei Wacken-roder besehen sich beide Meister in einem Bildersaal abge-sondert von allen anderen Malern „Hand in Hand“ schweigend ihre beisammenhängenden Gemälde¹⁸⁶. Ob Wackenroder von dieser Zeichnung Raffaels eine Kennt-nis gehabt hat, muß vorerst noch offen bleiben. Jedoch ist sein „Hand in Hand“ bzw. der Händedruck genau dasjenige Motiv, wodurch sich seine Vision einer Begeg-nung der beiden Meister von früheren Beschreibungen ihrer imaginären Zusammenkunft unterscheidet, wie zum Beispiel von dem 1738 in Nürnberg gedruckten Gespräch Raffaels und Dürers „im Reich der Toten“, das der Nürn-berger Dürer-Spezialist Georg Wolfgang Knorr verfaßt hat¹⁸⁷.

Durch den Hinweis auf diese Zeichnung Raffaels aus dem Besitz Dürers in Wien, die bisher weder in der Wak-kenroder- noch in der Nazarener-Forschung herangezogen wurde¹⁸⁸, hat Passavant mit einer authentischen Quelle kunsthistorisch nachgewiesen, was bisher als eine poetische Erfindung Wackenroders galt. Doch haben wir damit den Gang unserer Untersuchung über die Entwick-lung Passavants zum Raffael-Forscher unterbrochen.

VI. PASSAVANT ALS KUNSTSCHRIFTSTELLER DER NAZARENER (1820–1824). RÜCKKEHR NACH FRANKFURT UND ERÖFFNUNG DES STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUTS (1824–1828)

Passavant begann sich während seines Aufenthaltes in Rom als Kunstschriftsteller einen Namen zu machen. Dort verfaßte er auf Bitten des Peter Cornelius eine übergrei-fende, kunstgeschichtlich begründete Betrachtung über die Absichten und Werke der in Rom lebenden deutschen Künstler. Zunächst hatte Carl Friedrich von Rumohr, der Mäzen Overbecks und Franz Hornys¹⁸⁹, den Nazarenern

eine solche Schrift versprochen, wozu es aber nicht kam. Passavant führt in seinen bei Cornill auszugsweise zitierten „Lebensnachrichten“ darüber folgendes aus:

182 Nachweis bei Mitsch, 1983, S. 118.

183 Grote, 1972, S. 275, Nr. 10.

184 Böhmer, Briefe, 2, hrsg. Janssen, 1868, S. 141, Nr. 60 (25. 1. 1824).

185 Nachweis bei Mitsch, 1983, S. 118.

186 Wackenroder, *Herzensergießungen*, cap. „Ehrendächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers“, ed. Schneider, 1967, S. 65; Mende, 1969, S. 189; D. BÄNSCH, Zum Dürerbild der literarischen Romantik, in: *Marb/JbKw*, 19, 1974, S. 259–274; Liebenwein-Krämer, 1977, S. 261; Metken, 1981 (wie Anm. 179), S. 187; M. LEJA, Die Nazarener, Wackenroder und das Motiv der zärtlichen Begegnung, in: *Idea*, Jb. Hamburger Kunsthalle, 1, 1982, S. 163–177; Bialostocki, 1987, S. 136–139.

187 Knorr, 1738. Raffael und Dürer erzählen sich bei Knorr nach Vasari und Sandrart ihre Vita. Charakterisierung und Beschreibung des Francesco Francia (S. 26–28) sowie der Erzählstil Knorrs lassen bereits an Wackenroder denken. Auszüge bei Lüdecke-Heiland, 1955, S. 117–123. Knorr verfaßte 1759 ein Werkverzeichnis der Kupferstiche und Holzschnitte Dürers, das das „wichtigste Handbuch für Dürer-Sammler“ im 18. Jh. war, vgl. D. HART-MANN-WÜLKER, Eine Schrift von J. G. Lavater über Dürers „Vier Apostel“ und das Dürer-Urteil des 18. Jhs., in: *ZKw*, 25, 1971, S. 17–35, bes. S. 27f., Anm. 43; Bialostocki, 1987, S. 136. Vor Wackenroder war außerdem noch erschienen: ERNST WALDAU, *Auffallende Aehnlichkeit zwischen zwey berühmten Mahlern, Raphael von Urbino und Albrecht Dürer*, Nürnberg 1791, vgl. dazu Mende, 1971, Nr. 6737.

188 Vgl. Bollacher, 1983, S. 141–152; Mende, 1971; Nazareni, Rom 1981, S. 354–366; Bialostocki, 1987, S. 133–145.

189 Howitt, 1, 1886, S. 459ff.; Tarrach, 1921, S. 125–127; Goltermann, 1927, S. 9–28; Stock, 1943, S. 12–15; Scheidig, 1954, S. 21–27.

„Sie wünschten deshalb lebhaft, daß ihre Bestrebungen zur Kenntnis des deutschen Publikums kommen möchten, was Baron von Rumohr durch eine Schrift zu thun ihnen versprochen, aber nicht ausgeführt hatte. Meine guten Freunde, besonders Cornelius, forderten mich daher dringend auf, diese schriftstellerische Arbeit zu übernehmen, indem ich selbst Künstler und im vertrautesten Umgange mit ihnen lebend, gewiss auch die Fähigkeiten dazu in mir finden würde. Mein lebhaftes Interesse an dem Umschwunge der deutschen Kunst in Rom überwand endlich mein Bedenken über das Gelingen einer von mir noch nie versuchten Sache.“¹⁹⁰

Diese Schrift, an der Passavant etwa seit dem Frühsommer 1819 arbeitete, entstand in einer für die Nazarener ungünstigen Situation. Im Juli 1819 war in der „Allgemeine(n) Zeitung“ ein vernichtender anonymer Aufsatz über die erste große Ausstellung der deutsch-römischen Künstler erschienen, die sie anlässlich des Besuches Kaiser Franz II. von Österreich im April 1819 im Palazzo Caffarelli veranstaltet hatten. Der Autor verurteilte die Nazarener als „Schwärmer“, „Nachäffer“ der alten Meister und als „Sekte“, ihre Kunst als gewollt naiv und retrospektiv¹⁹¹. Auf Drängen Dorothea Veit-Schlegels, der Mutter Philipp Veits, entschloß sich Friedrich Schlegel, der im Gefolge des Kaisers die Ausstellung besichtigt hatte, zu einer Entgegnung, die im Oktober 1819 im „Wiener Jahrbuch der Literatur“ erschien. Die Ausführungen Friedrich Schlegels belegen seinen großen Einfluß auf die Kunstauffassung der Nazarener¹⁹².

Auch Passavants Schrift, in der er den Aufsatz Schlegels zitiert¹⁹³, muß im Licht der Verteidigung der Nazarener gesehen werden. Das Büchlein erschien 1820 anonym in Heidelberg und Speyer unter dem Titel: „Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom“¹⁹⁴.

Am Zustandekommen des Buches war Johann Friedrich Böhmer maßgeblich beteiligt, der das Manuskript korrigierte, den Verleger vermittelte und darüber hinaus die „Vorrede“ mitverfaßt hat. Dies geht eindeutig aus seiner Korrespondenz mit Passavant ab August 1819 hervor¹⁹⁵. Böhmer hatte während seines Aufenthaltes in Rom von November 1818 bis Mai 1819 die Ausstellung im Palazzo Caffarelli gesehen und die Nazarener persönlich kennengelernt, von denen er auch Arbeiten kaufte¹⁹⁶. Er erwarb während dieser Reise außerdem altitalienische Gemälde der sienesischen Schule in Florenz, wie Passavant im Juli 1819 mitteilt. Die qualitätvolle Bildersammlung Böhmers gelangte nach seinem Tod über Umwege in das Städelische Kunstinstitut¹⁹⁷.

In der „Vorrede“ des Buches werden als Hauptabsichten folgende Punkte genannt: Die Begründung dessen, „worin das lebendige Wesen der ächten Kunst bestehe“, und „das Bestreben der jüngeren deutschen Künstler geschichtlich darzustellen und zu entwickeln“. Außerdem soll der „Hauptvorwurf, welcher der neudeutschen Schule gemacht worden ist, daß sie nämlich die Werke älterer Meister unbedingt nachahme“, widerlegt werden¹⁹⁸.

Für dieses Vorhaben holt Passavant weit aus, und bevor er sich mit den „Bestrebungen der neu-deutschen Kunstschule“ beschäftigt, behandelt er in den drei vorangestellten Kapiteln zunächst die „Grundlage“, „auf welche sie sich stützt“¹⁹⁹. Und das ist der große Komplex der florentinischen und toskanischen Kunst vom 13. bis zum frühen 16. Jahrhundert. An diesem Stoffgebiet erörtert er einleitend den „ursprünglichen Zweck“ der Kunst, den er in der „Verherrlichung des öffentlichen Lebens“ sieht, wofür ihm die Rathäuser mit ihren Plätzen, auf denen sich

grammschrift“ über die Nazarener dem Titel nach zitiert, jedoch kaum näher behandelt. Lehr, 1924, S. 232; Waetzoldt, 2, 1924, S. 21 f.; Nazarener, Frankfurt 1977, S. 54 f.; von Einem, 1978, S. 104.

195 Böhmer, Briefe, 2, hrsg. Janssen, 1868, S. 54, Nr. 25 (4.2.1820), Ankunft von Passavants Manuskript in Frankfurt; S. 55, Nr. 26, S. 56. Janssen, S. 25, Anm. 2 bemerkt, daß er die Briefe, die die Mitarbeit Böhmers an Passavants Schrift behandeln, nur auswahlsweise in seine Edition aufgenommen hat. Cornill, 1864, S. 69 f.; Eberlein, 1923, S. 132; Swarzenski, 1935/36, S. 127; Kleinstück, 1959, S. 111–113.

196 Swarzenski, 1935/36, S. 123–124, Abb. 155–161; Kleinstück, 1959, S. 111–113.

197 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. I. a (3. Mappe), unnumerierter Brief Passavants vom 12.6.1819 aus Florenz an seine Schwester Louise Ziegler-Passavant über Böhmers Gemäldekäufe. Swarzenski, 1935/36, S. 127–130, wonach über den Erwerb der sienesischen Bilder aus dem Besitz Böhmers nichts bekannt sei, Abb. 137–154.

198 Passavant, Ansichten, 1820, S. IV, S. V.

199 Passavant, *ibid.*, S. 1.

190 Cornill, 1864, S. 67.

191 Gekürzter Abdruck in Busch-Beyrodt, 1982, S. 135–139, Nr. 22.

192 F. SCHLEGEL, *Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom im Frühjahr 1819 und über den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom*, ed. H. Eichner, 1959, S. 237–262; dazu die Einführung Eichners, S. XLII–XLVII, S. XLV f. Auszüge aus dem Brief Dorothea Veit-Schlegels vom 7.8.1819 aus Rom an F. Schlegel mit der Bitte, den Nazarenern mit einer Stellungnahme zu helfen.

193 Böhmer, Briefe, 2, hrsg. Janssen 1868, S. 46–47, Nr. 24 (18.–31.8.1819). Passavant, 1820, S. III gibt als Beginn der Arbeit „Anfang des Jahres 1819“ an, die „beinahe schon vollendet“ war, als F. Schlegels Aufsatz erschien.

194 Passavants Buch wird zwar in den meisten Arbeiten als „Pro-

ehedem die „mächtigen Bürger“ eines „blühenden Staates“ versammelten, aus der „Blüthe der Republiken“, als Beispiele dienen; er führt Florenz, Siena und Pisa an²⁰⁰. Seine kunsthistorischen Ausführungen stehen also damit von vornherein unter einem gewissen politischen, patriotischen Vorzeichen.

Für den sich anschließenden kunsthistorischen Teil geht er von der Prämisse aus, daß es „nothwendigerweise in der Kunstgeschichte eines jeden Volkes, wo die Kunst ihre völlige Ausbildung erhalten hat“, drei Perioden gibt: „nämlich die des allmählichen Emporstrebens, die der höchsten Blüthe und die des Verfalls“²⁰¹. Als Quelle dafür zitiert er Vasari²⁰², der bekanntlich in den Proömien zu den Künstler-Viten drei Zeitalter der Künste unterscheidet. Nach Vasari setzte mit Cimabue und Giotto der Aufschwung der Künste in Italien ein, im 15. Jahrhundert erlebten sie eine Blüte und im 16. Jahrhundert erreichten sie mit Raffael und Michelangelo ihren Höhepunkt, über den hinaus kein weiterer Aufstieg mehr zu erwarten sei, eher der Verfall²⁰³.

In Anlehnung an diese Entwicklungstheorie Vasaris, die Passavant modifiziert und bis zum 18. Jahrhundert erweitert, teilt er in dem als „Gang der Malerkunst in Toscana“ überschriebenen Kapitel die Kunstgeschichte ebenfalls in drei große Perioden ein. Die erste, durch die Dichtungen Dantes und Petrarcas zu neuem Leben erweckte Epoche der Künste²⁰⁴ habe mit Giotto begonnen, der „mit seiner Gabe, alles zu umfassen“, gezeigt hat, „daß das Große in der Kunst nicht in der bloß religiösen oder natürlichen Darstellung einer Handlung, oder dem täuschenden Effecte und der correcten Zeichnung, sondern in der Tiefe und Wahrheit des im Kunstwerk ruhenden und sich aussprechenden geistigen Wesens liege“²⁰⁵. Giotto habe damit den „Aufschwung der Malerei im Abendlande bewirkt“ und die Grundlage für die weitere Entwicklung gelegt. Noch für Michelangelo, der in „einer Zeit lebte, wo man ächte Kunst besser zu schätzen wußte“, waren es „die geistige Tiefe und höhere

Wahrheit“, die er in den Werken Giottos bewunderte, wie Vasari berichtet²⁰⁶.

Man ersieht daraus sofort, daß Passavant dies als Argument für die Verteidigung der neudeutschen Künstler und der ihnen vorgeworfenen Nachahmung der altitalienischen Meister benutzen möchte. Denn bereits in der „Vorrede“ deutet er an, daß es den neudeutschen Künstlern nicht um die Nachahmung formaler Äußerlichkeiten gehe, sondern um die Erfassung der in den Werken der alten Meister enthaltenen Gedanken²⁰⁷.

Als zweites Zeitalter der Kunst betrachtet Passavant das 15. und darüber hinaus das frühe 16. Jahrhundert, wodurch er sich also von Vasaris Einteilung der Perioden unterscheidet. Nachdem Giotto den Grund „zu einer wahrhaft hohen Kunst gelegt hatte“, eröffnete Masaccio durch „die Tiefe und Großartigkeit der Auffassung“, „durch die Wahrheit und Lebendigkeit der Darstellung“, durch den „Ausdruck in den Bewegungen und Köpfen seiner Figuren“ einen neuen richtungsweisenden Weg, dem Fra Angelico, Filippo Lippi, Castagno, Verrocchio, Domenico Ghirlandaio, Leonardo da Vinci, Perugino, Fra Bartolomeo, Michelangelo und Raffael gefolgt sind²⁰⁸. Sie alle haben die Fresken Masaccios in S. Maria del Carmine studiert; Raffael „copirt(e) Masaccios Vertreibung aus dem Paradies“ in den Loggien des Vatikan²⁰⁹. Den Schluß dieser mit Giotto begonnenen und von Masaccio vorangetriebenen Kunstentwicklung bilden Leonardo, Michelangelo und Raffael, die, obwohl es in ihrer Zeit „schon viele Werke von geschickteren Meistern“ gab, Giotto, Taddeo Gaddi und Masaccio studiert haben:

„Auf solche Art klärten diese Meister ihren Sinn für Kunst auf und berichtigten ihre Begriffe über das Wesen derselben. So bereicherten sie ihren Geist, ohne ihrer Eigenthümlichkeit durch strenges Nachahmen und Copieren von Meistern, welche durch praktische Fähigkeiten sich hauptsächlich auszeichneten, zu schaden; die eingesammelten Anschauungen, Begriffe und Ideen verschmolzen sie so zu sagen in ihrer Seele und gaben sie, ohne sich an der Nachahmung der Äußerlichkeiten oder auch nur

200 Passavant, *ibid.*, S. 9–10, S. 36–38, S. 64.

201 Passavant, *ibid.*, S. 7.

202 Passavant, *ibid.*, S. 9 mit Anm. Passavant hatte sich von Rumohr eine Vasari-Ausgabe geliehen, der diese am 20. Mai 1820 in einem Brief aus Florenz zurückerbat. Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. II. e, Nr. 666. Zu Passavants Vasari-Interpretation Belting, 1983, S. 82–85.

203 VasMil, 2, S. 93–107; 4, S. 11 f. Dazu Belting, 1983, S. 68–76; L. D. ETTLINGER, Kunstgeschichte als Geschichte, in: *JbHamKs*, 16, 1971, S. 7–19, bes. S. 9–11.

204 Passavant, *Ansichten*, 1820, S. 37; vgl. dazu VasMil, 2, S. 388, 390, 401, 402 (Giotto).

205 Passavant, *ibid.*, S. 38 f.

206 Passavant, *ibid.*, S. 39; vgl. VasMil, 7, S. 135 f.; Barocchi, 2, 1962, S. 5–7, Nr. 4–5; CH. DE TOLNAY, *The Youth of Michelangelo*, 1, Princeton N. Y. 1947, S. 65 f., Abb. 68, 69.

207 Passavant, *Ansichten*, 1820, S. VII.

208 Passavant, *ibid.*, 1820, S. 40–41, S. 62 f.; vgl. VasMil, 2, bes. S. 101–105 (Proemio alla parte seconda).

209 Passavant, *ibid.*, S. 41; N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1986, Taf. XIV, Abb. a (Tommaso Vincidor).

der Form zu halten, als ein neues Erzeugniß mit reichen Zinsen wieder.“²¹⁰

Diese drei Künstler vereinigten „das Geistige“ der verschiedenen Richtungen ihrer Vorgänger „wie in einem Punkte“ und gaben jenem durch die Form einen vollkommenen zeitlosen Ausdruck. Dabei charakterisiert sie Passavant etwas näher: Leonardo sei „hauptsächlich dramatisch“, Michelangelo tritt als „ungeheurer Riesengeist“ aus allem heraus, „was uns sonst bekannt ist“²¹¹. Raffael schließlich ist der harmonische, göttlich heitere und „vollkommenste Künstler“, „der je gelebt hat“. Während bei Vasari allerdings Michelangelo alle anderen Künstler überstrahlt, kehrt Passavant im Sinne der klassizistischen Kunsttheorie, im Sinne Giovanni Pietro Belloris, Winckelmanns und Goethes, die Stellung der beiden Künstler um und gibt Raffael vor Michelangelo den absoluten Vorrang²¹². Passavant beschreibt die Gipfelstellung Raffaels folgendermaßen:

„Raphael in göttlicher Heiterkeit ist zugleich auch der umfassendste; keiner hat mit gleicher Leichtigkeit sich alle Richtungen in der Kunst anzueignen gewußt; in ihm scheinen sich alle Anlagen, welche einem Menschen die Vollkommenheit zu erreichen möglich machen, vereinigt zu haben. Ohne Zweifel ist er als der vollkommenste Künstler anzusehen, der je gelebt hat.“²¹³

Als die vollkommensten Werke Raffaels, in denen sich „bei hoher Einfalt des Geistes zugleich eine Reinheit des Geschmacks, welche nie ist übertroffen worden“, zeigt, wobei es „immer noch der hohe ernste Begriff des Christenthums, wie er in den frühern Zeiten war, welcher zu Grunde liegt“²¹⁴, sieht Passavant die Madonnen der mittleren Zeit, die Jardinière im Louvre, die Madonna del Pesce in Madrid, die Sixtinische Madonna in Dresden sowie die Grablegung Borghese, die Fresken in der Stanza della Segnatura und die Kartons für die Teppiche an. Damit sei die „höchste Blüthe des menschlichen Geistes erreicht“²¹⁵.

210 Passavant, 1820, S. 47f.

211 Passavant, *ibid.*, S. 48–49.

212 VasMil, 4, S. 13–15. Zum Paragone Raffael-Michelangelo: Barocchi, 2, S. 429–437; Ebhardt, 1972, S. 12–34 (Winckelmann, Mengs); Rosenberg, 1983, S. 69–73, S. 161–185, S. 231–249.

213 Passavant, *ibid.*, S. 49. Bestimmte Begriffe Passavants in seiner Charakterisierung Raffaels, wie z. B. die „Leichtigkeit“, außerdem die Rangfolge der drei Meister Leonardo, Michelangelo, Raffael, erinnern an Goethes Vergleich derselben in seinem 1818 erschienenen Aufsatz „Antik und Modern“. Den in Frage kommenden Passus zitiert Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 359f.; von Einem, 1985/87, S. 122–123 (Goethe).

214 Passavant, *ibid.*, 1820, S. 49.

215 Passavant, *ibid.*, S. 50–51.

Schon bei den Schülern Raffaels und Michelangelos setze durch die bloße äußerliche Nachahmung der Werke ihrer Meister das Absinken der Kunst ein, die nach der Mitte des 16. Jahrhunderts „in den traurigsten Verfall gerathen“ sei²¹⁶. Die Carracci versuchten zwar, einen „bessern Geschmack in der Kunst wiederherzustellen“, indem sie „alle Vorzüge der Äußerlichkeiten bei den besten Malern sich anzueignen suchten, ohne auf den Grund zu dringen, aus welchem diese Vorzüge nur entstehen“²¹⁷. Nach den Carracci sei die Kunst in die „tiefste Versunkenheit“ gefallen. Durch die im 18. Jahrhundert „aus Frankreich gekommene gänzliche Religions- und Sittenlosigkeit“ sei das „tiefste Verderben“ ausgebrochen²¹⁸. Eine Besserung sei seitdem „durch die Nachahmung der Antike in gewisser Hinsicht“ festzustellen²¹⁹. Aus diesem „Verfall der Kunst“ habe sich bei „uns Deutschen“ die Kunst wieder neu gebildet²²⁰. Darüber handelt er dann in dem sich anschließenden Kapitel „Ueber das Bestreben der neu-deutschen Kunstschule“²²¹.

In Passavants Ausführungen vermischen sich die verschiedensten kunsttheoretischen Quellen der Romantik und des Klassizismus über die „Nachahmung“. Als Wesensmerkmal der Kunst Raffaels gebraucht er den Begriff der „hohen Einfalt“, was natürlich auf Winckelmanns berühmte Formulierung der „edlen Einfalt und stillen Größe“ verweist, durch die er in seinen Schriften über die „Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ sowohl die „Schönheit und Wahrheit“ der griechischen Antiken als auch Raffaels Kunst charakterisiert²²². Für Winckelmann ist Raffael der „Apollo der Maler“, da er der Antike am nächsten gekommen ist²²³.

216 Passavant, *ibid.*, S. 51–55, bes. S. 55 (Zitat).

217 Passavant, *ibid.*, S. 57–59.

218 Passavant, *ibid.*, S. 61.

219 Passavant, *ibid.*, S. 61.

220 Passavant, *ibid.*, S. 64.

221 Passavant, *ibid.*, S. 65–98.

222 Winckelmann, *Kleine Schriften*, ed. W. Rehm, 1968, S. 45. 5–31, S. 46.20–26, S. 82.34 – S. 83.5, S. 115.16 – S. 116.16.

223 WINCKELMANN, Erläuterung der Gedancken von der Nachahmung, in: *Kleine Schriften*, ed. W. Rehm, 1968, S. 115. 5–6, dazu Kommentar, S. 322. Nr. 12; WINCKELMANN, *Briefe*, In Verbindung mit H. Diepolder hrsg. W. Rehm, 1, Berlin 1952, S. 250, Nr. 162 (28.11.1756 an Johann Daniel Herz): „(…) Wer war Raphael ehe er die Antiquen Statuen gesehn und denen nachgefolget? Alle vorgehende Meister waren unseren Deutschen nicht überlegen. Das Wissen Albrecht Dürers hat sich bey keinem Italienischen Meister gefunden. Also haben sie nur den guten Geschmack, welchen sie aus den alten Werken erlernt, zum Vortheil und Vorzug“. Winckelmanns Erwähnung Dürers und Raffaels in einem Zusammenhang ist im Hinblick auf ihre Verehrung bei den Romantikern und Nazarenern überaus bemerkenswert.

Passavant, für den die Schriften Winckelmanns die entscheidende Lektüre während seiner Pariser Volontärszeit waren²²⁴ – auch in dieser Verteidigungsschrift der Nazarener bezeichnet er ihn als „außerordentliches Genie“²²⁵ –, ist weitgehend auch in seiner Argumentation über den Verfall der Malerei nach Raffael von Winckelmann beeinflusst. Wie Winckelmann beurteilt er die Carracci und deren Schüler als „Eklektiker“²²⁶, und wie Winckelmann versteht er unter „Nachahmung“ nicht das bloße Nachbilden äußerer Formen, sondern etwas Eigenes, geistig Schöpferisches²²⁷.

Bei dem Nachzuahmenden handelt es sich freilich um total Verschiedenes. An die Stelle der von Winckelmann absolut gesetzten Antike sind als Norm die Meister von Giotto bis Raffael getreten, die zum Vorbild und Maßstab erklärt werden. In dieser Abkehr von der Antike zur christlichen Kunst des Mittelalters und der frühen Neuzeit zeigt sich der Einfluß Friedrich Schlegels, der – ebenfalls wie Winckelmann – die Carracci und die französische Schule ablehnt. In seinen Essays über Raffael, in den „Nachträgen alter Gemälde“ sowie in seinem Aufsatz über die Ausstellung der deutsch-römischen Künstler im Palazzo Caffarelli 1819 definiert Schlegel als Kennzeichen Raffaels seine „Universalität“, worunter er die Fähigkeit des Urbinaten versteht, „Manier und Styl andrer Kunstverwandten anzunehmen, nachzubilden, und zu einem neuen Ganzen zu kombinieren“²²⁸. Durch den Anschluß an die „alte Schule“, an Perugino, Fra Angelico, Masaccio und Giotto, erreichte Raffael die höchste Vollkommenheit und Reinheit der Kunst. Daher sollen sich ihn die Maler der „jetzigen Zeit“ als „vorzüglichsten Führer“ erwählen, weil er „unvermeidlich zur rechten Quelle“ zurückführt, „zu der alten Schule nemlich welche wir der neuern unbedingt vorzuziehen gar kein Bedenken tragen“²²⁹.

224 S. o. S. 325; Anm. 91.

225 Passavant, *Ansichten*, 1820, S. 66–67, bes. S. 66.

226 Passavant, *ibid.*, S. 57; vgl. dazu WINCKELMANN, *Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen*, in: *Kleine Schriften*, ed. W. Rehm, 1968, S. 228.33 – S. 229.9.

227 Passavant, *ibid.*, S. 47 f.; vgl. dazu WINCKELMANN, *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*, in: *Kleine Schriften*, ed. W. Rehm, S. 151.5 – S. 152.15, S. 151.5–7: „Gegen das eigene Denken setze ich das Nachmachen, nicht die Nachahmung; unter jenem verstehe ich die knechtische Folge; in dieser aber kann das Nachgeahmte, wenn es mit Vernunft geführt wird, gleichsam eine andere Natur annehmen und etwas eigenes werden (...)“; S. 151.17–19.

228 F. SCHLEGEL, *Vom Raphael*, ed. H. Eichner, 1959, S. 38, S. 49, S. 101 f., S. 247.

229 *Ibid.*, S. 55. Das Interesse an den altitalienischen Malern kam bereits im 18. Jh. auf. Eine zentrale Rolle spielte dabei der in

Diese Ansichten Friedrich Schlegels über Raffael als Vertreter der „alten Schule“ und seine Bewertung als Höhe- und Schlußpunkt der mit Giotto eingeleiteten Kunstentwicklung waren zur Entstehungszeit von Passavants Schrift im Umkreis der deutsch-römischen Künstler überaus populär²³⁰. Sie fanden bereits in Bildprogrammen eine Umsetzung:

Auf dem von dem Nazarener Heinrich Maria Heß (1798–1863) ausgeführten Transparentgemälde für die „Jubel-Gedächtniß-Feyer“ von Raffaels 300. Todestag am 6. April 1820 in München waren die Hauptvertreter der florentinischen Malerei von Cimabue und Giotto über Masaccio, Fra Angelico bis zu Leonardo da Vinci und Michelangelo, außerdem die venezianischen Meister Giovanni Bellini und Tizian, darüber hinaus Jan van Eyck und Dürer um die nach dem Vorbild der „Madonna di Foligno“ dargestellte Muttergottes versammelt. Zu ihnen schritt der lorbeerbekränzte, von Perugino geleitete Knabe Raffael die Stufen empor. „So standen alle um den Knaben in feyerlichem Ernste, still und besonnen, zur herrlichen Gruppe vereint, in mild strahlendem Farbenglanz und kenntlich ein jeder an seinen eigenen Zügen, in altflorentiner Tracht, wie auf den Fresken in S. Croce und Maria Novella“, wie es in der von dem Kunstschriftsteller Balthasar Speth verfaßten Beschreibung des Festes im Schorn'schen „Kunst-Blatt“ 1820 heißt. Diese Raffael-Feier wurde mit der Deklamation von August Wilhelm Schlegels Gedichten „Der Bund der Kirche mit den Künsten“ und der „Legende vom Heiligen Lukas“ beschlossen²³¹.

Rom lebende, mit den Nazarenern bekannte Seroux d'Agincourt (1730–1814), der die christliche Kunst vom Ausgang der Spätantike bis zum 16. Jh. systematisch bearbeitete. Weiterführende Literatur bei Ziemke, 1966, S. 17–26; Haskell, 1976, S. 43–47.

- 230 Vor Passavant hatte sich August Kestner mit der „Nachahmung in der Malerei“ in seiner 1818 anonym in Frankfurt erschienenen, gleichnamigen Abhandlung auseinandergesetzt und darin die Nachempfingung der altitalienischen Meister bei den neudeutschen Malern gegen die Kritik Goethes verteidigt. Ders., *Römische Studien*, Berlin 1850, S. 121–131, Resümee seiner Abhandlung. – Per Daniel Amadeus Atterbom, *Ein Schwede reist nach Deutschland und Italien. Jugenderinnerungen eines romantischen Dichters und Kunstgelehrten aus den Jahren 1817 bis 1819*. Nach dem Erstdruck von 1867 neu hrsg. von E. Jansen, Weimar o. J., S. 226 (Brief 1818). Overbeck, Brief vom 8. 2. 1815, Büttner, 1980, S. 60, Anm. 332. Als „Spitze und Abschluss der Malerei des Mittelalters“ bezeichnet Friedrich Theodor Vischer die „Sixtinische Madonna“ in einem Brief vom 5. 12. 1839; Ders., *Briefe aus Italien*, München 1907, S. 78. Selbst Jacob Burckhardt charakterisiert im „Cicerone“ (1855) Raffael als Vollender der mit Giotto eingeleiteten Entwicklung, H. KAUFFMANN, J. Burckhardts „Cicerone“, in: *JbBerlMus*, 3, 1961, S. 94–116, bes. S. 109 mit Anm. 62.
- 231 *Kunst-Blatt*, 1, Nr. 31 (17. 4. 1820), 1820, S. 123–124 (B. Speth). Zu A. W. Schlegels „Legende vom Hl. Lukas“ s. hier S. 320 f.,

Im Programm dieser Münchner Raffael-Feier 1820 ist das Ideenkonzept von Overbecks Gemälde „Der Triumph der Religion in den Künsten“ (Abb. 65) bereits voll ausgebildet. Das 1831 begonnene und im April 1840 in Rom vollendete, nach dem Vorbild der „Disputa“ (Abb. 47) zweizonig komponierte Bild stellt über den auf der Erde um den „Lebensbrunnen“ versammelten Künstlern des Mittelalters und der Hochrenaissance die von den Propheten und Aposteln des Alten und Neuen Bundes umgebene Muttergottes dar, die, wie die „Madonna di Foligno“, vor der Sonnenscheibe thron²³². Nach der Bilderklärung Overbecks, die vom Städelschen Kunstinstitut gedruckt und in fremde Sprachen übersetzt wurde, schreibt sie das „Magnificat“ auf und vertritt die Stelle der Poesie, die er – im Sinne der Poesietheorien August Wilhelm und Friedrich Schlegels – als Ursprung und Zentrum aller Künste interpretiert²³³. Auf dem Treppenpodest links stehen als Gruppe die toskanischen Maler von Giotto bis Raffael. Die hervorgehobene, durch die weiße Farbe des Mantels markierte Stellung Raffaels begründet Overbeck mit der „Universalität“ des Urbinaten, also mit demselben bereits von Friedrich Schlegel für Raffaels Anschluß an die „alte Schule“ verwendeten Begriff²³⁴. Overbeck führt – dem kunsthistorischen Konzept Passavants und der nazarenischen Kunstschriftsteller um 1820 entsprechend – über die um Dante und Giotto versammelten Hauptvertreter der toskanischen Malerei und über Raffael in seinem Bild folgendes aus:

„Wendet man sich nun von dieser Gruppe zur linken Seite des Bildes, so gewahrt man dort auf derselben

Terrasse, auf welcher sich der Brunnen befindet, die Toscaner und Andere einen Halbkreis um Dante bilden und seinem begeisternden Gesange horchen, der so wesentlich ihre Kunstrichtung bestimmt hat, und dessen Divina Commedia auch zugleich den ganzen Ideenkreis umschließt, der der christlichen Kunst zur Aufgabe dient. Ihm zunächst stehen seine Zeitgenossen Giotto, Orcagna, und zwischen beiden Simon Memmi; dann Rafael in der Mitte aller derer, die auf ihn besondern Einfluß ausgeübt haben: nemlich auf der einen Seite Pietro Perugino, Ghirlandajo und Masaccio, auf der andern Fra Bartolomeo und Francesco Francia; er selber im weißen Mantel, der die Universalität seines Geistes symbolisiert, in welchem sich ebenso Alles, was man an Andern vereinzelt bewundert, vereinigt findet, wie der Lichtstrahl alle Farben in sich befaßt.“²³⁵

Nach dieser durch Passavants Kapitel über den „Gang der Malerkunst in Toscana“ veranlaßten Betrachtung dieser Bildbeispiele der Nazarener für ihre „kunsthistorische“ Einordnung Raffaels als Gipfelpunkt der „alten Schule“ sollen schließlich die außerdem noch in seinem Büchlein behandelten Themen erwähnt werden. Im letzten Kapitel beschäftigt er sich mit der Neuorganisation des Kunstunterrichtes in den Akademien und Kunstanstalten, die alle Sparten der bildenden Künste und des Handwerks umfassen sollten. Als Ziel der Ausbildung beschreibt er die zweckgebundene Integration der Kunst in das öffentliche Leben, was durch Aufträge der Städte für Freskomalereien mit Themen der „vaterländischen Geschichte“, für Monumente, Brunnen, Plätze, Friedhofsanlagen verwirklicht werden könnte²³⁶. Jeweils weist er dabei auf ein historisches Vorbild hin, auf die kommunalen Einrichtungen des Mittelalters und der frühen Neuzeit in Florenz, Siena, Pisa und Nürnberg²³⁷. Er macht Vorschläge für die Wiederherstellung der Kirchen und Burgen in Deutschland und erwähnt dabei auch die Marienburg und den Kölner Dom²³⁸.

Anm. 64; zu seinem Gedicht „Bund der Kirche mit den Künsten“ (1800) Hoppe, 1935, S. 66–67.

232 Literatur in Anm. 81. Bereits Hoppe, 1935, S. 66f. bezog A. W. Schlegels Gedicht „Bund der Kirche mit den Künsten“ auf Overbecks Gemälde. Hinz, 1979, S. 168, Anm. 22 lehnt Schlegels Gedicht als Anregung ab, weil es „kaum einen Gedanken enthalte, der zu Overbeck führte“. Die Deklamation desselben bei der Münchner Raffael-Feier 1820 belegt jedoch die Aktualität dieser Quelle.

233 Die 1840 zuerst veröffentlichte Bilderklärung Overbecks bei Howitt, 2, 1886, S. 61–72, S. 62 zur Maria als Poesie: „(…) Die Poesie aber erscheint in der Mitte durch die hl. Jungfrau selbst, die jenen erhabenen Lobgesang niederschreibt, vertreten; indem die Poesie Centrum aller Künste ist, wie das Geheimniß der Menschwerdung Gottes aus der Jungfrau Centrum aller religiösen Ideen ist“. A. W. Schlegel definiert die Poesie als „Ur- und Mutterkunst aller übrigen Künste“, als „Repräsentantin aller Künste, die alle anderen in sich vorbildet“. F. Schlegel setzt die Poesie mit Gott gleich. Nachweise bei K. POLHEIM, Die romantische Einheit der Künste, in: *Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen*, hrsg. W. Rasch, Frankfurt/M. 1970 (Stud. z. Philos. u. Lit. d. 19. Jhs., Bd. 6), bes. S. 160–162; außerdem Börsch-Supan, 1975, S. 241–243; Frühwald, 1983, S. 129–148.

234 Nachweise in Anm. 228, 229.

235 Howitt, 2, 1886, S. 65. Overbeck beschließt seine Bilderklärung mit einer als Warnung gemeinten didaktischen Betrachtung über das „Absinken der Kunst“. Als Grund für ihren Verfall sieht er ihren artifiziellen Selbstzweck an. An der Decke des Saals, in dem Overbecks Gemälde im Stadel ursprünglich hing, waren „acht Repräsentanten italienischer Künstler“ von Giotto bis Raffael und Michelangelo dargestellt. Passavant, Verzeichnis, 1844, S. 75, Nr. 110, der anstelle einer Beschreibung die Bilderklärung Overbecks auszugsweise zitiert.

236 Passavant, Ansichten, 1820, S. 99–136, bes. S. 103–112, S. 119–122; vgl. dazu Böhrmer, Briefe, 2, hrsg. Janssen, 1868, S. 50, Nr. 24 (18.–31. 8. 1819 an Passavant).

237 Passavant, *ibid.*, S. 123–126.

238 Passavant, *ibid.*, S. 128.

Den Abschluß seiner taschenbuchartigen Broschüre bilden katalogartige „Verzeichnisse“, zunächst über die „vorzüglichsten Baumeister, Bildhauer und Maler“ der italienischen Kunst vom 13. bis zum 16. Jahrhundert, um „manchem Wanderer nach Italien einen nützlichen Dienst zu leisten“, wie es in der „Vorrede“ heißt²³⁹. Für jeden Künstler hat er Daten und Hauptwerke zusammengestellt, eine Materialsammlung, die auch Objekte in entlegeneren Orten berücksichtigt. Auch bei diesem Vademecum, das es nach seiner Aussage in dieser Form vorher noch nicht gegeben habe, zeigt sich das praktische und didaktische Anliegen, die Kunstgeschichte als einen ‚lebendigen‘ Stoff zu vermitteln, und zwar vor den Originalen an Ort und Stelle. Darauf folgt ein „Alphabetisches Verzeichnis“ der gut fünfzig neudeutschen Maler, acht Bildhauer und vier Kupferstecher, deren Arbeiten in der bereits erwähnten Ausstellung 1819 im Palazzo Caffarelli zu sehen waren, mit einer Beschreibung der einzelnen Werke. Er selbst war übrigens mit keinem Bild vertreten²⁴⁰.

Passavants Büchlein informiert also recht umfassend über das Selbstverständnis der Nazarener, ihre Absichten und einzelnen Werke, darüber hinaus über ihre Beschäftigung mit der Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, durch die sie ihre eigene Position begründeten. Als Charakteristikum der neudeutschen Künstler in Rom führt Passavant nicht nur „das genauere Studium der altitaliänischen Meister“ an, sondern auch „die nähere Kenntniß der Geschichte und Poesie der Zeit, worin die Kunst in Italien ihren Aufschwung erhielt“^{240a}.

Mit der Schrift Passavants setzte sich sofort Carl Friedrich von Rumohr kritisch in einer scharfen Rezension in der April-Nummer des Schorn'schen „Kunst-Blatt(es)“ 1821 auseinander. Rumohr weist ihm nicht nur sachliche Fehler für die älteren Meister der italienischen Kunstgeschichte und eine verschwommene Terminologie nach, sondern er wehrt sich auch dagegen, die Kunst der neudeutschen Maler so begrifflich abstrakt aus dem Schaffen der altitalienischen Künstler ableiten und erklären zu wollen. Für Rumohr sind es „nur wenige, welche sich an der Idee ganz und an das Vorbildliche der alten italienischen Kunst (Raphael mit eingerechnet, wer auch das Gegentheil behauptet haben mag) fest angeschlossen haben; und diese sind nicht durch übereinkömmliche Begriffe, vielmehr durch ächte Geistesverwandschaft dazu bestimmt worden. Diese dürften, in größter Strenge, auf

Overbeck, Cornelius und Veit beschränkt werden können“²⁴¹.

Dabei griff Rumohr die Person Passavants an, den er gleich im ersten Satz als jemanden vorstellt, der „in seiner früheren Jugend weder zum Gelehrten noch zum Künstler angeleitet ward“ und den „ein angeborener Hang von nützlicheren Beschäftigungen zur Kunst hinüberzog“, womit er also auf den früheren Kaufmannsberuf des Nazareners anspielte²⁴². Diese Charakterisierung empörte den Betroffenen und seine Freunde²⁴³. Rumohr veröffentlichte im „Kunst-Blatt“ 1821 gleichzeitig fünf quellenkritisch fundierte Aufsätze „Über die Entwicklung der ältesten italienischen Malerey“ als Antwort auf Passavants „Ansichten“²⁴⁴.

Die Kritik Rumohrs an Passavants Schrift ist von seiner Methode und Auffassung der Kunstgeschichte als einer auf Quellenstudium und Quellenkritik sich gründenden Wissenschaft zweifelsfrei berechtigt. Doch war die Kunstgeschichte als solche hier nicht die Absicht Passavants; ihm ging es vielmehr um die Verteidigung der neudeutschen Schule, deren mit dem Vorwurf der „Nachahmung“ belastete Kunstauffassung er „historisch“ begründen wollte. Seine – weder von ihm selbst noch von Böhmer als „wissenschaftlich“ betrachteten – Ausführungen sind weitgehend von der Kunstphilosophie Friedrich Schlegels her gedacht, die er mit Fakten aus Vasari, aus der Geschichte der italienischen Malerei des Luigi Lanzi²⁴⁵ sowie der Kunstgeschichte des Johann Domini-

241 Kunst-Blatt, 2, 1821, Nr. 32 (19.4.1821), S. 125–128, bes. S. 127.

242 Rumohr, 1821 (s. Anm. 241), S. 125. Rumohr hat sich in Briefen an C. C. J. Bunsen noch abfälliger über Passavants Schrift geäußert. Der Grund seines Zorns geht daraus nicht einwandfrei hervor. Man nimmt an, daß er über die Beschäftigung Passavants mit seinem Forschungsgebiet der altitalienischen Malerei verärgert war. Stock, 1943, bes. S. 24–32, Nr. 17–20, dazu S. 112–115, Anm. 94–109; Niebuhr, Briefe, Bd. 1, 2, ed. E. Vischer, 1981, S. 648, Nr. 340.

243 Scheidig, 1954, S. 70–75; Stock, 1943, wie in Anm. 242.

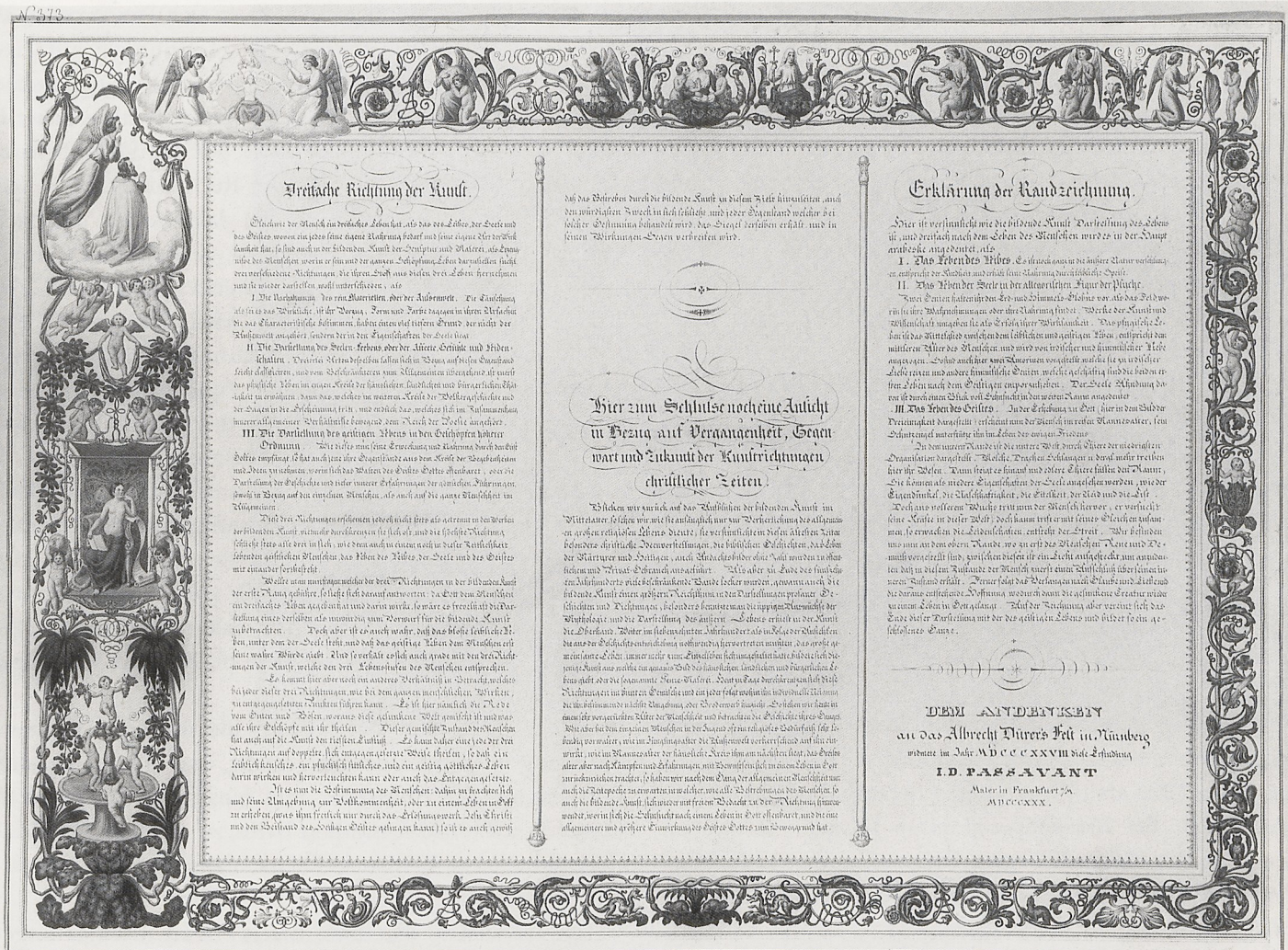
244 Kunst-Blatt, 2, 1821, Nr. 7 (22.1.1821), S. 25–27; Nr. 8 (25.1.1821), S. 29–31; Nr. 9 (29.1.1821), S. 33–35; Nr. 11 (5.2.1821), S. 43–44 (mit 2 Kupfern); Nr. 12 (8.2.1821), S. 45–48; Tarrach, 1921, S. 113.

245 L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, 3 Bde., Bassano 1795–1796; 3. Ed. Bassano 1809. Dieses Nachschlagewerk des Lanzi war zusammen mit den Viten des Vasari die wichtigste Quelle der deutsch-römischen Künstler, in deren Umkreis auch die erste und bisher einzige deutsche Übersetzung entstand: *Geschichte der Malerei in Italien vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts von Ludwig Lanzi. Aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen von J(ohann) G(ottlob) v(on) Quandt*, hrsg. von ADOLPH WAGNER, 3 Bde., Leipzig 1830. Passavant sollte im Auftrag Quandts für diese deutsche Übersetzung „eine tabellarische Übersicht“ erstellen, Frankfurt, StB, Ms, Ff. J. D. Passavant, A. I. a (3. Mappe), Nr. 1.

239 Passavant, *ibid.*, S. V, S. 137–204.

240 Passavant, *ibid.*, S. 205–212.

240a Passavant, *ibid.*, S. 76 (Zitat), S. 78.



37. Johann David Passavant, *Dreifache Richtung der Kunst*, Titelblatt, 1830, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Graphische Sammlung

cus Fiorillo²⁴⁶ untermauert und im Sinne seines Freundes Böhmer vaterländisch akzentuierte²⁴⁷.

Böhmer lobte Passavants Schrift als kompetente Darstellung der neudeutschen Schule und sorgte für deren Verbreitung²⁴⁸. Für den Fall einer zweiten Auflage schlug er eine Erörterung des Nachahmungsproblems für die Antiken vor und wies dabei auf die Darstellung des Apollon am Sebaldusgrab Peter Vischers d. J. und auf die antiken Götter in den Randleisten der Teppiche Raffaels hin²⁴⁹.

246 J. D. FIORILLO, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauf-lebung bis auf die neuesten Zeiten*, 4 Bde., Göttingen 1798–1820.

247 Böhmer, Briefe, 2, hrsg. Janssen 1868, S. 72, Nr. 32 (24. 1. 1821 an den Kupferstecher Samuel Amsler in Rom); vgl. dazu Passavant, *Ansichten*, 1820, S. 70.

248 Böhmer, Briefe, 2, hrsg. Janssen, 1868, S. 70, Nr. 32 (24. 1. 1821) an Samuel Amsler, dem er Passavants Buch empfiehlt und dabei bemerkt, daß er es Fiorillo geschickt hat.

249 Böhmer, Briefe, 2, hrsg. Janssen, 1868, S. 55–57, Nr. 26.

Trotz des über Passavants Schrift entstandenen Zwistes vermittelte ihn der vielseitige, temperamentvolle und ge-niale Rumohr als römischen Korrespondenten an Dr. Ludwig Schorns „Kunst-Blatt“²⁵⁰. Ab 9. August 1821 be-richtete Passavant unter dem Pseudonym „Johannes von F.“ über die Arbeiten der deutschen Künstler. Er begann mit einer Besprechung der Deckenfresken Overbecks in der Villa Massimo²⁵¹.

250 Stock, 1943, S. 21, Nr. 15, Briefe Rumohrs vom 9. Mai 1821 aus Florenz an Bunsen. Auch Böhmer setzte sich für Passavant beim „Kunst-Blatt“ ein; Janssen, 2, 1868, S. 91, Nr. 36 (1. 8. 1821).

251 Kunst-Blatt, 2, 1821, Nr. 64 (9. 8. 1821), S. 252–256, Nachrichten aus Rom (Overbeck, Villa Massimo); Nr. 65 (13. 8. 1821), S. 259–260 (Peter Rittig, Ramboux, Näcke); Nr. 89, (5. 11. 1821), S. 354–356 (R. Schadow, Thorvaldsen). Die Korrespondententätigkeit gab Passavant im Herbst 1822 nach einer mißglückten Besprechung der Reliefs Johann Martin von Wagners für die Walhalla auf; Kunst-Blatt, 3, 1822, Nr. 88; Cornill, 1864, S. 75.

In Rom erwarb sich Passavant bleibende Verdienste bei der Gründung der „Bibliothek der Deutschen“, deren Einrichtung im Palazzo Caffarelli am 5. Februar 1821 durch eine Satzung genehmigt wurde. Seine Bibliotheksarbeit unterstützten der preußische Gesandtschaftssekretär Christian Carl Josias Bunsen, der sächsische Diplomat, Maler und Kunstgelehrte Ernst Platner, August Kestner und Rumohr²⁵², der im Herbst 1822 Italien verließ²⁵³. Ab 1822 organisierte Passavant regelmäßig stattfindende „Akt- und Gewandzeichnungsübungen“ für die deutschen Künstler²⁵⁴.

Julius Schnorr von Carolsfeld beurteilt Passavant in einem Brief vom 26.1.1821 an Johann Gottlob von Quandt als das „nützlichste und unentbehrlichste Mitglied der jungen deutschen Kunstgenossenschaft. Seiner Tätigkeit verdanken wir es auch, daß die Organisation der Bibliothek so bald zustande kam, und in vielen anderen Fällen hat er Zeit und Vortheil hintangesetzt, sich seinen Landsleuten nützlich und hilfreich zu erweisen“²⁵⁵.

Im Juli 1824 kehrte Passavant nach Frankfurt zurück. In den folgenden Jahren arbeitete er für sich als Maler und als Kunstschriftsteller weiter. Außer Madonnen- und Historienbildern entstanden Entwürfe für Grabdenkmäler, die er 1828 als Lithographien herausgab. Er arbeitete Vorschläge für Freskenprogramme in neu errichteten kommunalen Gebäuden Frankfurts aus, und zwar für eine Friedhofskapelle, ein Waisen- und ein Konzerthaus²⁵⁶. 1828 nahm er, wie schon oben gesagt, am Nürnberger Dürerfest teil und engagierte sich dort für die Gründung des „Deutschen Künstlervereins“²⁵⁷. Dem Andenken an das Dürerfest widmete er seine kleine, 1830 gedruckte kunstphilosophische Schrift über die „Dreifache Richtung der Kunst“, für deren Titelblatt (Abb. 37) er einen ausgeklügelten Rahmendekor aus Arabesken und figürlichen Allegorien – darunter die Allegorie der „Psyche“ nach Raffaels Personifikation der „Poesie“ über dem Parnass – entwarf²⁵⁸.

252 Cornill, 1864, S. 77; Noack, 1, 1927, S. 390–394.

253 Schulz, 1844, S. 28.

254 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, B Nr. 28, Ankündigungen und Teilnehmerlisten der „Akt- und Gewandzeichnungsübungen“.

255 Schnorr von Carolsfeld, 1886, S. 367.

256 J. D. Passavant, Entwürfe zu Grabdenkmälern, Frankfurt/M. 1828 (Frankfurt, Stadel, Graph. Slg.). Cornill, 1865, S. 10, S. 23 f., S. 32, S. 33; Nagler, 12, 1852, S. 129; Dessoff, 2, 1909, S. 106; Th-B, 26, 1932, col. 280.

257 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, B Nr. 29 (Blatt 31–36); Cornill, 1865, S. 20.

258 Frankfurt, Stadel, Graph. Slg., Inv.-Nr. 373; Aquarell, signiert, 1830 datiert. Resümee über den Inhalt der Schrift, in der die vier

Böhmer und Cornill zufolge hatte sich Passavant nach seiner Rückkehr aus Rom große Hoffnungen auf eine feste Tätigkeit an dem 1816 gegründeten Städel'schen Kunstinstitut gemacht²⁵⁹. Nach einem elf Jahre dauernden Prozeß, in dem Angehörige des Bankiers Johann Friedrich Stadel (1728–1816) die Rechtmäßigkeit seiner Stiftung bestritten hatten, konnte das Institut, das nach dem Testament aus einer „höheren Kunstschule“, einer „Schule zur Veredelung der Handwerker“ und einer Galerie bestehen sollte, 1828 mit der Arbeit beginnen²⁶⁰. Besonders auf Böhmer und den Kaufmann Philipp Jacob Passavant, die seit 1823 zu den fünf Administratoren gehörten, geht es zurück, daß sich das Städel'sche Kunstinstitut zu einem Zentrum der neudeutschen Kunst in Deutschland entwickelte. Böhmer und Philipp Jacob Passavant bemühten sich um die renommiertesten Nazarener als Lehrer. Zunächst wandte man sich an Overbeck, der jedoch ablehnte und Philipp Veit vorschlug. Letzterer wurde 1830 zum „Vorsteher der Malerschule und Direktor der Galerie“ berufen und hatte bis Februar 1843 diese Ämter inne²⁶¹.

Damit waren die Weichen für die weitere Kunstentwicklung in diesem Institut gestellt, und es schienen sich die Träume der Nazarener von einst, die Passavant in seiner Schrift 1820 formuliert hatte, zu erfüllen: Die Wiederbelebung der Künste in Deutschland und ihre Integration als Bildungsfaktor in das öffentliche Leben.

Für Passavant, der diese Ideen erneut in einer ungedruckten Schrift „Vorschläge zur Förderung der lebenden Kunst durch das Stadel'sche Institut“ behandelte²⁶², gab es dort allerdings bis 1840 keine Chance.

Lebensalter mit vier Perioden der Kunstgeschichte in Parallele gesetzt werden, bei Cornill, 1865, S. 11 f.; Mende-Hebecker, 1973, S. 106–108, Kat.-Nr. 54.

259 Cornill, 1865, S. 10, S. 21–22.

260 Böhmer, Briefe, 2, hrsg. Janssen, 1868, S. 114–117, Nr. 47, Brief vom 14.2.1823 an Passavant über die Aufgaben des Instituts nach dem Testament Städel's. Parallelen zu der für das Städel'sche Kunstinstitut typischen Verbindung von Kunstschule, Galerie und Abgußsammlung finden sich gleichzeitig in England. Passavant, 1833, S. 180–181 zur „Liverpool-Institution“, die der Historiker William Roscoe gegründet hatte, und welche aus einer Kunstschule, einem naturhistorischen Museum, einer Gips-Abgußsammlung nach den „besten antiken Skulpturen und einer kleinen Gemäldesammlung besteht, die nach dem Geschmack des Gründers nur altitalienische und altdeutsche Bilder“ enthält. Ferner: Weizsäcker, 1900, S. 3–17; Ziemke, 1980, S. 6–9.

261 Weizsäcker, 1900, S. 12; Kleinstück, 1959, S. 133–137; Ziemke, 1980, S. 8, S. 35 Bildkommentar zu C. F. Lessing, Hus in Konstanz; Steinle, 1, 1897, S. 285–287.

262 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. I. f., Nr. 10–15 (Blatt 32–55); Cornill, 1865, S. 22.

38. Johann David Passavant, *Italienische Landschaft*, Öl auf Leinwand, um 1830/32, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut



VII. PASSAVANT ALS RAFFAEL-FORSCHER (1829–1834). SEINE REISEN NACH ENGLAND (1831) UND ITALIEN (1834–1836)

Ab 1829 wandte sich Passavant der Erforschung des Œuvres Raffaels zu und war damit bis 1839 ausschließlich beschäftigt. Dennoch gab er die Malerei nicht ganz auf. Außer italienischen Landschaften, von denen sich eine im Städel befindet (Abb. 38)²⁶³, entstand zwischen 1830 und 1832 das signierte und 1832 datierte Taunusbild (Abb. 39), das die Sammlung Georg Schäfer in Schweinfurt besitzt²⁶⁴. Über den Bedeutungsinhalt dieser romantischen

„Taunuslandschaft“, in der im Hintergrund die verlassene Burgruine Königstein und links die intakte Kapelle Falkenstein sowie am Weg ein Kruzifix dargestellt sind, auf das Kinder zugehen, als Allegorie über den Verlauf des Lebens und der Zeit hat sich Passavant selbst in einem Brief an seine Mutter geäußert²⁶⁵. Die Motive der Ruine und der Kirche als sinnbildhafte Antipoden finden sich ja bereits im Hintergrund seines Selbstbildnisses von 1818 im Städel (Abb. 21)²⁶⁶.

Zu den heute nicht nachweisbaren Bildern aus der Zeit seiner Arbeit an der Raffael-Monographie gehört eine 1834 entstandene Landschaft mit der Ansicht Perugias, vor der Raffael und Perugino im Gespräch dargestellt sind²⁶⁷.

263 Frankfurt, Städel, Inv.-Nr. 1300; Öl auf Leinwand, 73,5 x 105 cm, aus dem Nachlaß des Veters Philipp Jacob Passavant, der es 1832 gekauft hatte. Cornill, 1865, S. 52; Ziemke, 1972, S. 273, ohne Abb. Die Landschaft enthält Motive der Gegend um den Albanersee, im Mittelgrund ist Castel Gandolfo dargestellt.

264 Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer, Inv.-Nr. 1588; Öl auf Leinwand, 74 x 102 cm, rechts unten signiert JDP (ligiert) und 1832 datiert. Nach Cornill, 1865, S. 52 erwarb der Vetter Samuel Passavant, ein Bruder des Philipp Jacob, dieses Bild. Ausst. Kat. *Klassizismus und Romantik in Deutschland. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung G. Schäfer, Schweinfurt*, Ausst. im Germ. Nat. mus. Nürnberg, Vorwort E. Steingraber, Schweinfurt 1966, S. 85, Nr. 121 W 19, Abb. 121. Passavant bemerkt im Brief an seine Mutter vom 20. 7. 1832, daß er „die Landschaft Königstein schon vor 2

Jahren angefangen hatte“, ließ sie aber wegen der Forschungsreisen liegen. Frankfurt, StB, Ms. Ff. J.D. Passavant, A. I. a, Nr. 15 (= 3. Mappe zur Englandreise).

265 Cornill, 1865, S. 52, Abdruck der Erklärung Passavants.

266 S. o. S. 329.

267 Cornill, 1865, S. 56.



39. Johann David Passavant, *Tannusland-schaft mit der Burg-ruine Königstein*, Öl auf Leinwand, 1832, Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer

Den Anstoß zu seiner wissenschaftlichen Beschäftigung mit Raffael hatte Passavant durch den in Mainz Rhetorik und Ästhetik lehrenden Professor Georg Christian Braun (1785–1834) erhalten, der sein 1815 in Wiesbaden zuerst erschienenes Büchlein über den Urbinaten für eine Neuausgabe umarbeitete, die im Mai 1829 in Druck gehen sollte²⁶⁸. Nach einem Brief Brauns vom 9. März 1829 an Passavant korrigierte letzterer die Texte und steuerte eigenes Material hinzu. Der gesundheitlich geschwächte Braun wollte, wie er in demselben Brief schreibt, daß Passavant im Falle seines Todes „das Ganze“ in seinem Namen „vollenden und herausgeben“ sollte, „damit das was der Kunst nutzen könne nicht untergehe“²⁶⁹. Die Arbeit Brauns zog sich hin und kam zu

keinem Abschluß. Passavant führt darüber im „Vorwort“ des ersten Bandes seiner Monographie 1839 folgendes aus:

„Durch einen eigenen Anlass wurde ich bewogen diese schwierige Arbeit zu übernehmen: der seitdem verstorbene Professor Braun in Mainz, die Unvollkommenheit seines Büchleins über Rafael erken-

hat. Was Sie übrigens über die Stanze und Loggie noch haben, bitte ich mir mitzuteilen, um es zu verarbeiten, wie ich Ihnen das Meinige über Ölgemälde mittheilen werde. So können wir friedlich neben- und miteinander jeder einen Theil bearbeiten und Raphaels Ruhm und Ehre befördern uns als schönstes Ziel vorsetzen. Sollte ich (denn auf Menschliches baue ich nicht mehr im Leben), bei meiner schwachen Gesundheit indeß abgerufen werden ins höhere Land der Kunst wo Raphael ist und mein Sohn! – so übergebe ich Ihnen das Ganze es in meinem Nahmen zu vollenden und herauszugeben, damit das was der Kunst nutzen könne nicht untergehe. Sie haben alle Liebe, welche zu dem Werke nöthig ist, und Ihr Charakter, wie ich ihn erkannte, giebt mir alles Zutrauen, Ihnen meine bisherigen mühsamen Werke in die Hände zu geben. (...)“ Ibid., Nr. 74/125, undatierter Brief Brauns an Passavant, in dem er von der Drucklegung des Raffaelbuches im Mai 1829 spricht. Sechs weitere Briefe Brauns an Passavant vom 27. Oktober 1829 bis zum 25. März 1831 sind außerdem erhalten, aus denen hervorgeht, daß er das Buch nicht vollendete und Passavant sich von der Mitarbeit zurückgezogen hatte, um selbst ein Werk über Raffael zu schreiben. (Ibid., Nr. 75/127 (27. 10. 1829); Nr. 76/129 (18. 11. 1829); Nr. 77/131 (14. 3. 1830); Nr. 78/133 (4. 4. 1830); Nr. 79/135 (1. 11. 1830); Nr. 80/137 (25. 3. 1831).

268 Braun, 1815; vgl. dazu Müntz, 1883, S. 41. Zur Mitwirkung Brauns an der „Raphael-Feyer“ 1820 in Mainz s. o. S. 318; Anm. 46. Zu Braun: *Neuer Nekrolog der Deutschen*, 12, 1834, Weimar 1836, S. 837–841, Nr. 290; J. G. MEUSEL, *Das gelehrte Teutschland im 19. Jh.*, 10, Lemgo 1829, S. 365 f., Nr. 17 B.

269 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. II. e, Nr. 73/125, Brief G. Chr. Brauns vom 9. 3. 1829 an Passavant: „(...) Was Sie an meinem Werke theilweise durchgegangen und approbiert haben, schicken Sie mir wieder, besonders gleich die Abhandlung über die Disputa, weil ich diese hier in baldem im Kunstverein vortragen will. Die Schule von Athen habe ich auf eine neue Art erklärt, wozu ich einen Schlüssel gefunden, den man noch nicht gekannt

40. Johann David Passavant,
 Porträt seines Onkels Jakob
 Ludwig Passavant
 (1751–1827), Bleistift-
 zeichnung, Frankfurt,
 Städtelsches Kunstinstitut,
 Graphische Sammlung



nend, beabsichtigte eine Umarbeitung desselben, fragte mich über vieles Einzelne um Rath, gewann aber die Einsicht, dass ohne Selbstanschauung sämtlicher Werke Rafael's, ohne Kenntniss des Schauplatzes seiner Wirksamkeit, ohne gründliches historisches Studium seiner Zeit kein gediegenes Resultat zu erwarten sei. Er forderte mich nun zu meiner grossen Überraschung auf, selbst ein Leben Rafael's zu schreiben, welchem Unternehmen ich mich indessen damals in keiner Weise gewachsen fühlte. Umstände begünstigten jedoch den Vorschlag, so dass ich selbst eine Reise nach England

zu diesem speciellen Zweck unternahm, zum drittenmal Paris besuchte und später während einem vollen Jahre Italien bereiste, in welchem gesegneten Lande ich schon früher sieben glückliche Jahre verlebt hatte. Deutschland kannte ich schon nach manchen Richtungen hin, Wien besuchte ich noch. Die grossen Gemälde Rafael's in Spanien hatte ich schon früher in Paris kennen gelernt. Ich darf daher sagen, dass mit Ausnahme weniger Werke von geringer Bedeutung, mir alle übrigen von Rafael durch Selbstanschauung bekannt sind. Die Wiege und die Schauplätze seiner Thätigkeit habe ich besucht. Ich



41. Theodor Rebbenitz, Carl Friedrich von Rumohr (1785–1842), Bleistiftzeichnung, bezeichnet „Firenze 1819 Rumohr“, Lübeck, Behn-Haus

42. Carl Barth, Johann Friedrich Böhmer (1795–1863), Bleistiftzeichnung, Frankfurt, Stadtbibliothek

durchforschte fast alle grössere und viele kleinere Bibliotheken Italiens, Deutschlands, Englands und Frankreichs, um Documente für Rafael's Leben und für seine Zeit zu erwerben; nur das Archiv in Rom, so wie das Mediceische in Florenz blieben mir, wie so vielen Andern, verschlossen. Durch meine Forschungen gewann ich indessen nicht nur einen klaren Überblick im Allgemeinen, sondern ich erhielt auch eine solche Masse von Notizen über das Einzelne, dass nur wenige Punkte im Leben Rafael's mir nicht mit wünschenswerther Klarheit vor Augen stehen. So ausgerüstet glaube ich nun mit den Ergebnissen meiner Forschungen ans Licht treten zu dürfen²⁷⁰.

Dies ist also das Fazit der fast zehn Jahre dauernden Forschungstätigkeit Passavants über Raffael, die – den heutigen Anforderungen eines solchen Unternehmens entsprechend – auf Archivstudien und der Autopsie der Originale basiert, was beides ohne Reisen nicht möglich ist. Passavants Ausführungen über die Arbeiten Georg Christian Brauns über Raffael verdeutlichen den Bruch mit dem ästhetisch gebildeten, noch allein mit Büchern und Tafelwerken auskommenden Kunstschriftstellertum der Studierstuben. Ohne „Selbstanschauung“ der Originale vor Ort war Kunstwissenschaft nicht mehr vertretbar.

Im Herbst 1830 begann Passavant mit seinen Reisen. Zunächst wandte er sich nach Berlin, danach ging er im

November nach Dresden, um dort nicht nur die Sixtini-sche Madonna, sondern auch die Stiche nach den Werken Raffaels und seiner Schüler in dem außerordentlich gut bestückten Kupferstichkabinett zu studieren. Für seine weiteren Pläne war wichtig, daß er in Dresden, wo er sich bis Ende Februar 1831 aufgehalten hat, alte Bekannte aus Rom traf – Baron von Stackelberg, Johann Gottlob von Quandt, den Kölner Kunstsammler Huybens –, durch die er „manche Empfehlungen für interessante Männer im Fach der Kunst und Gelehrsamkeit“ erhielt; „auch Göthe bringe ich ein Geschenk das ihm Baron von Stackelberg zusendet. Nach Paris und England habe ich mehrere Münzen als Geschenke zu überreichen, so hoffe ich überall Eingang zu finden und meinen Zweck für das Werk über Raphael zu erreichen“, schreibt er am 28. Februar 1831 an die Mutter²⁷¹.

In Dresden sah er auch den ihm aus Rom bekannten Maler Johann C. Baese wieder, der einen großen Ruf als Raffael-Kopist besaß, im Auftrag reicher Engländer arbeitete und dadurch über die besten Beziehungen zu den englischen Privatsammlungen verfügte. Zusammen mit Baese trat Passavant im April 1831 von Paris aus die Reise nach England an²⁷².

271 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J.D. Passavant, A. I. a (= 3. Mappe, Englandreise), Nr. 3 (Dresden, 28.2.1831 an die Mutter); *ibid.*, Nr. 4 (Frankfurt, 15.3.1831 an die Mutter). Passavant traf in Weimar Goethe nicht an und übergab das Geschenk Stackelbergs Louise Seidler.

272 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J.D. Passavant, A. I. a (= 3. Mappe, Englandreise), Nr. 2 (Dresden, 9.2.1831 an die Mutter): „(...) Um

270 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. XX–XXI.

43. Raffael, sogenanntes Selbstbildnis, Kreidezeichnung, Oxford, Ashmolean Museum, maßstabsgleiche Nachzeichnung von J. D. Passavant, Lithographie von Ludwig Zöllner, aus Passavant, Rafael, 1839



In England suchte Passavant zusammen mit Baese und außerdem mit dem Landschaftsmaler William Callcott – „der mit vielen der großen Herren im Verhältnis steht“ – „den größten Theil der Privatsammlungen“, die Kunsthandlungen und Museen auf, die eigenhändige oder allgemein nur zugeschriebene Gemälde und Handzeichnungen

des Urbinaten besaßen²⁷³. Den Verlauf und die Erträge dieser Reise arbeitete Passavant sofort nach seiner Rückkehr im Februar 1832 in einem Buch aus, das 1833 unter dem Titel „Kunstreise durch England und Belgien nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main“ erschien²⁷⁴. Es trug ihm sofort internationalen

indessen das Werk recht gediegen zu machen muß ich einige Reisen machen, besonders nach England, wo sich viele herrliche Werke auch von Raphael befinden und die bis heute noch nicht bekannt gemacht worden sind; nun trifft sich es ganz eigen daß ein alter Freund von mir, Baese aus Braunschweig, gerade von Italien kommt, seine Verwandten besucht und den Plan hat, Deutschland, Frankreich, England, Spanien und zurück nach Italien, zu bereisen um alles von Raphael kennen zu lernen was sich von ihm in diesen Ländern befindet, indem er zu den vielen Copieen die er schon nach diesem Meister gemacht, noch andere verfertigen will. Nach England hat er sehr gute Empfehlungen sodaß ihm die Palläste

alle offenstehen werden um seinen Zweck zu erreichen; nun kannst Du leicht denken welche Aufnahme bei mir seine Einladung gefunden hat diese Reise mit ihm zu machen, (...)“ Ibid., Nr. 6 (London, 22. Mai 1831). Cornill, 1865, S. 39. Zu Baese vgl. Th-B, 2, 1908, S. 349.

²⁷³ Passavant, Brief vom 22. Mai 1831 aus London an die Mutter mit Berichten über Callcott (Nachweis wie in Anm. 272). 3 Briefe Callcotts an Passavant aus den Jahren 1832 und 1833 in Frankfurt, StB, Ms. Ff. J.D. Passavant, A. II. e, Nr. 94–96 (Blatt 161–166).

²⁷⁴ Passavant, 1833, S. III–IX, Überblick über die England-Guiden, S. 1–345 England, S. 346–425 Belgien und Niederrhein. Für die



44. Raffael, *Der Traum des Ritters* (London, National Gallery), Zeichnung von J. D. Passavant, Kupferstich Ludwig Gruner, aus Passavant, *Raffael*, 1839

Ruhm ein und wurde 1835 von Mrs. Elizabeth Rigby – Gattin des mit Passavant seit seinem römischen Aufenthalt befreundeten Malers und späteren Direktors der Londoner National Gallery Charles Lock Eastlake – ins Englische übersetzt und erschien als zweibändige Ausgabe 1836 in London²⁷⁵. Passavants Buch enthält die erste umfassendere Beschreibung der Gemälde- und Zeichnungsbestände in den privaten und öffentlichen Sammlungen Englands. Denn obgleich die Reise dem Werke Raffaels galt, nutzte er die Besichtigungsmöglichkeiten im weitesten Sinne aus, indem er sich in jeder Sammlung die wichtigsten Stücke vom Mittelalter bis in das 19. Jahrhundert notierte. Für fast jede Sammlung fertigte er ein übersichtliches, nach Schulen geordnetes Verzeichnis der „vorzüglichsten“ Gemälde und Handzeichnungen, gelegentlich auch der Antiken, an. Er behandelt die Geschichte der Landsitze und das Zustandekommen des Kunstbesitzes. Darüber hinaus beschreibt er andere Se-

Ausführungen über den Bau des Frankfurter Doms benutzte er die archivalischen Materialien von J.F. Böhmer; Cornill, 1865, S. 26.

275 Passavant, *Tour*, 1836. Zu Elizabeth Rigby und Eastlake vgl. Haskell, 1976, S. 49–51; D. ROBERTSON, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton N.Y. 1978. Auch in Belgien hatte Passavants „Kunstreise“ Aufsehen erregt; die Akademie in Brüssel bestellte 500 Exemplare zum Autorenrabatt. Cornill, 1865, S. 56; Donner-von Richter, 1887, S. 201.

henswürdigkeiten Englands, die Lebensgewohnheiten, ferner den Eisenbahnverkehr zwischen Liverpool und Manchester, der ihn faszinierte und über den er detailliert berichtet, wie z. B.: „Mit dem Dampf-Wagen bin ich in Gesellschaft von 192 Personen in einer Stunde 25 Minuten nach Manchester gefahren, das aber etwa 10 Stunden von Liverpool entfernt ist und habe dafür fl.3 bezahlt!“²⁷⁶

Passavant fügte seinem Buch einen „Anhang“ mit sieben „Verzeichnissen“ bei, und zwar: Ein „Alphabetisches Verzeichnis der Kunstsammlungen in den Landsitzen Englands“, vier Verzeichnisse der „ausgezeichnetsten“ Handzeichnungen im British Museum, in der Sammlung des Königs im Buckingham-House, im Christ Church College in Oxford, im Landsitz des Herzogs von Devonshire in Chatsworth²⁷⁷. Als letztes folgen zwei Dokumente: Ein die Gemälde und Handzeichnungen betreffender „Auszug aus dem Catalog der Kunstwerke, welche König Karl I. von England besessen“²⁷⁸ und ein „Alphabetisches Verzeichnis der 295 Gemälde der Gallerie Orléans, welche vom 26. December 1798 bis Ende August 1799 in London zum Verkauf ausgestellt worden, mit Angabe, von wem und zu welchen Preisen sie erstanden wurden“. Aus der Galerie des Regenten von Orléans, die sich bis zum Ausbruch der Revolution im Palais Royal in Paris befand und 1792 von Monsieur Laborde de Merville, einem der reichsten Pariser Privatleute, erworben und nach England gebracht wurde, stammen einige Gemälde Raffaels in englischem Besitz, außerdem zahlreiche Meisterwerke der italienischen, französischen, flämischen und deutschen Malerei²⁷⁹.

Passavants Kunstführer durch England ist nicht nur deshalb eine erstaunliche Leistung, weil es der erste Versuch ist, die dortigen Sammlungen kunsthistorisch zu erschließen, sondern auch wegen der übersichtlichen Dar-

276 Passavant, 1833, S. 182–184 „Fahrt (von Liverpool) nach Manchester auf dem Dampfwagen“. Er beschreibt die Architektur der „Railwayhöfe“, den aus sieben Wagen bestehenden Zug, teilt die Kosten und Gewinne der Aktiengesellschaft mit sowie die Vorteile dieser Verkehrsmöglichkeit. Frankfurt, StB, Ms. Ff. J.D Passavant, A. I. a (3. Mappe, Englandreise), Nr. 7, Brief vom 26. Juni 1831 aus Manchester an die Mutter mit einer Skizze eines Eisenbahnzuges. Aus diesem Brief Passavants das Zitat hier im Haupttext.

277 Passavant, 1833, S. 209–252.

278 Passavant, 1833, S. 253–267. Zu diesem Sammlungskatalog König Karls I. Shearman, 1983, S. XVIII–XIX (Übersicht der Inventare).

279 Passavant, 1833, S. 268–278. Den Versteigerungskatalog der Sammlung Orléans druckte auch Waagen, 1, 1837, S. 492–520, Anlage B ab, allerdings unter Weglassung der Preise und der Käufer und ohne Passavant zu zitieren. Buchanan, 1, 1824, bes. S. 17–19 zu Monsieur Laborde de Merville; Haskell, 1976, S. 25 f.

stellung und Gliederung des umfangreichen Stoffes. 1835 reiste sein Freund Gustav Friedrich Waagen, der Direktor der Berliner Gemäldegalerie, nach England, der seine in Briefform abgefaßten Aufzeichnungen 1837 unter dem Titel „Kunstwerke und Künstler in England“ veröffentlichte, die er als Ergänzung zu Passavants Buch verstand²⁸⁰. Den Büchern Passavants und Waagens kommt als den ersten gedruckten Bestandsaufnahmen der Kunstwerke in den Sammlungen Englands noch heute eine große Bedeutung zu, vor allem wegen der Provenienzanlagen der Stücke. Sie bildeten die Ausgangsbasis sowohl für das auf die Antikensammlungen Englands spezialisierte Werk von Adolf Michaelis, das 1882 in Cambridge erschien²⁸¹, als auch für Oskar Fischels „Corpus der Handzeichnungen Raffaels“²⁸².

Passavant ging in England allen Hinweisen auf Gemälde und Handzeichnungen Raffaels nach. Dabei halfen ihm vor allem Kunsthändler. An erster Stelle die Brüder Allen und Samuel Woodburn in London, die selbst eine große Sammlung von Raffael-Zeichnungen besaßen. Sie hatten sie von dem David-Schüler Jean Baptiste Wicar (1762–1834) erworben, der sich während seiner Amtszeit als napoleonischer Kunstkommissar in Rom zwischen 1796 und 1799 einen ungeheuren Schatz von italienischen Meisterzeichnungen zugelegt hatte²⁸³. Durch die Vermittlung des Samuel Woodburn – der außerdem die ursprünglich aus dem Besitz des Timoteo Viti stammenden Raffael-Zeichnungen aus der Zeichnungssammlung des Marchese Antaldo Antaldi in Urbino und Pesaro sowie aus dem Besitz des Paignon Dyonval in Paris, des Baron Dominique Vivant Denon, des William Young Ottley erworben und an Sir Thomas Lawrence verkauft hatte – konnte Passavant die 175 Handzeichnungen Raffaels in der „fast unzugänglichen Sammlung“ des 1830 verstorbenen Malers und Akademiepräsidenten Lawrence in London studieren²⁸⁴. Samuel Woodburn, der Passavant eine kleine



45. Raffael, *Kinderkopf*, Silberstift, Frankfurt, Städelches Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 384. Aus dem Besitz Passavants

Silberstiftzeichnung Raffaels mit einem Kinderkopf geschenkt hat (Abb. 45)²⁸⁵, war ein höchst qualifizierter Kenner. Unter den Gemälden aus dem Besitz des Fürsten Borghese in Rom, die durch französische Kommissare und Agenten während der napoleonischen Ära nach Paris und England gelangt waren, befanden sich beispielsweise die beiden bis dahin als Werke Raffaels noch nicht erkannten Gemälde der „Drei Grazien“ und des „Traums des Ritters“, die Woodburn als Arbeiten des Urbinaten identifiziert, erworben und weiterverkauft hatte²⁸⁶. Das kleine quadratische – 1885 vom Duc d’Aumale für Chantilly

280 Waagen, 1, 1837, S. V zu Passavants Buch. Waagens Werk wurde bekannter, weil er im 3. Bd. „Kunstwerke und Künstler in Paris“ (1839) behandelt. Waetzold, 2, 1924, S. 34–36.

281 A. MICHAELIS, *Ancient Marbles in Great Britain*. Translated from the German by C. A. M. Fennell, Cambridge 1882; H. OEHLER, *Foto + Skulptur. Römische Antiken in englischen Schlössern* (...), Köln 1980, bes. S. 12, S. 31, Anm. 3, wo nur Waagens Englandbuch zitiert ist „der schon 1835 durch England reiste“.

282 S. S. 391.

283 Passavant, 1833, S. 107–108 über Wicar, durch den die meisten Raffael-Zeichnungen nach England verkauft wurden. Passavant gibt die Verkaufspreise, das Schicksal und den Verbleib der Zeichnungen im einzelnen an. Ders., *Rafael*, 2, 1839, S. 607–608, Bd. 3, 1858, S. 235–244, *Raphael*, 2, 1860, S. 403, 481; R. W. SCHELLER, *The case of the stolen Raphael drawings*, in: *Master Drawings*, 11, 1973, S. 119–137; Haskell, 1976, S. 35f.

284 Passavant, 1833, S. 106–108, bes. S. 108. Zum Zustandekommen der Sammlungen von Raffael-Zeichnungen in England zuletzt Gere-Turner, 1983, S. 6–15; auch dort wird Passavants Englandbuch nicht zitiert.

285 Frankfurt, Städel, Graph. Slg., Inv.-Nr. 384; Silberstift auf grau grundiertem Papier, 112x99 mm. Passavant, 1833, S. 114; Ders., *Rafael*, 2, 1839, S. 539, Nr. 282, Bd. 3, 1858, S. 210, Nr. 604 (Zuordnung zur „Kleinen Madonna Cowper“); *Raphael*, 2, 1860, S. 455, Nr. 278. Im „Corpus“ von Fischel ist diese Zeichnung nicht aufgeführt. Als eigenhändige Zeichnung Raffaels, allerdings ohne Passavant und die Provenienz des Blattes aus seinem Besitz zu erwähnen, bei Knab, Mitsch, Oberhuber, 1983, S. 567, Kat.- u. Abb.-Nr. 121 (Datierung in die Entstehungszeit der „Madonna im Grünen“, um 1505/6); Joannides, 1983, S. 158, Kat.- u. Abb.-Nr. 106 (um 1505/6).

286 Passavant, 1833, S. 103, S. 112.



46. Raffael, *Die Hl. Katharina von Alexandrien*, Öl auf Holz, London, National Gallery

erworbene – Gemälde der „Drei Grazien“, die Passavant bereits mit der antiken Marmorgruppe in der Libreria Piccolomini in Siena vergleicht und in die Zeit von Raffaels Aufenthalt in jener Stadt um 1503/4 datiert, sah er in der Sammlung des Lord Dudley in London²⁸⁷, den „Traum des Ritters“, den er bereits mit der Thematik des „Herkules am Scheidewege“ verband, in der Sammlung der Lady Sykes, ebenfalls in London, wo sich außerdem der dazugehörige, in Feder ausgeführte Originalkarton befand. Beide Stücke kamen 1847 in die Londoner National Gallery. Passavant fertigte sich von dem „Traum des Ritters“ (Abb. 44), dessen Bildthema ihn an Dürers Wahlspruch „Bete und arbeite“ erinnerte, eine Zeichnung an, nach der Ludwig Gruner 1837 den Kupferstich für die

Raffael-Monographie ausgeführt hat²⁸⁸. Dies war überhaupt die erste Abbildung von dem später so berühmt gewordenen Gemälde, dessen Zusammengehörigkeit mit dem gleichformatigen Bild der „Drei Grazien“ zuerst Erwin Panofsky in seinem Buch „Hercules am Scheidewege“ 1930 erkannt hat²⁸⁹.

Bei der Besprechung der einzelnen Werke Raffaels – die Passavant im Dulwich College, in Hampton Court, in der Königlichen Sammlung in Kensington, in der Bridgewater-Gallery, in der Sammlung des Mr. W. G. Coesvelt, in der Sammlung des Lord Cowper auf dessen Landsitz Panshanger, in der Londoner Kunsthandlung des Herrn Neuwenhuys aus Brüssel und außerhalb Londons in der Sammlung des Marquis von Lansdowne in Bowood, in der Galerie des Herzogs von Marlborough in Schloß Blenheim, in der Sammlung des Mr. William Beckford in Bath besichtigte –, überraschen seine sachlich kühlen Angaben über den Erhaltungszustand, die Malweise, die stilistische Einordnung und die Provenienz. Dies mögen hier nur Auszüge aus seinen Aufzeichnungen über die Hl. Katharina von Alexandrien (Abb. 46) verdeutlichen, die er in der Sammlung des Mr. W. Beckford in Bath sah. Das am Ende des 18. Jahrhunderts aus der Sammlung Aldobrandini in Rom an den Londoner Kunsthändler Mr. Alexander Day und von diesem an Mr. Beckford verkaufte Gemälde kam 1839 in die Londoner National Gallery. Passavant führt über die Hl. Katharina aus:

„(...) Dem Character der Zeichnung nach ist dieses Bild in dieselbe Zeit, wie die Grablegung im Pallast Borghese zu setzen. In vielen Stellen ist es so dünn gemalt, daß man, besonders in der Carnation die Zeichnung mit ihren Schraffierungen durchsieht. So auch ist die hübsche Landschaft sehr dünn im

288 Passavant, 1833, S. 104–105; Ders., *Raffael*, 1, 1839, S. 69, Bd. 2, S. 25f., Nr. 19 (Datierung um 1503), Tafelbd., Taf. VII; Ders., *Raphael*, 1, 1860, S. 57f., 2, S. 16f., Nr. 13; Dussler, 1971, S. 6, Abb. 14 (um 1502/3); Fischel, RZ, 1, 1913, Kat.- u. Abb.-Nr. 40 (um 1500); Gere-Turner, 1983, S. 34f., Kat.- u. Abb.-Nr. 15; Joannides, 1983, S. 141, Kat.- u. Abb.-Nr. 31 (um 1502/3); Oberhuber, Raffaello, 1982, S. 26f. (um 1504); Knab, Mitsch, Oberhuber, 1983, Kat.-u. Abb.-Nr. 93 (um 1504).

289 E. PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig-Berlin 1930 (= Stud. Bibl. Warburg, Bd. 18), S. 37–40, S. 77–83, S. 142–145, Abb. 28–30. Zu den ikonographischen Vorstufen von Raffaels „Traum des Ritters“ gehört der Holzschnitt mit der „Entscheidung des Hercules“ in Sebastian Brants „Stultifera Navis“ (Basel 1497), was im Hinblick auf Passavants instinktive Verbindung des Bildes mit diesem Herkulesthema bemerkenswert ist. Panofsky deutete Raffaels Bildthema als die Entscheidung des Scipio Africanus, vgl. dazu MAB VAN LOHUIZEN MULDER, *Raphael's Images of Justice-Humanity-Friendship. A Mirror of Princes for Scipione Borghese*, Wassenaar 1977.

287 Passavant, 1833, S. 103; Ders., *Raffael*, 1, 1839, S. 112f., Bd. 2, S. 65, Nr. 48 mit Hinweis auf die Nachzeichnung der Skulpturengruppe der „Drei Grazien“ (Siena) im sog. „Venezianischen Skizzenbuch“; Ders., *Raphael*, 1, 1860, S. 50f., Nr. 42; Dussler, 1971, S. 6f., Abb. 15; Ausst. Kat. Raphael au Musée Condé, ed. G. Bazin und A. Lefébure, Chantilly 1983, S. 47f., Nr. 29, Abb. 33.

Auftrag und skizzenhaft behandelt. Erhalten ist das Bild vortrefflich; nur am Ansatz der Haare und im Schatten der Stirne hat es etwas gelitten und ist an dieser Stelle leicht übermalt. Es war fürderhin in der Sammlung Aldobrandini in Rom. Der Originalcarton dazu ist in der Pariser Sammlung der Handzeichnungen; eine erste Idee davon nebst noch andern Entwürfen mit der Feder besitzt der Herzog von Devonshire, und nur der vordere Theil des Kopfes, sehr schön mit der Feder gezeichnet, wobei auch noch fünf Kinderstudien, ist in dem Nachlasse des Sir Thomas Lawrence. Diese Angabe kann als neuer Beweis dienen, daß, wenn Raphael auch sehr schnell arbeitete, er doch nicht leichtsinnig zu Werke gieng, sondern vielmehr zu allem die nöthigen Studien machte, um dann mit Sicherheit ausführen zu können“²⁹⁰.

Passavants rein stilistisch begründete Datierung der Hl. Katharina in die Zeit der 1507 datierten „Grabtragung Borghese“ entspricht dem gegenwärtigen Forschungsstand²⁹¹.

Schließlich besuchte Passavant am 2. Juni 1831 noch den Historiker William Roscoe (1753–1831) in Liverpool, um „über verschiedene das Leben Raphaels betreffende Gegenstände Auskunft zu erhalten“. Er verbrachte zwei Tage bei Roscoe, der ihm „alle wichtigen Nachrichten“ mitteilte. Ihm verdankte er wichtige Aufschlüsse, „worüber ich sonst stets im Dunkel geblieben wäre“²⁹². Roscoe, der kurz nach Passavants Besuch am 30. Juni 1831 starb, war der beste Kenner der florentinischen und römischen Geschichte des 15. und 16. Jahrhunderts. Seine in fast alle europäischen Sprachen übersetzten Werke über Lorenzo de' Medici (zuerst London 1795) und über Papst Leo X. und seine Zeit (zuerst Liverpool 1805) werden aufgrund der in umfangreichen „Anhängen“ abgedruckten Quellen, besonders für die Humanisten und Dichter, die zur Zeit Raffaels an den Höfen Julius' II. und Leos X. in Rom lebten, noch heute selbstverständlich konsultiert²⁹³. Roscoes Werke fußen auf den Quellenforschun-

gen des 18. Jahrhunderts, auf den großen Chroniken-, Urkunden-, Brief- und Diariensammlungen des Lodovico Antonio Muratori (1672–1750)²⁹⁴. Aus den Quellenpublikationen Muratoris und den Arbeiten Roscoes schöpfte bekanntlich auch Jacob Burckhardt in seiner „Kultur der Renaissance in Italien“ (zuerst Basel 1860), an der er seit 1847 arbeitete²⁹⁵.

Durch die Empfehlung Roscoes, der für die Handschriftensammlung des Lord Leicester einen zehnbändigen Katalog erstellt hatte, konnte Passavant zusammen mit William Callcott die Sammlung in Holkham Hall besichtigen²⁹⁶, wo ihn besonders ein Raffael zugeschriebenes, aus dem Besitz des Carlo Maratta stammendes Heft mit architektonischen Zeichnungen und Nachzeichnungen nach Antiken interessierte. Nach dem Urteil Passavants, der sich von einigen Zeichnungen Faksimiles anfertigte, handelt es sich bei diesem – bis heute noch nicht vollständig publizierten – „Skizzenbuch“ um einen von verschiedenen Händen ausgeführten Sammelband; einige Blätter schreibt er Giulio Romano zu, andere „weniger geschickten Künstlern“. Seine Beschreibung der einzelnen Blätter dient im übrigen noch der gegenwärtigen Forschung als Grundlage²⁹⁷.

Durch die Forschungsreise in England hatte sich Passavant eine umfassende Materialkenntnis erworben. Bevor er mit der Ausarbeitung seiner Monographie begann, begab er sich noch einmal nach Italien, wo er von November 1834 bis Frühling 1836 in den Sammlungen, Zeichnungskabinetten, Bibliotheken und Archiven zu Mailand, Rom, Neapel, Urbino, Perugia, Fano, Gradara, Pesaro, Montefiorentino, Città di Castello, Florenz, Bologna und

Bde., London 1795; Supplement: Illustrations, historical & critical of the Life of Lorenzo de' Medici, London 1822; Ders., *The Life and Pontificate of Leo the Tenth*, 4 Bde., Liverpool 1805. Italienische Übersetzung von Luigi Bossi, 12 Bde., Milano 1816–1817, auf die sich Passavant, 1833, S. 178 bezieht.

294 L. A. MURATORI, *Scriptores Rerum Italicarum*, Bd. 1–25, Mailand 1723–1751. Neue Edition ab 1900 ff.; Ders., *Annali d'Italia*, Bd. 1–12, Mailand 1744–1749. Zu Muratoris Bedeutung für die Renaissance-Forschung vgl. DENYS HAY, Muratori and the British Historians, in: Ders., *Renaissance Essays* (1951–1983), London-Roncheverte 1988, S. 85–101.

295 J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance*. Ein Versuch, hrsg. W. Kaegi, Basel 1930 (= Gesamtausgabe, Bd. 5); W. KAEGI, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, III (Die Zeit der klassischen Werke), Basel 1956, S. 647–724, bes. S. 656–658 zur Exzerptengruppe aus Muratori „ohne die Burckhardts Buch völlig undenkbar wäre“.

296 Passavant, 1833, S. 193–199.

297 Passavant, 1833, S. 199; Ders., *Raffael*, 2, 1839, S. 586–593, Nr. 458; *Raffael*, 2, 1860, S. 517–522, Nr. 572a–11. Der Forschungsstand zum Skizzenbuch in Holkham Hall, Ms. 701 bei PH. PRAY BOBER und R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Oxford 1986, S. 459, Abb. 14b, 61a.

290 Passavant, 1833, S. 150–152; Ders., *Raffael*, 1, 1839, S. 119–120, Bd. 2, S. 71, Nr. 53, Bd. 3, 1858, S. 97; *Raffael*, 1, 1860, S. 97–98, Bd. 2, S. 56f., Nr. 47; Fischel, RZ, 4, 1923, S. 211–214, Nr. 204–207; Dussler, 1971, S. 25f., Abb. 68; Oberhuber, *Raffaello*, 1982, S. 53, Abb.; Jones und Penny, 1983, S. 46; *Raffael collections françaises*, 1983, S. 231–233, Kat.- u. Abb.-Nr. 62 (F. Viatte).

291 Nachweise wie in Anm. 290.

292 Passavant, 1833, S. 178–182. Über seinen Besuch bei Roscoe berichtet Passavant außerdem ausführlich in einem Brief vom 5. 8. 1831 aus London. Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. I. a, Nr. 8 (= 3. Mappe, Englandreise).

293 W. ROSCOE, *The Life of Lorenzo de' Medici called the Magnificent*, 2

Venedig arbeitete. Gleichzeitig sah er sich im Auftrag der Administration des Städelschen Kunstinstituts im Kunsthandel nach Gemälden älterer Meister um, außerdem kaufte er Gipsabgüsse für die Unterrichtssammlung der „Kunstschule“²⁹⁸. Auf der Rückreise machte er in Wien und München Station. Seine neun sorgfältig geführten

und mit Bleistiftskizzen nach Gemälden und anderen Objekten angefüllten Notizbücher der Italienreise vermachte er zusammen mit den Reisetagebüchern aus den späteren Jahren – insgesamt sind es 37 Stück – dem Städelschen Kunstinstitut²⁹⁹. Nach gut zwei Jahren übergab er im Mai 1839 seine Raffael-Monographie der Öffentlichkeit³⁰⁰.

VIII. DIE RAFFAEL-MONOGRAPHIE PASSAVANTS (1839)

Passavants Raffael-Monographie besteht aus zwei Bänden: Der erste Band behandelt auf der Grundlage von Dokumenten und anderen Quellen, die im „Anhang“ abgedruckt sind, Leben und Werk von Raffaels Vater Giovanni Santi, danach die in vier große Kapitel untergliederte Biographie des Urbinate: „Rafael's Lehr- und Wanderjahre. 1495–1508. – Rafael unter Julius II. 1508–1513. – Rafael unter Leo X. 1513–1520. – Über Rafael und seine Schüler.“

Der zweite Band setzt sich aus den für Passavants Schriften charakteristischen „Verzeichnissen“ zusammen; hier sind es drei Stück: „Chronologisches Verzeichnis der Gemälde Rafael's“, danach das nach Ländern und innerhalb dieser nach den Aufbewahrungsorten geordnete „Verzeichnis der Zeichnungen Rafael's“ und schließlich „Verzeichnis von Kupferstichen“, das in „Kupferstiche nach den Bildnissen Rafael's“ und „Ältere Kupferstiche nach Zeichnungen Rafael's“ unterteilt ist. Der Katalog der Gemälde, einschließlich der Fresken und Teppiche sowie der Raffael zugeschriebenen Bilder, besteht aus 287, das Verzeichnis der Zeichnungen aus 576 und dasjenige der Kupferstiche aus 122 Nummern. Jede Nummer enthält die Angaben der Maße, des Materials, des Erhaltungszustandes, des Aufbewahrungsortes, der

Provenienzen, Literatur, Abbildungsnachweise und eine Beschreibung. Für die Gemälde ferner den Nachweis der dazu gehörigen Zeichnungen und Entwürfe, die Quellenlage zum Auftrag sowie Nachweise von alten Kopien und Nachstichen. Dies entspricht den heutigen Maßstäben eines „Œuvrekatalogs“, für die damalige Kunstgeschichte aber war eine derartige Systematik völlig neu³⁰¹. Diesen Katalogteil bezeichnet Passavant im „Vorwort“ als seine „mühsamste Arbeit“, denn er habe alles, was „mit Recht oder Unrecht als ein Werk Rafaels gilt“, selbst gesehen. Dabei seien ihm „seine technischen Kenntnisse als Künstler“ und seine „vieljährige Übung, Kunstwerke kritisch und in Bezug auf die Kunstgeschichte zu betrachten“, nützlich gewesen³⁰².

Anhand des Überblicks über die Raffael-Literatur von Paolo Giovio und Vasari als den ältesten Biographen des Urbinate bis zu den jüngsten Monographien und Abhandlungen von Quatremère de Quincy (zuerst 1824), Carl Friedrich von Rumohr (1831) und Franz Kugler (1837) legt Passavant im „Vorwort“ des ersten Bandes dar, daß es bis dahin noch keine „dem heutigen Stand der Kunstbildung und der Wissenschaften“ entsprechende, „durch neue und reine Quellen“ fundierte Lebensbeschreibung Raffaels gibt³⁰³. Eingehend setzt er sich mit Rumohrs Abhandlung „Ueber Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen“ auseinander, die 1831 im dritten Teil der „Italienischen Forschungen“ erschienen war³⁰⁴, also in demselben Jahr, in welchem Passavant mit seinen Forschungen in England begonnen hatte.

Da Herman Grimm und Wilhelm Waetzoldt meinen, daß Passavant nicht nur „den Spuren Rumohrs“ gefolgt

298 Cornill, 1865, S. 56–58, S. 64–68; Weizsäcker, 1900, S. 223 f., Nr. 44.

299 Frankfurt, Städel, Graph. Slg., Inv.-Nr. 2133. Die acht Notizbücher der Italienreise Passavants vom November 1834 bis Frühjahr 1836 sowie der eigenhändig erstellte Registerband tragen die Sammel-Signatur 8^o 818. Nr. 1 (November 1834–Januar 1835 Mailand); Nr. 2 (Privatsammlungen und Kirchen in Bergamo, Lodi, Crema, Castiglione, Genua, Lucca); Nr. 3 (Pisa, Rom, Neapel, Rückreise über Frosinone, Anagni); Nr. 4 (Rom); Nr. 5 (Marken (mit Skizzen), Perugia, Monte Luce, Montefalco, Spoleto, Trevi, Foligno, Assisi, Gubbio, Pesaro, Fano, Ancona, Gradara, Urbino, Urbania, Montefiorentino); Nr. 6 (Florenz); Nr. 7 (Perugia, Città di Castello, Arezzo, Siena, Fonte Giusta); Nr. 8 (Venedig); Nr. 9 (Wien 1835); Nr. 10 (Florenz, außerdem Berlin 1836).

300 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. XXXIV, „Vorrede“.

301 Waetzoldt, 2, 1924, S. 26 f.; Haskell, 1976, S. 91.

302 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. XXVIII, S. XXX.

303 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. VII–XXI, bes. S. VII mit den bibliographischen Angaben der einzelnen Titel.

304 Rumohr, Raphael, ed. Schlosser, 1920, S. 487–586.

sei, sondern auch unsachgemäß gegen den großen Kunsthistoriker vorgegangen sei³⁰⁵, sollen zunächst Passavants Argumente gegen Rumohrs „Raphael“ betrachtet werden.

Passavant bezieht seine Argumente gegen Rumohr aus dessen eigenem „Vorbericht“, wonach dieser seine Arbeit selbst als Fragment ansah. Wie Rumohr schreibt, habe er sein Vorhaben, „die Geschichte Raphaels und seiner großen Zeitgenossen durch bisher unbeachtete That-sachen zu bereichern, das Ungewisse und Irrige aus Quellen erster Hand festzustellen und zu berichtigen“, aufgrund äußerer Umstände aufgeben müssen; er führt Unfälle während seiner letzten Italienreise 1828 und die Bilderkäufe für das Königliche Museum in Berlin an³⁰⁶. Da er einerseits nicht mehr mit einer Rückkehr nach Italien, seiner „andern Heimath“, rechnen könne, wo er in den Archiven der Gonzaga in Mantua, der Medici in Florenz sowie in Rom habe forschen wollen, andererseits aber die jüngst erschienene Literatur zu Raffael so unbefriedigend sei, indem nur Bekanntes unkritisch kompiliert wurde – er richtet sich hier besonders gegen die Arbeiten von Georg Christian Braun und Quatremère de Quincy –, trage er keine Bedenken, seine auf früheren Betrachtungen beruhenden Aufzeichnungen zu veröffentlichen³⁰⁷. Als seine Hauptarbeit sieht Rumohr die Sondierung und stilkritische Analyse der Malerschulen an, in denen Raffael nach Vasari aufwuchs und ausgebildet wurde, also Arbeiten und Werkstattbetrieb des Giovanni Santi, danach Perugino und seine Schüler. Unbekannte Dokumente zieht Rumohr dafür nicht heran, auch nicht die 1822 und 1829 von Padre Luigi Pungileoni³⁰⁸ und von Carlo Fea 1822³⁰⁹ veröffentlichten Quellen über Giovanni Santi und Raffael, die ihm erst nach Abschluß seines Textes bekannt wurden³¹⁰.

Diese und andere Versäumnisse Rumohrs, der nach eigener Angabe nie in Urbino und Città di Castello gewesen ist³¹¹ – er vermied nach der Biographie seines Freundes Heinrich Wilhelm Schulz unbequeme Reisen in entlegene Orte³¹² – sowie die Tatsache, daß er sich für die

Gemälde des Giovanni Santi in Urbino auf die Mitteilungen des Kunsthändlers und Restaurators Johannes Metzger in Florenz verlassen hatte³¹³, boten Passavant berechtigten Anlaß, dem Nestor der Kunstwissenschaft in vielen Einzelfragen sachlich dezidiert zu widersprechen und ihn mit seinen eigenen Waffen – Autopsie der Originale, Urkundenstudium in den Archiven – zu schlagen³¹⁴. Dies verärgerte später Herman Grimm und führte zu seiner voreingenommenen, oben zitierten Beurteilung Passavants³¹⁵. Rumohr hatte sich außerdem nur auswahlsweise mit bestimmten Werken Raffaels beschäftigt, keineswegs systematisch mit dem gesamten Œuvre. Die Handzeichnungen Raffaels zieht er nur gelegentlich heran. Über den Verbleib bestimmter Jugendwerke Raffaels, die bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus den Kirchen in Perugia und Città di Castello verkauft worden waren, war er nicht informiert und besprach diese nach den Beschreibungen und Angaben des Luigi Lanzi³¹⁶.

Auf Rumohrs Abhandlung über Raffael – die Gustav Friedrich Waagen 1832 gegen die Angriffe Alois Hirts in einer sachkundigen Rezension verteidigte und welche Herman Grimm „am liebsten über Raphael nach Vasaris Leben las“³¹⁷ –, konnte Passavant für die Erschließung des Materials im einzelnen kaum aufbauen, allenfalls wa-

305 Grimm, Raffaels Ruhm, 1941, S. 140; Waetzoldt, 2, 1924, S. 25 f., S. 28.

306 Rumohr, Raphael, ed. Schlosser, 1920, S. 448; Ders., Reisen, 1832, S. 259–302; Schulz, 1844, S. 48–54.

307 Rumohr, Raphael, ed. Schlosser, 1920, S. 488–489.

308 Pungileoni, 1822; Ders., 1829–1831; vgl. dazu Passavant, Rafael, 1, 1839, S. XV–XVI, S. 399–415, Anhang Nr. I.

309 C. FEA, *Notizie intorno Raffaele Sanzio da Urbino*, 2 Hefte, Roma 1822.

310 Rumohr, Raphael, ed. Schlosser, 1920, S. 488–493, S. 514, Anm. 1.

311 Rumohr, *ibid.*, S. 507, S. 515.

312 Schulz, 1844, S. 22, S. 35.

313 Rumohr, Raphael, ed. Schlosser, 1920, S. 507, S. 510–511. Zu Rumohrs Freundschaft mit Metzger vgl. Schulz, 1844, S. 31, S. 49; Stock, 1925, S. 5 ff., Nr. 5–50. Metzger, ursprünglich Kupferstecher, bildete in Florenz deutsche Künstler zu Restauratoren aus und betrieb einen lebhaften Kunsthandel mit altitalienischen Bildern, vgl. Richter, 1895, S. 129–131.

314 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. XVI–XIX. Zu den methodischen Forderungen Rumohrs an die Kunstgeschichte vgl. seinen „Vorbericht“ vor seinem „Raphael“, ed. Schlosser, 1920, S. XXV–XXXIII; Tarrach, 1921, S. 107–125; Bickendorf, 1985, S. 109 f., S. 129–131.

315 S. o. S. 305.

316 Rumohr, Raphael, ed. Schlosser, 1920, S. 515 zu Raffaels Altarbild „Krönung des Hl. Nikolaus von Tolentino“, ehemals Città di Castello, S. Agostino, dessen Schicksal ihm unbekannt war. 1787 wurde das Bild durch ein Erdbeben schwer beschädigt, dazu Passavant, Rafael, 2, 1839, S. 10–11, Nr. 6; Dussler, 1971, S. 1–2, Abb. 4–5; Raphael collections françaises, 1983, S. 20–21, S. 69–75, Kat.-Nr. 1–3 (S. Béguin). Auch über den Verbleib der 1764 aus S. Fiorenzo in Perugia an Gavin Hamilton verkauften „Madonna Ansidei“ (London, National Gallery) war Rumohr, der das Bild noch in der Kirche gesucht hatte (*ibid.*, S. 538), nicht informiert. Passavant, 1833, S. 173–174 sah 1831 die „Madonna Ansidei“ in der Galerie des Herzogs von Marlborough in Blenheim. Ders., Rafael, 1, 1839, S. 88, Bd. 2, S. 43 f., Nr. 32, Tafelbd., Taf. XI; Dussler, 1971, S. 13–14, Abb. 35; Oberhuber, Raffaello, 1982, S. 35, Farbbabb.

317 G. F. WAAGEN, *Der Herr Hofrath Hirt als Forscher über die Geschichte der neueren Malerei. In Erwiderung seiner Recension des dritten Theils der italienischen Forschungen des Herrn C. F. Rumohr*, Berlin–Stettin 1832, S. 68–99; Grimm, Raphael, hrsg. Jaspert, 1941, S. 13.

ren es methodische Anstöße und Fragestellungen, die ihn angeregt haben. So sehen beide eine Beschäftigung mit dem Werk des Giovanni Santi als unerlässlich an, beiden geht es um die Bestimmung und Abgrenzung des Frühwerkes des Urbinaten gegenüber der Perugino-Schule, was neu war, beiden gilt als die vordringlichste Aufgabe, die echten, eigenhändigen Werke aus der ungeheuren Masse der zugeschriebenen Gemälde und Handzeichnungen durch Dokumente, historische Tatsachen und Stilkritik herauszukristallisieren. Rumohr erfüllte dieses Vorhaben selbst nicht. Auch den Plan, einen „Codex diplomaticus der Kunstgeschichte Papst Julius II.“ zu erstellen, der Lobgedichte und andere Quellen der Biblioteca Vaticana erfassen sollte – ein bis heute bestehendes Forschungsdesiderat –, führte er leider nicht aus³¹⁸. Er wandte sich – ab Frühjahr 1831 lebte er in Dresden, verkehrte dort mit Ludwig Tieck, Carl Gustav Carus, Baron Otto Magnus von Stackelberg und den königlichen Prinzen – mehr und mehr von der Kunstwissenschaft ab, schrieb allgemein kulturgeschichtlich wertvolle Bücher – „Die Schule der Höflichkeit für Alt und Jung“ (1834) –, außerdem historische Novellen, darunter auch eine solche über „Die Lehr- und Wanderjahre des Rafael Santi von Urbino“, die 1840 in dem von Alfred von Reumont herausgegebenen Taschenbuch „Italia“ erschien³¹⁹.

Sucht man nach Vorbildern für den Typus von Passavants Raffael-Monographie, so zeigt sich, daß es bis dahin eine derartig umfassende Bearbeitung eines Künstlers noch nicht gegeben hat³²⁰. Der Vollständigkeitsanspruch Passavants, alle echten und unechten Werke des Urbinaten kritisch zu sichten und alle schriftlichen Quellen von und über ihn zu sammeln und im Original zu überprüfen, wobei er für letzteres von den Funden des Luigi Pungileoni, Carlo Fea und des Johann Wilhelm Gaye³²¹ ausging, sowie Form und Methode seiner katalogartigen „Verzeichnisse“ weisen auf das Vorbild der Arbeiten und Intentionen seines Freundes Böhmer hin, der nicht nur alles Schriftliche von und über Dürer sammeln und bearbeiten, sondern auch in dem 1821 beschriebenen Projekt eines „deutschen Pausanias“ alle „noch wirklich vorhan-

denen Monumente des Mittelalters nach der Ordnung der Orte, wo sie sich befinden, ihrer Verfertiger und der Zeit ihrer Verfertigung“ katalogartig erfassen wollte³²².

Ein diesen Ideen verwandtes Unternehmen stellen die 1819 vom Freiherrn vom Stein initiierten „Monumenta Germaniae Historica“ dar, für die Böhmer ab 1823 die Sammlung und Ausgabe der „Regesta Imperii“ übernahm, die zwischen 1831 und 1839 erschienen. Diese chronologisch geordneten Urkundenverzeichnisse Böhmers bezeichnet Wilhelm Wattenbach als „wahrhaft epochemachend“³²³. Böhmer, der dafür ausgedehnte Archivreisen in Deutschland und Italien unternahm, war ab 1823 Mitarbeiter von Georg Heinrich Pertz (1795–1876), ab 1831 Mitdirektor der „Monumenta“. Pertz hatte zuvor in Rom mit Georg Barthold Niebuhr zusammengearbeitet³²⁴. In der kunstgeschichtlichen Literatur wird oft behauptet, daß Rumohr durch Niebuhr in das Quellenstudium eingeführt worden sei, was aber weder er selbst noch sein Biograph Schulz überliefern³²⁵.

Ab 1834 betrieb der schleswigsche Philologe Johann Wilhelm Gaye (1804–1840), der bei August Böckh in Berlin klassische Philologie studiert und 1829 in Kiel mit einer Arbeit über Erasmus von Rotterdam promoviert hatte, systematische kunsthistorische Quellenstudien in den Archiven Ober- und Mittelitaliens. Ob Gaye, dessen Forschungen vom Großherzog der Toskana gefördert wurden, Rumohr persönlich gekannt hat, ist eine offene Frage³²⁶. Seine Funde veröffentlichte Gaye zunächst im Schorn'schen „Kunstblatt“, ab 1839 gab er in Florenz sein dreibändiges Werk unter dem Titel „Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI“ mit einem Faksimileband heraus, der Aktenstücke mit den Unterschriften der bildenden Künstler vom 14. bis zum 16. Jahrhundert reproduziert³²⁷. Böhmer beurteilt diese Quellenpublika-

318 Schulz, 1844, S. 51; Schlosser, 1920, S. XXVII.

319 Schulz, 1844, S. 58–75, bes. S. 65 zur Raffael-Novelle; vgl. dazu Hoppe, 1935, S. 130–132 mit Inhaltsangabe.

320 Als erster methodischer Versuch in diese Richtung wird die nur 22 Seiten starke monographische Abhandlung von G.F. Waagen, Über Hubert und Johann van Eyck, Breslau 1822, angesehen. Waetzoldt, 2, 1924, S. 39; Bickendorf, 1985, S. 148 ff.

321 S. u. S. 364 f.; Anm. 326.

322 S. o. S. 337. Böhmer, Briefe, 2, hrsg. Janssen 1868, S. 81–86, Nr. 35 (6. 4. 1821 an Passavant).

323 W. WATTENBACH, art. Böhmer, J. F., in: *ADB*, 3, 1876, Reprint 1967, S. 76–78, bes. S. 78 (Zitat); Kleinstück, 1959, S. 193–200; Bresslau, 1921, S. 121–124.

324 Bresslau, 1921, S. 143–169, S. 170 ff., S. 187 ff.; Niebuhr, Briefe Bd. 1, 2, ed. Vischer, 1981, S. 726, Nr. 415.

325 Schulz, 1844, S. 21; Schlosser, 1920, S. XXVII; Waetzoldt, 1, 1921, S. 302 umschreiben noch vorsichtig den Einfluß Niebuhrs auf Rumohr. In der danach folgenden Literatur entstand daraus die Behauptung, daß Niebuhr persönlich Rumohr in die Quellenkunde eingeführt habe. D. FREY, Probleme einer Geschichte der Kunstwissenschaft, in: *DVJS*, 32, 1958, bes. S. 23 (ohne Nachweis); Dilly, 1979, S. 123; Bickendorf, 1985, S. 136, Anm. 90.

326 Zu Gaye (bei Waetzoldt, Schlosser, Kultermann, Dilly, Bickendorf nicht behandelt) vgl. A. VON REUMONT, „Avviso al Lettore“ vor dem 3., postum erschienenen Band des *Carteggio inedito* (1501–1672), Firenze 1840, S. I–XI; *Neuer Nekrolog der Deutschen*, 18, 1840, Weimar 1842, S. 914–919, Nr. 276.

327 DOTT. GIOVANNI GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI. Pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti*. Con

tion Gayes in einem Brief aus Florenz vom 17. Mai 1840 als „ein Werk deutschen Fleißes, eine ächte Grundlage italienischer Kunstgeschichte“³²⁸.

Ähnlich wie diese urkundensammelnden, quellenkritisch sichtenden Historiker der „Monumenta“ und des „Carteggio“, Böhmer und Gaye, hat Passavant das über die Länder zerstreute Œuvre Raffaels in seiner Monographie zusammengetragen und dieses kritisch auf Echtheit durch „Selbstanschauung“ sondiert.

Der unermüdlich in den Archiven Italiens arbeitende Gaye, der noch vor dem Tod am 26. August 1840 in Florenz große Projekte plante – einen Kunstführer für Florenz, eine Arbeit über Francesco di Giorgio Martini³²⁹ –, hatte 1834/35 die bereits von Luigi Pungileoni 1822 entdeckte „Terzinenchronik“ des Giovanni Santi in der Biblioteca Apostolica Vaticana studiert und die Widmung des Malers an Herzog Guidobaldo di Montefeltre in seinem „Carteggio“ 1839 ediert³³⁰. Passavant, der ja ebenfalls in den nämlichen Jahren von 1835 bis 1836 in den Bibliotheken und Archiven Roms und Italiens arbeitete, druckt aus dieser Dichtung umfangreiche Textpassagen ab³³¹. Diese „Reimchronik“ des Malers und Dichters Santi, die ihn als humanistisch gebildete, mit Malern und Gelehrten auch außerhalb Urbinos bekannte Künstlerpersönlichkeit ausweist³³², legt Passavant seinem kulturgeschichtlichen Abschnitt über die Bedeutung des Hofes von Urbino zugrunde, um zu zeigen, in welchem geistigen und künstlerischen Ambiente Santi arbeitete und sein Sohn Raffael aufwuchs. Passavant bezog erstmals, wie er selbst schreibt, den Hof des Federico und Guidobaldo di Montefeltre in die Betrachtung des Werdeganges Raffaels ein³³³. 1851 erschien dann das grundle-

gende Werk über die kulturhistorische Bedeutung des Hofes von Urbino von James Dennistoun, der sich dafür von den Arbeiten William Roscoes über die Medici anregen ließ³³⁴.

Die Forschungen Passavants über Giovanni Santi, der am 1. August 1494 in Urbino starb, bilden bis heute die Grundlagen der Literatur über Raffaels Vater. Nur wenige Werke, die er als eigenhändige Arbeiten des Santi ansah, wurden dem Maler inzwischen abgesprochen³³⁵. Er ging der Familie Santi, die aus Colbordolo in den Marken stammt, bis in die Zeit um 1400 nach, zeichnete einen Stammbaum und druckte die Belege im Anhang unter dem Stichwort „Familiennachrichten“ ab³³⁶.

In den folgenden drei Kapiteln des ersten Bandes behandelt Passavant Leben und Werk Raffaels von der Ausbildungszeit bei Perugino, die er um 1495 ansetzt, bis zu seinem Tod am 6. April 1520 in Rom. In diesen drei Kapiteln geht es ihm um den echten Kern des Œuvres bzw. um die Werke, die durch Quellen gesichert sind und die er durch Stilkritik, vergleichendes Beschreiben und Aufzeigen der Einflüsse schrittweise analysiert. Außerdem beschäftigt er sich bei bestimmten, bis dahin kaum oder überhaupt noch nicht erklärten Bildthemen mit der Ikonographie. Passavant kommt im einzelnen zu erstaunlichen Ansichten und Fragestellungen, die dem Interessenstand der gegenwärtigen Raffael-Forschung fast näher stehen als demjenigen der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bahnbrechend ist die Feststellung, daß das Programm der Stanza della Segnatura von den Tondi und den Zwickelbildern der Decke aus gelesen werden muß, „die gleichsam den grössern Wandbildern der Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz als Überschriften dienen, während er (Raffael) die oblongen Felder in den Ecken der Decke als Übergangsbilder benutzte, das heisst, solche Gegenstände in ihnen darstellte, welche in einer zweifachen Beziehung zu den zwischen ihnen befindlichen Hauptbildern stehen“.

Fac-simile, Bd. 1 (1326–1500), Firenze 1839; Bd. 2 (1500–1557), Firenze 1840; Bd. 3 (1501–1672), Firenze 1840.

328 Böhmer, Briefe, 2, hrsg. Janssen, 1868, S. 302–303, Nr. 163.

329 Reumont, Avviso, 1840 (s. Anm. 326), S. IX.

330 Pungileoni, 1822; 1829–1831; Gaye, in: Kunstblatt, 1836, Nr. 27 (Oktober 1836); Ders., Carteggio inedito, 1, 1839, S. 348–351, Widmung des G. Santi nach Bibl. Vat., Ms. Ottob. lat. 1305.

331 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 32–35, S. 444–476 mit einer Beschreibung der Handschrift und Resümées über den Inhalt der Dichtung. H. HOLTZINGER, *Federigo di Montefeltro, Duca di Urbino. Cronaca di Giovanni Santi. Nach dem Cod. Ottob. lat. 1305 zum ersten Mal hrsg.*, Stuttgart 1893 (= Bibliothek des Württembergischen Literarischen Vereins); GIOVANNI SANTI, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro Duca d'Urbino. Poema in terza rima (Cod. Vat. Ottob. lat. 1305)*, a cura di L. M. Tocci, Città del Vaticano 1985.

332 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 32–35, S. 177, Anm. 1; A. SCHMAR-SOW, *Giovanni Santi, der Vater Raphaels*, Berlin 1887, S. 3 ff.; Schröter, 1977, S. 114–118, S. 301–303; M. BAXANDALL, *Die Wirklichkeit der Bilder*, Frankfurt/M. 1980, S. 138–143.

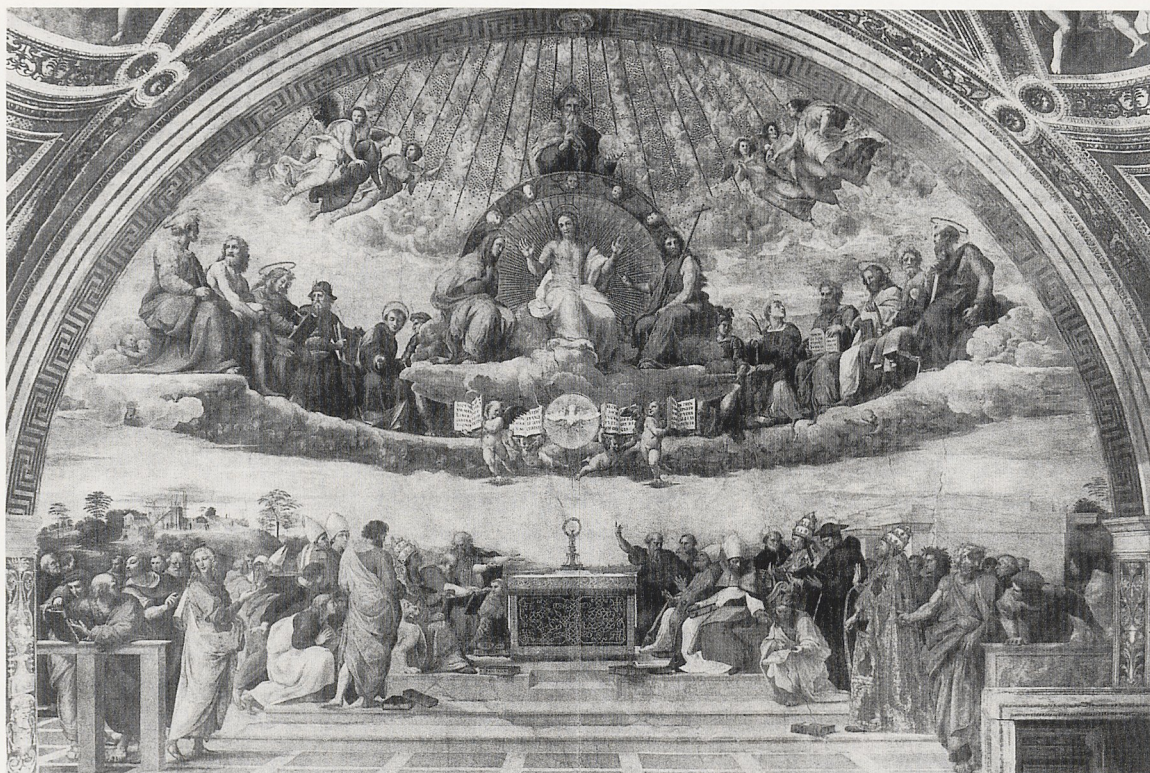
333 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. XXII, S. 6–10, 30–32; J. SHEARMAN, Raphael at the Court of Urbino, in: BurlMag, 112, 1970, S. 72–78;

C. H. CLOUGH, Federigo da Montefeltro's Patronage of the Arts, 1468–1482, in: *JWCI*, 36, 1973, S. 129–144; Ausst. Kat. *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, a cura di G. BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, 2 Bde., Roma 1986.

334 J. DENNISTOUN OF DENNISTOWN, *Memoirs of the Dukes of Urbino, illustrating the arms, arts, and literature of Italy from 1440–1630*, 3 Bde., London 1851; vgl. dazu Passavant, Rafael, 3, 1858, S. 4–6.

335 R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XV, Den Haag 1934, S. 106 ff., bes. S. 129, Anm. 1 zu Passavants Forschungen; Dubos, 1971; F. MARTELLI, Giovanni Santi, in: Ausst. Kat. *Urbino e le Marche*, 1983, S. 137–149.

336 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 397–415; Ders., Raphael, 1, 1860, S. 351–372.



47. Raffael, *Disputa*,
Vatikan, Stanza della
Segnatura

Das System dieser Lesart hatte, wie Passavant mitteilt, der Freund Karl Joseph Ignaz Mosler zuerst erkannt³³⁷.

Passavant beginnt mit der als „Überschrift dienenden allegorischen Figur der Theologie“, bespricht danach die „Disputa“ (Abb. 47), wobei er eine Identifikation der einzelnen Figuren vornimmt³³⁸. Als zweites der Bildsysteme erörtert er die Fensterwand mit dem Parnaß. Anders als viele Interpreten der Segnatura-Fresken vor und nach ihm wundert er sich nicht über die Darstellung des Apollon in diesem Programm³³⁹, sondern er zieht als einer der ersten Dantes Anruf des Apollon im ersten Gesang des *Paradiso* zur Erklärung heran. Dante war ja ein Lieblingsdichter jener Zeit, und zwar nicht nur der

Nazarener³⁴⁰. Dante bittet in seinem Anruf Apollon, daß er ihn zum „Gefäß“ seiner göttlichen Kraft mache, ihn „aus der Hülle seiner Glieder ziehe“ so wie er einst den Marsyas bestraft hatte, „um die himmlischen Bilder im Paradies besser zu erkennen und beschreiben zu können“³⁴¹. Die Schindung des Marsyas ist in dem „Übergangsbild“ an der Decke zwischen der „Theologie“ und der „Poesie“ dargestellt. Dante erscheint unter den Theologen auf der rechten Seite der *Disputa* und auf dem Parnaß neben Homer.

Als drittes der Bildsysteme bespricht Passavant die Wand mit der „Schule von Athen“ (Abb. 49). Seine Erklärung der „Schule von Athen“ gehört zu den ersten systematischen Versuchen dieses im 18. und 19. Jahrhundert am meisten bewunderten Freskos Raffaels³⁴². Mit Hilfe

337 Passavant, *Rafael*, 1, 1839, S. 139 mit Anm. 1; Ders., *Raphael*, 1, 1860, S. 113f. Der von Niebuhr protegierte und mit Böhmer befreundete Mosler (1788–1860), der als preußischer Stipendiat von 1816 bis 1820 in Rom lebte und ab 1820 auf Empfehlung von Cornelius an der Düsseldorfer Akademie als Professor für Kunstgeschichte amtierte, beschäftigte sich ebenfalls, wie Böhmer im Januar 1831 schreibt, mit einer Untersuchung „Über Raphaels Jugendzeit“. Böhmer, *Briefe*, 2, hrsg. Janssen, 1868, S. 190f., Nr. 93; zu Mosler vgl. Eberlein, 1923, S. 129f. Auf Passavants Ausführungen über das Bezugssystem zwischen Decken- und Wandbildern der Stanza della Segnatura beziehen sich von Einem, 1971, S. 19–26, bes. S. 22; Pfeiffer, 1975, S. 32–45.

338 Passavant, *Rafael*, 1, 1839, S. 139–143, Bd. 2, S. 94–98, Nr. 65; Ders., *Raphael*, 1, 1860, S. 115–117, Bd. 2, S. 73–76, Nr. 57; Pfeiffer, 1975, der sich ständig auf Passavant bezieht, vgl. Index, s. v.; Winner, 1986, S. 29–45.

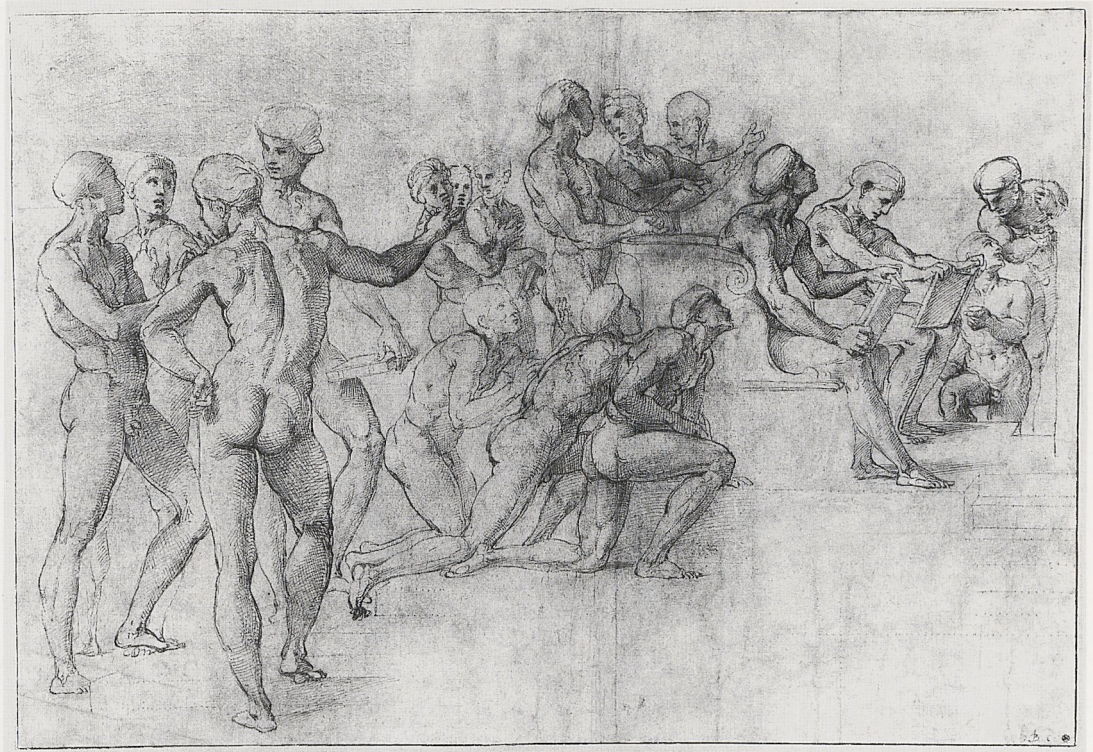
339 Nachweise bei Schröter, 1977, S. XX.

340 Passavant, *Ansichten*, 1820, S. 37; H. HAUPT (Hrsg.), *Karl Witte. Ein Leben für Dante. Vom Wunderkind zum Rechtsgelehrten und größten deutschen Dante-Forscher*, Hamburg 1971 bes. S. 79ff., S. 202ff.; W. Hartmann, *Die Wiederentdeckung Dantes in der deutschen Kunst*. J. H. Füssli, A. J. Carstens, J. A. Koch, Diss. phil. Bonn 1969.

341 Dante, *Paradiso*, I, 13–46. Passavant, *Rafael*, 1, 1839, S. 144–146, bes. S. 145, Bd. 2, S. 98–100, Nr. 66; Ders., *Raphael*, 1, 1860, S. 117–120, Bd. 2, S. 77–79, Nr. 58; von Einem, 1971, S. 23–25; Pfeiffer, 1975, S. 140–142. Zur Interpretation dieser *Paradiso*-Stelle in den Dante-Kommentaren des 15. und 16. Jhs. vgl. Schröter, 1977, S. 64–75, S. 144–156.

342 Ebhardt, 1972, S. 46–48, S. 118, S. 157–159 zu Passavants Erklärung der Schule von Athen.

48. Raffael, Entwurf zur linken unteren Hälfte der Disputa, Feder über Vorgriffelung, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 379



der zu Raffaels Zeit verbreiteten, seit 1475 in Rom, Venedig und Nürnberg gedruckten Philosophiegeschichte des Diogenes Laertius versucht er die etwa fünfzig dargestellten Philosophen als Vertreter bestimmter Schulen zu erklären, die Raffael „dem Entwicklungsgang der Philosophie bei den Griechen entsprechend“ chronologisch angeordnet habe³⁴³. Passavant projiziert die bereits in seiner Erstlingsschrift 1820 analysierte Theorie der drei aufeinanderfolgenden Perioden des Aufschwungs, der Blüte und des Verfalls³⁴⁴ hier auf die Geschichte der griechischen Philosophie bzw. auf die „Schule von Athen“. Er liest Raffaels Fresko von links nach rechts und beginnt mit dem links im Vordergrund sitzenden, durch die Tafel mit den Tonverhältnissen charakterisierten Pythagoras,

da er der Hauptvertreter der ältesten philosophischen Schule gewesen ist. Der oberhalb auf der Plattform stehende, von „Schülern und Gegnern“ umringte Sokrates stelle den Übergang zu Platon und Aristoteles dar, die „den Culminationspunkt der griechischen Philosophie nach zwei Richtungen hin bezeichnen“³⁴⁵. Rechts davon sieht er die „Stoiker, Cyniker, Epikuräer und einige der späteren Philosophen“ dargestellt, die er im einzelnen benennt. Für die Identifikation der Rückenfigur mit der Zackenkrone und dem Globus rechts vorn als Ptolemäus zieht er bemerkenswerterweise die Holzschnittillustration in der ab 1504 in Straßburg und Basel mehrfach aufgelegten Enzyklopädie „Margarita philosophica“ des Gregor Reisch heran, wo der beischriftlich bezeichnete Ptolemäus bereits mit der Königskrone und der Sphaera dargestellt ist³⁴⁶.

Diese wichtigen, von Passavant herangezogenen Quellen – im Nachtragsband 1858 sowie in der französischen

³⁴³ Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 148–161, bes. S. 148, Bd. 2, S. 101–108, Nr. 67, bes. S. 102–103 mit Nachweis der Ausgaben des Diogenes Laertius; Ders., 3, 1858, S. 13–25, wo er sich mit dem 1843 erschienenen Aufsatz von A. Trendelenburg „Rafael's Schule von Athen“, Berlin 1843 auseinandersetzt und erneut die Philosophiegeschichte des Diogenes Laertius als eine der Quellen für Raffaels Fresko verteidigt. Ders., Raphael, 1, 1860, S. 120–138, Bd. 2, S. 79–86, Nr. 59. Eine Diskussion der älteren Forschungsmeinungen bei Springer, Schule von Athen, 1883, S. XXIX–XXXI; Ders., ²1883, S. 233–255. Diogenes Laertius zieht neuerdings wieder für die „Schule von Athen“ heran, allerdings ohne dabei Passavant zu zitieren, R. BRILLIANT, Intellectual Giants: A Classical Topos and the School of Athens, in: *Source*, 3, 1984, S. 1–12.

³⁴⁴ S. o. S. 346f.

³⁴⁵ Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 148f., Bd. 3, 1858, S. 19f.; Ders., Raphael, 1, 1860, S. 122–127.

³⁴⁶ Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 159 mit Anm. 1 (Nachweis der Ausgaben des Gregor Reisch), Bd. 3, 1858, S. 23 mit Anm. 1; Ders., Raphael, 1, 1860, S. 130–131. Daß Raffael die Holzschnittillustrationen in der „Margarita philosophica“ des Gregor Reisch gekannt haben muß, zeigt ferner die Kombination von Regenbogen und Komet in der „Madonna di Foligno“, vgl. E. SCHRÖTER, Raffaels Madonna di Foligno. Ein Pestbild?, in: *ZKg*, 50, 1987, bes. S. 55–61, Abb. 7–9.



49. Raffael, *Schule von Athen*, Vatikan, *Stanza della Segnatura*

Ausgabe 1860 weist er außerdem noch auf die Philosophenversammlung in Petrarcas „Trionfo della Fama“ und ferner auf die ikonographisch bedeutsamen Darstellungen Platons (mit dem „Timaios“) und des Aristoteles (mit der „Ethik“) in den Bildern des „Triumphes des Hl. Thomas von Aquino“ von Francesco Traini und Benozzo Gozzoli hin³⁴⁷ – gerieten für die „Schule von Athen“ seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts teilweise in Vergessenheit³⁴⁸.

Passavant behandelt sowohl Stil und Thematik der einzelnen Werke Raffaels als auch übergreifendere Komplexe: Das geistige Leben am Hof Leos X., die Beziehungen des Urbinaten zu Castiglione, Ariost, Bembo, Sadolet, Marco Fabio Calvo und das Verhältnis zu Michelangelo³⁴⁹, außerdem, wie bereits schon ausgeführt, die

geistige Freundschaft mit Dürer³⁵⁰. Er bespricht Raffaels Tätigkeit als Architekt und Oberintendant von Sankt Peter³⁵¹ und sein Projekt eines Stadtplanes vom antiken Rom. Dafür stützt er sich ausschließlich auf Dokumente, und zwar auf Quellen, die heute noch die Grundlage der Forschung über Raffael als Archäologen bilden: Auf den berühmten Brief Raffaels an Leo X. über die Antiken Roms, in dem er die verschiedenen Stile am Konstantinsbogen beschreibt, auf den Bericht des apostolischen Sekretärs Celio Calcagnini über Raffaels Rekonstruktionszeichnungen antiker Monumente sowie auf ein Breve Leos X.³⁵².

Der Vielfalt der künstlerischen Interessen Raffaels entsprechend, behandelt Passavant ferner die bildhauerischen und ephemeren Arbeiten des Meisters, darunter Entwürfe für kostbare Bronzeschüsseln sowie Zeichnungen und Malereien nach dem indischen Elefanten, den

347 Passavant, Rafael, 3, 1858, S. 11–12; Ders., Raphael, 1, 1860, S. 112. Zum Altarbild des Traini vgl. von Einem, 1971, S. 30, Abb. 15; Pfeiffer, 1975, S. 110–114. Das ikonographisch identische Altarbild des Gozzoli im Louvre (bis 1812 im Dom zu Pisa) spielte dabei kaum eine Rolle. A. PADOA RIZZO, *Benozzo Gozzoli*, Firenze 1972, S. 143 f., Abb. 211.

348 Ohne hier auf den Forschungsstand zur „Schule von Athen“ eingehen zu können, sei doch so viel bemerkt, daß der methodische Ansatz Passavants, die einzelnen Figuren zu identifizieren, an sich berechtigt ist. Schon Springer (wie Anm. 343) lehnte dies ab; er leitete das Konzept aus der Tradition der Artes liberales ab. Zuletzt Oberhuber, *Schule von Athen*, 1983; Winner, 1986.

349 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 166–168, S. 206–212, S. 355–364; Ders., Raphael, 1, 1860, S. 109–111, S. 169–178.

350 S. o. S. 341–344.

351 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 238–242, S. 251–253; Tafelbd., Taf. XIII, XV (Grundrisse von St. Peter nach Raffaels Plan); Ders., Raphael, 1, 1860, S. 197–199, S. 208–210; Biermann, 1988, S. 247–260.

352 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 243–247, S. 305–316, S. 537–548, Anhang Nr. XII–XIII; 3, 1858, S. 25–28; Ders., Raphael, 1, 1860, S. 199–204, S. 261–275, S. 508–521, Nr. XIII; Golzio, 1971, S. 38–40, S. 78–92, S. 281 f.; CHR. THOENES, La „Lettera a Leone X.“, in: *Raffaello a Roma*, 1986, S. 373–381; A. NESSEL RATH, Raphael's Archaeological Method, *ibid.*, S. 357–371; Biermann, 1988, S. 247–260.

Leo X. als Geschenk des Königs von Portugal erhalten hatte³⁵³.

Passavant beschließt die Biographie nach einer verhältnismäßig kurzen kunsthistorischen und inhaltlichen Betrachtung der unvollendet hinterlassenen „Transfiguration“ mit der Inhaltsangabe von Raffaels Testament und Zitaten aus zeitgenössischen Berichten über den Tod des Künstlers am 6. April 1520³⁵⁴.

Das vierte und letzte Kapitel gilt den von den Schülern Giulio Romano und Giovanni Francesco Penni nach Entwürfen Raffaels ausgeführten Fresken in der Sala di Costantino³⁵⁵.

Darauf folgt die Zusammenfassung mit einer Würdigung der „Universalität“ Raffaels. Passavant greift dabei wieder – wie schon in seiner Erstlings- und Verteidigungsschrift der Nazarener 1820 – auf das von ihm modifizierte Periodenschema Vasaris zurück³⁵⁶, um Raffael als den Gipfel und Schlußpunkt der mit Cimabue und Giotto begonnenen Entwicklung der Kunst und als das universalste Künstlergenie aller Zeiten zu charakterisieren³⁵⁷.

Er beschließt den ersten Band seines Opus 1839 mit einem persönlichen Bekenntnis und mit folgendem Wunsch:

„So wird Rafael Santi aus Urbino zu allen Zeiten einzig in der Geschichte der Menschheit dastehen, und seine Werke, so lange noch ein Schein von ihnen auf Erden übrig bleibt, werden gleich einem göttlichen Strahle in dem wild bewegten Leben alle edlen Seelen zu hoher Freudigkeit erheben. Möge daher das Andenken an diesen liebevollen Genius, dem das Glück zu theil wurde, in einem der gesegnetsten Länder der Erde zu weilen und zu wirken, lange befruchtend fortleben, und auch die bildenden Künste auf der andern Seite der Alpen, die ein neues Streben ergriffen hat, immer näher zu dem von ihm erreichten Ziele führen: Die Natur in den Werken der Kunst zu verklären³⁵⁸.“

Hier spricht also der Nazarener Passavant. Und in diesem Zusammenhang sei noch einmal Overbecks Gemälde

„Der Triumph der Religion in den Künsten“ (Abb. 65) erwähnt, das am 30. Oktober 1840 zuerst im Städel ausgestellt wurde³⁵⁹, also in demselben Monat, in dem Passavant das Amt des Inspektors des Städtischen Kunstinstituts übernommen hatte³⁶⁰. Nach der schon oben zitierten Erklärung Overbecks, aus der dann Passavant in seinem 1844 erschienenen „Verzeichnis der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Institut's“ zitiert³⁶¹, ist Raffael der „Universalität seines Geistes“ entsprechend als Zentralfigur durch die weiße Farbe seines Mantels hervorgehoben. Denn „wie der Lichtstrahl alle Farben in sich befaßt“, so „vereinigt er alles, was man an Andern vereinzelt bewundert“³⁶².

Die nazarenische Ideologie, die sich in den Einleitungs- und Schlußsätzen des ersten Bandes der Raffael-Monographie Passavants ausdrückt, störte die Fachwelt nach dem Erscheinen des Opus nicht. Im Gegenteil, man sah das Nazarenertum sogar als Vorteil für die Erforschung des Urbinaten und als eine der günstigsten Voraussetzungen für Passavants Leistung an. In der von einem Kenner der Materie verfaßten, leider anonymen Rezension im „Kunstblatt“ 1840 wird ausdrücklich hervorgehoben, daß Passavant als „ausübender Künstler jenem römischen Freundeskreis aus dem zweiten Zehnd unsers Jahrhunderts angehört, aus dem die neue deutsche Kunst hervorgegangen, von der man mit Recht sagen kann, daß sie tiefer als seit Jahrhunderten vor ihr geschehen, in das Wesen raffaelischer Schöpfungen eingedrungen ist“. (...) „Kein früherer Bearbeiter dieses Gegenstandes hat so viel geleistet, kein späterer findet so viel zu thun mehr übrig, als nun gethan ist (...)“³⁶³.

Als „die großen und bleibenden Verdienste“ Passavants hebt der Rezensent die kritische, auf „Selbstanschauung“ beruhende Sichtung aller echten Werke Raffaels, die Ausscheidung der ihm „ohne hinlänglichen Grund oder ganz mit Unrecht zugeschriebenen Gemälde“, die auf Quellen und Dokumenten basierende Argumentation und die „Verzeichnisse“ hervor, eine Arbeit, „von der es kaum begreiflich ist, wie er sie in dem kurzen Zeitraum von etwa zehn Jahren zu Stande gebracht“³⁶⁴. Von den Bildklärungen lobt er besonders die „vollständige und richtige Erläuterung“ der „Schule von Athen“, deren „Verständnis bald nach Raffaels Tod verloren gegangen“ war.

353 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 189 (Schüsseln), S. 249 (Bildhauerwerke), S. 266 (Elefant); Ders., Raphael, 1, 1860, S. 205, S. 218 f.; Oberhuber, RZ, 1972, S. 207–209, Abb. 235–238; Ferino-Pagden, 1988, S. 210.

354 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 319–328, S. 412–414, S. 549–550, Nr. XIV; 3, 1858, S. 62–65, Nr. XV; Ders., Raphael, 1, 1860, S. 277–284, S. 528–545, Nr. XV, XVI; Golzio, 1971, S. 112–121.

355 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 331–336; Ders., Raphael, 1, 1860, S. 285–293; Quednau, 1979, S. 11, S. 13.

356 S. o. S. 346 f.

357 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 340–360, bes. S. 347 zur „Universalität“ Raffaels; Ders., Raphael, 1, 1860, S. 294–324.

358 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 393 f.; Ders. Raphael, 1, 1860, S. 347.

359 Ziemke, 1, 1972, S. 267 f.

360 Donner-von Richter, 1887, S. 202.

361 Passavant, Verzeichnis, 1844, S. 75–78, Nr. 110.

362 S. o. S. 349; Howitt, 2, 1886, S. 65.

363 Kunst-Blatt, 21, Stuttgart-Tübingen 1840, Nr. 47 (11. 6. 1840), S. 193 f.

364 Ibid., 1840, S. 198.

Durch Passavants Werk scheint Raffael „selbst wieder ins Leben gerufen zu sein, um uns seine innersten Gedanken und Empfindungen aufzuschließen, um uns unmittelbar an die Quellen seiner Kunst zu führen“³⁶⁵.

Kritik übt der Rezensent an der Aufteilung der Monographie in zwei Bände, wodurch sich Wiederholungen ergaben, und an der methodischen, „nicht ganz zusammenhängenden Darstellungsweise“ im biographischen Teil³⁶⁶.

Die Beurteilung als Standardwerk ist einhellig. Ernst Förster führt 1843 in seinem Kommentar zur Raffael-Biographie in der von Dr. Ludwig Schorn begonnenen deutschen Vasari-Ausgabe aus:

„Es ist mir keine Künstlerbiographie bekannt, welche mit so viel Fleiß, Genauigkeit und Vollständigkeit, mit so viel Kenntniß und Kunstgefühl, so richtigem und ruhigem Urtheil bearbeitet wäre wie diese. Die folgenden Anmerkungen beziehen sich daher überall auf sie, und es schien überflüssig, jedesmal die Seitenzahl zu citieren“³⁶⁷.

Auf Passavant stützen sich dann die vier Bearbeiter der 1846 bei Le Monnier in Florenz herausgebrachten Vasari-Ausgabe, ferner Gaetano Milanesi in seiner bekannten,

bis heute maßgeblichen Edition³⁶⁸. Auf diese Vasari-Ausgaben bezieht sich das eingangs zitierte Urteil Herman Grimms über Passavant, wonach er und Vasari „schlechtweg die beiden Biographen Raphaels sind“³⁶⁹.

Was die Fachwelt an Passavants Werk schätzte, geht klar aus dem Urteil Giovanni Lermolieff-Morellis (1816–1891) in einem undatierten Brief an seinen Freund Fritz Frizzoni (1807–1893), der übrigens auch mit Rumohr befreundet war, hervor:

„Was Du über den Herrn Passavant sagst, habe ich durch die Lektüre seines „Raphael“ sehr bewährt gefunden. (...) Ich habe einen Haufen Facta kennen gelernt, und das ist am Ende doch die Hauptsache, und eine einzige Thatsache mir lieber als ein ganzer Quartband voll des geistreichen Hocuspocus, das man heutzutage stets als Zugabe hinzufügt, wie die Metzger einer Cotelette einen ungeheuren Knochen begeben“³⁷⁰.

Passavant gab sich mit der Veröffentlichung 1839 nicht zufrieden und arbeitete in den folgenden Jahren beständig an der Erforschung Raffaels weiter. Doch soll zunächst von seiner Museumstätigkeit die Rede sein.

IX. PASSAVANT ALS INSPEKTOR DES STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUTS (1840–1861)

Im Oktober 1840 wurde Passavant als Nachfolger Carl Friedrich Wendelstadts zum Inspektor des Städel'schen Kunstinstituts ernannt. Zu seinen Aufgaben gehörte das Lehramt an der „Kunstschule“ für Akt-, Gewand- und Antikenzeichnen³⁷¹. Er beteiligte sich 1841 an der Ausmalung des Kaisersaales im „Römer“ in Frankfurt und führte dort in Öl die lebensgroße Figur Kaiser Heinrichs II. aus³⁷². Zusammen mit Eduard von Steinle, der ab Herbst 1839 an der „Kunstschule“ lehrte, arbeitete Passavant einen signierten und 1856 datierten Entwurf für einen geplanten „Kaiserbrunnen auf dem Roemerberg“ aus und verfaßte dazu eine Beschreibung des Programms „über die Geschichte der Krönung der deutschen Kaiser“ an diesem Ort³⁷³.

Als Museumsmann betrieb Passavant zielstrebig den Ankauf qualitativster Gemälde und Handzeichnungen aus renommierten europäischen Sammlungen. Er kaufte sowohl Meisterwerke der italienischen, deutschen, niederländischen Schulen vom 15. bis zum 17. Jahrhundert als auch Werke zeitgenössischer Maler, wie z. B. von Cornelius und Louis Gallait³⁷⁴. Er erwarb aus der 1845 in Rom versteigerten Gemäldesammlung des Kardinals Jo-

365 Ibid., 1840, S. 197.

366 Ibid., 1840, S. 194–196.

367 VasSchorn-Förster, 3, 1, 1843, S. 179, Anm.1. Förster, der mit Passavant einen regen Briefwechsel führte (Frankfurt, StB, Ms. Ff. J.D. Passavant, A. II. e, Nr. 211–224), verfaßte ebenfalls eine Raffael-Monographie; Ders., *Raphael*, 2 Bde., Leipzig 1868.

368 VasMil, 4, 1973, S. 318ff.; vgl. dazu J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, ed. O. Kurz, Firenze 1977, S. 334–336.

369 S. o. S. 305.

370 Lermolieff-Morelli, 1893, S. XXXV.

371 Donner-von Richter, 1887, S. 202f.

372 Donner-von Richter, 1887, S. 202; Nagler, 1835/52, S. 129; Dessoff, 2, 1909, S. 106. Eine quadrierte Vorzeichnung Passavants für seine Figur Heinrichs II. in Frankfurt, Städel, Graph. Slg., Inv.-Nr. 7161.

373 Frankfurt, Städel, Graph. Slg., Inv.-Nr. 374, signiert und 1856 datiert, auf dem Passepartout „Geschenk von J.D. Passavant“, darunter „Entwurf zu einem Kaiserbrunnen. Die Figuren sind von Ed. Steinle komponiert“.

374 Weizsäcker, 1900, S. 16f.; Ziemke, 1980, S. 9f., S. 34–39, Abb.

50. Raffael, Studien zum Diogenes in der Schule von Athen, Silberstift auf rötlich grundiertem Papier, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 380



seph Fesch, eines Onkels Napoleons, drei Gemälde, darunter das große Altarbild des Moretto da Brescia mit der Muttergottes und den vier lateinischen Kirchenvätern, das sich bis 1796 in S. Carlo al Corso in Rom befand³⁷⁵. 1847 kaufte er aus der Galerie Barbini-Breganze in Venedig das Bildnis des Dogen Marcantonio Memmo von Palma Il Giovane sowie ein Moretto zugeschriebenes Bildnis eines alten Mannes³⁷⁶. 1849 glückte ihm der Ankauf der drei Altarflügel des Meisters von Flémalle, die sich im Privatbesitz in Aachen befanden; in demselben Jahr erwarb er in München Dürers Bildnis der Katharina Fürlegerin und Botticellis überlebensgroßes Profilbildnis der sog. Simonetta Vespucci³⁷⁷. Aus der im August 1850 in Den Haag versteigerten Sammlung des Königs der Niederlande, Wilhelms II., kaufte er Jan van Eycks „Lucca-Madonna“, Hans Memlings „Brustbildnis eines Mannes mit roter Mütze“, die 1842 datierte „Abdankung Kaiser Karls V.“ von Louis Gallait³⁷⁸, darüber hinaus neun, von ihm als eigenhändige Arbeiten Raffaels beurteilte Zeichnungen.

375 Weizsäcker, 1900, S. 224–226, Nr. 45, S. 37f., Nr. 184 (Ferdinand Bol), S. 126f., Nr. 143 (Peter Franchois); Ziemke, 1980, S. 35, Abb.

376 Weizsäcker, 1900, S. 226f., Nr. 46, S. 253f., Nr. 48.

377 Weizsäcker, 1900, S. 195–201, Nr. 102–105 (Meister von Flémalle), S. 95–98, Nr. 85 (Dürer), S. 43f., Nr. 11 (Botticelli); Ziemke, 1980, S. 36–37, Abb.

378 Weizsäcker, 1900, S. 114–116, Nr. 98 (Van Eyck), S. 212, Nr. 107

Diese neun Zeichnungen, die Samuel Woodburn 1838 aus der Sammlung des Sir Thomas Lawrence an den Prinzen von Oranien, den nachmaligen König Wilhelm II., verkauft hatte und die Passavant bereits von seinem Aufenthalt in London 1831 her bekannt waren³⁷⁹, stammen aus fast allen Schaffensperioden des Urbinaten. Von den drei Federzeichnungen, die Passavant als eigenhändige Arbeiten aus der umbrischen Frühzeit um 1500 ansah, gelten heute nur noch zwei als authentisch, und zwar der Entwurf für ein Altarbild mit der in einer Pfeilerhalle thronenden Muttergottes, vor der links der Hl. Nikolaus von Tolentino steht³⁸⁰, sowie das Blatt mit der sitzenden Madonna mit dem segnenden Christuskind³⁸¹.

(Memling), S. 255f., Nr. 42 (Girolamo da Carpi); Ziemke, 1980, S. 38f., Abb.

379 Passavant, Rafael, 3, 1858, S. 207–210, Nr. 595–604; Ders., Raphael, 1, 1860, S. 455–457, Nr. 275–284; Malke, 1980, S. 15; K. ANDREWS, in: *BurlMag*, 123, 1981, S. 105–106.

380 Frankfurt, Stadel, Graph. Slg., Inv.-Nr. 376; Federzeichnung in brauner Tinte, 23,03 x 15,06 cm; Passavant, 3, 1858, S. 207, Nr. 596 als „vielleicht erste Idee zu der Krönung des Hl. Nikolaus von Tolentino, ehemals Città di Castello, S. Agostino“; Ders., Raphael, 2, 1860, S. 455, Nr. 276, S. 538f., Nr. kk; Fischel, RZ, 1, 1913, S. 69, Nr. 52 (als nicht ausgeführter Kompositionsentwurf aus der Zeit der Arbeiten in Città di Castello); Malke, 1980, S. 150, Kat.- u. Abb.-Nr. 73; Knab, Mitsch, Oberhuber, 1983, Kat.- u. Abb.-Nr. 26 (um 1502); Joannides, 1983, S. 142, Kat.- u. Abb.-Nr. 37 (um 1504/5).

381 Ibid., Inv.-Nr. 377; Feder über schwarzem Stift, 21,03 x 14,05 cm;



51. Raffael, Modellstudie für die Übergabe der Pandekten, Feder und Pinsel über Vorgriffelung, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 381



52. Raffael, Modellstudie für die Übergabe der Dekretalen, Feder, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 382

Die dritte, in der neueren Forschung, soweit zu sehen, wohl nicht mehr behandelte Federzeichnung mit dem Hl. Martin auf dem Pferd, der mit dem Bettler den Mantel teilt, der „gleich einem Satyr zwei kleine Hörner am Kopf hat“ (Passavant), sprach Giovanni Lermolieff-Morelli Raffael ab und wies sie Eusebio da San Giorgio zu. Fischel

Passavant, 3, 1858, S. 207f., Nr. 597; Ders., Raphael, 2, 1860, S. 455, Nr. 277, S. 538, Nr. ee; Malke, 1980, S. 152f., Kat.- u. Abb.-Nr. 74 („Kopie nach Raffael“); FERINO-PAGDEN, Un disegno giovanile di Raffaello, originale o copia, in: *Prospettiva*, 27, 1981, S. 72–74, Abb. 2 (Zuschreibung an Raffael); Knab, Mitsch, Oberhuber, 1983, Kat.- u. Abb.-Nr. 18 (Raffael, um 1501/2); Joannides, 1983, S. 138, Kat.- u. Abb.-Nr. 19 (Raffael, um 1501).

beurteilte dieses Blatt zuletzt als Schulzeichnung eines „nicht nennenswerten Künstlers“³⁸².

Unbestritten sind die vier berühmten Kompositionsentwürfe und Einzelstudien Raffaels für die Fresken der Stanza della Segnatura. Die über Vorgriffelung in Feder ausgeführte große Zeichnung für die „Disputa“ (Abb. 48) zeigt ein fortgeschritteneres und die endgültige Ausfüh-

382 Ibid., Inv.-Nr. 378; Feder in brauner Tinte; Passavant, 3, 1858, S. 208, Nr. 598, S. 307f., Nr. 42; Ders., Raphael, 2, 1860, S. 455f., Nr. 279, S. 539, Nr. pp; Lermolieff-Morelli, 1893, S. 226f., Abb.; Fischel, 1898, S. 178, Nr. 465 als „Schule Perugino's“; Ders., Die Zeichnungen der Umbre, Teil II, in: *JbPrKs*, 38, 1917, Beiheft, S. 163, Nr. 177, „Schulzeichnung“.

53. Raffael, *Timoklea vor Alexander dem Großen*, Feder, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 383



rung vorbereitendes Stadium für die linke untere Hälfte der ursprünglich auf dieser Seite ganz anders geplanten Figurenkomposition. Die siebzehn nach Aktmodellen gezeichneten Figuren sind teilweise in brauner Feder konturiert. Die beiden sitzenden Kirchenväter, Gregor d. Gr. und der Hl. Hieronymus, sind bereits schon projiziert, während die beiden Männer, die aus dem Hintergrund die Treppe zur Plattform emporsteigen, sowie das Arrangement der Vierergruppe mit der Rückenfigur im Vordergrund links später aufgegeben wurden³⁸³.

Zur „Schule von Athen“ (Abb. 49) erwarb Passavant die auf rötlich grundiertem Papier in Silberstift ausgeführte Studie für den auf der Treppenstufe aufgestützt lagernden Diogenes (Abb. 50), neben dem links seine ihn kennzeichnende Trinkschale steht. Weitere Detailstudien zu dieser Figur auf diesem Blatt zeigen, wie exakt Raffael am lebenden Modell die Körperbewegungen der gedrehten Schulter, der unterschiedlichen Haltung und Stellung von Beinen und Füßen sowie die welke Muskulatur eines Alten studiert hat. Die Figur des Diogenes im Karton in der Pinacoteca Ambrosiana in Mailand beruht auf dieser außerordentlich delikaten Zeichnung in Frankfurt³⁸⁴.

383 Ibid., Inv.-Nr. 379; Feder in brauner Tinte, 28,01 x 41,06 cm; Passavant, Rafael, 2, 1839, S. 565, Nr. 379, Bd. 3, 1858, S. 208, Nr. 599, S. 540, Nr. tt; Ders. Raphael, 2, 1860, S. 456, Nr. 280; Fischel, RZ, 6, 1925, S. 302, Nr. 269; Malke 1980, S. 157–159, Kat.- u. Abb.-Nr. 76; Knab, Mitsch, Oberhuber, 1983 Kat.- u. Abb.-Nr. 290; Joannides, 1983, S. 72, Taf. 20, S. 184, Kat.- u. Abb.-Nr. 205; Ames-Lewis, 1986, S. 79, Farbtaf. XII.

384 Ibid., Inv.-Nr. 380; Silberstift auf rötlich grundiertem Papier, 24,05 x 28,05 cm; Passavant, Rafael, 2, 1839, S. 566, Nr. 381, Bd.

Passavant ersteigerte in Den Haag 1850 ferner die beiden einzigen bekannten Kompositionsstudien für die beiden Fresken zu Seiten des Fensters an der 1511 vollendeten Justitia-Wand der Stanza della Segnatura. Die in Feder und Pinsel über Vorgriffelung ausgeführte, effektiv voll lavierte Zeichnung für die „Übergabe der Pandekten durch Kaiser Justinian an Trebonian“ (Abb. 51) kommt in der Anlage der Komposition sowie in der Kostümierung einzelner Figuren, die die hermelinbesetzten Talare und die hohen Pelzmützen der Juristen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts tragen, dem Endzustand schon recht nahe. Im Planungsstadium des Frankfurter Blattes sind allerdings noch nicht die architektonischen Gegebenheiten des Rundbogens in der Stanza della Segnatura berücksichtigt, die im Fresko zum Verzicht auf die hinterste Figur am linken Rand der Zeichnung geführt haben³⁸⁵. In der Federzeichnung für das Pendant der „Übergabe der Dekretalen“ (Abb. 52) auf der rechten Seite der Fensterwand ist die Figurengruppe ebenfalls noch ohne die

3, 1858, S. 209, Nr. 600; Ders., Raphael, 2, 1860, S. 84, Nr. C, S. 456, Nr. 281, S. 540, Nr. uu; Fischel, RZ, 7, 1928, S. 337, Nr. 306; Malke, 1980, S. 160f., Kat.- u. Abb.-Nr. 77; Knab, Mitsch, Oberhuber, 1983, Kat.- u. Abb.-Nr. 350; Joannides, 1983, S. 190, Kat.- u. Abb.-Nr. 232, S. 74, Farbtaf. 21; Ames-Lewis, 1986, S. 82, Farbtaf. XIII; Oberhuber, Schule von Athen, 1983, S. 21, Abb. 8.

385 Ibid., Inv.-Nr. 381; Pinselzeichnung in Bister über Vorgriffelung, 36 x 21,05 cm; Passavant, Rafael, 2, 1839, S. 567, Nr. 387, Bd. 3, 1858, S. 209, Nr. 601; Ders., Raphael, 2, 1860, S. 456, Nr. 282; Fischel, RZ, 5, 1924, S. 266, Nr. 255; Knab, Mitsch, Oberhuber, 1983, Kat.- u. Abb.-Nr. 380; Joannides, 1983, Kat.- u. Abb.-Nr. 255r.

Einplanung der Rahmenarchitektur projiziert, sodaß die Profilfigur des jungen als Kleriker verkleideten Modells rechts noch ganzfigurig erscheint³⁸⁶.

Im Ensemble der vier Frankfurter Raffael-Zeichnungen für die Wandbilder der Stanza della Segnatura fehlt also nur ein Exemplar für den Parnaß.

Aus den späteren Schaffensjahren Raffaels erwarb Passavant 1850 die von ihm als eigenhändig beurteilte, von der gegenwärtigen Forschung dagegen als Werkstattarbeit betrachtete quadrierte Federzeichnung mit dem Thema „Gott zeigt Noah den Regenbogen“ für das heute fast völlig zerstörte Fresko in der Sockelzone der Loggien³⁸⁷.

Als Beispiel für sein Kennerurteil kann die Federzeichnung mit dem von ihm völlig einwandfrei aus Plutarch ermittelten Thema „Timoklea vor Alexander dem Großen“ (Abb. 53) gelten. Diese von Passavant als „meister-

lich entworfen“ und „aus Rafael's späterer Zeit“ bestimmte Zeichnung wurde nach ihm kaum mehr behandelt³⁸⁸. In der jüngsten Forschung allerdings wird nun dieses Blatt als Beispiel dafür angeführt, daß etliche Zeichnungen darauf „warten, dem Meister restituiert zu werden“, wobei das von ihm bereits exakt bestimmte Thema umschrieben wird als „wohl zu einem Sujet aus der antiken Geschichte“³⁸⁹. Alexander der Große sitzt links, vor ihm kniet schamvoll die Thebanerin Timoklea, rechts wird der Hauptmann, an dem sie sich für die durch ihn erfahrene Mißhandlung böse gerächt hatte, von seinen Soldaten verbunden.

Passavant erwarb bei der Versteigerung in Den Haag 1850 und in den Jahren danach noch eine Anzahl weiterer, von ihm der Raffael-Schule zugeschriebene Zeichnungen, von denen vier heute als eigenhändige Arbeiten des Meisters gelten³⁹⁰.

X. DIE WISSENSCHAFTSGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG PASSAVANTS

Während seiner Museumstätigkeit erforschte Passavant das Œuvre Raffaels beständig weiter. Er bereiste zwischen 1840 und 1852 noch einmal die Handzeichnungssammlungen in Deutschland (Gotha, Weimar, Dresden, Berlin und Braunschweig), in England (London und Oxford) und Frankreich (Paris, Lille, Montpellier).

Außerdem suchte er die ihm bis dahin noch unbekannten Kabinette in Amsterdam, Den Haag, Haarlem sowie in Kopenhagen und Stockholm auf³⁹¹. Das Graphische Kabinett in Stockholm besitzt bekanntlich einige Handzeichnungen Raffaels und seiner Schüler, die der schwedische Botschafter Carl-Gustav Tessin (1695–1770) während seiner Amtszeit in Paris aus dem Nachlaß des Pierre Crozat erworben hatte; um 1777 kamen sie in den Besitz König Gustavs III.³⁹² 1852 reiste Passavant nach Madrid, seine Reiseaufzeichnungen veröffentlichte er 1853 als Buch³⁹³. Nur die Zeichnungsbestände in Rußland und Turin lernte er nicht kennen, wie er im Vorwort des Nachtragsbandes 1858 ausführte³⁹⁴.

386 Ibid., Inv.-Nr. 382; Federzeichnung in gelbbrauner Tinte, 38,05 x 25 cm; Passavant, Rafael, 3, 1858, S. 209, Nr. 602; Ders., Raphael, 2, 1860, S. 456, Nr. 283; Fischel, RZ, 5, 1924, S. 266 f., Nr. 256; Knab, Mitsch, Oberhuber, 1983, Kat.- u. Abb.-Nr. 381; Joannides, 1983, S. 196, Kat.- u. Abb.-Nr. 256.

387 Ibid., Inv.-Nr. 375; Feder in brauner Tinte über schwarzem Stift, 13,05 x 32,06 cm; Passavant, 3, 1858, S. 207, Nr. 595; Ders., Raphael, 2, 1860, S. 455, Nr. 275; Malke, 1980, S. 162, Kat.- u. Abb.-Nr. 78.

388 Ibid., Inv.-Nr. 383; Feder in brauner Tinte, 2,60 x 4,05 cm; Passavant, Rafael, 3, 1858, S. 209–210, Nr. 603 mit dem Hinweis auf eine „Kopie im Nachlaß des Bildhauers Banks“, S. 310, Nr. 57: „Meisterlicher Federentwurf aus Rafael's spätrömischer Epoche“; Ders., Raphael, 2, 1860, S. 456, Nr. 284, S. 541, Nr. eee. Fischel erwähnt diese Zeichnung nicht. Er bildet ohne Angaben eine Kopie in Lille, Musée Wicar ab. Den Entwurf der Komposition datiert er ohne Begründung in die Zeit der Ausmalung der Stanza di Eliodoro, RZ, 5, 1924, S. 223, S. 225, Abb. 192; Knab, Mitsch, Oberhuber, 1983, S. 594, Nr. 403 erwähnen ohne Spezifikation eine Komposition, die „wahrscheinlich Alexander und Timoklea darstellt“; Gere, 1987, S. 233, Kat.- u. Abb.-Nr. 71, Perino del Vaga zugeschriebene Zeichnung in London mit einer analogen Komposition des Alexander-Timoklea-Themas, für die er als Vorbild eine verlorene Zeichnung Raffaels annimmt.

389 Ferino-Pagden, 1988, S. 199, Abb. 3.

390 Frankfurt, Städel, Graph. Slg., Inv.-Nr. 421, Inv.-Nr. 4301, Inv.-Nr. 4302, Inv.-Nr. 4303; Joannides, 1983, S. 203, Kat.- u. Abb.-Nr. 282', S. 206, Kat.- u. Abb.-Nr. 293, S. 211, Kat.- u. Abb.-Nr. 313, S. 246, Kat.- u. Abb.-Nr. 452, S. 257, Konkordanz.

391 Passavant, Rafael, 3, 1858, S. VI; seine „Reise-Notizbüchlein“ mit Registern von 1840 bis 1858 in Frankfurt, Städel, Graph. Slg., Inv.-Nr. 8⁰818, Bde. 11–37.

392 Passavant, Rafael, 3, 1858, S. 214–217, Nr. 622–627 (eigenhändige Zeichnungen Raffaels), Nr. a–h (Zuschreibungen); Ders., Raphael, 2, 1860, S. 461–464.

393 J. D. PASSAVANT, *Die christliche Kunst in Spanien*, Leipzig 1853. Seine Notizbücher der Spanienreise 1852 in Frankfurt, Städel, Graph. Slg., Inv.-Nr. 8⁰818, Bde. 31, 32.

394 Passavant, Rafael, 3, 1858, S. VII.

In diesem dritten Band publiziert er seine neuen Zeichnungsfunde, teilt den Verbleib der inzwischen aus Privatbesitz verkauften Blätter und Gemälde mit und druckt weitere Quellen zu Raffael ab, meist solche, die Johann Wilhelm Gaye entdeckt und in seinem zweiten, 1840 erschienenen Band des „Carteggio“ veröffentlicht hatte³⁹⁵.

Diese neuen Materialien arbeitete Passavant in die französische, 1860 in Paris von Paul Lacroix herausgegebene Ausgabe ein. Wie bereits eingangs erwähnt, folgten 1872 die englische, 1882 die italienische Übersetzung³⁹⁶.

Passavant ließ einige Zeichnungen Raffaels und anderer Meister im Städelschen Kunstinstitut zwischen 1854 und 1857 von J. Schäfer photographieren und gab diese originalgroßen Aufnahmen in sechs Heften in Groß-Folio heraus. Diese Photos führt er bereits in den Katalognummern des Nachtragsbandes 1858 an³⁹⁷. In der französischen Ausgabe seines „Raphael“ 1860 stellt er die bereits erschienenen „Photographischen Alben“ über die Raffael-Zeichnungen in den europäischen Sammlungen in einer Liste zusammen³⁹⁸. Die von ihm veranlaßte Photo-Aktion scheint demnach die früheste für das Gebiet der Raffael-Zeichnungen zu sein. Die bekannteste ist die im Auftrag Prinz Alberts von dem Meister-Photographen C. Thurston Thompson durchgeführte Photo-Kampagne, der zweiundfünfzig als Raffael titulierte Zeichnungen des Königlichen Besitzes in Windsor maßstabsgleich aufnahm, die als Prachtwerk 1857 in London erschienen. Prinz Albert schenkte Passavant ein Exemplar dieses Albums mit einer eigenhändigen Widmung³⁹⁹. Nach Passavants Beurteilung dieser Photos wurden „mehrere Blätter

nachgebildet, welche als Copien oder von andern Meistern herrührend hier nicht hätten Platz finden sollen“⁴⁰⁰. Thurston Thompson photographierte 1858 ferner die Raffael-Zeichnungen in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth, die Kartons für die Teppiche in Hampton Court sowie die Raffael-Zeichnungen im Louvre. Die Brüder Alinari nahmen vor 1860 die Raffael-Bestände in Florenz und Wien auf, wie ebenfalls Passavant mitteilt⁴⁰¹.

Der sofortige Gebrauch der neuen Reproduktionstechnik der Photographie für die Raffael-Forschung hat für Passavant etwas sehr Bezeichnendes. Er ging mit der Nüchternheit eines Naturwissenschaftlers an Raffael und an die Kunstgeschichte heran, für den die künstlerischen Leistungen ebenso faszinierend waren wie die technischen Errungenschaften seiner Zeit, wie die oben zitierte Beschreibung seiner Fahrt auf dem „Dampf-Wagen“ 1831 von Liverpool nach Manchester zeigt⁴⁰². Seine „Verzeichnisse“, in ihrer Übersichtlichkeit, Systematik und Präzision „Kursbüchern“ vergleichbar, sah er nicht nur selbst als seine Hauptarbeit der Raffael-Monographie an⁴⁰³, sondern sie sind es auch, die aufgrund der sachlichen Erfassung des Materials ihren Wert behalten haben und nicht in der Flut des über Raffael Geschriebenen untergegangen sind. Auf dem von ihm gesichteten und beurteilten Material, das nur noch wenige nach ihm in diesem Ausmaß im Original studiert haben, baute die Raffael-Forschung auf.

Georg Dehio stellt in seinem Vorwort vor der 1898 publizierten Dissertation seines Schülers Oskar Fischel, der ausschließlich nach Photos die Zeichnungen Raffaels einer Kritik unterzog, fest, daß alles, „was in den letzten fünfundzwanzig Jahren über Raphaels Zeichnungen gesagt und geschrieben worden ist, sich grösstenteils nicht auf die Originale, sondern auf photographische Nachbildungen stützt“⁴⁰⁴. Herman Grimm beruft sich 1865 auf das Beispiel der von Prinz Albert veranlaßten Photo-Kampagne der Zeichnungen Raffaels bei seiner Forderung nach der Gründung einer staatlich geförderten „photographischen Bibliothek“. Nach Grimm sind „photographische Sammlungen“ wie diejenige des Prinzen Al-

395 Passavant, Rafael, 3, 1858, S. 9–11, 30, 32, 40, 62–65.

396 S. o. S. 306; Anm. 7, 13, 14.

397 J. SCHÄFER, *Photographisches Album nach Original-Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung des Städelschen Kunstinstituts*, Frankfurt am Main, o. J., 6 Hefte, gr. Fol. (zwischen 1854 und 1857); Passavant, Rafael, 3, 1858, S. 203, Nr. 16, S. 207, Nr. 596, S. 207 f., Nr. 597, S. 208, Nr. 599, S. 209, Nr. 602; Ders., Raphael, 2, 1860, S. 405, Nr. 19, Liste der Photo-Alben.

398 Passavant, Raphael, 2, 1860, S. 404–406, Nr. 19–28.

399 *Raffaell's Drawings in the Royal Collection at Windsor Castle, Photographed by C. Thurston Thompson*, London 1857, 52 Photos, gr. Fol.; Passavant, Rafael, 3, 1858, S. 203 f., Nr. 18, S. 270–274, Nr. 818–840. Daß Passavant also bereits mit Photos arbeitete, wurde bisher nicht beachtet. Gere–Turner, 1983, S. 10 stellen ausdrücklich fest, daß die Forschungen Passavants vor der Photo-Kampagne des Thurston Thompson abgeschlossen waren, in der sie wiederum den entscheidenden Auftakt für die „moderne“ Raffael-Forschung sehen. Die Raffael-Zeichnungen in Windsor bearbeitete Carl Ruland, mit dem Passavant noch darüber korrespondierte. Frankfurt, StB, Ms. Ff. J.D. Passavant, A. I. 2, Nr. 7a (Blatt 12a). C. RULAND, *The Works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Royal Collection in the Royal Library at Windsor Castle, formed by H. R. H. The Prince Consort, 1853–1861 and completed by Her Majesty Queen Victoria*, London 1876, bes. S.

XIV–XX zu Passavants Raffael-Monographie. Zu Ruland vgl. Gere–Turner, 1983, S. 10 f.

400 Passavant, Rafael, 3, 1858, S. 203 f., Nr. 18, S. 270–274, Nr. 818–840, Katalog der nach den Photos beurteilten Zeichnungen Raffaels in Windsor; Ders., Raphael, 2, 1860, S. 488–494, Nr. 418–438.

401 Passavant, Raphael, 2, 1860, S. 406, Nr. 21–29.

402 S. o. S. 358.

403 S. o. S. 362 f.

404 Dehio, Vorwort zu Fischel, 1898, S. 8.

bert „für das Studium beinahe wichtiger heute als die grössten Gallerien von Originalen“⁴⁰⁵.

Sowohl in der Kreation des Typus der wissenschaftlichen Künstler-Monographie mit einem Œuvrekatalog als auch in der Benutzung der Photographie, Voraussetzung und wichtigstes Hilfsmittel der modernen Kunstwissenschaft, stehen also wissenschaftsgeschichtlich der „Nazarener“ Passavant und die durch ihn mitbegründete moderne Raffael-Forschung obenan. Darüber hinaus kommt diesen ältesten Photos heute ein großer dokumentarischer Wert zu, denn einige Zeichnungen Raffaels in englischem Besitz wurden nach 1858/60 gewaschen und gereinigt, wodurch Lavierungen und Federvorzeichnungen teilweise sogar verlorengegangen sind⁴⁰⁶.

Aus den Recherchen für die „Verzeichnisse“ der Kupferstiche nach Zeichnungen und Gemälden Raffaels erwuchs parallel Passavants Neubearbeitung von Adam Bartschs „Le Peintre-Graveur“. Die beiden ersten Bände dieses fundamentalen Nachschlagewerkes der Kunstwissenschaft erschienen noch zu Lebzeiten 1860 in Leipzig. Wie Johann Friedrich Böhmer schreibt, wünschte sich sein Freund „noch so lange zu leben, um sein letztes bei Weigel erscheinendes Werk über das erste Jahrhundert der Kupferstich- und Holzschneidekunst fertig zu machen. Sechs Bände sollte es geben, im dritten ist er stecken geblieben, weil er in die Abhängigkeit dessen gerathen war, der es in das Französische übersetzte“⁴⁰⁷. Passavant starb am 17. August 1861 in Frankfurt, Böhmer zwei Jahre später am 22. Oktober 1863⁴⁰⁸. Die letzten der insgesamt sechs Bände des „Peintre-Graveur“ erschienen 1864⁴⁰⁹.

Seinen Nachlaß – sieben Ölgemälde, 353 Kupferstiche, Lithographien und Photographien, 222 Handzeichnungen moderner Meister, 340 Kunstbücher und Kupferwerke, darunter „die dem Biographen Rafaels eigenhändig vom verstorbenen Prinzen Albert gewidmeten photographischen Nachbildungen Rafaelischer Hand-

zeichnungen aus des Prinzen Sammlung, eine große Anzahl Schriften über Rafael und Passavants eigenhändige Reisenotizen“ sowie „33 Medaillen von Päpsten in Kupfer und den letzten Ueberrest des einst so berühmten Broncegeländers im Nürnberger Rathause von Peter Vischer“ und anderes – vermachte Passavant dem Städel'schen Kunstinstitut, dem er „schon bei Lebzeiten bedeutende Geschenke an Bildern und kostbaren Kupferstichen“ gemacht hatte. „Er sah die Sammlung des Instituts wie sein Eigenthum an und war jeder Aufopferung für ihre Vermehrung und Vervollständigung fähig“, wie es 1862 im „Frankfurter Konversationsblatt“ anlässlich der öffentlichen Ausstellung seines Vermächnisses heißt. Als Dank gab die Administration die Bildnisbüste Passavants bei Johann Nepomuk Zwerger in Auftrag⁴¹⁰. Diese Büste Passavants (Abb. 2) ist an der rechten Schulter mit folgender Inschrift versehen:

„DAS STÄDEL'SCHE KUNSTINSTITUT SEINEM INSPEKTOR“⁴¹¹.

Passavant genoß als Museumsmann und „Kenner“ der Malerei allergrößtes Ansehen. Davon legen die Briefe in seinem Nachlaß von Gustav Friedrich Waagen, Johann Gottlob von Quandt, Bernhard August von Lindenau in Altenburg⁴¹², Gottfried Kinkel⁴¹³ und Jacob Burckhardt Zeugnis ab. Burckhardt wandte sich in drei Briefen im Dezember 1850 und Januar 1851 wegen einer von ihm erworbenen alten Kopie nach Leonardo da Vincis „Johannes der Täufer“ an Passavant, dem er aus Basel das Bild zur Begutachtung schickte⁴¹⁴.

In seinem 1866 verfaßten Aufsatz „Die heutige Kunst und die Kunstwissenschaft“ würdigt Wilhelm Lübke Passavant zusammen mit Waagen als die für die Erforschung der Malerei verdienstvollsten Kunsthistoriker⁴¹⁵.

Am Werdegang Passavants und der Entstehung seiner Raffael-Monographie stellt sich also gleichzeitig ein Stück Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte nahezu

405 H. Grimm, Nothwendigkeit einer photographischen Bibliothek für das gesamte kunstgeschichtliche Material. Vorschläge zu deren Gründung in Berlin, in: Ders., 1, 1865, S. 37–40, bes. S. 36. Zu Grimms Engagement für die Photographie als Lehrmittel der als „ordentliche Disziplin“ anerkannten Kunstgeschichte vgl. Dilly, 1979, S. 149–155.

406 Oberhuber, RZ, 1972, S. 163, Kat.-Nr. 457; S. 179 f., Kat.-Nr. 472a.

407 Böhmer, Briefe, 2, hrsg. Janssen, 1868, S. 392, Nr. 540 (10. 8. 1862).

408 Donner-von Richter, 1887, S. 203 mit einer Zusammenstellung der Nachrufe auf Passavant; Wattenbach, Böhmer, 1876 (wie Anm. 323), S. 76.

409 J. D. PASSAVANT, *Le Peintre-Graveur*, Bde. 1, 2 Leipzig 1860, Bd. 3 ibid. 1862, Bd. 4 ibid. 1863, Bde. 5, 6 ibid. 1864.

410 *Frankfurter Konversationsblatt, Belletristische und kritische Beilage zur Postzeitung*, Nr. 101 (27. 4. 1862), Frankfurt/M. 1862, S. 404.

411 Frankfurt, Städel, Marmor, 53,5 cm; Geller, 1952, Nr. 966, Abb. 350.

412 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. II. e, Nr. 451–465 (Blatt 769–798) [Lindenau, 1848–1853], A. II. e, Nr. 581–588 (Blatt 1013–1029) [Quandt, 1838–1853], A. II. e, Nr. 843–853 (Blatt 1512–1531) [Waagen, 1843–1856].

413 W. BEYRODT, *Gottfried Kinkel als Kunsthistoriker, Darstellung und Briefwechsel*, Bonn 1979 (= Veröff. Stadtarchiv Bonn, Bd. 23), S. 342, Nr. 31.

414 Frankfurt, StB, Ms. Ff. J. D. Passavant, A. II. e, Nr. 90–92 (Blatt 153–158); J. BURCKHARDT, *Briefe*, ed. M. Burckhardt, 3, Basel 1955, S. 135–137, Nr. 239, S. 140 f., Nr. 242, S. 143, Nr. 245, S. 345–349 Kommentar.

415 Busch und Beyrodt, 1, 1982, S. 344.

exemplarisch dar. Er profitierte von den zentralen Erscheinungen, die zur Herausbildung der Kunstgeschichte als einer anerkannten Fachdisziplin geführt haben. Den entscheidenden Anstoß hatte auch er durch die Schriften Winckelmanns erhalten, dessen Ausführungen er „gleich durch eigenes Betrachten“ im Musée Napoléon nachvollzog⁴¹⁶. Seinen dadurch geweckten kunsthistorischen Interessen kam das am Mittelalter und der Renaissance breiteste orientierte Kunstverständnis der Nazarener mehr als nur entgegen. Durch Rumohr wurde er mit den Methoden der Kunstwissenschaft konfrontiert. Passavants wichtigster Mentor war zweifellos der Historiker Johann Friedrich Böhmer, ohne dessen Vorstellungen von der Bearbeitung eines solchen Projektes, wie dieser es selbst für Dürer geplant hatte⁴¹⁷, die Raffael-Monographie wohl kaum in dieser Form denkbar gewesen wäre.

Als ausübender Künstler brachte Passavant von sich aus die Voraussetzungen für die stilkritische Beurteilung der echten und unechten Werke Raffaels mit. Durch seine Erziehung und nicht zuletzt durch seinen früheren Kaufmannsberuf zeichneten ihn eiserne Arbeitsdisziplin, rationale Nüchternheit, schließlich Weltgewandtheit und die Beherrschung der Weltsprachen aus, die ihm den Kontakt mit internationalen Gelehrten und Künstlern ermögliche-

ten. Hinzu kommt das fein geknüpfte Netz familiärer und freundschaftlicher Beziehungen, die schließlich zu der beruflichen, wenn auch späten Karriere als Inspektor des Städelischen Kunstinstituts geführt haben. Als einziger der Nazarener, von denen etliche in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts als Museumsdirektoren amtierten – Ramboux in Köln, Heinrich Maria Heß in München, Schnorr von Carolsfeld in Dresden⁴¹⁸ –, legte Passavant ein wissenschaftliches Werk vor.

Daß Raffael das Objekt der ersten modernen kunstwissenschaftlichen Monographie ist, ist die konsequente Folge der internationalen Raffael-Verehrung und der sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zuspitzenden, kritischen Auseinandersetzung mit dem Werk des Urbinaten. Den Forschungsdrang nach der Erkenntnis des echten Kerns des Œuvres Raffaels, jenen aus der Masse der irrtümlich zugeschriebenen Werke herauszukristallisieren, teilte Passavant sowohl mit Rumohr, der allerdings, wie oben beschrieben, sein Vorhaben nur ansatzweise ausgeführt hat⁴¹⁹, als auch mit anderen Gelehrten der Zeit – mit Luigi Pungileoni, Carlo Fea, Johann Wilhelm Gaye, die in den Archiven nach „reinen“ Quellen über den Urbinaten suchten⁴²⁰.

XI. DIE ÖFFNUNG VON RAFFAELS GRAB AM 14. SEPTEMBER 1833 IM PANTHEON

Die Suche nach dem ‚echten‘ Raffael manifestiert sich in jener Zeit noch in einem ganz anderen, höchst symptomatischen und konkreten Vorgang, der den Drang „ad fontes“ beispielhaft demonstriert: In der Öffnung von Raffaels Grab am 14. September 1833 im Pantheon (Abb. 54–57). Auch darüber berichtet Passavant.

Der Anlaß hierzu war ein unter den römischen Gelehrten ausgebrochener Streit über einen in der Accademia di San Luca aufbewahrten Schädel, den man ungewissen Traditionen zufolge lange Zeit für denjenigen Raffaels gehalten hatte. Außerdem waren Zweifel darüber aufgetaucht, ob Raffael im Pantheon oder in S. Maria sopra Minerva bestattet worden war. Auf Betreiben des Bild-

hauers Giuseppe Fabris, des Vorsitzenden der Congregazione dei Virtuosi del Pantheon, begann man ab 9. September 1833 mit der Suche nach Raffaels Grab im Pantheon⁴²¹. Obwohl die von Bembo verfaßte Grabinschrift die Begräbnisstätte Raffaels bezeichnet und obwohl Vasari Näheres über den von Raffael selbst festgesetzten Bestattungsort mitteilt, wonach jener seine Schüler verpflichtet hatte, daß sie aus den dafür eigens hinterlassenen Mitteln eines der antiken Tabernakel neu mit Marmor verkleiden und darin einen Altar mit einer Madonnenstatue aus Marmor errichten lassen, unter der er beigesetzt werden wollte⁴²², suchte man zunächst unter dem Marmorfußboden um den Altar ergebnislos herum.

416 Nachweis des Zitates hier in Anm. 91.

417 S. o. S. 337; Nachweise in Anm. 155.

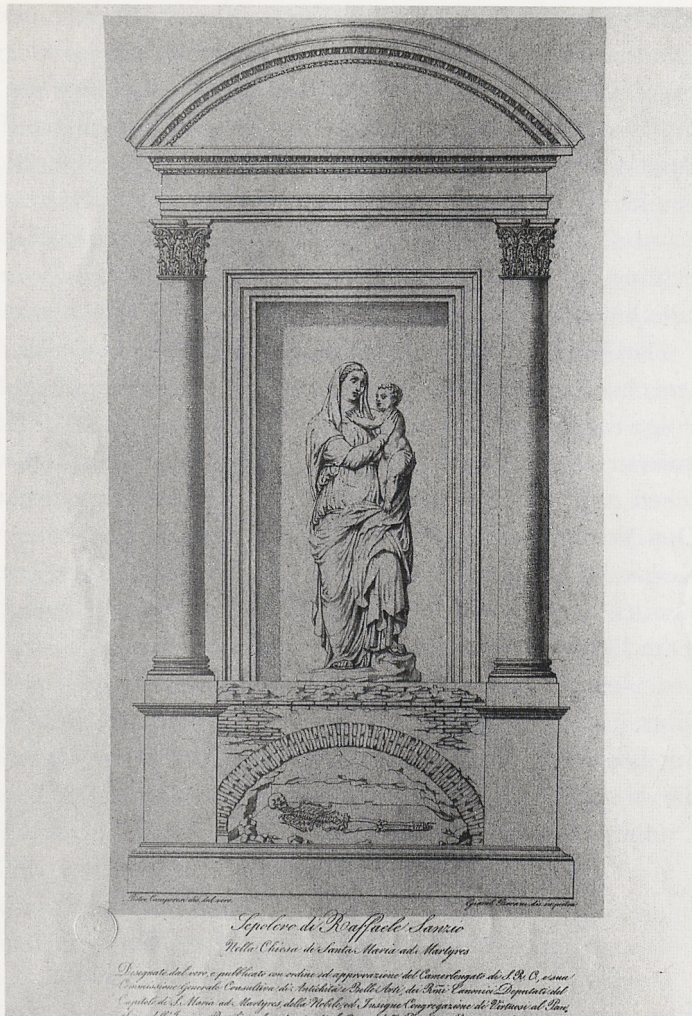
418 Nachweise bei Ziemke, 1966, S. 26, Anm. 77; von Einem, 1978, S. 233, S. 246.

419 S. o. S. 363; Anm. 310, 316.

420 S. o. S. 364f.

421 Passavant, *Rafael*, 1, 1839, S. 561–562; Ders., *Raphael*, 1, 1860, S. 535–536; H. SCHAAFFHAUSEN, *Der Schädel Raphaels. Zur 400jährigen Geburtsstagsfeier Raphael Santi's*, Bonn 1883, bes. S. 4–6.

422 VasMil, 4, 1973, S. 382; Golzio, 1971, S. 229 f.; Passavant, *Rafael*, 1, 1839, S. 558–560; Ders., *Raphael*, 1, 1860, S. 532–535; Buddensieg, 1968, S. 45–70, bes. S. 45–47, Anm. 4; Schütz-Rautenberg,

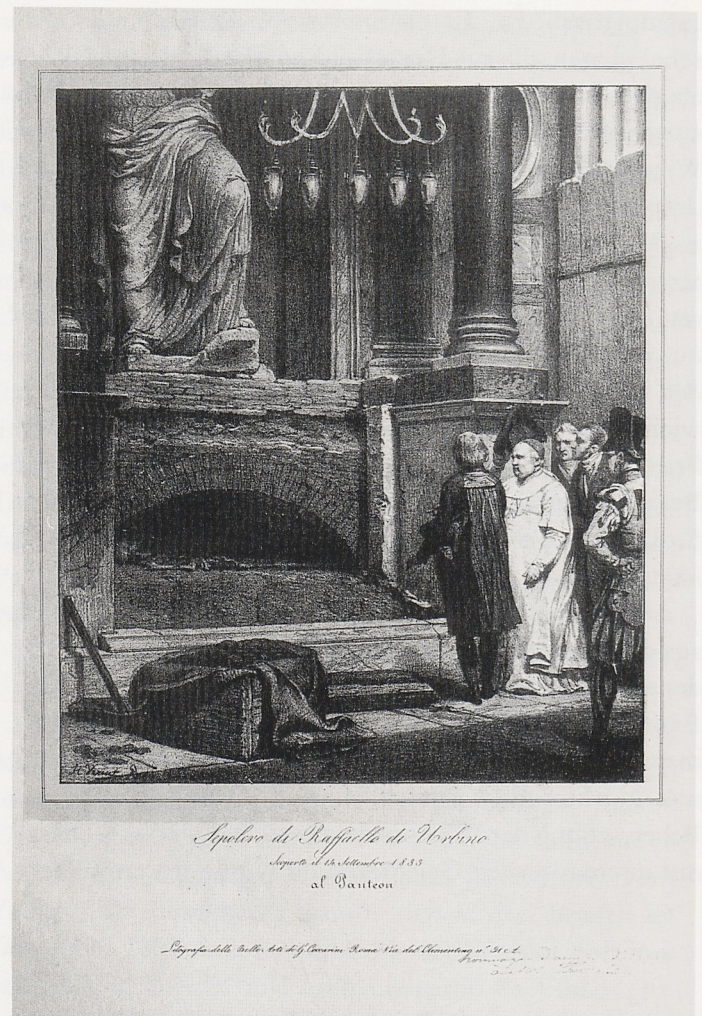


54. Giambattista Borani nach Pietro Camporese, Ansicht des Tabernakels mit dem freigelegten Grab Raffaels unter der Madonnenstatue des Lorenzetto im Pantheon, Lithographie, 1833, Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum

Am 14. September 1833 entschloß man sich im Beisein des Kardinalvikars Zurla, des Governatore Grimaldi und einer Reihe von Ärzten, Notaren, Professoren der Chemie und Chirurgie sowie Mitgliedern der Accademia di San Luca, der Accademia Archeologica, der Commissione delle Belle Arti, „den Altartisch wegzurücken, worauf denn sogleich ein dahinter befindliches Gewölbe von Backsteinen neuer Construction, das mit einer Mauer verschlossen war, augenfällig Rafael's Grabstätte anzeigte“, wie es bei Passavant heißt⁴²³. Vincenzo Camuccini erhielt von der „Congregazione dei Virtuosi del Pantheon“ offiziell die Erlaubnis, den Befund zu zeichnen. Seine Zeich-

1978, S. 136–146; N. W. NOBIS, *Lorenzetto als Bildhauer*, Diss. phil. Bonn 1979, S. 115–129.

423 Passavant, *Rafael*, 1, 1839, S. 562. Nachweis noch unpublizierter Quellen über die Öffnung von Raffaels Grab bei Golzio, ²1971, S. 120–121; Ders., 1968, S. 601–603.



55. Horace Vernet, Thorvaldsen erklärt Kardinal Zurla den Befund der Aufdeckung von Raffaels Grab am 14. September 1833, Lithographie, 1833, Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum

nungen lithographierte Giambattista Borani (Abb. 57). Der Architekt Pietro Camporese nahm das Tabernakel mit dem Grabgewölbe und der Madonnenstatue des Lorenzetto (Abb. 54) maßstabsgerecht auf⁴²⁴. Auch Horace Vernet, der als Direktor der französischen Akademie an diesem Akt teilgenommen hatte, machte sich von Raffaels freigelegtem Grab eine Zeichnung und stellte davor den

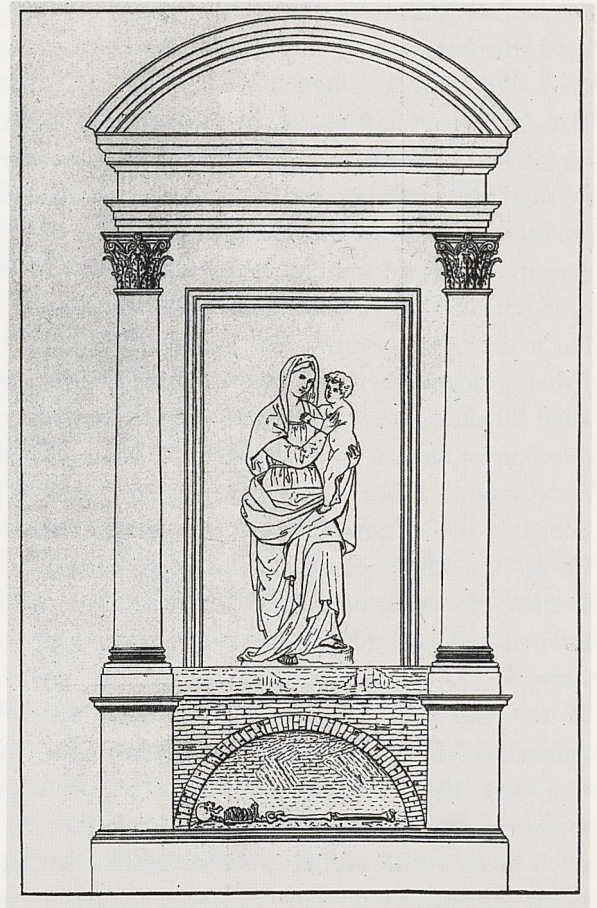
424 Passavant, *Rafael*, 1, 1839, S. 565–566, ohne Abb.; Ders., *Raphael*, 1, 1860, S. 540, ohne Abb., jeweils mit einer Beschreibung der Lithographien des Borani. Unsere Abbildungen nach Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum, Inv.-Nr. 1098, G. Borani nach P. Camporese, *Sepolcro di Raffaele Sanzio*, Lithographie, 53,2x37,5 cm; Inv.-Nr. 1099, G. Borani nach V. Camuccini, *Tomba ed Ossa di Raffaele Sanzio*, Lithographie, 38x49 cm; Inv.-Nr. 1100, G. Borani nach V. Camuccini, *Scheletro intiero di Raffaele Sanzio*, Lithographie, 38x50,5 cm; Inv.-Nr. 1322, Horace Vernet, *Sepolcro di Raffaello di Urbino, scoperto il 14 settembre 1833 al Pantheon*. Die Fotos verdanke ich Frau Eva Henschen, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen.

an dieser Ausgrabung beteiligten Thorvaldsen dar, der Kardinal Zurla den Befund erklärt (Abb. 55)⁴²⁵. Einige dieser Abbildungen wurden zusammen mit dem Protokoll über den Verlauf der Grabungsöffnung, einer Beschreibung des Befundes, den Teilnehmerlisten sowie Auszügen aus Notariatsakten über Raffaels letztwillige Verfügung über seine Bestattung im Pantheon von Carlo Fea, Carlo Falconieri und Pietro Odescalchi zwischen 1833 und 1836 in Einzelschriften publiziert⁴²⁶.

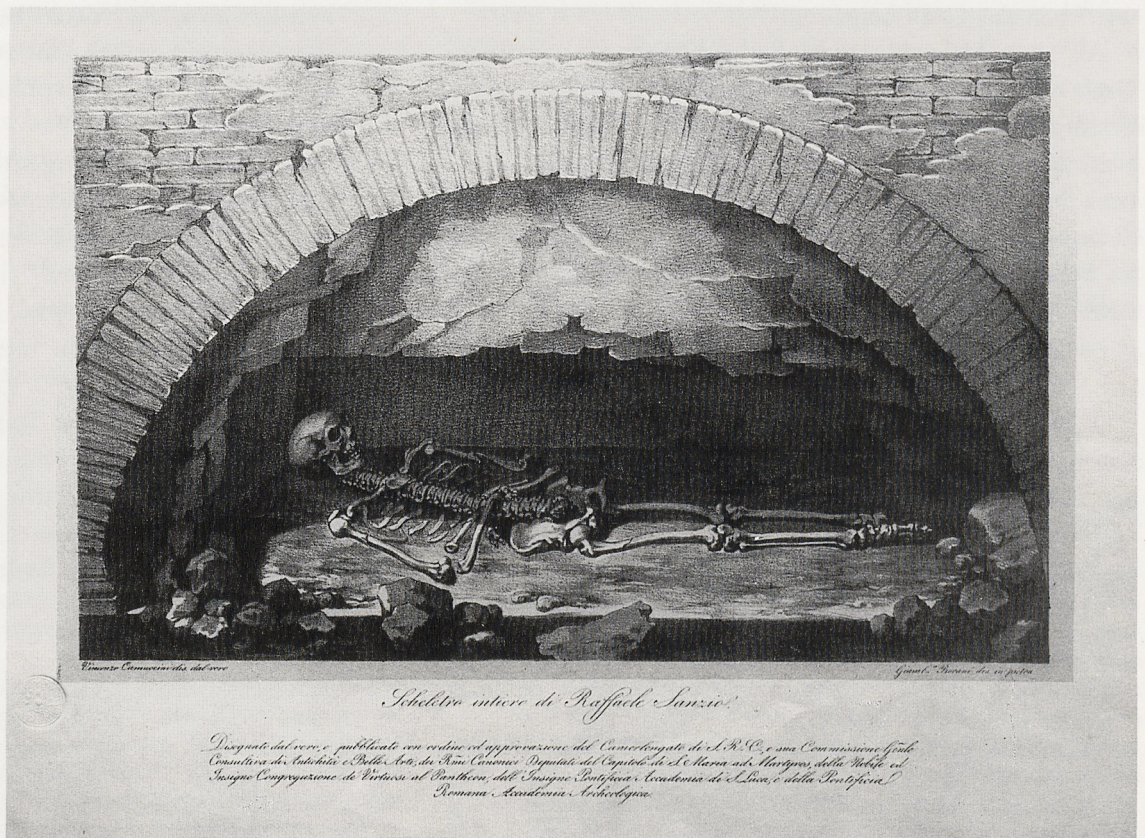
Wie Passavant ausführt, der zwei dieser Quellschriften zitiert, bestand Raffaels Sarg aus Pinienholz und war „mit einem festen Mörtel aus Kalk und gestossenem Travertin überkleidet, in welchen sich die Fasern des Holzes deutlich abgedruckt fanden. Der Überzug hatte leicht gemalte schwarze und purpurrothe Zierrathen. Das Gewand, in dem Rafael beigesetzt wurde, war mit vielen kleinen metallnen Ringen und Stiftchen geschlossen, von

425 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 566; Ders., Raphael, 1, 1860, S. 540 f.; Golzio, 1968, S. 601, Abb. 12; Raffaello: elementi di un mito, 1984, S. 196, Kat.- u. Abb.-Nr. 24.

426 Titelnachweise bei Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 568, Anm. 1; Golzio wie in Anm. 423; Buddensieg, 1968, S. 45, Anm. 1. Eine erste Quelledokumentation mit einem unsignierten, großformatigen Kupferstich (hier Abb. 56) mit der Ansicht des Tabernakels und dem freigelegten Grab, in: *Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti*, 58, Roma 1833, S. 64–115, Kupferstich nach S. 66; dieser Stich auch in Quatremère de Quincy, ¹⁰1833, S. 371.



56. Anonym, Ansicht des Tabernakels mit Raffaels Grab, Kupferstich aus *Giornale Arcadico* 1833



57. Giambattista Borani nach Vincenzo Camuccini, Das Skelett Raffaels, Lithographie, 1833, Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum

denen Cav. Fabris noch mehrere bewahrt, die grössere Zahl aber kam wieder zu Rafael's Überresten. Das Skelett mass $7\frac{1}{2}$ Palm oder beinahe 5 Fuss 2 Zoll Pariser Mass. Mit dem Kopf lag es, nach canonischem Ritus, gegen die rechte Seite des Altars, oder a cornu evangeli. Den Schädel fand man von fast vollkommener Erhaltung, nur am hintern Theil, wo er auflag, ist wahrscheinlich durch das öfters eingedrungene Wasser bei den Überschwemmungen des Tiber, eine kleine Stelle aufgelöst worden. Nach dem Gypsabguss des Schädels, den ich bei Cav. Fabris gesehen, ist derselbe von ausgezeichnet schöner in allen Theilen harmonischer Form: die Stirne tritt über den Augen ziemlich vor, ist aber schmal und von keiner bedeutenden Höhe. Dagegen ist der hintere Theil des Schädels schön gewölbt und von ungewöhnlich voller Form. Im Allgemeinen scheinen am Schädel die edeln Organe gleichmässig ausgebildet, ohne dass eins auffallend vorstehe. Die Zahl der vollkommen erhaltenen, fest sitzenden Zähne von schöner Weisse sind oben 14 unten 15 und die Spur der hervorbrechenden Weisheitszähne bemerkbar. Die rechte Hand, deren Knochen man vollkommen erhalten fand, wurde gleichfalls in Gyps abgeformt, so wie auch der starke Luftröhrenknopf, welcher noch nicht völlig verhärtet seine Gestalt behalten hatte. Nach dem Abguss aber ist die Hand, wie mich Cav. Fabris versicherte, in Staub zerfallen. Der Larynx dagegen, in ein gläsernes Gefäss verwahrt, wurde mit dem Skelett wieder in das Grab beigesetzt⁴²⁷.

Als Augenzeugenbericht der Öffnung von Raffaels Grab zitiert Passavant im Wortlaut nur den Brief Johann Friedrich Overbecks vom 18. September 1833 an Philipp Veit, den Direktor des Städelschen Kunstinstituts. Overbeck hatte als Mitglied der Accademia di San Luca an diesem Akt teilgenommen. Sein Brief an Veit war zuvor im Schorn'schen „Kunst-Blatt“ 1833 veröffentlicht worden⁴²⁸. Overbeck schreibt an Veit:

„Wisse denn, Theuerster! dass ich in das offene Grab Rafael's geblickt habe und ihn selber, den theuren, den unvergleichlichen Meister gesehen, wovon meine Seele dergestalt erfüllt ist, dass es mir fast ein Bedürfniss ist, mich durch diese Mittheilung zu erleichtern. Gewiss wirst Du, indem Du dies liesest, nicht wenig verwundert sein und es mir Dank wissen, wenn ich Dir den Hergang der Sache etwas näher berichte (...) genug, am 14. September

d. J. am Kreuzerhöhungstage, genau um Mittag zeigte sich in deutlichster Übereinstimmung mit dem, was Vasari in Rafael's Leben darüber berichtet, ein ganz eingemauerter Sarg, der zwar bis auf wenige Splitter schon zerfallen war, allein die köstlichen Überreste, nach denen gesucht ward, noch in ziemlich wohlerhaltenem Skelett vollständig bewahrte, welches alsbald alle Anwesenden ohne Ausnahme, obgleich bis jetzt keine nähere sonstige Bezeichnung sich gefunden, in Erwägung des Ortes, den unmöglich ein Anderer sich hätte erwerben können, mit vollkommenster Überzeugung für Rafael's unbestreitbare Gebeine anerkannten. Welch' ein Schauer uns anwandelte als zuerst die Überreste des theuern Meisters aufgedeckt da lagen, das wirst Du aus dem, was unfehlbar in Dir selber vorgeht, wenn Du dies liesest, besser abnehmen können, als ich es Dir zu sagen vermöchte. Du magst also nun den Vasari zur Hand nehmen und nach Durchlesung der Stelle Dir die Marmorstatue der Madonna von Lorenzetto auf dem Altar links vom Eingang ins Gedächtniss zurückrufen, den Altar selber aber, d. h. die Mensa vor der Statue weggeräumt denken und senkrecht unter der Mutter Gottes ist es, unter einem eigends dazu construirten niedern Bogen, wo in der Höhe von kaum zwei Palm über dem Boden der Kirche die Gebeine ruhn, so dass sich buchstäblich bewährt, was Vasari berichtet, dass die Statue der Madonna selber ihm zum Grabmal dient, ein Grabmal, wie es sich wohl nicht leicht grossartiger denken liesse. (...).“⁴²⁹

Die von Raffael selbst angeordnete Bestattungsart in dem von dem Altar verstellten Sockel der Marienstatue, an dem, wie er ebenfalls in seinem Testament festgesetzt hatte, Messen gelesen wurden⁴³⁰, ist bisher noch ein völlig einzigartig dastehendes Beispiel. Die Forschung hat sich mit dieser Frage noch nicht intensiver beschäftigt und nach Quellen dafür gesucht⁴³¹. Vielleicht kommt als eine der Anregungen Raffaels die Trajanssäule in Betracht, in deren Postament sich die – erst 1770 vermauerte Grabkammer – mit der Aschurne des Kaisers befand⁴³². Jedoch handelt es sich bei dieser Triumphsäule nicht um ein religiöses Kultbild. Die Bedeutung der Trajanssäule

427 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 565; Ders., Raphael, 1, 1860, S. 539–540.

428 Kunst-Blatt, 14, Stuttgart–Tübingen 1833, Nr. 97, S. 388; Nr. 98, S. 392.

429 Zitiert nach Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 562–564; Ders., Raphael, 1, 1860, S. 536–539; Howitt, 2, 1886, S. 557–559.

430 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 559f.; Buddensieg, 1968, S. 46.

431 Vgl. Buddensieg, Schütz-Rautenberg, Nobis wie in Anm. 422.

432 P. ZANKER, Das Trajansforum in Rom, in: *Archäologischer Anzeiger*, 85, 1970, S. 499–544, bes. S. 531–537.

zumindest im Denken und Schaffen seines Lieblingsschülers und Testamentsvollstreckers Giulio Romano belegt dessen Testament vom 29. April 1524, der darin anordnet, daß er in San Nicola della Colonna Traiana, also in der Nähe der Trajanssäule, begraben werden wollte⁴³³.

Der Befund am 14. September 1833 bestätigte jedenfalls das Raffael-Bild bestimmter Nazarener und ihre Vorstellungen vom Madonnenkult des Urbinaten.

Am 18. Oktober 1833 erfolgte abends Raffaels ‚zweite‘ Bestattung in seinem Grab unter der Madonna del Sasso des Lorenzetto. Seine Überreste bettete man in einen neuen Sarg aus Pinienholz um, der dem antiken, von Papst Gregor XVI. gestifteten Girlandensarkophag inkorporiert wurde. Die Zeremonie, für die 3000 Eintrittskarten vergeben wurden, glich „vollkommen einer päpstlichen Beisetzung“⁴³⁴.

XII. BILDPROGRAMME UM RAFFAEL (1830/33)

1. Die Entwürfe des Peter Cornelius für die Raffael-Kuppel in den Loggien der Alten Pinakothek in München

Wie eine interpretatorische Vorwegnahme des Grabungsergebnisses von 1833 erscheint das Concetto des 1830/31 von Cornelius entworfenen und von seinen Schülern ausgeführten Freskoprogramms für die dreizehnte und letzte, Raffael gewidmete Kuppel (Abb. 58, 59), die den Höhepunkt und Abschluß des östlichen, über die italienische Malerei handelnden Loggientraktes der Alten Pinakothek in München bildete⁴³⁵. Vor der im Zentrum des Kuppelbildes thronenden Muttergottes kniet rechts Raffael, ihm gegenüber steht der gleichnamige Erzengel (Abb. 58). In den Rahmenfeldern der Wölbung befinden sich vier Szenen aus dem Leben des Urbinaten, drei davon gehen thematisch und kompositionell auf den ersten Raffaelzyklus der Gebrüder Riepenhausen von 1816 zurück⁴³⁶. Unterhalb der Kuppel war in der Lünette als

Einzelthema die Aufbahrung Raffaels vor der „Transfiguration“ dargestellt (Abb. 59). Rechts stehen die Freunde und Auftraggeber des Urbinaten, Kardinal Bembo und Leo X., links trauern die Schüler, Giulio Romano, Giovanni Francesco Penni, Marc Antonio Raimondi und andere⁴³⁷. Im Klagegestus der Hl. Magdalena neigt sich mit weit ausgestreckten Armen eine Frau, vermutlich die Fornarina, zu dem bildparallel aufgebahrten, lorbeerbekränzten Toten, dessen Beweinung Cornelius nach Vorbildern der christlichen Ikonographie, nach dem Bildtypus des Marienodes und der Beweinung Christi, konzipiert hat⁴³⁸. Der Bildinhalt selbst entspricht der Überlieferung Vasaris über die Aufbahrung des Urbinaten vor der unvollendeten „Transfiguration“ in seiner Werkstatt⁴³⁹. Die axiale Anordnung des toten Raffael unter der Muttergottes im Kuppelzentrum deutet bei Cornelius eine ideelle Beziehung zur Mitteilung Vasaris über seine Beisetzung im Sockel der Marienstatue (Abb. 54, 56) an.

Wie Cornelius in einem Brief an König Ludwig I. vom 18. Mai 1831 ausführt, habe er bei seinen Entwürfen für die Raffael-Kuppel an August Wilhelm Schlegels Gedicht über die „Legende vom Heiligen Lukas“ denken müssen,

433 F. HARTT, *Giulio Romano*, 1, New Haven 1958, S. 38, S. 312, Dok. 46.

434 Kunst-Blatt, 14, Nr. 98, Stuttgart–Tübingen 1833, S. 392 (Zitat); Passavant, *Rafael*, 1, 1839, S. 566–568. Nachstiche von der Vorder- und den beiden Nebenseiten des Sarkophags, der in die 2. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. datiert wird, bei Quatremère de Quincy, ¹⁰1833, nach S. 370; G. KOCH, H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, München 1982, S. 39, Abb. 9 (Vorderseite).

435 Böttger, 1972, S. 191–193, Abb. 230–232; St. BIELMEIER, *Gemalte Kunstgeschichte. Zu den Entwürfen des Peter von Cornelius für die Loggien der Alten Pinakothek*, München 1983, S. 41 f., S. 165–166; Förster, 1875, S. 37 f. zur Raffael-Kuppel, Taf. 25 (Kuppel), Taf. 26 (Aufbahrung Raffaels).

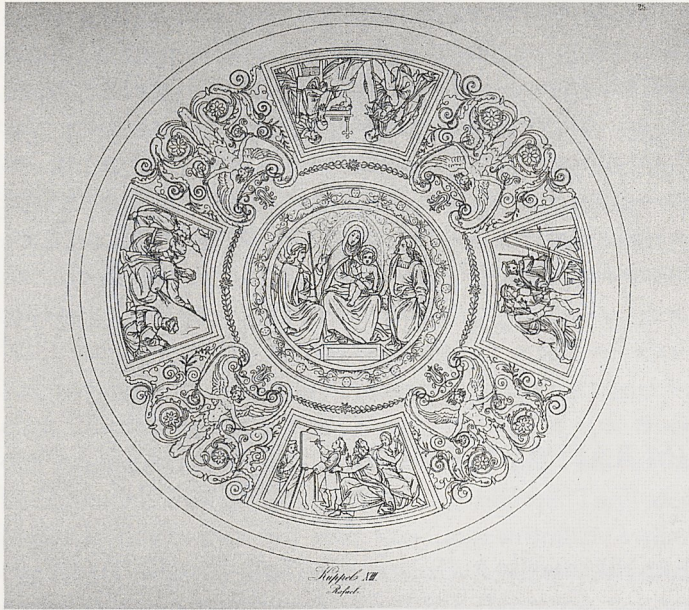
436 Bei Cornelius gehen folgende Szenen auf den ersten Raffael-Zyklus der Gebrüder Riepenhausen (1816) zurück: Raffaels Kindheit, Raffael kommt zu Perugino in die Lehre, Bramante stellt Raffael Papst Julius II. vor. Netzer, 1984, Abb. 21.4, 21.6, 21.10. Als viertes Bild hat Cornelius das bei den Riepenhausen nicht illustrierte Thema „Raphael, umgeben von seinen Schülern und Ge-

nossen, arbeitet an dem Bilderschmucke des Vatikans“ dargestellt; Böttger, 1972, S. 192 f.

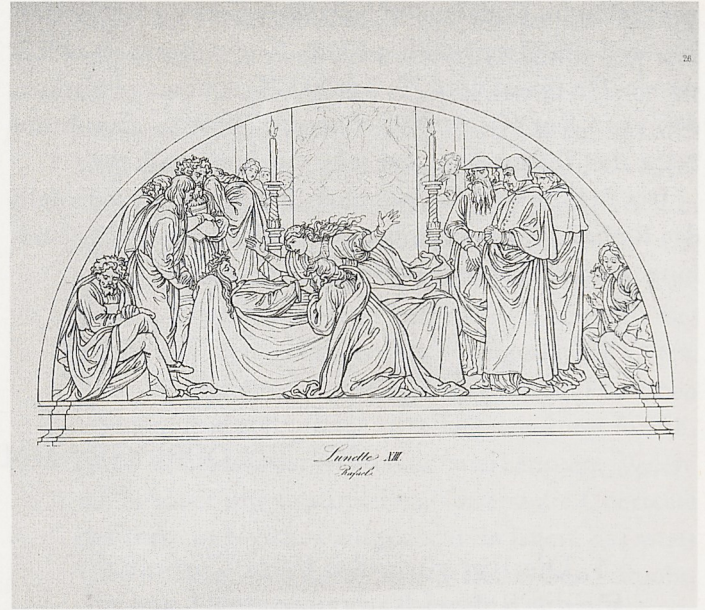
437 Böttger, 1972, S. 193, Beschreibung des Cornelius; Förster, 1875, S. 38 zu Taf. 26.

438 Für den Klagegestus vgl. nur den mit der Frauenfigur des Cornelius fast identischen Typus der Hl. Magdalena in Mantegnas Kupferstich der „Grablegung Christi“; E. TIETZE-CONRAT, *Mantegna*, London–Köln 1956, Abb. 98. Auf die typologischen Beziehungen zum „Marienod“ weist bei Cornelius die bildparallele, von den Trauernden umringte Aufbahrung und besonders die isoliert vor dem Totenbett kniende Figur hin. Liebenwein-Krämer, 1977, S. 268 bezeichnet diese Darstellung des Cornelius als das einzige bekannte Beispiel, „in dem Raffael sakralisiert wird“.

439 VasMil, 4, 1973, S. 383; Golzio, ²1971, S. 230.



58. H. Merz, Kupferstich nach Peter Cornelius, Entwurf für die Raffael-Kuppel in den Loggien der Alten Pinakothek in München, Kuppel XIII (um 1830/31)



59. H. Merz, Kupferstich nach Peter Cornelius, Lünettenentwurf für die Beweinung Raffaels unter der Raffael-Kuppel in den Loggien der Alten Pinakothek in München, Lünette XIII

aus dem er auch eine Strophe zitiert⁴⁴⁰. Nach diesem Sonett August Wilhelm Schlegels, das hier bereits schon eingangs bei der Komposition der Riepenhausen mit dem die Muttergottes malenden Raffael (Abb. 12) besprochen wurde, vollendete der vom Himmel herabgestiegene Raffael das einstmals vom Hl. Lukas im Auftrage Gottes begonnene, bei seinem Tod unfertig hinterlassene Bild der Maria⁴⁴¹.

Das Faktum der Bestattung Raffaels im Sockel der Marienstatue (Abb. 54–57) wirft vor allem auf die bisher noch kaum befriedigend untersuchte Ikonographie seiner Darstellung auf der „Lukastafel“ (Abb. 13) in der Accademia di San Luca und seine dort bereits belegte Verherrlichung als Madonnenmaler ein Licht⁴⁴².

2. Thorvaldsens Modell mit der „Apotheose Raffaels“

Unter dem Eindruck der Aufdeckung von Raffaels Grab führte Thorvaldsen 1833 zu „seiner eigenen Befriedigung“ ein Gipsmodell mit der „Apotheose Raffaels“ (Abb. 60) aus, das Passavant am Schluß seines Abschnittes über „Rafael's Grab“ bespricht. Das im Thorvaldsen-

Museum in Kopenhagen befindliche Original fand keine Ausführung als Monument. Die „im antiken Sinn gedachte Composition von dem am reichsten begabten Bildner unserer Zeit“ (Passavant)⁴⁴³ stellt den auf einem mit den Figuren der drei Grazien und Musen skulpierten Marmorblock sitzenden Raffael dar, um den herum antike Architekturfragmente liegen. Raffael hält eine Tafel, die ein Eros stützt, der dem Meister außerdem Rose und Mohn in der Linken darreicht. Der barhäuptige Raffael blickt sinnend geradeaus. Thorvaldsen hat sich für das Porträt an der Bildnisbüste des Pietro Paolo Naldini (Abb. 17) orientiert und von dort auch die Darstellung des aufgeschlagenen Mantels mit den Puffärmeln übernommen⁴⁴⁴. Zwei Genien flankieren den Göttlichen. Der linke hält eine brennende Fackel empor, die nach Passavant das „himmlische Feuer“ symbolisiert; neben ihm liegt die Palette auf dem Boden. Rechts die „Fama“ mit dem Palmzweig und dem hochgehaltenen Lorbeerkranz.

Nach Thorvaldsens Auffassung bezog Raffael also seinen Ideenreichtum aus dem Studium der Antike. Der mit

440 Böttger, 1972, S. 192 Abdruck der von Cornelius zitierten Strophe aus dem Sonett A. W. Schlegels.

441 S. o. S. 321; Anm. 64.

442 S. o. S. 319f.; Anm. 54, 55.

443 Passavant, Rafael, 1, 1839, S. 570; Ders., Raphael, 1, 1860, S. 545; J. B. HARTMANN, *Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus*, bearb. und hrsg. K. Parlasca, Tübingen 1979, S. 160 (Inv.-Nr. A 611), S. 111, Abb. 3.

444 S. o. S. 318; Anm. 53. Thorvaldsen führte bereits um 1800 eine Hermenbüste Raffaels nach dem Vorbild der Raffael-Büste des Naldini aus (Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum, Inv.-Nr. A 752). Ausst. Kat. *Bertel Thorvaldsen, Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen, Gemälde aus Thorvaldsens Sammlung*, hrsg. G. BOTT, Köln 1977, S. 99, Kat.- u. Abb.-Nr. 6 (K. Löcher).

60. Bertel Thorvaldsen, Apotheose Raffaels, Gipsmodell, 1833, Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum



61. Johannes Riepenhausen, Raffael empfiehlt Papst Leo X. die Erhaltung der römischen Altertümer, Kupferstich, Rom 1833

ihm befreundete Johannes Riepenhausen stellt in seiner 1833 zuerst in Rom erschienenen Kupferstichserie über das Leben des Urbinaten auf dem elften und vorletzten Blatt (Abb. 61) Raffael direkt als Archäologen dar, der Leo X. die Ausgrabungsfunde auf dem Forum Romanum erklärt bzw. nach der Bildlegende die „Conservazione delle Antichità Romane“ empfiehlt⁴⁴⁵. Als Quelle liegt natürlich der auch von Passavant besprochene und teil-

weise sogar ins Deutsche übersetzte Brief Raffaels an Leo X. über die Erhaltung der Antiken Roms zugrunde⁴⁴⁶. Im Vergleich mit dem ersten Raffael-Zyklus der Gebrüder Riepenhausen von 1816 erweist sich diese Darstellung als ein völlig neu hinzugekommenes Bildthema⁴⁴⁷, das außerhalb dieser Serie im 19. Jahrhundert sonst kaum verbildlicht worden ist.

⁴⁴⁵ Riepenhausen, 1833, Taf. XI. Zu diesem Raffaelzyklus s. hier Anm. 62.

⁴⁴⁶ S. o. S. 368; Anm. 352.

⁴⁴⁷ S. o. S. 320; Anm. 62; Netzer, 1984, Abb.-Nr. 21.1–12.

3. Jakob Götzenbergers Fakultätenfresko der Philosophie in der alten Aula der Bonner Universität

Wenn also Passavants „Rafael“ das erste Beispiel einer kunsthistorischen, wissenschaftlichen Künstlermonographie ist, dann darf schließlich nicht das im Zweiten Weltkrieg zerstörte Philosophiefresko des Jakob Götzenberger in der alten Aula der Bonner Universität (Abb. 62) übergangen werden, also jener Universität, in der kurz nach ihrer Gründung im Jahr 1818 die Kunstgeschichte als akademisches Lehrfach eingeführt worden ist, und zwar auf Betreiben August Wilhelm Schlegels, der 1819 als Dozenten den mit den Romantikern und Goethe gut bekannten Naturforscher und Künstler Joseph Wilhelm Eduard d'Alton (1772–1840) berief, der neben praktischen Kursen im „naturwissenschaftlichen Zeichnen“ auch Vorlesungen über die „Geschichte der bildenden Künste“ hielt⁴⁴⁸.

Den Auftrag zur Ausmalung der Bonner Aula hatte am 30. Januar 1822 Cornelius vom preußischen Kultusminister Carl Sigmund Franz von Altenstein erhalten⁴⁴⁹. Cornelius übertrug jedoch das Projekt seinen Schülern Carl Heinrich Hermann, Ernst Förster und Jakob Götzenberger. Als vorletztes der vier Fakultätenbilder – nach der „Theologie“ des Carl Hermann und nach der ebenfalls von Götzenberger zwischen 1824 und 1827 ausgeführten „Jurisprudenz“ – führte Götzenberger das Philosophiefresko von Sommer 1831 bis Herbst 1833 aus⁴⁵⁰. Den in Karlsruhe befindlichen Karton (Abb. 63) arbeitete er von 1829 bis 1831 in Rom aus, wo er bei Thorvaldsen wohnte und in dessen Haus seine Werkstatt eingerichtet hatte⁴⁵¹. Cornelius begutachtete in Rom den Karton, worüber ein Schreiben Carl Bunsens, des preußischen Gesandtschaftssekretärs, vom 10. Juni 1831 an den Minister von Altenstein unterrichtet⁴⁵². Hätte sich der Vorschlag des in Bonn lehrenden, mit Cornelius befreundeten Historikers Barthold Georg Niebuhr durchgesetzt, so wäre als Fakultätenbild der „Philosophie“ die „Schule von Athen“

(Abb. 49) kopiert worden, und zwar, wie Niebuhr im Januar 1827 an Altenstein schreibt, „mit dem einzigen Unterschied, dass man die Porträts der grössten Philosophen und Mathematiker der letzten drei Jahrhunderte hineinbrächte, Leibniz, Newton, Descartes, Spinoza usw.“⁴⁵³.

Götzenberger stellt in seinem bisher noch kaum näher untersuchten Fresko (Abb. 62, 64) sämtliche Disziplinen der Philosophie, einschließlich der bildenden Künste und der Naturwissenschaften, in Gestalt ihrer erlauchtsten Vertreter vom Altertum bis in die eigene Gegenwart vor der frei rekonstruierten Kulisse einer Stoa poikile dar. Durch eine zeitgenössische, von der Bonner Universität herausgegebene Beschreibung des Freskos, die zusammen mit dem Nachstich des Götzenberger (Abb. 64) bereits vor 1836 erschien, sind alle Figuren namentlich bestimmbar⁴⁵⁴.

Im Zentrum der fast unüberschbaren Versammlung hoher Geister aller Zeiten⁴⁵⁵ stehen abgesondert Raffael und Dürer vor der Treppe im Gespräch, hinterfangen von dem Sockel, auf dem hoch oben die sich entschleiende „Wahrheit“ thront. Vor den beiden Malern befindet sich der sprudelnde Quell der „Verjüngung“. Dürer hält ein als „Gemälde des Nachsinnens“ erklärtes Tableau – vermutlich die „Melencholia I“ – in der Hand, Raffael stützt sich auf eine Tafel, auf der seine Personifikation der „Philosophie“ über der „Schule von Athen“ abgebildet ist. Darüber beugt sich von hinten Winckelmann, der gleichzeitig mit ausgestrecktem Zeigefinger nach oben rechts zu den beiden griechischen, in der ionischen Säulenhalle arbeitenden Künstlern Phidias und Polygnot deutet und dabei außerdem aus dem Bild in die Richtung des Betrachters sieht⁴⁵⁶.

Auf diese Mittelgruppe blickt der souverän im Vordergrund links sitzende Goethe, „den festen Blick in die

453 Schrörs, 1906, S. 55, S. 76–79, Beilage Nr. VII.

454 Schrörs, 1906, S. 104–107, Nr. XVIII, S. 9, Anm. 3–5 Übersicht über die von der Bonner Universität gedruckten Beschreibungen sowie der Kupferstiche und Lithographien; Hinz, 1978, S. 71, Anm. 21; A. GRAF RACZYNSKI, *Geschichte der Neueren Deutschen Kunst*. Aus dem Französischen übersetzt von F. H. von der Hagen, I, Berlin 1836, S. 312–315 zu Götzenbergers Philosophiefresko mit Abdruck der Beschreibung; Tafelbd., Taf. 1.

455 Zu den Quellen dieser Vorstellung K. O. BROGSITTER, *Das hohe Geistergespräch. Studien zur Geschichte der humanistischen Vorstellungen von einer zeitlosen Gemeinschaft der großen Geister*, Bonn 1958 (= Abh. z. Kunst-, Musik- u. Literaturwissenschaft, Bd. 3), bes. S. 248–271 zu Goethe, Niebuhr, F. A. Wolf.

456 Schrörs, 1906, S. 107. Eine spekulative Interpretation der Mittelgruppe bei Hinz, 1978, S. 60, 62, S. 53–54, Abb. 1–3 zu den Darstellungen Raffaels und Dürers von Pforr, Eberle, A. von Klöber. Auf Hinz bezieht sich Wagner, 1989, S. 58.

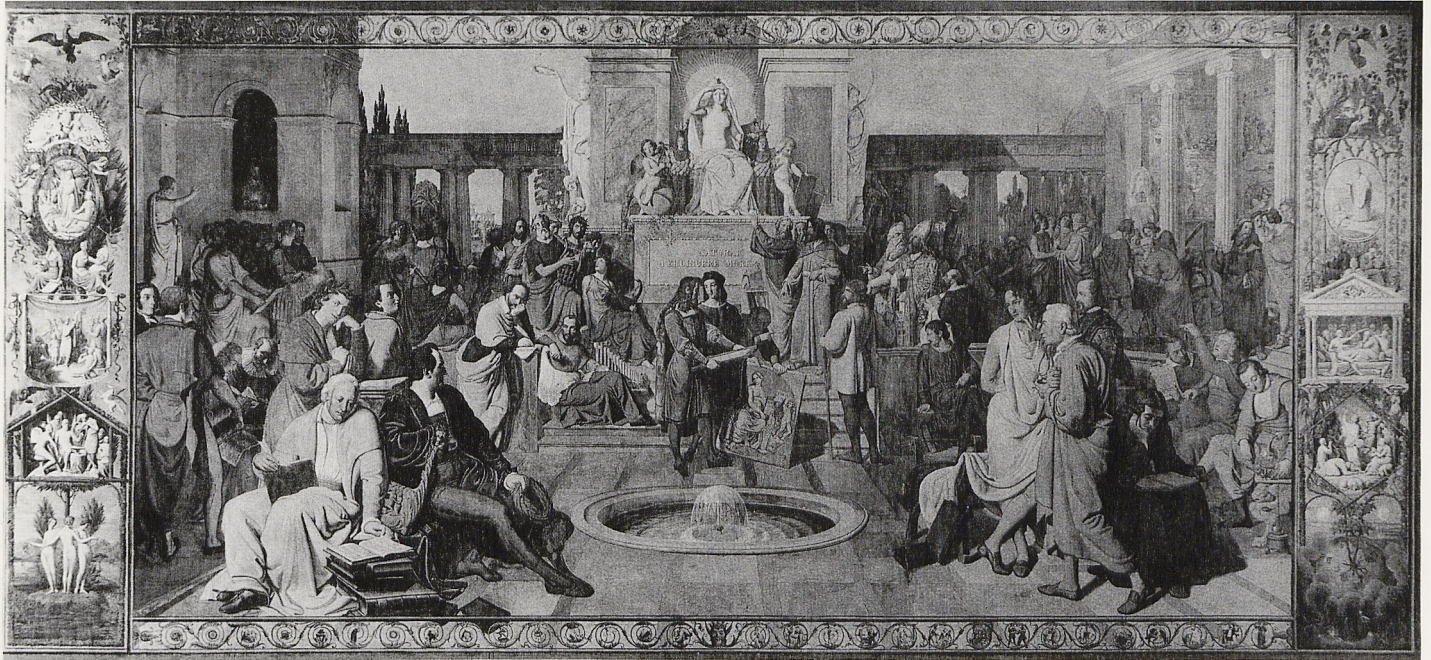
448 Dilly, 1979, S. 184 f. zu d'Alton; von Einem, 1968, S. 410–413 zu A. W. Schlegel und d'Alton; M. ROSE, Eduard Joseph d'Alton and the Prince Albert's Collection, in: *BurlMag*, 129, 1987, S. 532–538.

449 Schrörs, 1906, S. 27 f. mit Anm. 4; Bezold, 1920, S. 164 ff.; Hinz, 1978, S. 53–73; Wagner, 1989, S. 45–60, Abb. 4–8.

450 Schrörs, 1906, S. 42–57, bes. S. 57.

451 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 2, Kohle auf Papier, 282x598 cm; Schrörs, 1906, S. 54; J. LAUTS, W. ZIMMERMANN, *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Neuere Meister 19. und 20. Jh.*, Karlsruhe 1971, S. 87–90 mit Abdruck der Beschreibung des Kartons aus dem Galeriekatalog 1852; Hinz, 1978, S. 68, Abb. 13.

452 Schrörs, 1906, S. 85–87, Beilage Nr. X.



62. Jakob Götzenberger, *Fakultätenbild der Philosophie*, Fresko, 1831–1833, ehemals Bonn, Universität, Aula (im Zweiten Weltkrieg zerstört). Im Zentrum Raffael, Dürer und Winckelmann

Mitte des ganzen Kreises gerichtet, den Lorbeerkranz in der sichern Hand, gestützt auf die reich geschmückte Lyra⁴⁵⁷. Goethe sitzt in der Achse Shakespeares, der sich im Mittelgrund nachdenklich auf das Treppengeländer stützt und dabei gleichzeitig schreibt⁴⁵⁸. Über diesen als Frontalfigur der singende, sich mit der Kithara selbst begleitende Homer⁴⁵⁹, vor dem die zu ihm aufblickende Sappho mit der Chelys sitzt⁴⁶⁰. Homer bildet den Mittelpunkt der griechischen und römischen Dichtergruppe, zu der von links – ähnlich wie in Raffaels „Parnaß“ – der von Horaz und Vergil geleitete Dante schreitet. Homer gegenüber stehen rechts die Häupter der antiken Philosophie, Platon und Aristoteles, die beide mit den gleichen Gesten wie in der „Schule von Athen“ (Abb. 49) dargestellt sind. Platon weist mit erhobener Hand zur „Wahrheit“ hinauf, Aristoteles zeigt nach unten.

457 Schrörs, 1906, S. 105.

458 Auf die Anordnung Goethes in der Achse Shakespeares ist in der Beschreibung hingewiesen, Schrörs, 1906, S. 104f.

459 Die Figur des Homer mit der Schildkrötenleier hat Götzenberger nach dem auch von Thorvaldsen kopierten Karton des A. J. Carstens „Homer singt den Griechen“ konzipiert. Der Kopftypus entspricht, wie bei Carstens und Thorvaldsen, einer Homerbüste im sog. „hellenistischen Blindentyp“. J. B. HARTMANN, Zu Thorvaldsens Rezeption der nordischen Kunst in Rom um 1770–1800, in: B. Thorvaldsen, *Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit*, hrsg. G. Bott, Köln 1977, S. 144, S. 169, Abb. 103–106.

460 Schrörs, 1906, S. 104. Die erste wissenschaftliche Arbeit über Sappho stammt von dem ersten klassischen Archäologen der Bon-

Auf der Bildseite links, die unter der Schirmherrschaft des in der Seitennische des zentralen Gebäudes postierten Apollon mit dem ausgestreckten Lorbeerkranz steht, befinden sich außer den Dichtern, die den größten Anteil ausmachen, die namhaftesten Vertreter der Geschichte und Philologie. Unter der erhöht stehenden Figur Ciceros am Bildrand links sind die antiken und modernen Historiker mit Büchern versammelt: Herodot, Cäsar, Marc Aurel, Tacitus, Livius, Sallust sowie Bentley, Scaliger, Johannes von Müller (1752–1809) und Barthold Georg Niebuhr (1776–1831). Vorn neben Goethe, über Bücherstapel gebeugt, der klassische Philologe Friedrich August Wolf (1759–1824); dahinter, in der Pose des Nachsinnens, Schiller, dem Lessing den Rücken kehrt.

Auf der rechten, von der Statue der Athena beschirmten Seite befinden sich die Hauptvertreter der Philosophie von Pythagoras bis Kant, ferner Mathematiker und Naturwissenschaftler und bildende Künstler. Bacon, Leibniz und der „kritisch kräftige Kant“ bilden im Vordergrund rechts eine abgesetzte Dreiergruppe, in deren Rücken „abgewandt forschend“ Spinoza über einem aufgeschlagenen Buch nachdenkt. Ganz rechts der Naturforscher Theophrast, ihm zu Füßen seine „neuern Brüder“, Kepler, Newton und der Chemiker Lavoisier, die an physikali-

ner Universität, Friedrich Gottlieb Welcker, „Sappho von einem geltenden Vorurteil befreit“. Bezold, 1920, S. 235–239.



63. Jakob Götzenberger, Karton für das Fakultätenfresko der Philosophie in Bonn, 1829–1831, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

schen und astronomischen Geräten experimentieren⁴⁶¹. Hinter dem Treppenaufgang, unterhalb der Athena, erscheinen als „Zeugen christlich gläubiger Philosophie“ Bischöfe, Augustinus, Anselm von Canterbury, außerdem Origenes und Thomas von Aquino sowie Giordano Bruno. Augustinus zeigt auf Platon und Aristoteles. Vor dem Treppenaufgang steht als Rückenfigur Erwin von Steinbach mit dem Modell des Straßburger Münsters. Als Pendant links der auf der untersten Treppenstufe sitzende, neben Shakespeare angeordnete Palestrina mit dem Portativ. Die Musikwissenschaft wurde gleichzeitig mit der Kunstgeschichte als akademisches Fach in Bonn eingeführt⁴⁶².

Ganz im Hintergrund des Freskos, jenseits der Säulenhalle links, sind darüber hinaus noch indische und chinesische Weise anwesend, während sich rechts „die Aussicht auf Bauwerke des berechnenden Ägypten eröffnet“⁴⁶³.

Auf wen das Ideenprogramm des Bonner Philosophiefreskos zurückgeht, wurde bisher noch nicht erforscht; ebenso wenig die Quellen des hier veranschaulichten Wis-

senschaftssystems und des durch Raffael und Dürer repräsentierten philosophischen Kunstbegriffes. Vermutlich hat dabei August Wilhelm Schlegel (1767–1845) eine maßgebende Rolle gespielt, zumal er sich nachweislich für die Vollendung des ersten bzw. des Theologiefreskos engagiert hatte⁴⁶⁴. Schlegel lehrte seit Gründung der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität 1818 in Bonn und las, der Universalität seines Wissens entsprechend, über die Literatur der europäischen Völker, über die „Anfangsgründe des Sanskrit“, über „Römische Geschichte (in lateinischer Sprache)“, außerdem zwischen 1819 und 1840 mehrmals über die „Geschichte der bildenden Künste“⁴⁶⁵. Zusammen mit dem Altertumswissenschaftler und Archäologen Friedrich Gottlieb Welcker (1784–1868) richtete er zwischen 1818 und 1823 das „Museum vaterländischer Altertümer“ ein, aus dem das „Akademische Kunstmuseum“ der Universität erwachsen ist, das erste Abgußmuseum Deutschlands⁴⁶⁶.

461 Schrörs, 1906, S. 106.

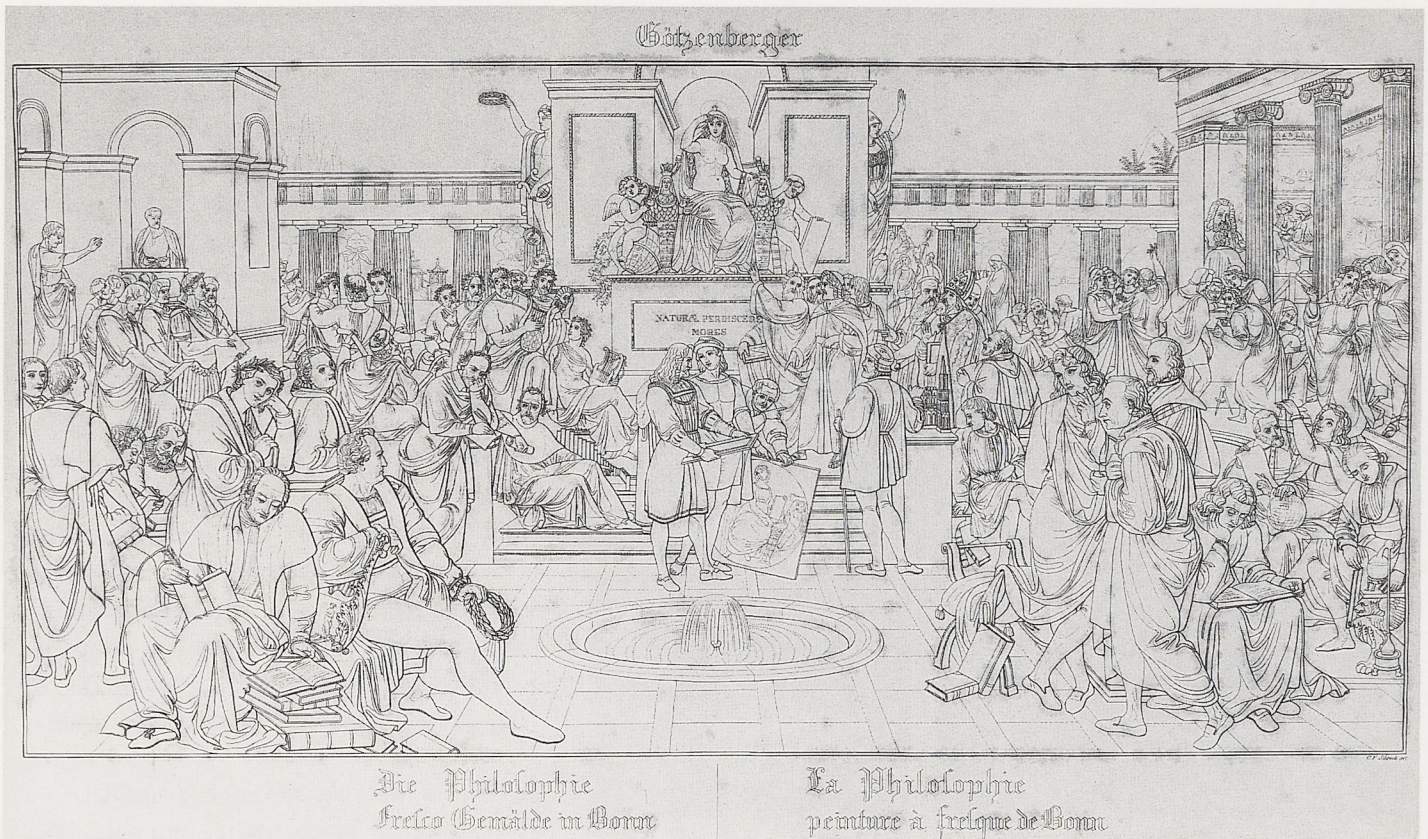
462 S. Kross, Heinrich Carl Breidenstein 1796–1876, in: *150 Jahre Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn* (...), Geschichtswissenschaften, Bonn 1968, S. 432–448, bes. S. 433 f. zur „Palestrina-Renaissance“ im 19. Jh.

463 Schrörs, 1906, S. 104 f.

464 Schrörs, 1906, S. 8–11.

465 Bezold, 1920, S. 239–247; von Einem, 1968, S. 411; F. JOLLES, *A.W. Schlegel, Vorlesungen über das akademische Studium*, Bonner Vorlesungen, Heidelberg 1971; E. LOHNER, *A.W. Schlegel, in: Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werke*, hrsg. B. von Wiese, Berlin 1971, S. 135 ff.

466 Dilly, 1979, S. 184–189.



64. Jakob Götzenberger, Kupferstich nach dem Fakultätenbild der Philosophie in Bonn, vor 1836

In seiner „Kunstlehre“ behandelt August Wilhelm Schlegel die wechselseitige Verknüpfung der bildenden Künste mit der Geschichte, der Philologie, der Poesie und Philosophie sowie mit der Naturgeschichte⁴⁶⁷. In seiner Jugend hatte er jenes berühmte, hier schon mehrfach zitierte Sonett über Raffael als den göttlichen, selbst dem Heiligen Lukas überlegenen Maler verfaßt, das die Riepenhausen (Abb. 12) und Cornelius (Abb. 58) zu neuen Bildthemen über Raffael angeregt hatte⁴⁶⁸. Sein Bruder Friedrich behandelt, wie bereits schon oben ausgeführt, die überragende Kunstgröße sowohl Raffaels als auch Dürers. Er bezeichnet Dürer als „den Shakespeare“ und „Jakob Böhme der Malerei“⁴⁶⁹, Raffael als den „gebornen Dichter und Ersten unter den Malern“. Für Raffael begründet er dies mit den Fresken der Stanza della Segnatura, die seine Allwissenheit in der Philosophie, in der Poesie und Theologie bekunden⁴⁷⁰. Daß auch Passavant

in seiner Raffael-Monographie 1839 die Geistesverwandtschaft beider Künstler in einem eigenen Abschnitt behandelt und für beide den „gleichen Reichthum der Phantasie“ und die „Universalität in den verschiedenen Fächern der bildenden Künste“ anführt, sei an dieser Stelle noch einmal erwähnt⁴⁷¹.

Auf dem Sockel der „Wahrheit“ in Götzenbergers Fresko steht das Motto „NATURAE PERDISCERE MORES“ (Abb. 64)⁴⁷². Davon dürfte bei einer zukünftigen Interpretation des Bildes auszugehen sein. Daß Raffael

erreicht hat“, charakterisiert F. W. J. Schelling Raffael in seiner berühmten, 1807 gehaltenen Rede „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“. Aus dieser Rede Schellings zitiert Passavant, *Raffael*, 1, 1839, S. 360–361. Die Auffassung Raffaels als Dichter fand auch in bildlichen Darstellungen Ausdruck. Auf dem Titelblatt der ersten Serie des Raffaelzyklus der Gebrüder Riepenhausen (1816) wird Raffael als Knabe von der geflügelten Poesie unterrichtet, die nach seiner Personifikation über dem Parnass dargestellt ist. Netzer, 1984, Abb. 21.1 Eugen Napoleon Neureuther stellt Raffael auf dem Parnass zwischen dem Pegasus und der Personifikation der Poesie dar in seinen „Randzeichnungen um Dichtungen deutscher Classiker“, 1832; C. KEISCH, *Der Ruhm ein Traumgesicht. Kunst und Künstler in Allegorien und Historiendarstellungen des 19. Jhs.*, Ausst. Kat. Berlin (DDR) 1972, Kat.- u. Abb.-Nr. 18.

471 S. o. S. 342 f.; Anm. 177.

472 Schrörs, 1906, S. 56.

467 A. W. SCHLEGEL, *Die Kunstlehre*, hrsg. E. Lohner, Stuttgart 1963; Frühwald, 1983, S. 134–144.

468 S. o. S. 320; Anm. 63, 64, 440.

469 F. SCHLEGEL, *Vom Raphael*, ed. H. Eichner, 1959, S. 60, S. 96, S. 149.

470 F. SCHLEGEL, *Zweiter Nachtrag alter Gemälde*, ed. H. Eichner, 1959, S. 101. Als Philosoph und Dichter, in dem „die Kunst ihr Ziel



die NATURAE MORES nicht nur erkannt hatte, sondern auch bezwungen hätte, besagt bereits das berühmte Distichon des Pietro Bembo an Raffaels Grabstätte im Pantheon, wonach die Mutter Natur fürchtete, durch ihn, da er lebte, besiegt zu werden und zu sterben, als er starb: ILLE HIC EST RAPHAEL TIMUIT QUO SOSPITE VINCERERUM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI⁴⁷³

Diese Grabinschrift Bembos, die in den oberen Rand des antiken, von Gregor XVI. gestifteten Sarkophags eingemeißelt wurde, in den man Raffael am 18. Oktober 1833 umgebettet hatte⁴⁷⁴, diente stets als Quelle für sein universales Genie⁴⁷⁵. Auf einer seit dem späten 18. Jahrhundert öfters abgebildeten Medaille mit dem Bildnis des Urbinaten, die auch Fridrich Rehberg 1824 in seinem Tafelwerk reproduziert (Abb. 67), erscheint sie als Umschrift der auf dem Revers dargestellten ephesischen

Diana, dem Sinnbild der unerschöpflichen Natur⁴⁷⁶. In Götzenbergers Fresko wird die als Attribut Raffaels gezeigte Tafel so präsentiert, daß man die als Thronpfosten der „Philosophie“ dienende Ephesia sieht.

Damit wird indirekt auf die Kunstlehre des Klassizismus und der Romantik hingewiesen. Auf Marattas bekanntem Kupferstich mit der Apotheose des Urbinaten (Abb. 66), um den die bildenden Künste trauern, befindet sich neben der Malerei links eine Tafel mit dem Sinnbild der Diana Ephesia. Dadurch wird ausgedrückt, daß die Kunst zwar das genaue Studium der Natur als Grundlage voraussetzt, sie diese jedoch durch die darüberstehende „Idea“ überwindet⁴⁷⁷. Raffael selbst spricht in seinem berühmten, von Winckelmann und Wackenroder zitierten Brief an Baldassare Castiglione von der „certa idea“, die ihm, nachdem er viele Exemplare weiblicher Schönheit studiert hatte, bei der Darstellung der idealen Schönheit in den Sinn gekommen sei⁴⁷⁸. Winckelmann führt diese Stelle Raffaels in seiner Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“ an, um die geistige Natur, die „über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffe“

473 Abdruck bei Passavant, *Rafael*, 1, 1839, S. 324, S. 559; Ders., *Raphael*, 1, 1860, S. 532; Golzio, ²1971, S. 119–120.

474 Passavant, *Rafael*, 1, 1839, S. 568; Ders., *Raphael*, 1, 1860, S. 543.

475 Ost, 1965, S. 292; Hahn, 1984, S. 47–51, S. 41, Abb. 1. Auf der von Hahn analysierten, 1778 datierten Zeichnung Johann Heinrich Füsslis ist Raffael im Typus eines inspirierten, nach oben blickenden Dichters dargestellt. Auf dem Rahmen des vor ihm aufgestellten Zeichenbrettes steht der Anfang von Bembos Grabinschrift.

476 Rehberg 1824, Taf. 1. Die Umschrift auf dem Revers lautet: TIMUIT. QUO. SOSPITE. VINCI. Die Medaille ist ferner auf der Titelseite der *Raffael-Vita* des Angelo Comolli, Florenz 1790 abgebildet. *Raffaello: elementi di un mito*, 1984, Kat.- u. Abb.-Nr. 72.

477 Ost, 1965, S. 283, Abb. 2, S. 292 zu Maratta und Bellori; Panofsky, ²1960, S. 59–63 zu Bellori; W. KEMP, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *MarbJbKw*, 19, 1974, bes. S. 222–224, Abb. 5.

478 Passavant, *Rafael*, 1, 1839, S. 230, S. 533; Golzio, ²1971, S. 31; Panofsky, ²1960, S. 32–33.

zu definieren, nach denen „die Griechen ihre Götter und Menschen bildeten“⁴⁷⁹. Von dieser Briefstelle Raffaels geht Wackenroder in seinem Kapitel „Raffaels Erscheinung“ aus, mit dem die „Herzensergießungen“ beginnen⁴⁸⁰.

Bei dem Philosophiefresko Götzenbergers (Abb. 62) handelt es sich um eine der gedanklich kompliziertesten und prominentesten Darstellungen Raffaels und Dürers in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zugleich dokumentiert es die kanonische Stellung Winckelmanns in der Kunstauffassung der Romantik, seine Bedeutung für die Kunstgeschichte und die Archäologie.

Der formale Bildaufbau des Freskos mit dem Motiv des zentralen Brunnens, um den sich die Geister gruppieren, nimmt wichtige Elemente der Komposition von Overbecks späterem, erst 1831 begunnenem Gemälde „Der Triumph der Religion in den Künsten“ (Abb. 65) vorweg.

Diese Bildprogramme veranschaulichen also recht verschiedene Interpretationsmöglichkeiten Raffaels zur Zeit der Entstehung von Passavants „Rafael“. Auch sie fußen in ihrer Substanz jeweils auf begründeten Überlieferungen.

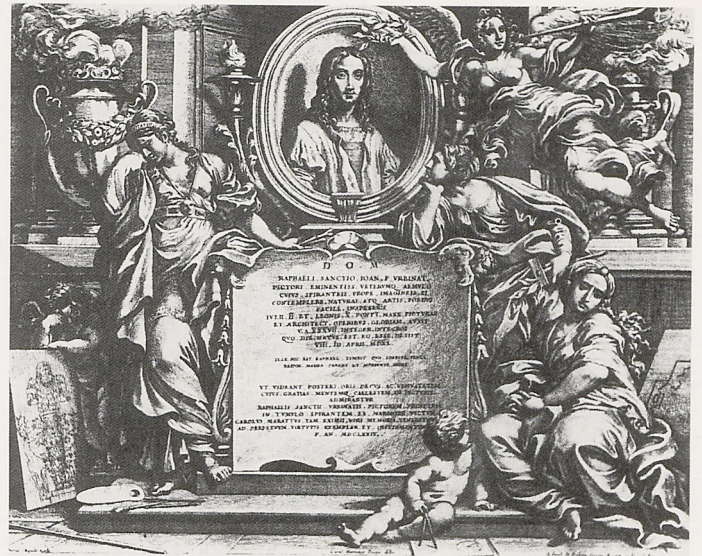
Die Kunstgeschichte als Fach bildete einen Teil ihrer Methoden und Arbeitsmittel durch die Erforschung Raffaels aus. Er war das Objekt der ersten Künstlermonographien mit einem Œuvrekatalog und einer der ersten kunsthistorischen Photo-Kampagnen⁴⁸¹. Zusammen mit Dürer erscheint er in Bonn sogar als Mittelpunkt der Wissenschaften der Philosophischen Fakultät.

Passavants Monographie ist bis heute ein Begriff in der Raffael-Forschung, auch wenn durch neue Funde, Methoden und Theorien im einzelnen vieles überholt, korrigiert und erweitert worden ist. Ein alle Sparten des künstlerischen Schaffens Raffaels umfassendes Werk mit einem Œuvrekatalog hat es nach Passavant nicht mehr gegeben.

479 WINCKELMANN, Gedanken über die Nachahmung, in: Ders., *Kleine Schriften*, ed. Rehm, 1968, S. 34–35. Winckelmann gibt als seine Quelle für Raffaels Brief G.P. BELLORI, *Descrizione delle Immagini dipinte da Raffaele d'Urbino*, Roma 1695 an. Andere Nachweise für Urteile Winckelmanns über Raffael und Dürer hier in Anm. 222, 223.

480 WACKENRODER, Herzensergießungen, ed. Schneider, 1967, S. 12ff.; Mittner, 1953, S. 555–565; F. STRACK, Die „göttliche“ Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis, in: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, hrsg. R. Brinckmann, Stuttgart 1978 (= Sonderband der DVJS), S. 370–391, bes. S. 370–374 zu „Raffaels Erscheinung“; CHR. THOENES, Zu Raffaels Galatea, in: *Festschrift O. von Simson*, hrsg. L. Grisebach, K. Renger, Berlin 1977, S. 220–272f., bes. S. 225f. zu Wackenroder, S. 226f. zu Passavants sachlicher Deutung; Ders., Galatea: tentativi di avvicinamento, in: *Raffaello a Roma*, 1986, S. 59–73.

481 S. o. S. 375f.; Anm. 397–400.



66. Pietro Aquila nach Carlo Maratta, *Apotheose Raffaels*, Kupferstich, Rom 1674



67. Friedrich Rebbeg, *Lithographie nach einer Gedenkmedaille für Raffael* (ebemals Rom, Museo Casali), 1824

Erst im Zuge des Jubeljahres 1983 ist mit der Planung eines „Corpus Raphaelianum“ begonnen worden⁴⁸². Eine Entmythologisierung des „Divino“ fand in der gegenwärtigen Forschung jedoch nicht immer statt.

482 Dieses Raffael-Corpus ist von der Bibliotheca Hertziana geplant, vgl. *Kunstchronik*, 41, 1988, S. 198.

ABKÜRZUNG

Ffm, StB Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung, Ms. Ff. J. D. Passavant, schrift-

licher Nachlaß, 5 Kapseln (= Briefe, Akten, Manuskripte, Kollektaneen), Nr. A. I. a – D. Nr. 1–6

MEHRFACH ZITIERTER LITERATUR

- | | | | |
|------------------|---|----------------------------------|---|
| ADB | <i>Allgemeine Deutsche Biographie</i> , Neudruck der 1. Auflage von 1887, Berlin 1967–1970. | Biermann 1988 | BIERMANN, HARTMUT, Raffaello architetto, in: <i>Kunstchronik</i> , 41, 1988, S. 247–260. |
| Ames-Lewis 1986 | AMES-LEWIS, FRANCIS, <i>The Draftsman Raphael</i> , London 1986. | Biographisches Jahrbuch 1896 ff. | <i>Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog</i> , hrsg. ANTON BETTELHEIM, 18 Bde., Berlin 1896–1917. |
| Andrews 1964 | ANDREWS, KEITH, <i>The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome</i> , Oxford 1964. | Böhmer, Briefe 1868 | BÖHMER, JOHANN FRIEDRICH, 1868, siehe Janssen, Johannes. |
| Bandmann 1960 | BANDMANN, GÜNTER, <i>Melancholie und Musik. Ikonographische Studien</i> , Köln-Opladen 1960 (= Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Bd. 12). | Börsch-Supan 1975 | BÖRSCH-SUPAN, EVA, Das Mädchen aus der Fremde, in: <i>Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg</i> , 12, 1975, S. 225–260. |
| Barocchi 1962 | BAROCCHI, PAOLA, <i>Giorgio Vasari, La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568</i> , 5 Bde., Milano-Napoli 1962. | Böttger 1972 | BÖTTGER, PETER, <i>Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm</i> , München 1972 (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 15). |
| Becker 1971 | BECKER, WOLFGANG, <i>Paris und die deutsche Malerei 1750–1840</i> , München 1971 (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 10). | Bollacher 1983 | BOLLACHER, MARTIN, <i>Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik</i> , Darmstadt 1983 (= Erträge der Forschung, Bd. 202). |
| Belting 1983 | BELTING, HANS, Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß?, neuerdings in: Ders., <i>Das Ende der Kunstgeschichte</i> , München 1983, S. 63–91. | Braun 1815 | BRAUN, GEORG CHRISTIAN, <i>Raphael's Leben und Werke</i> , Wiesbaden 1815. |
| Bernhard 1974 | BERNHARD, MARIANNE, <i>Deutsche Romantik. Handzeichnungen</i> , 2 Bde., Herrsching o. J. (1974). | Braun 1819 | Ders., <i>Rafael Sanzio von Urbino. Ein dramatisches Spiel in fünf Akten. Mit einem noch ungedruckten Gedicht F. Schillers an einen Künstler sowie erklärenden Anmerkungen und sechs Umrissen in Kupfer</i> , Mainz 1819. |
| Beyrodt 1982 | BEYRODT, WOLFGANG, 1982, siehe Busch, Werner. | Bresslau 1921 | BRESSLAU, HARRY (HENRICUS), <i>Geschichte der Monumenta Germaniae historica</i> , Hannover 1921 (= Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde, Bd. 42). |
| Bezold 1920 | BEZOLD, FRIEDRICH VON, <i>Geschichte der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität von der Gründung bis zum Jahr 1870</i> , Bonn 1920. | Brown 1983 | BROWN, DAVID ALAN, <i>Raphael and America. Catalog of an Exhibition held at the National Gallery of Art</i> , Washington D. C. 1983, Washington 1983. |
| Bialostocki 1987 | BIALOSTOCKI, JAN, Raffaello e Dürer come personificazioni di due ideali artistici nel Romanticismo, in: <i>Studi su Raffaello. Atti del Congresso Internazionale di Studi (Urbino-Firenze 6–14 aprile 1984)</i> , a cura die MICAELA SAMBUCCO HAMOUD e MARIA LETIZIA STROCCHI, Urbino 1987, S. 133–145. | Buchanan 1824 | BUCHANAN, W., <i>Memoirs of Painting, with a chronological history of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution</i> , 2 Bde., London 1824. |
| Bickendorf 1985 | BICKENDORF, GABRIELE, <i>Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma „Geschichte“</i> . Gustav Friedrich Waagens Frühschrift „Ueber Hubert und Johann van Eyck“, Worms 1985 (= Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen N. F., Bd. 18). | Buddensieg 1968 | BUDDENSIEG, TILMANN, Raffaels Grab, in: <i>Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien – Festschrift für Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag</i> , Berlin 1968, S. 45–70. |

- Busch 1982 BUSCH, WERNER und BEYRODT, WOLFGANG, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, I, Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft, Texte und Dokumente*, Stuttgart (Reclam) 1982.
- Bussler 1861 BUSSLER, ROBERT, *Der Rafael-Saal. Verzeichnis der im Königlichen Orangeriehause zu Sans-Souci auf Allerhöchsten Befehl aufgestellten Copien nach Gemälden von Rafael Sanzio*, Reprint der 2. Auflage Berlin 1861, bearbeitet von Gerd Bartoscheck, Potsdam 1983.
- Büttner 1980 BÜTTNER, FRANK, *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, I, Wiesbaden 1980.
- Chapeaurouge 1974 CHAPEAUROUGE, DONAT DE, Jean Pauls Raphael und die Künstler seiner Zeit, in: *Aradia*, 9, 1974, S. 251–265.
- Cornill 1864 CORNILL, ADOLPH, *Johann David Passavant. Ein Lebensbild. 1. Abtheilung nebst Passavants Mittheilungen über seine Familie*, in: *Neujahrs-Blatt, den Mitgliedern des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt/Main dargebracht im Januar 1864*, Frankfurt/M. 1864, S. 31–77.
- Cornill 1865 Ders., 2. *Abtheilung. Passavant wird Kunstforscher*, ibidem, 1865, S. 1–112.
- Crowe-Cavalcaselle 1885 CROWE, J. A. und CAVALCASELLE, G. B., *Raphael. Sein Leben und seine Werke*. Aus dem Englischen übersetzt von Carl Aldenhoven, 2 Bde., Leipzig 1885.
- Dessauer 1906 ff. DESSAUER, ERNST, Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ in ihrem Verhältnis zu Vasari, in: *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, hrsg. MAX KOCH, 6, Berlin 1906, S. 245–270; ibid., 7, Berlin 1907, S. 204–233.
- Dessoff 1909 DESSOFF, ALBERT, *Kunst und Künstler in Frankfurt am Main. Biographisches Lexikon der Frankfurter Künstler im 19. Jahrhundert*, 2 Bde., Frankfurt/M. 1909.
- Dilly 1979 DILLY, HEINRICH, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt/M. 1979.
- Donner-von Richter 1887 DONNER – VON RICHTER, OTTO, art. J.D. Passavant, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, 25, 1887, Neudruck der 1. Auflage von 1887, Berlin 1970, S. 198–203.
- Dubos 1971 DUBOS, RENÉE, *Giovanni Santi. Peintre et chroniqueur à Urbino au XV^e siècle*, Bordeaux 1971.
- Dussler 1971 DUSSLER, LUTTPOLD, *Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*, London–New York 1971.
- Eberlein 1923 EBERLEIN, KURT KARL, Johann Friedrich Böhmer und die Kunstwissenschaft der Nazarener, in: *Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag am 15.1.1923*, Leipzig 1923, S. 126–138.
- Ebhardt 1972 EBHARDT, MANFRED, *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik*, Baden-Baden 1972 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 351).
- Einem 1968 EINEM, HERBERT VON, Bonner Lehrer der Kunstgeschichte von 1818 bis 1935, in: *150 Jahre Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. 1818–1968. Bonner Gelehrte, Beiträge zur Geschichte der Wissenschaften in Bonn, Geschichtswissenschaften* (ohne Hrsg.), Bonn 1968, S. 410–435.
- Einem 1971 Ders., *Das Programm der Stanza della Segnatura*, Opladen 1971 (= Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften, Vorträge G. 169).
- Einem 1978 Ders., *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760–1840*, München 1978.
- Einem 1985/87 Ders., Die bildende Kunst im Leben und Schaffen Goethes, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, hrsg. HERBERT ZEMAN, Bd. 89–91, Wien 1985–1987, S. 89–188.
- Fehling 1925 FEHLING, MARIA, *Briefe an Cotta. Das Zeitalter Goethes und Napoleons 1794–1815*, 1, Stuttgart–Berlin 1925.
- Ferino-Pagden 1988 FERINO-PAGDEN, SYLVIA, Post festum. Die Raffaeleforschung seit 1983, in: *Kunstchronik*, 41, 1988, S. 194–210.
- Fischel 1898 FISCHEL, OSKAR, *Raphaels Zeichnungen. Versuch einer Kritik der bisher veröffentlichten Blätter. Mit einem Vorwort von Georg Dehio*, Straßburg 1898.
- Fischel, RZ, 1913–1941 Ders., *Raphaels Zeichnungen*, 8 Bde., Berlin 1913–1941.
- Fischel 1962 Ders., *Raphael*, Berlin 1962.
- Förster 1868 FÖRSTER, ERNST, *Raphael*, 2 Bde., Leipzig 1868.
- Förster 1875 Ders., *Peter von Cornelius. Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der Königlichen Pinakothek zu München. Gestochen von H. Merz. Mit Erklärungen von Dr. Ernst Förster*, Leipzig 1875.
- Franke 1974 FRANKE, CHRISTA, *Philipp Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks*, Marburg 1974 (= Marburger Beiträge zur Germanistik, Bd. 49).

- Frühwald 1983 FRÜHWALD, WOLFGANG, Der Zwang zur Verständlichkeit. August Wilhelm Schlegels Begründung romantischer Esoterik aus der Kritik rationalistischer Poetologie, in: *Die literarische Frühromantik*, hrsg. SILVIO VIETTA, Göttingen 1983, S. 129–148.
- Gaye 1839–1840 GAYE, GIOVANNI, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI. Pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti. Con Fac-simile*, Bd. 1 (1326–1500), Firenze 1839; Bd. 2 (1500–1557), ibid. 1840; Bd. 3 (1501–1672), ibid. 1840
- Geller 1952 GELLER, HANS, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800–1830. Mit einer Einführung in die Kunst der Deutschrömer von Herbert von Einem*, Berlin 1952.
- Gere-Turner 1983 GERE, J. A. and TURNER, NICHOLAS, *Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean, the British Museum, Chatsworth and other English Collections*, Ausstellungskatalog, London 1983.
- Gere 1987 GERE, J. A., *Drawings by Raphael and his Circle. From British and North American Collections*, New York (The Pierpont Morgan Library) 1987.
- Goethe ed. von Einem GOETHE, J. W., *Italienische Reise*. Hrsg. und kommentiert von HERBERT VON EINEM, München ²1980 (= Sonderausgabe von Goethes Werke, Bd. 11 (Hamburger Ausgabe), München ⁹1978).
- Gohr 1975 GOHR, SIEGFRIED, *Der Kult des Künstlers in der Kunst im 19. Jahrhundert*, Köln–Wien 1975 (= Dissertationen zur Kunstgeschichte, Bd. 1).
- Goltermann 1927 GOLTERMANN, MARIA, *Franz Horny. 1798–1824. Ein Beitrag zur Künstler- und Kunstgeschichte der Romantik*, Diss. phil. Frankfurt/M. 1927, Bamberg o. J. (Teildruck).
- Golzio ²1971 GOLZIO, VINCENZO, *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*. Reprint der Ed. Città del Vaticano 1936, Westmead Farnborough 1971.
- Golzio 1968 Ders., La fortuna critica di Raffaello, in: *Raffaello. L'Opera. Le Fonti. La Fortuna*, ed. MARIO SALMI, 2, Novara 1968, S. 590–650.
- Grimm 1865 GRIMM, HERMAN, Unbekannte Actenstücke von der Hand Raphael's und Michelangelo's im Besitz des Herrn Major Franz Kühlen, in: H. GRIMM, *Über Künstler und Kunstwerke*, 1, Berlin 1865, S. 41–48; S. 214–231.
- Grimm 1873 Ders., *Zur Abwehr gegen Herrn Professor Dr. A. Springers Raphaelstudien in der Zeitschrift für bildende Kunst*, Berlin 1873 (Separatdruck).
- Grimm, Raphael, ⁵1913 hrsg. R. Steig Ders., *Das Leben Raphael's von Urbino*, herausgegeben von REINHOLD STEIG, Stuttgart–Berlin ⁵1913.
- Grimm, Raphaels Ruhm, ⁵1913 Ders., Raphaels Ruhm in vier Jahrhunderten, in: Ders., *Das Leben Raphaels von Urbino*, hrsg. R. STEIG, Stuttgart–Berlin ⁵1913, S. 298–319.
- Grimm, Weltmacht, 1941 hrsg. R. Jaspert Ders., Raphael als Weltmacht, in: Ders., *Das Leben Raphaels von Urbino*, hrsg. REINHARD JASPERT, Berlin 1941, S. 199–215 (zuerst in: *Deutsche Rundschau*, 108, 1901).
- Grote 1972 GROTE, LUDWIG, *Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke*, München 1972 (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 14).
- Gwinner 1862 GWINNER, PHILIPP FRIEDRICH, *Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts*, Frankfurt/M. 1862.
- Hahn 1984 HAHN, KARL-FRIEDRICH, „Raffael und die Fornarina“. Eine Bilderfindung Johann Heinrich Füsslis, in: *Labyrinthos*, 5/6, Firenze 1984 (= Studi e ricerche sulle arti nei secoli XVIII e XIX), S. 37–53.
- Haskell 1971 HASKELL, FRANCIS, The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting, in: *The Art Quarterly*, 34, 1971, S. 55–85.
- Haskell 1976 Ders., *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London 1976.
- Hinz 1978 HINZ, BERTHOLD, Friede den Fakultäten. Zur Programmatik des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Vormärz – Die Fakultätenbilder in Bonn, in: MICHAEL BRIX, MONIKA STEINHAUSER (Hrsg.), „Geschichte allein ist zeitgemäß“. *Historismus in Deutschland*, Lahn–Gießen 1978, S. 53–73.
- Hinz 1979 Ders., Der Triumph der Religion in den Künsten. Overbecks „Werk und Wort“ im Widerspruch seiner Zeit, in: *Städel-Jahrbuch*, N.F., 7, 1979, S. 149–170.
- Hoppe 1935 HOPPE, WILHELM, *Das Bild Raffaels in der deutschen Literatur von der Zeit der Klassik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1935 (= Frankfurter Quellen und Forschungen zur germanischen und romanischen Philologie, Heft 8).
- Howitt 1886 HOWITT, MARGRET, *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und anderen Documenten des handschriftlichen Nach-*

- lasses geschildert. Hrsg. FRANZ BINDER, 2 Bde., Freiburg/Brsg. 1886.
- Janssen 1868 JANSSEN, JOHANNES, *Johann Friedrich Böhmers Leben, Briefe und kleinere Schriften*, 2 Bde., Freiburg/Brsg. 1868.
- Joannides 1883 JOANNIDES, PAUL, *The Drawings of Raphael with a complete Catalogue*, Oxford 1883.
- Jones und Penny 1883 JONES, ROGER and PENNY, NICHOLAS, *Raphael*, New York–London 1883.
- Kleinstück 1959 KLEINSTÜCK, ERWIN, *Johann Friedrich Böhmers*, Frankfurt/M. 1959 (= Frankfurter Lebensbilder, Bd. XV).
- Knab-Mitsch-Oberhuber 1983 KNAB, ECKART / MITSCH, ERWIN / OBERHUBER, KONRAD, unter Mitarbeit von SYLVIA FERINO-PAGDEN, *Raphael. Die Zeichnungen*. Mit einem Geleitwort von WALTER KOSCHATZKY, Stuttgart 1983.
- Körner 1937–1958 KÖRNER, JOSEF, *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis*, Bd. 1–2, Brünn–Wien–Leipzig 1937; Bd. 3 (Kommentar) Bern 1958.
- Krafft 1982 KRAFFT, EVA MARIA, *Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett*, Ausstellungskatalog, Basel 1982.
- Kraut 1986 KRAUT, GISELA, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986.
- Kultermann 1966 KULTERMANN, UDO, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien–Düsseldorf 1966.
- Kunst-Blatt 1820ff. *Kunst-Blatt* = Dr. Ludwig Schorn's „Kunst-Blatt“. Beilage zum „Morgenblatt für gebildete Stände“, Bd. 1, Tübingen (Cotta) 1820ff.
- Landon 1805–1809 LANDON, CHARLES PAUL, *Vie et œuvres de Raphael*, 8 Bde., Paris 1805–1809 (= Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts, Bd. 10–17).
- Lehr 1924 LEHR, FRITZ HERBERT, *Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes*, Marburg/Lahn 1924.
- Lermoloeff-Morelli 1893 LERMOLOEFF, IVAN, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin. Nebst einem Lebensbilde Giovanni Morelli's*, hrsg. von Dr. GUSTAV FRIZZONI, Leipzig 1893.
- Lichtenstein 1978 LICHTENSTEIN, SARA, *The Baron Gros and Raphael*, in: *The Art Bulletin*, 53, 1978, S. 126–138.
- Liebenwein-Krämer 1977 LIEBENWEIN-KRÄMER, RENATE. *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Diss. phil. Frankfurt/M. 1977 (= Frankfurter Dissertationen zur Kunstgeschichte).
- Lippuner 1965 LIPPUNER, HEINZ, *Wackenroder/Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischen Ästhetik*, Zürich 1965.
- Lomazzo, Reprint 1965 LOMAZZO, GIOVANNI PAOLO, *Idea del Tempio della Pittura*. Reprint der Ed. Milano 1590, Hildesheim 1965.
- Lüdecke-Heiland 1955 LÜDECKE, HEINZ und HEILAND, SUSANNE, *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*, Berlin 1955.
- Lütgens 1929 LÜTGENS, HANS, *Rafaels Transfiguration in der Kunstliteratur der letzten vier Jahrhunderte*, Diss. phil. Göttingen 1929.
- Malke 1980 MALKE, LUTZ S., *Städelsches Kunstinstitut. Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus eigenen Beständen*, Ausstellungskatalog, Frankfurt/M. 1980.
- Mende 1969 MENDE, MATTHIAS, *Die Transparente der Nürnberger Dürer-Feier von 1828. Ein Beitrag zur Dürerverehrung der Romantik*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1969, S. 177–209.
- Mende 1971 Ders., *Dürer-Bibliographie*, Wiesbaden 1971.
- Mende–Hebecker 1973 Ders., und HEBECKER, INGE, *Das Dürer-Stammbuch von 1828*, Nürnberg 1973 (= Ausstellungskatalog 4).
- Mitsch 1983 MITSCH, ERWIN, *Raphael in der Albertina. Aus Anlass des 500. Geburtstages des Künstlers*. Ausstellungskatalog. Graphische Sammlung Albertina, Wien 1983.
- Mittner 1953 MITTNER, LADISLAV, *Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 27, 1953, S. 555–581.
- Morgenblatt 1811 *Morgenblatt für gebildete Stände*, 5. Jahrgang, Tübingen (Cotta), 1811, Nr. 141 (Donnerstag, 13. Juni 1811), S. 561–62: „Reise zweyer jungen deutschen Mahler und ihrer Freunde nach Rafaels Vaterstadt“; *ibid.*, Nr. 142 (= Freitag, 14. Juni 1811), S. 565–66: Franz Pforr, „Unsere Wallfahrt nach Urbino“.
- Müntz 1883 MÜNTZ, EUGÈNE, *Les historiens et les critiques de Raphael. 1483–1883. Essai bibliographique*

- pour servir d'appendice à l'ouvrage de Passavant, Paris 1883.
- Nagler 1835–1852 NAGLER, G.K., *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, 12 Bde., München 1835–1852.
- Nazarener, Frankfurt 1977 *Die Nazarener*, Ausstellungskatalog, hrsg. KLAUS GALLWITZ, Städel. Städt. Galerie im Städel'schen Kunstinstitut, Frankfurt/M. 1977.
- I Nazareni, Rom 1981 *I Nazareni a Roma*. Ausstellungskatalog, hrsg. K. GALLWITZ, G. PIANTONI, STEFANO SUSINNO, Roma 1981 (Galleria Nazionale d'Arte Moderna).
- Netzer 1984 NETZER, SUSANNE, *Raphael. Reproduktionsgraphik aus vier Jahrhunderten*. Katalog, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg 1984.
- Niebuhr ed. E. Vischer 1981–1983 NIEBUHR, BARTHOLOMÄUS GEORG, *Briefe. Neue Folge. 1816–1830*, hrsg. EDUARD VISCHER, 4 Bde., Bern–München 1981–1983.
- Noack 1927 NOACK, FRIEDRICH, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, 2 Bde., Berlin–Leipzig 1927.
- Oberhuber, RZ 1972 OBERHUBER, KONRAD, *Raphaels Zeichnungen, Abteilung IX, Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520*, Berlin 1972.
- Oberhuber, Raffaello 1982 Ders., *Raffaello*, Milano 1982.
- Oberhuber, Transfiguration 1982 Ders., *Raphaels „Transfiguration“. Stil und Bedeutung*, Stuttgart 1982.
- Oberhuber, Schule von Athen 1983 Ders., *Polarität und Synthese in Raphaels „Schule von Athen“*, Stuttgart 1983.
- Ost 1965 OST, HANS, Ein Ruhmesblatt für Raphael bei Maratti und Mengs, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 28, 1965, S. 281–298.
- Panofsky ²1960 PANOFSKY, ERWIN, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 2. verbesserte Auflage, Berlin 1960.
- Passavant 1988 PASSAVANT, GÜNTHER, Publikationen und Ausstellungen von Raffael-Zeichnungen 1983–1986, in: *Kunstchronik*, 41, 1988, S. 217–246.
- Passavant, Ansichten 1820 PASSAVANT, JOHANN DAVID, *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana. Zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom*, Heidelberg und Speier 1820.
- Passavant, Nachrichten 1821 Ders., Nachrichten aus Rom, in: *Dr. Ludwig Schorn's Kunst-Blatt*, 2. Jahrgang 1821, Nr. 64 (9.8.1821) Stuttgart–Tübingen 1821, S. 255–256.
- Passavant, Kunstreise 1833 Passavant, Kunstreise 1833
- Passavant, Tour 1836 Passavant, Tour 1836
- Passavant, Rafael 1839–1858 Passavant, Rafael 1839–1858
- Passavant, Raphael 1860 Passavant, Raphael 1860
- Passavant, Verzeichnis 1844 Passavant, Verzeichnis 1844
- Passavant, Wanderung 1855 Passavant, Wanderung 1855
- Passavant, Peintre-Graveur 1860–1864 Passavant, Peintre-Graveur 1860–1864
- Pergola 1959 PERGOLA, PAOLA DELLA, *Galleria Borghese. I Dipinti*, 2 Bde., Roma 1959 (= Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia).
- Pfeiffer 1975 PFEIFFER, HEINRICH S. J., *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa*, Roma 1975 (= Miscellanea Historiae Pontificiae, Bd. 37).
- Poggetto 1983 POGGETTO, PAOLO DAL, MARIA GRAZIA CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO (Hrsg.), *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Ausstellungskatalog, Firenze 1983.
- Pope-Hennessy 1970 POPE-HENNESSY, JOHN, *Raphael*, New York 1970.
- Pungileoni, 1822 PUNGILEONI, LUIGI, *Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta padre del grande Raffaello da Urbino*, Urbino 1822.
- Pungileoni, Raffaello 1829–31 Ders., *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, 2 Bde., Urbino 1829–1831.
- Quatremère de Quincy ¹⁰1833 QUATREMÈRE DE QUINCY, A.-CHR., *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael*, Paris 1824; Paris ¹⁰1833.
- Ders., *Kunstreise durch England und Belgien nebst einem Bericht über den Bau des Domburms zu Frankfurt am Main. Mit 10 Abbildungen in Kupferstich und Steindruck*, Frankfurt/M. 1833.
- Ders., *Tour of a German Artist in England with Notices of Private Galleries and Remarks on the State of Art*, translated by E(lizabeth) Rigby, 2 Bde., London 1836.
- Ders., *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. In zwei Theilen mit vierzehn Abbildungen*, 2 Textbde.; 1 Tafelbd., Leipzig 1839.
- Ders., *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. Dritter Theil. Mit fünf Abbildungen*, Leipzig 1858.
- Ders., *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi par J.-D. Passavant, Directeur du Musée de Francfort. Edition française refaite, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur sur la traduction de M. Jules Luntenschütz revue et annotée par M. Paul Lacroix, Conservateur de la Bibliothèque de l' Arsenal*, 2 Bde., Paris 1860.
- Ders., *Verzeichnis der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts neu bearbeitet*, Frankfurt/M. 1844.
- Ders., *Eine Wanderung durch die Gemäldesammlung des Städel'schen Kunst-Instituts*, Frankfurt/M. 1855.
- Ders., *Le Peintre-Graveur*, Bde. 1–2, Leipzig 1860; Bd. 3, ibid. 1862; Bd. 4, ibid. 1863; Bd. 5–6, ibid. 1864.

- Quednau 1979 QUEDNAU, ROLF, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, Hildesheim-New York 1979 (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 13).
- Raffael, Dresden 1983 *Raffael zu Ehren. Staatliche Kunstsammlungen Dresden.* Konzeption der Ausstellung WERNER SCHMIDT (Graphik und Zeichnungen) und ANGELO WALTHER (Gemälde), Ausstellungskatalog, Dresden 1983.
- Raffaello: elementi di un mito 1984 *Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico*, a cura di FRANCO BORSI, Ausstellungskatalog, Firenze 1984.
- Raffaello a Firenze 1984 *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, Ausstellungskatalog, Firenze 1984.
- Raffaello in Vaticano 1984 *Raffaello in Vaticano*, Catalogo, Redazione FABRIZIO MANCINELLI, ANNA MARIA STROBEL, Città del Vaticano 1984.
- Raffaello a Roma 1986 *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983.* Bibliotheca Hertziana, Musei Vaticani. Vorwort CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, MATTHIAS WINNER, Roma 1986.
- Raphael collections françaises 1983 *Raphael dans les collections françaises*, Ausstellungskatalog, ed. SYLVIE BÉGUIN, u. a. Paris 1983.
- Raphael et l'art français 1983 *Raphael et l'art français*, Ausstellungskatalog, ed. JEAN-PIERRE CUZIN und DOMINIQUE CORDELLIER, Paris 1983.
- Raffael-Feier Mainz 1820 (Ohne Autorenangabe) *Das dritte Sekularfest zum Andenken Raphael's Sanzio von Urbino gefeiert zu Mainz am 6^{ten} April 1820 durch eine Gesellschaft von Kunstfreunden und Künstlern. Auf Verlangen der Gesellschaft gedruckt*, Mainz 1820.
- Raffael-Feier München 1820 Raphaels Jubel-Gedächtniß-Feyer in München, in: *Kunst-Blatt*, Jahrgang 1, Nr. 31 (17. April 1820), Beilage zum „Morgenblatt für gebildete Stände“, 14, Stuttgart-Tübingen 1820, S. 123–124 (BALTHASAR SPETH).
- Raffael-Feier Berlin 1820 Raphaels Gedächtnißfeyer in Berlin, in: *Kunst-Blatt*, Nr. 38 (11. 5. 1820), Beilage zum „Morgenblatt für gebildete Stände“, 14, Stuttgart-Tübingen 1820, S. 149–151.
- Rehberg 1824 REHBERG, FRIDRICH, *Lithographische Versuche nach Rafael und einigen seiner Vorgänger, nebst den Bildnissen dieser Künstler*, Text- und Tafelbd., München 1824.
- Richter ⁸1895 RICHTER, LUDWIG, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen*, hrsg. HEINRICH RICHTER, Frankfurt/M. ⁸1895.
- Riepenhausen 1816 RIEPENHAUSEN, FRANZ und JOHANNES, *Leben Raphael Sanzio's von Urbino in zwölf Bildern dargestellt von F. und J. Riepenhausen in Rom. In Kupfer gestochen von C. Barth, Gottlieb Rist und Friedrich Schultze*. Herausgegeben von JOHANN FRIEDRICH WENNER in Frankfurt am Main, o. J. (1816). Mit beygefüger Erläuterung, 12 Tafeln.
- Riepenhausen 1833 RIEPENHAUSEN, JOHANNES, *Vita die Raffaele da Urbino disegnata ed incisa da Giovanni Riepenhausen in XII Tavole*, Roma 1833.
- RILA 1984 RILA = Répertoire International de la Littérature de l'Art, Raphael. A Bibliography 1972–1982. A Bibliographic Service of J. Paul Getty Trust 1984.
- Rosenberg 1983 ROSENBERG, MARTIN ISRAEL, *Raphael in French Art Theory, Criticism and Practice (1660–1830)*, Diss. phil. University of Pennsylvania 1979, Ann Arbor-London 1983.
- Rumohr, Raphael 1831 RUMOHR, CARL FRIEDRICH VON, *Ueber Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen*, Berlin-Stettin 1831 Nachdruck in:
- Rumohr 1920 ed. Schlosser Ders., *Italianische Forschungen*, hrsg. von JULIUS SCHLOSSER. Mit der „Beygabe zum ersten Bande der Italienischen Forschungen“ und einem Bildnis, Frankfurt/M. 1920.
- Rumohr, Reisen 1832 Ders., *Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen*, Leipzig 1832.
- Schälicke 1981 SCHÄLICHE, BERND, *Raffael aus zweiter Hand*, in: *Weltkunst*, 51, 1981 (15. April 1981, Nr. 8), S. 1149–1151.
- Scheidig 1954 SCHEIDIG, WALTHER, *Franz Horny*, Berlin 1954
- A. W. Schlegel, Legende des Hl. Lukas, ed. E. Behler 1960 SCHLEGEL, AUGUST WILHELM, *Legende des Hl. Lukas*, in: *Athenäum*. Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel und Friedrich Schlegel, Zweiten Bandes Erstes Stück, Berlin 1799. Reprint: Athenaeum 1798–1800, hrsg. A. W. Schlegel und F. Schlegel. Mit einem Nachwort von Ernst Behler, Stuttgart 1960.
- F. Schlegel ed. H. Eichner 1959 SCHLEGEL, FRIEDRICH, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*. Hrsg. und eingeleitet von HANS EICHNER, Paderborn-München-Wien 1959 (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. IV, 1. Abteilung).
- Schlosser 1920 Schlosser, Julius, siehe Rumohr, *Italianische Forschungen*, Frankfurt/M. 1920
- Schnorr von Carolsfeld 1886 SCHNORR VON CAROLSFELD, JULIUS, *Briefe aus Italien, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827*, Gotha 1886.

- Schorn-Förster 1843 SCHORN, LUDWIG und FÖRSTER, ERNST, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567 beschrieben von Giorgio Vasari. Aus dem Italienischen. Mit einer Bearbeitung sämtlicher Anmerkungen der früheren Herausgeber, so wie mit eigenen Berichtigungen und Nachweisungen begleitet von Ludwig Schorn und nach dessen Tode von Ernst Förster*, 3. Bd., 1. Abteilung, Stuttgart-Tübingen 1843.
- Schrörs 1906 SCHRÖRS, HEINRICH, *Die Bonner Universitätsaula und ihre Wandgemälde*, Bonn 1906.
- Schröter 1977 SCHRÖTER, ELISABETH, *Die Ikonographie des Themas Parnaß vor Raffael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Hildesheim-New York 1977 (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 6).
- Schütz-Rautenberg 1978 SCHÜTZ-RAUTENBERG, GESA, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, Köln-Wien 1978 (= Dissertationen zur Kunstgeschichte, Bd. 6).
- Schulz 1844 SCHULZ, HEINRICH WILHELM, *Karl Friedrich von Rumobr. Sein Leben und seine Schriften. Nebst einem Nachwort über die physische Constitution und Schädelbildung sowie über die letzte Krankheit Rumobr's von C. G. Carus*, Leipzig 1844.
- Shearman 1972 SHEARMAN, JOHN, *The Vatican Stanze: Functions and Decoration*, London 1972 (Separatdruck aus: The Proceedings of the British Academy, Bd. LVII).
- Shearman 1983 Ders., *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge-London-New York 1983.
- Sonnenburg 1983 SONNENBURG, HUBERTUS VON, *Raphael in der Alten Pinakothek. Geschichte und Wiederherstellung des ersten Raphael-Gemäldes in Deutschland und der von König Ludwig I. erworbenen Madonnenbilder*, München 1983.
- Springer ²1883 SPRINGER, ANTON, *Raffael und Michelangelo*, 2 Bde., Leipzig 1878; *ibid.* ²1883.
- Springer, Schule von Athen 1883 Ders., *Raffaels Schule von Athen. Erläuternder Text zu den Kupferstichen von Louis Jacoby*, Wien 1883 (Separatdruck aus: „Die Graphischen Künste“).
- Steinle 1897 STEINLE, ALPHONS MARIA VON, *Edward von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden*, 2 Bde., Freiburg/Brsg. 1897.
- Steinmann 1917 STEINMANN, ERNST, *Raffael im Musée Napoléon*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 10, 1917, S. 8–25.
- Stock 1925 STOCK, FRIEDRICH, *Rumohrs Briefe an Bun-*
- sen über Erwerbungen für das Berliner Museum, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Beiheft zum 46. Bd., 1925, S. 1–76.
- Stock 1943 Ders., *Briefe Rumohrs. Eine Auswahl*. Zum 25. Juli 1943, dem 100. Todestage Rumohrs, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 64, Beiheft, Berlin 1943, S. 1–136.
- Swarzenski 1935/36 SWARZENSKI, GEORG, *Die Sammlung Böhrmer und ein unbekanntes altitalienisches Bild im Städelischen Kunstinstitut*, in: *Städel-Jahrbuch*, 9, 1935/36, S. 112–152.
- Tarrach 1921 TARRACH, ANTONIE, *Studien über die Bedeutung Carl Friedrich von Rumohrs für Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 14, 1921, S. 97–137.
- Tieck 1798 TIECK, LUDWIG, *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*. Erster Theil, Berlin (bey J.F. Unger) 1798.
- Tieck ²1798 ed. M. Thalmann Ders., *Frühe Erzählungen und Romane*. Nach dem Text der Schriften von 1828–1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke und Anmerkungen versehen von MARIANNE THALMANN, 2 Bde., München ²1978.
- Vasari ed. Milanesi (Reprint) 1973 VASARI, GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 7 Bde., Reprint der Ed. Firenze 1906, Firenze 1973.
- Volkman 1926 VOLKMAN, LUDWIG, *Die Hieroglyphen der deutschen Romantiker*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* N.F., 3, 1926, S. 157–186.
- Waagen 1837–1839 WAAGEN, GUSTAV FRIEDRICH, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, Bd. 1, Berlin 1837; Bd. 2, Berlin 1838; Bd. 3, Berlin 1839.
- Wackenroder 1797 WACKENRODER, WILHELM HEINRICH, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin (bey J.F. Unger) 1797.
- Wackenroder 1967 ed. L. Schneider Ders., *Werke und Briefe*, hrsg. LAMBERT SCHNEIDER, Heidelberg 1967.
- Waetzoldt 1921–1924 WAETZOLDT, WILHELM, *Deutsche Kunsthistoriker*, Bd. 1 (*Von Sandrart bis Rumobr*), Leipzig 1921; Bd. 2 (*Von Passavant bis Justi*), Leipzig 1924.
- Wagner 1969 WAGNER, HUGO, *Raffael im Bildnis*, Bern 1969 (= Berner Schriften zur Kunst, Bd. 11).
- Wagner 1989 WAGNER, MONIKA, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen 1989 (= Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 9).

Ważbiński 1985	WAŻBIŃSKI, ZYGMUNT, San Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma: un „pastiche“ zuccariano nella maniera di Raffaello?, in: <i>Artibus et historiae. Rivista internazionale di arti visive e cinema</i> , Nr. 12 (VI), Firenze–Wien 1985, S. 27–37.		bliothek des Literarischen Vereins Stuttgart, Bd. 289).
Weizsäcker 1900	WEIZSÄCKER, HEINRICH, <i>Catalog der Gemälde-Galerie des Städelischen Kunstinstituts in Frankfurt am Main</i> , 1. Abteilung, Frankfurt/M. 1900.	Winckelmann, Kleine Schriften 1968 ed. W. Rehm	WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM, <i>Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe</i> , hrsg. von WALTHER REHM. Mit einer Einleitung von HELLMUT SICHTERMANN, Berlin 1968.
Werner, Werke 1845	WERNER, FRIEDRICH LUDWIG ZACHARIAS, <i>Poetische Werke</i> (ohne Hrsg.), 3 Bde., Grimma o. J. (um 1845).	Winner 1986	WINNER, MATTHIAS, Disputa und Schule von Athen, in: <i>Raffaello a Roma. Il Convegno del 1983</i> , Roma 1986, S. 29–45
Werner, Briefe 1914 ed. O. Floeck	Ders., <i>Die Briefe des Dichters</i> . Mit einer Einführung hrsg. von OSWALD FLOECK, Kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe. Mit Portraits und Faksimiles, 2 Bde., München 1914.	Ziemke 1966	ZIEMKE, HANS-JOACHIM, Ramboux und die frühe italienische Kunst, in: Ausstellungskatalog <i>Johann Anton Ramboux. Maler und Konservator. 1790–1866. Gedächtnisausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln</i> 1966, Hrsg. GERT VON DER OSTEN, Köln 1966, S. 17–26.
Werner, Tagebücher 1939–40 ed. O. Floeck	Ders., <i>Die Tagebücher</i> , hrsg. und erläutert von O. FLOECK, 1. Bd. (Texte), Leipzig 1939; 2. Bd. (Erläuterungen), Leipzig 1940 (= Bi-	Ziemke 1972	Ders., <i>Städelches Kunstinstitut Frankfurt am Main. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts</i> , 2 Bde., Frankfurt/M. 1972.
		Ziemke 1980	Ders., <i>Das Städelche Kunstinstitut – die Geschichte einer Sammlung</i> , Frankfurt/M. 1980.

Abbildungsnachweis: Museumsfotos 10, 16, 21, 24, 26, 28, 30, 35, 37, 38–40, 45, 48, 50–52, 54, 55, 57, 63, 65; Kunstsammlungen Veste Coburg 43, 44; Landeskonservator Rheinland, Bonn 62; Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen 3, 4, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 19, 23, 32, 56, 58, 59, 61, 64, 67; nach Kleinstück 1; nach Geller 2,

41; nach Rosenblum 5; nach Oberhuber, 1982 6, 7, 47, 49; nach Pietrangeli, 1985 13; nach Wagner, 1969 17; nach Pope Hennessy, 1952 18; nach Ausst.-Kat. I Nazareni a Roma, 1981 20; nach Della Pergola, Galleria Borghese 22; nach Grote, Sutter, 1972 33, 34; nach Swarzenski 1935/36 42; nach Kunstchronik 1988 53; nach Hartmann, 1979 60.