

Treffpunkt Rom 1810

Die Geschichte
eines Künstlerstammbuchs



Treffpunkt Rom 1810

Die Geschichte
eines Künstlerstammbuchs



Capraia

Monte Mario

La Storta

Monte Mario

Monte Mario

PROSPETTO DELLA
CITTA DI ROMA
VISTO DAL MONTE CAMPIDOLIO
E SOTTO GLI AUSPICI
DELLA SACRA MAESTRA CANTORIA
DI CARLO III
RE DELLE SPAGNE
PIO VISTO MAGNIFICO
PROMOTORE ECCELISO
DELL' SCIENZE E BELLE ARTI
DISIGNATO E INCISO E DEDICATO
ALLA MAESTA SUA
DA GIUSEPPE VASCONCELLO
CONSOLE AVLA LATERANEA
L'ANNO MDCCCLXXV

Treffpunkt Rom 1810

Die Geschichte eines Künstlerstammbuchs

Christiane Lukatis

Mit Beiträgen von
Regina Freyberger
Hendrickje Kehlenbeck
Claudia Nordhoff
Kadi Polli
F. Carlo Schmid und
Xenia Schürmann

mhk•

MICHAEL IMHOF VERLAG

Dank und Leihgeber

Wir danken den Leihgebern

Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum
Frankfurt am Main, Städel Museum
Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha
Hannover, Museum August Kestner
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung
Private Leihgeber

Für wissenschaftliche Auskünfte und Unterstützung danken wir

Alexander Bastek, Lübeck	Valda Kvaskova, Riga
Jonas Beyer, Zürich	Britta Lukow, Lübeck
Yasmin Doosry, Nürnberg	Helmuth Mojem, Marbach am Neckar
Ulrike Eydinger, Gotha	Adelheid Müller, Berlin
Sabine Fischer, Marbach am Neckar	Claudia Nordhoff, Rom
Regina Freyberger, Frankfurt am Main	Tobias Pfeiffer-Helke, Gotha
Marc Friede, Marburg	Kathrin Pokorny-Nagel, Wien
Peter Fuhring, Paris	Dietmar Popp, Marburg
Margrit Glaser, Weimar	Sebastian Prüfer, Berlin
Dorothee Goeze, Marburg	Kerstin Schellbach, Dresden
Martin Groh, Kassel	Stephan Schwenke, Kassel
Mareike Hennig, Frankfurt am Main	Anne Viola Siebert, Hannover
Elena B. Ivanova, Sankt Petersburg	Ekaterina J. Stanjukovič-Denisova, Sankt Petersburg
Hans-Martin Kaulbach, Stuttgart	Gisa Steguweit, Gotha
Christine Klössel, Eichenzell	Andreas Stolzenburg, Hamburg
Stephanie Knöll, Coburg	Moonika Teemus, Tartu
Maria Krämer, Karlsruhe	Heinrich Thommen, Olten

sowie den Kolleginnen und Kollegen der MHK

Für ehrenamtliche Unterstützung danken wir

Rita Zuncke und Jürgen Wieggrebe

Inhalt

	6	Vorwort
	8	Aufsätze
Christiane Lukatis	10	»Blanckenhagen de Rigak« Ein livländischer Adliger auf Grand Tour
Christiane Lukatis	26	Das Blanckenhagen-Stammbuch Seine Geschichte, seine Materialität, seine Bedeutung
F. Carlo Schmid	40	Rom 1810 Ein kulturhistorischer Abriss
Regina Freyberger	52	Deutsche Kunst in Rom im Jahr 1818 Die Schneidersche Sammlung im Städel Museum
Kadi Polli	63	Aus den »Nordländern« nach Italien Baltische Kunstreisen um 1800
	76	Stammbuch-Blätter
	154	Weitere Exponate
	178	Quellen
	192	Anhang
	194	Literatur
	207	Bildnachweis
	208	Impressum

Vorwort

Im Frühjahr 2019 konnte die Graphische Sammlung der Museumslandschaft Hessen Kassel mit Hilfe der Kulturstiftung der Länder, der Hessischen Kulturstiftung und des Museumsvereins Kassel e.V. eine spektakuläre Neuerwerbung tätigen: ein Künstlerstammbuch, das der livländische Adlige Wilhelm von Blanckenhagen (Riga 1761 – Allasch 1840) 1810 im Umfeld Caroline von Humboldts in Rom zusammentrug. Über mehr als zwei Jahrhunderte und alle historischen Widrigkeiten hinweg hat die Familie Blanckenhagen dieses Album mit seinen über 30 Zeichnungen von so bedeutenden Künstlern wie Friedrich Overbeck, Franz Pforz, Bertel Thorvaldsen oder Christian Daniel Rauch verwahrt. Nahezu unversehrt überstand es die Russische Revolution, zwei Weltkriege, die Übersiedlung vom Baltikum in das Deutsche Reich nach 1918, Flucht und Vertreibung sowie den Wechsel von der DDR in den Westen.

Seit dem Mittelalter war das Baltikum ein wichtiger Knotenpunkt, der durch seine Lage an zentralen Handelsrouten von Deutschland und Skandinavien nach Russland wirtschaftlich prosperierte. 1346 erwarb der Deutsche Orden, der seit dem 13. Jahrhundert Territorien in diesem Gebiet okkupierte, von Dänemark das nördliche Estland und begründete dadurch für Jahrhunderte die Vormachtstellung der deutschsprachigen Minderheit im Baltikum. Die Hanse stärkte das Monopol der baltischen Länder beim Export nach Russland. Unter der Vorherrschaft Schwedens ab 1629 und Russlands ab 1710 konnten die Deutschbalten, die bis weit ins 19. Jahrhundert hinein den Adel und einen Großteil des städtischen Bürgertums stellten, in Livland ihre Führungsrolle und ihre Privilegien behaupten. Mitte des 19. Jahrhunderts setzte eine Welle der Russifizierung ein. 1887 wurde Russisch Amts- und Lehrsprache an den Universitäten. Parallel dazu erwachte das Nationalgefühl der Letten und Esten. Während der Russischen Revolution 1905 brannte mit vielen anderen Gutshäusern auch der Familiensitz Wilhelm von Blanckenhagens, Schloss Allasch, ab. Große Teile des privaten Archivs und des Kunstbesitzes, darunter das Doppelbildnis seiner beiden Töchter, das Gottlieb Schick 1810 in Rom angefertigt hatte, fielen den Flammen zum Opfer.

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges machte vielen Deutschbalten ihre Zerrissenheit deutlich: Einerseits waren sie über die Sprache und die kulturelle Identität mit dem Deutschen Reich verbunden, andererseits Russland und dem Zaren verpflichtet. 1918 erlangten die baltischen Staaten Estland, Lettland und Litauen ihre Unabhängigkeit. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten und dem Hitler-Stalin-Pakt vom August 1939 wurden viele Deutschbalten in besetzte polnische Gebiete umgesiedelt, eine Episode, die mit der Flucht in den Westen 1945 endete.

Die Geschichte der Blanckenhagens, die sich auch in dem Künstlerstammbuch niedergeschlagen hat, steht exemplarisch für andere Familien dieser Region. Im 17. Jahrhundert aus Pommern eingewandert, gelangte die Familie Blanckenhagen im 18. Jahrhundert durch das Geschick und den Sachverstand des Kaufmanns Peter Heinrich Blanckenhagen (Reval 1723 – Riga 1794) zu großem Wohlstand. Strategisch durchdacht und unter hohem finanziellem Aufwand wurde die Nobilitierung erreicht, um Rittergüter erwerben zu können.

Die Nachkommen wechselten von dem Stand der städtischen Kaufmannschaft zum Landadel, in dem sie wirtschaftlich weniger erfolgreich waren. Da Wilhelm von Blanckenhagen keine Enkel hatte, erbten andere Zweige der Familie seinen Besitz. Das Album wechselte von einer Generation zur nächsten – die große Wertschätzung, die man ihm entgegenbrachte, blieb bestehen.

Dass sich das Blanckenhagen-Stammbuch, das gelegentlich in der älteren Forschung Erwähnung findet, erhalten hat, wird auch für viele Spezialisten auf dem Gebiet der Zeichenkunst des 19. Jahrhunderts eine Überraschung sein. Vereinzelt, von der Familie initiierte Versuche, es in den 1970er-Jahren zu publizieren, scheiterten. Die offenen Grenzen und die Möglichkeit, baltische Archive aufzusuchen, erleichterten später die Erforschung des Albums maßgeblich, die durch die Digitalisierung von Quellen und die Recherchemöglichkeiten im Internet zusätzlich beflügelt wurde. So können die Ausstellung und der begleitende Katalog den gebildeten Reisenden und Kunstliebhaber Wilhelm von Blanckenhagen und seine Familie in den Fokus stellen, deren Lebenswege weitgehend in Vergessenheit geraten waren.

Wir danken der Familie von Blanckenhagen für das Vertrauen, das sie uns mit dem Verkauf des Künstlerstammbuchs entgegengebracht hat. Der Kulturstiftung der Länder, der Hessischen Kulturstiftung und dem Museumsverein Kassel e.V. sind wir für die Unterstützung dieses für die Graphische Sammlung sehr wichtigen Ankaufs sehr verbunden. Die Ausstellung und der begleitende Katalog hätten ohne die Förderung der Ernst von Siemens Kulturstiftung, der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, der Böckler-Mare-Balticum-Stiftung, der Verbandsstiftung der Baltischen Ritterschaften, des Museumsvereins Kassel e.V. und einer Stiftung, die ungenannt bleiben möchte, nicht durchgeführt werden können. Allen Förderern danken wir sehr herzlich!

Maria Gazzetti, der Leiterin des Museums Casa di Goethe in Rom, danken wir für die Kooperation. In ihrem Haus wird die Ausstellung im Herbst 2021 zu sehen sein.

Hausintern gilt mein besonderer Dank Christiane Lukatis, der Leiterin der Graphischen Sammlung. Sie hat sich nicht nur um den Erwerb des Albums bemüht, sondern sich auch beispielhaft für die Erforschung des Albums und die Erarbeitung der Ausstellung eingesetzt. Das Ausstellungsmanagement lag in den Händen von Fabian Ludovico. Der Papierrestaurator Ronald Reinke begleitete die Ausstellung und die Erforschung des Stammbuchs mit entscheidenden Hinweisen. Ihnen sowie allen weiteren Kolleginnen und Kollegen der Museumslandschaft Hessen Kassel, die zum Gelingen von Ausstellung und Katalog beigetragen haben, möchte ich sehr herzlich danken. Nicht minder gilt mein Dank allen Leihgebern für das entgegengebrachte Vertrauen und die kollegiale Zusammenarbeit sowie den Autorinnen und den Autoren für ihre Beiträge zum Katalog.

Prof. Dr. Martin Eberle

Direktor der Museumslandschaft Hessen Kassel



Aufsätze

»Blanckenhagen de Riga«

Ein livländischer Adliger auf Grand Tour

Christiane Lukatis



Abb. 1–2 Unbekannt, Catharina Margarethe und Wilhelm von Blanckenhagen, um 1800, verschollen

1808 brach der livländische Adlige Wilhelm von Blanckenhagen (Riga 1761 – Allasch 1840) mit seiner Familie (Abb. 1–2) zu einer dreijährigen Bildungsreise auf, die ihn unter anderem nach Deutschland, Frankreich, Belgien, in die Niederlande und die Schweiz bis nach Italien und über Österreich wieder zurück ins Baltikum führen sollte.¹ Das von seinem Vater, dem Kaufmann Peter Heinrich Blanckenhagen (Reval 1723 – Riga 1794), ererbte beträchtliche Vermögen ermöglichte Wilhelm nicht nur seine lange Reise, sondern auch in Riga ein »splendides Haus«² zu führen.

Nach einem längeren Aufenthalt in Amsterdam hatte Peter Heinrich Blanckenhagen 1751 in Riga ein prosperierendes Handelsunternehmen gegründet, mit dem er sich bis 1782 durch die Ausfuhr vor allem von Hanf und Flachs auf den dritten Rang der Rigaer Exporteure vorarbeitete.³ Als nach 1783 durch eine Änderung der Rechtslage Kaufleuten der Erwerb von Rittergütern auf der Basis von Pfandverträgen unmöglich gemacht werden sollte, bemühte sich auch Blanckenhagen um die

Nobilitierung seiner Familie. 1792 stattete er die neu gegründete, von ihm initiierte Livländische Gemeinnützige und Ökonomische Sozietät, die sich für eine Verbesserung der Lebensverhältnisse der einheimischen Landbevölkerung einsetzte, mit einem Kapital von 40.000 Reichsthalern aus.⁴ Diese beachtliche Zuwendung war die Grundlage dafür, dass seine Witwe und seine drei Söhne 1795 das livländische Indigenat⁵ erhielten und in die Adelsmatrikel der livländischen Ritterschaft aufgenommen wurden, nachdem die Familie 1794 den deutschen Reichsadel mit dem Adelsprädikat »von« erworben hatte.⁶

Peter Heinrich Blanckenhagen ließ seinen Söhnen eine standesgemäße Ausbildung zukommen. In Begleitung seines Hofmeisters Christoph Gottlob Heinrich (1748–1810), des »nachmaligen Professors der Geschichte in Jena und Verfasser mehrerer historischer Schriften«⁷ ging Wilhelm bereits als 15-Jähriger, also vermutlich 1776, für zwei Jahre auf die Universität Leiden. Reisen nach Paris und London sowie ein gleichfalls zweijähriges Studium der Rechtswissenschaften in Leipzig⁸ schlossen sich an. Nach Abschluss des Studiums im August 1780 unternahm der junge Blanckenhagen, begleitet von seinem Hofmeister, »größere Reisen nach Italien, Frankreich und England«.⁹ Während seines ersten Aufenthaltes in Italien in der zweiten Hälfte des Jahres 1780 wird er die großformatige, ins Jahr 1781 datierte Ansicht des »Lago di Bracciano« (Kat.-Nr. 1) von Jakob Philipp Hackert (1737–1807) erworben oder zumindest bestellt haben. Im Februar und im März 1781 sind Wilhelm von Blanckenhagen und sein Hofmeister in Paris nachgewiesen. Der Kupferstecher Johann Georg Wille (1715–1808) erwähnt die beiden Reisenden am 25. Februar und am 9. März 1781 in seinem unpublizierten Journal¹⁰. Im März brachen sie von Paris nach England auf. Im August 1781 trugen sich die beiden als »Blanckenhagen de Riga« und als »C. G. Heinrich, Prof. Hist.« in das Besucherbuch des Museum Friedericianum in Kassel ein.¹¹ Wilhelm befand sich vermutlich auf der Rückreise ins Baltikum.

Eine derart aufwendige und kostspielige Ausbildung mit Auslandsaufenthalten in Deutschland, England, Frankreich und Italien, einem Universitätsstudium in Leiden, Göttingen oder Leipzig unterliefen auch Wilhelms Brüder. Peter Heinrich von Blanckenhagen (Riga 1765 – Heilbronn 1802) studierte in Leiden und Göttingen, gleichfalls betreut von einem Hofmeister, von Carl Gottlob Basler (1754–1835)¹². Auch sie tourten anschließend für mehrere Jahre durch Europa. En passant wurde erneut das Museum Fridericianum in Kassel besucht.¹³

Bislang vermutete man, dass es Wilhelm von Blanckenhagen war, der 1790 in Rom und Neapel durch Briefe von Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793)¹⁴, Angelika Kauffmann (1741–1807)¹⁵ und Hackert¹⁶ bezeugt ist. Gerichtet waren diese Briefe jeweils an Heinrich von Offenberg (1752–1827), Reisemarschall des Herzogs Peter Biron von Kurland (1724–1800), in Mitau. Die Schreiber bedankten sich für die Korrespondenz und die Kupferstiche, die Blanckenhagen mit Empfehlungen Offenbergs in Italien überbracht hatte.

Der kultur- und kunstbeflissene Offenberg war weit herumgekommen. 1785 begleitete er Herzog Peter Biron von Kurland, Herzogin Anna Charlotte Dorothea (1761–1821) und ihre Entourage mehrere Monate durch Italien. Seine Erlebnisse und Begegnungen dokumentierte Offenberg durch Reisetagebücher sowie durch ein Stammbuch, zu dem auch Hackert eine Zeichnung beitrug (Abb. S. 29).¹⁷

Hackert bezeichnete Blanckenhagen brieflich ausdrücklich als Freund Offenbergs. Reiffenstein benennt auch den Mitreisenden, einen Herrn »v. Basler«.¹⁸ Dieser Begleiter spricht dafür, dass es sich nicht um Wilhelm, sondern um seinen Bruder Peter Heinrich von Blanckenhagen und dessen Hofmeister Carl Gottlob Basler handelte. Wie Wilhelm zehn Jahre zuvor, so erwarb auch Peter Heinrich in Italien eine repräsentative, großformatige Zeichnung, die »Ansicht von Vietri« von Christoph Heinrich Kniep (1748–1825) (Kat.-Nr. 2, Abb. S. 159).

Die bislang Wilhelm zugeschriebene Italienreise im Jahr 1790 hätte auch wenig zu seinen Lebensumständen in dieser Zeit gepasst. Nach der Rückkehr nach Livland wurde er zunächst Sekretär, 1794 Assessor des Gerichtshofs peinlicher Rechtssachen zu Riga. 1786 heiratete er Catharina Margarethe Klatzo (1764–1846). Zwei Söhne und vier Töchter wurden geboren: Peter Heinrich (1787–1791), Johann Christoph (1788–1852), Eva Wilhelmine (1791–1879), Anna Catharina (1793–1865), Adelheid (1797–1798) und Emilie Henriette (1799–1891). Zwei der sechs Kinder verstarben früh.¹⁹ Der Sohn und die drei Töchter begleiteten Wilhelm und seine Frau auf ihrer Grand Tour durch Europa.



Abb. 3 Gerhard von Kügelgen, Karl Morgenstern, 1808. Tartu, Universitätsbibliothek

Paris

Da große Teile des privaten Archivs der Blanckenhagens wahrscheinlich 1905 während der Russischen Revolution auf Schloss Allasch verbrannt und nur wenige der verbliebenen archivalischen Zeugnisse den Zweiten Weltkrieg überstanden, war bislang über den Verlauf der dreijährigen Reise der Familie kaum etwas bekannt.²⁰ Durch neu aufgefundene Quellen kann diese jetzt in vielen Partien rekonstruiert werden. Von etwa Januar bis Juni 1809 verweilten die Blanckenhagens in Paris. Aufschluss über diesen auch für ihre Italienreise folgenreichen Aufenthalt bietet der umfangreiche Nachlass von Karl Morgenstern (1770–1852) in der Universitätsbibliothek Tartu.²¹

Nach dem Studium der Philosophie, Ästhetik und Klassischen Philologie in Halle und der Promotion 1794 wurde Karl Morgenstern (Abb. 3) 1802 als Professor für Redekunst, Altphilologie, Ästhetik und Kunstgeschichte an die Universität in Dorpat (heute: Tartu) berufen, wo er zugleich der Universitätsbibliothek als Direktor vorstand und 1803 das Kunstmuseum begründete. Morgenstern führte umfangreiche Korrespondenzen mit Wissenschaftlern, Gebildeten und Künstlern aus aller Welt und dokumentierte akribisch Tag für Tag seine Erlebnisse. Von Juli 1808 bis Februar 1810 reiste er durch Deutschland, Frankreich und über die Schweiz nach Italien.²² Seinem »Erinnerungsbuch für das Jahr 1809«²³ ist zu entnehmen, dass er Paris am 25. Januar 1809 erreichte. Er wohnte im Hotel d'Arbois, wo auch die Maler Ferdinand (1785–1841) und Heinrich Olivier (1783–1848) aus Dessau, Friedrich August Klinkowström (1778–1835)²⁴ sowie ein junger Gelehrter namens Karl Friedrich August Hartmann (1783–1828) Quartier bezogen hatten. Bereits zwei Tage nach seiner Ankunft, am 27. Januar, verzeichnete Morgenstern: »Bes.[uch] des jungen Blankenhagen, dann der Vater der Collegienrath«.²⁵ Vermutlich kannte man sich bereits aus Livland oder wusste durch gemeinsame Bekannte, dass sich der jeweils andere zur selben Zeit in der französischen Hauptstadt aufhielt.

In den folgenden Wochen findet sich der Name Blanckenhagen häufig in Morgensterns Erinnerungsbuch. Man traf sich in Cafés, bei Gesellschaften oder unternahm gemeinsam Ausflüge. Unter der Überschrift »Ein Tag in Paris« notierte Morgenstern: »Wie ich lebe in der capitale – freylich noch nicht de l'univers, aber doch de l'Empire française? Meine Tage sind sich nicht gleich. Zuweilen fahre ich in Gesellschaft von Landsleuten (des Collegienraths v. Blankenhagen u des Hofraths von Transehe u ihrer Familien aus Livland) umher, um öffentliche Merkwürdigkeiten gemeinschaftlich zu sehn [...]«²⁶ In einem Brief an eine ungenannte Adressatin beschrieb Morgenstern exemplarisch und im Detail einen Ausflug mit den Blanckenhagens zu den Schlössern Saint-Cloud und Malmaison, an dem auch der junge Gelehrte Hartmann teilnahm, der uns noch häufiger begegnen wird.²⁷ Sie besichtigten die Gemälde aus dem Musée Napoléon in der »langen Gallerie« von Saint-Cloud. Mit »einem der Gesellschaft (Hn. Hartmann)« diskutierte Morgenstern die in Zweifel gezogene Zuschreibung eines Gemäldes an Raffael, »eine Madonna mit dem Kinde, welchem der kleine Johannes das Kreuz reicht«. Die Gesellschaft begutachtete das Mobiliar des

Schlusses, spazierte durch den Park, bewunderte die Aussichten und begab sich weiter nach Malmaison. Das Haus wurde für unbedeutend befunden, »die Zimmer niedrig, aber im innern reichlich mit vielerley obwohl nicht prächtig geschmückt. Aber höchst reizend ist der Garten.« Abends speiste man gemeinsam. »Um 7 gingen die andren ins Schauspiel, ich in meine Logis zurück.«

Die Zeugnisse aus dem Nachlass von Karl Morgenstern geben einen anschaulichen Eindruck davon, wie sich die Familie Blanckenhagen im Ausland die Zeit vertrieb. Dazu kamen gesellschaftliche Verpflichtungen. Der Aufenthalt von Wilhelm von Blanckenhagen in der französischen Metropole erregte durchaus Aufmerksamkeit. Davon zeugt die 59. Nummer des »Giornale italiano« vom 28. Februar 1809. Sie berichtete unter dem Stichwort »Notizie estere, impero francesee«, dass Napoleon am 19. Februar 1809 in den Tuilleries unter anderen »Il sig. Blankenhagen, colonnello«²⁸ zur Audienz empfing.

Im Juni 1809 engagierte Wilhelm von Blanckenhagen in Paris den jungen Gelehrten, der auf dem Ausflug nach Saint-Cloud so kenntnisreich mit Morgenstern die Gemäldezuschreibung an Raffael diskutiert hatte, als Hofmeister für seinen 21-jährigen, durch sein schlechtes Gehör stark beeinträchtigten Sohn Johann Christoph.²⁹ Hartmann war nach dem Studium der Rechte in Leipzig ab 1804 bei dem Altertumswissenschaftler Karl August Böttiger (1760–1835) in Dresden als Erzieher tätig gewesen, den die Familie Blanckenhagen in Dresden auf dem Weg nach Paris kennengelernt hatte.³⁰ In unserem Zusammenhang ist Hartmann, der bislang in der kunsthistorischen Literatur nicht greifbar ist und dessen Briefe deshalb häufig fälschlich dem Dresdner Maler Ferdinand Hartmann zugeordnet wurden,³¹ von besonderem Interesse, da sich Teile der Reise der Familie Blanckenhagen über ihn rekonstruieren lassen. So werden in einer 1857 publizierten Biographie Hartmanns folgende Stationen als Reiseroute in ihrem Dienst aufgeführt: Von Paris aus kam Hartmann nach »Brüssel, dann nach Antwerpen, Amsterdam, Cöln, Bonn, Coblenz, Mainz, Frankfurt a. M., von da nach Basel, Zürich, Schwitz, Lucern u. Bern«.³² Im Oktober 1809 begab sich Hartmann mit seinem Zögling von Genf nach Heidelberg, wo Johann Christoph ein Universitätsstudium aufnehmen sollte. Bereits Ende des Jahres kehrten beide jedoch nach Genf zur Familie zurück. Der Grund dafür könnte die Taubheit von Johann Christoph gewesen sein.³³ Anschließend begleitete Hartmann die Blanckenhagens überraschend nach Italien.

»Hier ist nicht Erde mehr«

Höchst aufschlussreich für den Aufenthalt der Familie in Italien sind zwei Briefe, die Hartmann an Karl August Böttiger schrieb, mit dem er seit 1808 eine rege Korrespondenz unterhielt. Am 25. März 1810 referierte er aus Neapel den bisherigen Verlauf ihrer Reise durch Italien: »Am 31ten Dezember vorigen Jahres reisten wir von Genf ab. Wir gingen über die Wunderstraße der Cinis nach Turin, Mailand, Pavia, Piacenza, Parma, Mantua, Verona, Vicenza, Padua nach dem schwimmenden Venedig, von hier nach Ferrara, Bologna, Fano, Ancona, Loreto, Spoleto, Terni, nach Rom und Neapel.«³⁴ Sehr anschaulich beschreibt er die überwältigenden Eindrücke von Kunst, Kultur und Landschaft. »Hier ist nicht Erde mehr. Der Himmel selbst scheint sich mit seinen Freuden, mit seinen ewig heitern, ruhigen Gewölbe herunder gelassen zu haben, um die Menschen zu beglücken. Jede Aussicht fast ist entzückend, jeder Fußbreit merkwürdig. Das kleinste Städtchen hat Schätze und Denkmäler, die einzig sind. Ich schweige von den Ueberresten alter vergangener Herrlichkeit auf dem Wege bis Neapel [...].« In der Umgebung Neapels hebt er als besonders beeindruckend Pompeji, Cuma mit der Grotte der Sibylle, die Phlegräischen Felder sowie Pozzuoli hervor. Aufschlussreich sind auch die Kontakte, die Hartmann in seinem Brief erwähnt: »Zu den interessantesten Bekanntschaften, die ich auf der Reise gemacht habe, gehörte die des Erzbischofs von Tarent,³⁵ der gegen alle Reisende äußerst gütig und zuvorkommend ist und der Dichterin Fried. Brun³⁶. Letztere und ihre lebenswürdige, vielbesungne Ida sehe ich fast täglich, da sie nur zwei Häuser von uns wohnt.« Den Kontakt zu Friederike Brun könnte Karl Morgenstern vermittelt haben, der die Dichterin im November 1809 in Neapel besucht hatte.³⁷

Spätestens im Februar 1810 wird die Familie von Blanckenhagen Rom erreicht haben. In diesen Monat ist die Zeichnung datiert, die Christian Daniel Rauch (1777–1857) zum Stammbuch beitrug (Blatt 3). Bald nach der Ankunft in Rom und noch vor der Weiterreise nach Neapel scheint Blanckenhagen demnach begonnen zu haben, Künstler um Beiträge zu bitten. Ein Aufenthalt der Familie in Neapel konnte bislang nur durch zwei kleine Zeichnungen von Kniep im Stammbuch, von denen die eine in den April 1810 datiert ist (Blatt 24), vermutet, aber nicht sicher nachgewiesen werden. Dass der Kontakt zu Friederike und Ida

Brun bereits in Neapel mit großer Intensität aufgenommen wurde, ist erst durch Hartmanns Brief belegbar.

Weiter erwähnt Hartmann in seinem Brief die Begegnung »trefflicher Freunde, die ich in Rom wiedergesehen habe, der Dänen Bronstedt und Koes [...]«. Die beiden dänischen Archäologen Peter Oluf Brøndsted (1780–1842)³⁸ und Georg Hendrick Carl Koës (1782–1811) lebten seit Sommer 1809 in Rom bei den Brüdern Riepenhausen. Im Frühjahr 1810 brachen sie zu einer spektakulären Griechenlandreise auf. Hartmann könnte die beiden in Paris kennengelernt haben, wo sie sich von 1806 bis 1808 aufhielten. Er scheint in Gelehrtenkreisen gut vernetzt gewesen zu sein. Möglicherweise vermittelte er den Blanckenhagens in Rom interessante Kontakte. Vom 15. März bis zum 6. Mai 1810 hielt sich auch Caroline von Humboldt, begleitet von ihren Kindern sowie von Christian Daniel Rauch, in Neapel auf.³⁹ Auch wenn die livländische Familie in ihren publizierten Briefen aus Neapel unerwähnt bleibt, werden sie sich dort begegnet sein.

In einem späteren Brief an Böttiger aus Rom vom 1. Juli 1810 bedauerte Hartmann sehr, von Neapel aus nicht bis nach Paestum vorgedrungen zu sein. »Ich habe viel vom schönsten Theil meiner Reise verloren, daß ich durch Blankenhagens Furcht und Unschlüssigkeit um die Reise nach Pästum gekommen bin. Vielleicht ersetzt mein gutes Glück den Verlust. Wenn wir noch nicht über ponte molle hinaus sind, hoffe ich noch; ich werde keine Ruhe haben, wenn ich ohne Pästum zu sehn über die Alpen zurück müßte.« Der Erzieher scheint sich also, soweit es seine Position erlaubte, bemüht zu haben, Einfluss auf den Verlauf der Reise zu nehmen, um seine vor allem dem Studium der Antike geweihten Ziele auch zu erreichen. In diesem Fall scheiterte er zunächst an den Bedenken seines Dienstherrn, den touristisch noch wenig erschlossenen Süden Italiens zu bereisen. Aus einem Brief Hartmanns an den Theologen und Dichter Friedrich August Koethe (1781–1850), mit dem er sich während des Studiums an der Leipziger Universität angefreundet hatte, geht jedoch hervor, dass er Paestum doch noch erreichte. Möglicherweise konnte er sich für diese Reise selbstständig machen.⁴⁰

Im April 1810 wird die Familie von Blanckenhagen aus Neapel nach Rom zurückgekehrt sein. Dafür spricht ein Brief Friedrich Overbecks (1789–1869) vom September 1810, in dem er seinem Vater berichtet, dass die Blanckenhagens seit sechs Monaten in Rom leben.⁴¹

»Roma 1810«

In Rom bezog die Familie in der Villa Aldobrandini nahe des Quirinals Quartier (Abb. 4). Die 1575 erbaute und von Giacomo della Porta (1532–1602) umgestaltete Villa mit einem prächtigen Park und einem wunderbaren Ausblick über Rom gehörte der Familie Borghese, die während der Napoleonischen Zeit in finanzielle Schwierigkeiten geraten war und deshalb ihren Kunstbesitz in Paris veräußern musste, »bis auf das Palais, das keiner kaufen wollte und wo nun der Chevalier Blakenhagen mit Familie aus Riga wohnt«, so der Botaniker und Kunstsammler Hans West (1758–1811) in einem Brief vom 7. Juli 1810 an den dänischen Kronprinzen Christian Frederik.⁴² Auch Karl Friedrich August Hartmann erwähnt in seinem Brief vom 1. Juli 1810 an Böttiger den geplanten Verkauf der Villa und spricht dabei auch das berühmte antike Fresko der »Aldobrandinischen Hochzeit« an, das in der Villa verwahrt wurde und über das Böttiger gerade einen Aufsatz publiziert hatte (Blatt 29): »Neulich wurde ich sehr froh überrascht, als ich im Journal de l'empire [...] sah, daß Sie einen Commentar über die Aldobrandinische [Hochzeit] herausgegeben hatten. Sonderbar, daß ich gerade jetzt

Abb. 4 Giovanni Battista Falda, Die Kirche Santi Domenico e Sisto mit dem Garten der Villa Aldobrandini, um 1670. Kassel, MHK, Graphische Sammlung



in der Villa Aldobrandini wohne, die ganze Villa, mit Garten, Gemälden, riesigen schönen Friesen und Basreliefs, eine Auswahl an schlechten Statuen soll in Bausch und Bogen für 12000 Piaster losgeschlagen werden. Ich bin überzeugt, daß man diese Summe in England für das Bild allein bekommen könnte.«⁴³

Im Jahr zuvor hatten die Schuwaloffs, eine russische Fürstenfamilie, die Villa bewohnt. Auch der Schriftsteller Ludwig Tieck (1773–1853) und die Brüder Riepenhausen mieteten sich zeitweise gemeinsam mit August Kestner (1777–1853) und Wilhelm Ernst von Beaulieu-Maconnay (1786–1859) dort ein. Den Riepenhausens wurde die Unterkunft aber bald zu teuer. »Wie wohl wir Vier leben, könnte ich dir gar nicht sagen: Herrliche Wohnung, so recht nahe der Überreste von Roms ehemaliger Hoheit, mit einem Gärtchen voll Orangen, Citronen etc. und guten Freunden, mit denen man sich von Herzen mitteilen kann [...].«⁴⁴ Die wechselnden Bewohner in der Villa sah Caroline von Humboldt mit zwiespältigen Gefühlen. Am 5. September 1810 schrieb sie ihrem Mann: »Gestern aß ich bei der Familie Blankenhagen, sie wohnen in Villa Aldobrandini, und sah mit Trauer und Sehnsucht über Rom hinaus. Du erinnerst dich gewiss der Aussicht. Wir gingen im Anfang unseres Hierseins oft nach Villa Aldobrandini. Ach! wer hätte da gedacht, daß lange Zeit hindurch so wilde, barbarische Töne dort dominieren würden, vorig Jahr die Schuwaloff, dies Jahr Blankenhagens, und wenn schon diese gewöhnlich deutsch reden, so sind sie doch in tiefster Seele und Natur so russisch und meinen, daß von da die Kultur ausgehen müßte, daß einen ein recht inniges Bedauern der Entweihung solcher geweihter Örter anwandelt.«⁴⁵

Im Umkreis von Caroline von Humboldt

Im Mai 1802 wurde Wilhelm von Humboldt (1767–1835), der sich zuvor als Privatgelehrter seinen breitangelegten historischen, philosophischen, staatstheoretischen und sprachwissenschaftlichen Forschungen gewidmet hatte, zum preußischen Ministerresidenten beim Heiligen Stuhl berufen. Seine hochgebildete, vielseitig interessierte und begabte Frau gründete in Rom einen Salon, der sich zu dem Treffpunkt für Künstler, Literaten und Wissenschaftler aus dem Norden entwickelte. In besonderem Maße verschrieb sich Caroline der Förderung junger deutscher Künstler, die häufig mit äußerst beschränkten Mitteln nach Rom aufgebrochen waren, um dort ihre Ausbildung durch das Studium der Kunst der Antike und der Renaissance zu vervollkommen. Die

Humboldts sahen die deutsche Kultur in der Tradition des antiken Griechenlands, das sie durch ihre intensive Beschäftigung mit dem römischen Altertum besser zu verstehen suchten. »Rom wurde für die Humboldts gleichsam zu seinem Ort nationaler Identitätsbildung auch auf dem Feld der bildenden Kunst.« Ihre Förderung deutscher Künstler stand ganz »im Zeichen eines durch griechische Bildung nobilitierten deutschen Nationalcharakters«.46 Vor diesem Hintergrund versteht sich Caroline von Humboldts Ablehnung der Bewunderung Russlands durch die Blanckenhagens.

Das Feld der Künstler, die Caroline von Humboldt um sich versammelte, war weit. Es reichte von Alteingesessenen wie Joseph Anton Koch, Johann Christian Reinhart, Gottlieb Schick oder Ferdinand Ruscheweyh bis zu den 1810 gerade angekommenen Nazarenern. Besonders eng war Rauch mit den Humboldts verbunden. Nach der Abreise Wilhelm von Humboldts nach Berlin lebte er zeitweise bei der Familie und begleitete sie auf ihren Reisen nach Neapel, Herculaneum und Pompeji. Soweit es ihre finanziellen Mittel erlaubten, versorgte Caroline die Künstler ihres Umfelds mit eigenen Aufträgen oder stellte sie als Lehrer für ihre Kinder an. Sie empfahl sie weiter, bemühte sich um Subskribenten für ihre Stichpublikationen oder ließ sich von ihnen bei dem Aufbau ihrer kleinen Antikensammlung oder Restaurierungsvorhaben beraten. Wie Rauch es mit großer Dankbarkeit formulierte, vermittelten ihm die Humboldts darüber hinaus aber auch Bildung, Umgangsformen und gesellschaftliche Kontakte.47 Unter anderem lernte er dort die Altertumswissenschaftler Friedrich Gottlieb Welcker (1784–1868) und Johann Georg Zoëga (1755–1809) kennen, die ihm die Antike näherbrachten.

»die Bildnisse zweyer Töchter eines ausgezeichneten Reisenden«

Viele der Künstler, die Wilhelm von Blanckenhagen um einen Beitrag zu seinem Stammbuch bat, stammen aus dem unmittelbaren Umfeld Caroline von Humboldts. Am deutlichsten wird ihr Einfluss vielleicht bei einem Porträt, das Blanckenhagen 1810 bei Gottlieb Schick (1776–1812) in Auftrag gab. Seit 1803 hatte Schick immer wieder Bildnisse von Caroline von Humboldt (Kat.-Nr. 20, Abb. 5) und ihren Kindern angefertigt. 1809 erhielt er den Auftrag für ein Doppelporträt ihrer damals neun und sieben Jahre alten Töchter Adelheid und Gabriele (Abb. S. 43). Dieses Bildnis scheint Blanckenhagen dazu angeregt zu haben, seine älteren Töchter ebenfalls durch Schick porträtieren zu lassen.48



Abb. 5 Gottlieb Schick, Caroline von Humboldt, 1804. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

Schick übernahm nur aus finanzieller Not Porträtaufträge, da sie ihn von seiner eigentlichen Passion, der Historienmalerei, abhielten. In einem Brief an seine Geschwister vom 18. Juni 1810 erwähnte er den gerade an ihn ergangenen Auftrag Wilhelm von Blanckenhagens: »Ich bin nun



Abb. 6–9 Gottlieb Schick,
Entwurfszeichnungen für das
Doppelbildnis von Eva und
Emilie von Blanckenhagen,
1810. Staatsgalerie Stuttgart,
Graphische Sammlung

wieder auf's Neue in Arbeiten verwickelt. Das Porträt von der Frau des Ministers des Innern Madame de Gérando ist vollendet, und ich habe bereits wieder zwei andere Porträts angefangen, zwei Mädchen, die Töchter eines Lifländischen Barons von Blankenhagen, beide in ganzer Figur und in Lebensgröße. Ich bekomme dafür 1100 fl. und hoffe, dieses Gemälde in vier Monaten zu vollenden [...].«⁴⁹ »Schick macht Skizzen und jetzt ein schönes Porträt von zwei Fräulein v. Blankenhagen, die mit ihren Eltern hier sind und mit Caroline und Ida einen lieblichen Kreis junger Mädchen bilden«, teilte Caroline von Humboldt am 28. Juni 1810 dem Archäologen Friedrich Gottlieb Welcker (1784–1868) mit.⁵⁰ Spätestens im Oktober war das Bildnis fertiggestellt und erregte wegen seiner Qualität, aber auch wegen der ungewöhnlichen Umstände des Auftrags Aufsehen. Nach dem Bericht »Neueste Arbeiten des Historienmalers Schick aus Stuttgart, Rom, 4. Dec. 1810« des livländischen Malers und Dichters Carl Gotthard Graß (1767–1814) im »Morgenblatt für gebildete Stände« vom 16. Januar 1811 gestand Blankenhagen »dem Künstler nicht nur ohne Widerrede den Preis von hundert Louisd'or zu, sondern machte die ausdrückliche Bedingung, daß er das Bild nicht eher sehen wolle, als bis der Künstler selbst es für durchaus vollendet erklären und ihm abliefern würde«.⁵¹

Als Landsmann war Graß Blankenhagen besonders verbunden. Er trug nicht nur eine Zeichnung zu dessen Stammbuch bei (Blatt 7) und dichtete für festliche Veranstaltungen in der Villa Aldobrandini, sondern Blankenhagen förderte ihn auch durch den Erwerb von zwei Landschaftsgemälden.⁵² Im Gegenzug stellte Graß seinen Mäzen als außerordentlich großzügig dar sowie als wahren Kunstkenner, der dem Maler die zum Gelingen seines Werkes unabdingbare Freiheit zu gewähren wusste.

Die zahlreichen Skizzen, die sich zu dem 1905 auf Schloss Allasch verbrannten lebensgroßen Bildnis im Nachlass von Schick erhalten haben, bezeugen seine intensive Auseinandersetzung mit diesem Auftrag und sein Bemühen, die Töchter in einem Ambiente und bei einer Tätigkeit wiederzugeben, die ihrer Wesensart entsprachen. In eleganten Chemisenkleidern à la grecque nach der neuesten Mode gekleidet, mit Sonnenschirm und Kaschmirschal ausgestattet, besichtigen die beiden Skulpturen in der Villa Borghese, musizieren gemeinsam, studieren einen Stichband in der Natur oder verlustieren sich auf einer Veranda, die mit einer Chaiselongue und einem Beistelltischchen im antiken Geschmack möbliert ist (Kat.-Nr. 28–31, Abb. 6–9).⁵³ Schick entschied sich schließlich für einen Entwurf, der das Geschwisterpaar sitzend »in einer sinn-



voll gedachten Landschaft« darstellt (Kat.-Nr. 32, Abb. 10). »Ein Stück der Kaiservilla, das in einiger Entfernung von den beyden Figuren im Schatten steht, weiterhin ein Kloster, aus dem eine Palme ragt, versetzen sogleich in die römische Gegend; eine zur Landschaft gehörende Figur, ein fortwandernder Mönch, erinnert an die Zeit, in welcher das Bild angefangen wurde, nämlich es war zur Zeit der Aufhebung der Klöster im Junius dieses Jahres.«⁵⁴ Karl Morgenstern ergänzte die Beschreibung von Graß 1836 durch den Hinweis, dass Minna von Blankenhagen ein »Büchlein« mit den radierten Prospekten Roms von Joseph Anton Koch in der Hand hält (Kat.-Nr. 13, Abb. S. 42). »Es ist aufgeschlagen die Kirche S. Paolo vor der Stadt. Koch f. deutlich darauf zu lesen.«⁵⁵ Als Bild im Bild verwies der Stich, dessen Titel Morgenstern allerdings nicht wiederzugeben scheint, sodass das Blatt nicht eindeutig identifiziert werden kann, auf den Kunstsinn der Familie und die Sammlung, die Wilhelm in Rom zusammentrug. Dazu wird auch die druckgraphische Folge von Koch gehört haben.

Abb. 10 Gottlieb Schick, Skizze für das Doppelbildnis, Skizzenbuch, 1810. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

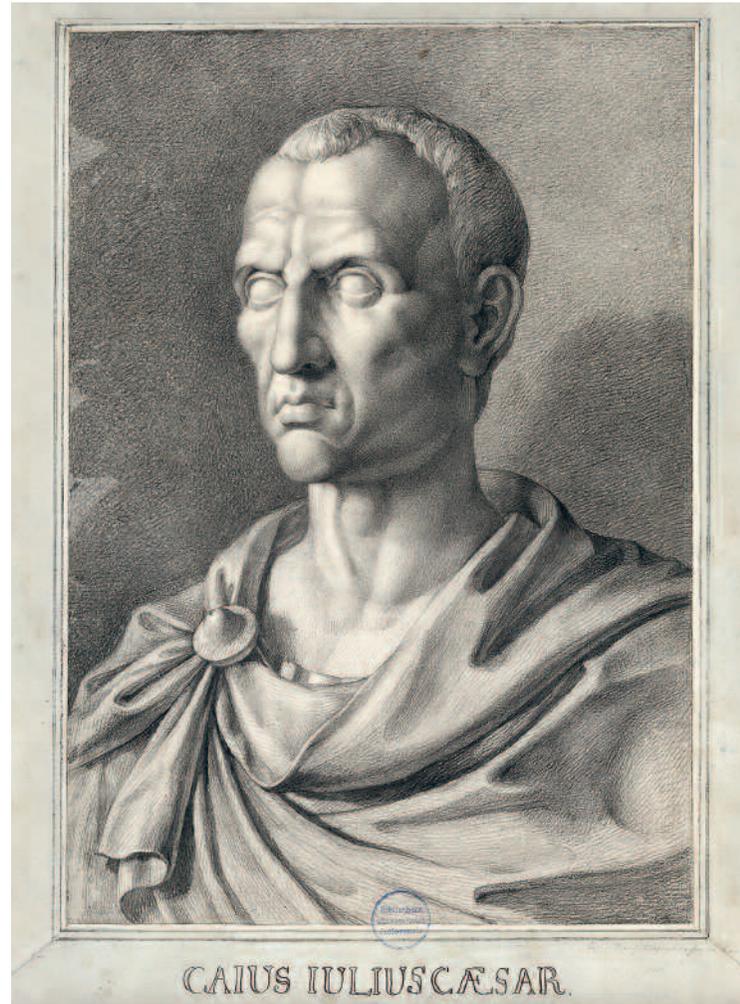
Beziehungsgeflechte

Über die weiteren Kontakte, die Wilhelm von Blanckenhagen in Rom zu Künstlern knüpfte, gibt sein Stammbuch anschaulich Auskunft. Viele von ihnen waren auch mit Caroline von Humboldt und Friederike Brun eng verbunden, wie Koch, Rauch, Ruscheweyh, Thorvaldsen, Schick oder Madrazo. Dass der Landsmann Graß sowie die beiden Russen Matwejeff und der bislang kaum greifbare Martos hinzukamen, liegt na-

he. Andere der Beitragenden könnte Wilhelm zunächst als Cicerone in Anspruch genommen haben, wie Maler Müller, Heinrich Keller oder Lorenzo Re. Der früh verstorbene Altertumswissenschaftler Re wird auch in dem Brief von Hartmann an Böttiger vom 1. Juli 1810 erwähnt. Möglicherweise stellte Hartmann den Kontakt zu den Blanckenhagens her. Bei den Brüdern Riepenhausen wird Hartmann über Koës und Brøndsted eingeführt worden sein. Nicht ohne Einfluss scheint aber auch Wilhelms Sohn, Johann Christoph, auf die Zusammensetzung des



Abb. 11 Franz und Johannes Riepenhausen, Amorettenverkäuferin, 1810. Tartu, Universitätsbibliothek



Stammbuchs gewesen zu sein. Er schloss sich in Rom eng an die fast gleichaltrigen Brüder Riepenhausen an.

In den Tagebüchern des Dichters Zacharias Werner (1768–1823) wird sehr häufig ein »Blankenhagen« erwähnt, der gemeinsam mit ihm und dem Arzt Christian Heinrich Schlosser (1782–1829) bei den Riepenhausens den Mittagstisch einnahm. Zuweilen schlossen sich Besichtigungen an, es wurde vorgelesen, zusammen betrachtete man Kupferstiche und Zeichnungen oder feierte in größerer Runde. Oswald Floeck, der die Tagebücher von Werner 1939/40 herausgab und erläuterte, identifizierte den Erwähnten mit Wilhelm von Blankenhagen. Wilhelm verließ jedoch bereits im Oktober 1810 gemeinsam mit seiner Frau, den

drei Töchtern und Hartmann Rom, obwohl Werner noch im November und Dezember »Essen bei Riepenhausen mit Schlosser u. Blankenhagen« verzeichnet. Ein unpublizierter Brief von Franz Riepenhausen an August Kestner vom 26. Februar 1811 bezeugt denn auch, dass Johann Christoph länger als seine Eltern und Geschwister in Rom verblieb und bis Ostern 1811 sogar bei den Riepenhausens wohnte. Kestner hatte den Riepenhausens brieflich einen Besuch in Rom in Aussicht gestellt. »Wenn uns Dein erster Brief außerordentlich ueberraschte so hat uns dein 2ter eine unaussprechliche Freude gemacht, ja bester Kestner komm wenn es möglich ist [...]«, antwortete Franz Riepenhausen auf diese Aussicht, referierte die gemeinsamen Freunde, die noch in Rom

Abb. 12 Franz und Johannes Riepenhausen zugeschrieben, Raffael, 1810. Tartu, Universitätsbibliothek

Abb. 13 Franz und Johannes Riepenhausen, Caesar, 1810. Tartu, Universitätsbibliothek



anzutreffen wären und berichtete, dass sie in Kürze umziehen werden. »[...] überdies geht ein C. v. Blankenhagen welcher jetzt mit uns wohnt auf Ostern fort«⁵⁶, wodurch ein Platz für den Hannoveraner Freund frei werde.

Auch aus den Tagebüchern Werners wird deutlich, wie eng sich Johann Christoph von Blankenhagen an den Künstlerkreis um die Brüder Riepenhausen anschloss. Franz und Johannes sind denn auch mit zwei separaten signierten Zeichnungen (Blatt 13a und 13b) im Stammbuch vertreten – eine große Seltenheit, da die Brüder üblicherweise ihre Werke gemeinsam gegenzeichneten. Außerdem unterstützte Wilhelm von Blankenhagen das ambitionierte Publikationsprojekt der Brüder Riepenhausen »Die Malerei in Italien« als Subskribent (Kat.-Nr. 3) und erwarb eine großformatige Zeichnung der »Amorettenverkäuferin« (vgl. dazu Kat.-Nr. 4, Abb. 11)⁵⁷ sowie Porträts von Raffael (Abb. 12)⁵⁸ und Caesar (Abb. 13)⁵⁹ von ihrer Hand. Für das viel beachtete Fest, das Wilhelm am 17. Juli 1810 zum 100-jährigen Jubiläum der Befreiung Rigas von den Schweden durch Russland in der Villa Aldobrandini veranstaltete, entwarfen die Riepenhausens »eine edelgezeichnete und transparent-gemahlte Figur, den Schutzgeist Rigas darstellend«⁶⁰. Das Transparent wurde zu nächtlicher Stunde im Garten der Villa illuminiert. Ob eine großformatige Zeichnung der Riepenhausens in Tartu damit in Zusammenhang steht, müsste noch genauer untersucht werden (Abb. 14).⁶¹ Darüber hinaus hebt Johann Christoph von Blankenhagen in seinem Testament unter seinen Preziosen eine »Madonna von Riepenhausen« hervor, ein Ölbild, von dem er wünschte, dass es »mit dem Familienbesitz von Allasch vereinigt bleiben möge«⁶². Von seinem engen Verhältnis zu den Brüdern, das von diesen nicht in gleicher Weise erwidert wurde, zeugen auch zwei Briefe, die sich im Nachlass der Riepenhausens in Göttingen erhalten haben und bislang gleichfalls Wilhelm von Blankenhagen zugeschrieben wurden (Kat.-Nr. 23). Am 27. Juni 1815 und erneut am 19. Oktober 1818 schrieb Johann Christoph den Riepenhausens aus Wien: »[...] wenig steht so lebhaft mir vor den Sinnen, als mancher mit Euch mit Schlosser mit Werner verlebte Tag. Jener große Saal im Palazzo Gregori wo ich mein Fenster zwischen dem Ihrigen geliebter Franzesco, und Ihrem mein guter Giovanni hatte, wo wir alles in allem trieben, wenige andere vier Mauern, ja was will ich sagen, keine andern schließen so viele Freuden die mir das beschert hat, in sich.«⁶³ »Grüßet Thorvaldson Rauch, Lorenzo Re, Ruschewit Keller, Giuntotardi von mir, von uns allen, wir denken ihrer mit Liebe und zur Erheiterung unseres Lebens«, beschloss er sein erstes Schreiben.

Die Eindrücke, die Johann Christoph in Rom gewann, prägten ihn für sein ganzes Leben. Wie sein Vater scheint er Kunst gesammelt und in späteren Jahren auch Werke etwa von Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788–1853) oder Ferdinand Olivier (1785–1841), den er aus seiner Pariser Zeit kannte, an Käufer vermittelt zu haben. Dafür spricht zumindest sein weitgehend unpublizierter Briefwechsel mit dem Landschaftsmaler Georg Wilhelm Issel (1785–1870), einem mutmaßlich illegitimen Sohn des Erbprinzen und späteren Großherzogs Ludwig I. von Hessen-Darmstadt (1753–1830).⁶⁴ Ins Stammbuch scheinen vor allem seine Kontakte zu jüngeren Künstlern und Gelehrten in Rom eingeflossen zu sein.

»Sie kennen alle meine Sachen«

Der Versuch, einen Überblick über die Kunstsammlung zu gewinnen, die Wilhelm von Blanckenhagen auf seinen Reisen zusammentrug, wird dadurch erschwert, dass die nur in Teilen erhaltenen Bestände noch zu seinen Lebzeiten zerstreut und nach dem Tod seines Sohnes Johann Christoph mit dem Kunstbesitz anderer Familienzweige zusammengelegt wurden. Wilhelm hatte auf seiner Reise über seine Verhältnisse gelebt. Zudem wirkten sich die Napoleonischen Kriege und seine mehrjährige Abwesenheit von seinen Gütern negativ auf seine Einkünfte aus, sodass er bei seiner Rückkehr ins Baltikum »seinen Vermögenszustand ganz zerrüttet«⁶⁵ vorfand. Gegen Ende des Lebens legte er sich und seinen Nachkommen schriftlich Rechenschaft über den Niedergang seines opulenten ererbten Reichtums ab.⁶⁶ Auch Johann Christoph bezog sich in seinem Testament noch auf seinen »unglücklichen Vater«⁶⁷ und dessen finanzielle Misere. Als Ausgleich für Zuwendungen, die seine Cousine Eva von Vegesack⁶⁸ ihrem Onkel hatte zukommen lassen, um einen Konkurs zu verhindern, vermachte Johann Christoph ihr 10.000 Silberrubel aus seinem ererbten sowie selbst erarbeiteten Vermögen.

1820 nutzte Wilhelm von Blanckenhagen seine aus Paris herrührende Bekanntschaft mit Karl Morgenstern, um Teile seines Kunstbesitzes an die Universität Dorpat zu veräußern. Morgenstern war mit der Sammlung Blanckenhagens vertraut, da er die Familie 1814 auf Gut Lemburg (lett.: Mālpils) besucht hatte. Seine ausführlichen Notizen (vgl. dazu S. 189f.) zeichnen ein anschauliches Bild von dem Leben der Familie auf dem Land, der Ausstattung ihres Hauses und ihrem gesellschaftlichen Zeitvertreib. Summarisch beschreibt Morgenstern die Kunstgegenstände, mit denen die Zimmer in Lemburg dekoriert waren: »Gespeist

wurde abends oben in einem Zimmer, wo Prospective Venedigs gemalt von Canaletto. Kaffee getrunken wurde am nächsten Morgen (Montag) in dem großem Zimmer [...] wo Piranesi's Römische Ansichten nebst manches andere Expl. und an Kupferstichen unter Glas in goldenen Rahmen hängen.« Man begutachtete gemeinsam die Werke: »Darauf wurden die Ölgemälde besehen [...]: vorzügl. das herrliche lebensgroße Bild von Minna und Anette Blankenhagen, gemalt in Rom von Schick [...]. Beym Thee besehen zwey aus Rom mitgebrachte Albums, worin Röm. Künstler (Schick, Reinhard, Fr. Müller, Graß u. viel. andre) Zeichnungen zu dem Andenken für die Familie Bl.[ankenhagen] angebracht hatten.« Schließlich ordnete Morgenstern »die Sammlg. der Kupferstiche in Portefeuilles'«.⁶⁹

Sechs Jahre nach diesem Besuch, am 31. März 1820, schrieb Wilhelm von Blanckenhagen Morgenstern: »Sie kennen alle meine Sachen, und wissen daß manches Schätzbare darunter ist – können und wollen Sie dennoch für die Academie etwas davon acquirieren, so bitte mir solches recht bald gefälligst zu melden; In Ansehung des Preises werden wir uns gewiß einigen, indem ich Ihnen die Sachen nur so hoch ansetzen werde als sie mir selbst zu stehn kommen.«⁷⁰ Im Mai folgte eine Liste der abzugebenden Kunstwerke, die Blanckenhagen sich aber zurückschicken ließ, da er Teile der Sammlung in Sankt Petersburg, wo sein Sohn zu dieser Zeit tätig war, zu veräußern gedachte.⁷¹

Während des Ersten Weltkrieges wurden die von Morgenstern aus der Sammlung Blanckenhagen erworbenen Gemälde und Antiken mit anderen Beständen des Kunstmuseums der Universität Tartu nach Woronesch evakuiert, wo sie sich bis heute im Kunstmuseum befinden.⁷² Die meisten der Zeichnungen und die Druckgraphik verblieben dagegen in Tartu. 2014 hat Kadi Polli diesem Teil der in Vergessenheit geratenen Sammlung einen Aufsatz gewidmet und erstmals Wilhelm von Blanckenhagen als Kunstliebhaber gewürdigt. Neben dem Schickschen Porträt seiner Töchter und den von Morgenstern erwähnten Venedig-Prospekten Canalettos besaß Blanckenhagen noch Gemälde von Graß⁷³, Matwejeff⁷⁴ sowie eine Landschaft aus dem Umfeld von Joseph Anton Koch⁷⁵. Wie das »Gastmahl des Plato« von Koch nach Asmus Jakob Carstens (1754–1798), zwei großformatige Zeichnungen der Brüder Riepenhausen und die wenigen antiken Stücke werden sie der Ausschmückung der Wohnräume gedient haben. Seine eigentliche Sammeltätigkeit widmete Wilhelm von Blanckenhagen jedoch der Druckgraphik.

Wie umfangreich seine Kupferstichsammlung ehemals war, kann heute nur noch grob umrissen werden. Teile lagen gebunden vor, wie Gavin

Abb. 14 Franz und Johannes Riepenhausen, Geflügelter Genius, 1810. Tartu, Universitätsbibliothek

Hamiltons (1723–1798) »Schola italica Picturae« von 1773 oder, als Großfolio in rotem Maroquinleder, die berühmten »Loggie di Rafaele nel Vaticano« von Giovanni Volpato (ca. 1735–1803), erschienen 1776/77.⁷⁶ Der überwiegende Teil aber wurde in Portefeuilles verwahrt. Nur eine kleine Auswahl hing, wie bei Morgenstern beschrieben, »in goldenen Rahmen«.

Mit dem Erwerb des Künstlerstammbuchs von Wilhelm von Blanckenhagen übernahm die Graphische Sammlung in Kassel auch ein Konvolut von 276 druckgraphischen Arbeiten aus Familienbesitz. Die Zusammensetzung dieses Konvoluts könnte repräsentativ sein für die Vorlieben, die Blanckenhagen beim Aufbau seiner Kupferstichsammlung leiteten, auch wenn zu beachten ist, dass nicht alle diese Blätter von ihm zusammen-



15 Joseph Anton Koch, Michelangelo, 1810. Tartu, Universitätsbibliothek

getragen wurden und der Nachweis, wer von der Familie die Blätter letztlich erworben hat, im Einzelfall schwierig ist⁷⁷.

Porträts bedeutender Zeitgenossen von Napoleon über Immanuel Kant bis zu dem Theologen und Generalsuperintendenten von Livland, Karl Gottlob Sonntag (1765–1827), sowie topographische Ansichten von Orten, mit denen die Familie besonders verbunden war, wie Heidelberg, die Schweizer Bergwelt oder Karlsbad, befriedigten ein allgemeines Bildungsbedürfnis oder dienten der Erinnerung an vergangene Zeiten. Darüber hinaus trug Blanckenhagen vor allem Reproduktionsgraphik zusammen, die es ihm ermöglichte, die bedeutendsten Kunstwerke der altitalienischen Malerei oder der Renaissance gewissermaßen mit nach Hause zu nehmen und sich im trauten Ambiente zu vergegenwärtigen.

Aus diesem Grund wird die Sammlung auch für Karl Morgenstern von großem Interesse gewesen sein. Sowohl für die Kunstsammlung der Universität Dorpat als auch für seine private Sammlung, die er testamentarisch der Universität vermachte, verfolgte er ähnliche Ziele. Auch in seinem Fokus standen nicht nur originale Meisterwerke, sondern gleichermaßen Kopien und Reproduktionsgraphik nach den herausragendsten Schöpfungen der Kunstgeschichte, um ihre wichtigsten Epochen, Künstler und Kunstlandschaften veranschaulichen zu können. Den Katalog seiner privaten Kunstsammlung legte Morgenstern konsequenterweise nach Schulen an und sortierte die Reproduktionsgraphik nach Inventoren, nicht nach Stechern oder Kopisten ein. Auch wenn wir nicht wissen, was Blanckenhagen Morgenstern im Detail zum Kauf angeboten hat – die Auswahl, die Morgenstern für die Universität Dorpat und seine eigene Sammlung traf, folgte genau diesen Kriterien. Porträts von den Großmeistern der italienischen Renaissance, Raffael und Michelangelo (Abb. 15),⁷⁸ repräsentierten die beiden Künstler, deren Verehrung im Zuge der Romantik kultische Züge annahm. Auch bei der Reproduktionsgraphik, die Morgenstern aus der Sammlung Blanckenhagen erwarb, waren Raffael und Michelangelo gut vertreten. Die Landschaftsgemälde von Matwejeff und Koch wird dagegen auch Morgenstern vor allem zur Ausschmückung seiner Wohnräume angekauft haben.

Fraglich ist, wann Blanckenhagen begann, sich für Druckgraphik zu begeistern. Das umfangreiche Konvolut an Radierungen von und nach Jakob Philipp Hackert könnte er, angeregt durch seine erste Italienreise, bei der er Hackert in Rom kennengelernt haben wird, in den Jahren nach 1781 erworben haben. Qualitätvolle Radierungen von Piranesi waren um 1810 nur noch schwer auf dem römischen Kunstmarkt

aufzutreiben. »Die alten Piranesischen Blätter, die man bisweilen findet«, berichtet Hartmann Böttiger am 1. Juli dieses Jahres, »sind ganz zerfledert, die neuen theuer und, was schlimmer ist, aufgekratzt.« Auch Reproduktionsgraphik von Filippo Morghen (1730 – nach 1807) oder Giovanni Volpato (1735–1803), beide in der Sammlung Blanckenhagen gut vertreten, waren 1810 nach Hartmann kaum noch aufzutreiben: »Gute Bücher, von deren Absatz man gewiß ist, muß man in vollem Werthe bezahlen, alle guten Kupfer von Morghen, Volpato pp. sind längst über Land, Berg und Meer ausgewandert und es ist Zufall, wenn einem und nur bei einem jahrelangen Aufenthalte, ein gutes Wild ins Garn läuft.«⁷⁹ Das könnte dafür sprechen, dass Blanckenhagen auch die Werke von den genannten Stechern möglicherweise bereits im 18. Jahrhundert auf seiner ersten Italienreise erwarb.

Hartmann referiert Böttiger allerdings nicht nur die Verfügbarkeit älterer Stichwerke, sondern auch die Neuerscheinungen bis hin zu angekündigten, aber noch nicht veröffentlichten Werken. Darunter befindet sich auch Druckgraphik, die Blanckenhagen 1820 nach Dorpat veräußerte, wie: »Von Kupfern ist sehr merkwürdig das jüngste Gericht Mich. Angelos von Metz, einem Schüler von Bartolozzi in 15 Blättern gestochen, allein der Pränumerationspreis, von dem ich vielleicht 1/3 herunterkriegen könnt, ist 10 Louisd'or. [...] Derselbe Künstler giebt auch die von Polydor in den Stenzen von Raphael gemahlten Basreliefs heraus. Sie sind, wie das Original braun und gelb gehöht und kosten 12 Blätter quer fol. 3 Louis d'or.«⁸⁰ Beide Folgen von Conrad Martin Metz (1749–1827) waren in der Sammlung Blanckenhagen vorhanden. Möglicherweise hat der gut informierte und mit dem Kunstmarkt vertraute Hartmann auch Wilhelm von Blanckenhagen bei seinen Erwerbungen im Bereich der Druckgraphik in Rom beraten, oder sie tauschten sich zumindest darüber aus. Dass Blanckenhagens Kompetenz als Sammler Grenzen besaß, dafür spricht, dass er das Ordnen der Stiche in ihren

Portefeuilles 1814 seinem Besucher Karl Morgenstern überließ. Auch aus den Pariser Notizen von Morgenstern geht hervor, dass er kunsthistorische Fragen wie die problematische Zuschreibung eines Gemäldes an Raffael mit Hartmann, nicht mit Blanckenhagen diskutierte. Der junge Gelehrte, der in Paris die Publikation von bislang unbekanntem Briefen von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) aus der Bibliothèque nationale vorbereitete, worüber Morgenstern ausführlich in seinem Schreibbuch unter dem Stichwort »Winkelmanianak« berichtet, wurde von ihm offensichtlich als ernstzunehmender Gesprächspartner wahrgenommen.⁸¹

Anders als sein Vater, der eine umfangreiche Münzsammlung aufbaute, seine Sammlung selbst katalogisierte und publizierte und in diesem Bereich als Experte galt, scheint Wilhelm von Blanckenhagen als Sammler eher dilettiert zu haben. Ihm ging es wohl eher darum, anhand seiner Kupferstichsammlung die Zeiten in Erinnerung zu rufen, als er noch frei von finanziellen Sorgen Europa durchstreifte. Wie Reliquien aus einer besseren Ära wurden von der Familie auch Briefe verwahrt, die sie mit ihrer Italienreise verbanden. »am Donnerstag Morgen«, so berichtet Morgenstern, »theilten mir die beyden Frl.[Fräulein] Bl.[anckenhagen] Briefe der Frau v. Humboldt aus Wien mit [...] Man sah daraus, daß sie sehr freundschaftlich gesinnt war und blieb gegen beyde.«

Dass Wilhelm von Blanckenhagen große Teile seines Kunstbesitzes, aber nicht sein Album veräußerte, zeigt die große Wertschätzung, die es für die Familie als persönliche Erinnerung an die unbeschwertere Zeit unter südlicher Sonne genoss. »Ich vergesse mein glückliches Leben in Rom, in Eurem Kreise, an keinem Orte«, schrieb der Sohn Johann Christoph von Blanckenhagen den Brüdern Riepenhausen 1815 aus Wien, »wehmüthig macht mich die Erinnerung dieser Tage, aber es beseeliget mich auch, sie genossen zu haben, sie haben einen innigen, heilsamen Einfluß für mein ganzes Leben«.

- 1** Beginn und Dauer der Reise nennt Blanckenhagen in seinem Testament (Marburg, Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung – Institut der Leibniz-Gemeinschaft [im Folgenden kurz: Herder-Institut], Familienarchiv Blanckenhagen, DSHI 110 Blanckenhagen 13, Testament des Wilhelm und seiner Frau, 1838–1846, S. 4f.).
- 2** Ebd.
- 3** Vgl. dazu, auch im Folgenden, Harder-Gersdorff 1995, S. 546 und 555.
- 4** Societät 1797, S. 3–5.
- 5** »Heimatrecht«, hier rechtliche Zusicherung der Zugehörigkeit zu dem seit 1721 bestehenden kaiserlich russischen Gouvernement Livland, in dem die Livländische Ritterschaft dominierende Instanz blieb.
- 6** Transehe-Roseneck 1929, S. 15f.; Mitteilungen 1842, Bd. 2, Heft 3, S. 194–196; Polli 2014, S. 148.
- 7** Die biographischen Daten orientieren sich an der ausführlichen Beschreibung des Lebens von Peter Heinrich, Wilhelm und Johann Christoph von Blanckenhagen eines unbekannteren Verfassers (Riga, Historisches Archiv Lettlands, Blanckenhagen 368, Fonda 4011, Apraksta Nr. 1, Lietas Nr. 28, fol. 78).
- 8** Zum Nachweis in den Leipziger Matrikelverzeichnissen vgl. Erler 1909, S. 30.
- 9** Riga, Historisches Archiv Lettlands, Blanckenhagen 368, Fonda 4011, Apraksta Nr. 1, Lietas Nr. 28, fol. 78.
- 10** Das Journal wurde 2005 von der Fondation Custodia / Collection Frits Lugt in Paris erworben, Inv.-Nr. 2005-I.688. Für den Hinweis auf das Journal danke ich Peter Fuhning, Paris, sehr herzlich.
- 11** Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° MS Hass. 471, Seite 165, Eintrag 15, Datum: 22.08.1781, URL: <https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1361435181317/173/> (eingesehen am 3.9.2019).
- 12** Die wichtigsten Lebensstationen von Basler finden sich in seinen autobiographischen Notizen (Basler 1991). Von 1779 bis 1791 stand er in den Diensten der Blanckenhagens. Danach betrieb er von 1793 bis 1816 eine Lehranstalt für Mädchen in Riga bzw. in der Nähe von Drobbusch, dem Wohnsitz Peter Heinrich von Blanckenhagens. Zu Basler vgl. auch S. 189.
- 13** Im April 1786 schrieben sich Basler und Blanckenhagen in das Besucherbuch ein (Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° MS. Hass. 471, Seite 238, Eintrag 14 und 15, URL: <https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1361435181317/173/> [eingesehen am 3.9.2019]). Peter Heinrich von Blanckenhagen war von schwächerer Gesundheit. Er verstarb 1802 in Heilbronn auf dem Weg nach Italien, wo er sich kurieren wollte. Seine Witwe ließ ihm von Johann Heinrich Dannecker auf dem dortigen Friedhof ein Grabmal errichten (Holst 1987, S. 315, Nr. 115).
- 14** Frank/Windholz 2012, S. 154, Nr. 26.
- 15** Ebd. S. 157, Nr. 27.
- 16** Nordhoff 2012, S. 123; Frank/Windholz 2012, Nr. 28. Vgl. auch Polli 2014, S. 148.
- 17** Das zweibändige Reisetagebuch ist verschollen. Das Stammbuch mit 78 Zeichnungen befindet sich im Kunstmuseum Rigaer Börse (vormals Museum für Ausländische Kunst). Vgl. dazu Clemen/Herbst 1919; zum Beitrag von Hackert: Nordhoff/Reimer 1994, Bd. 2, Nr. 822.
- 18** Bei Frank/Windholz 2012, S. 157, transkribiert als »Barler«.
- 19** Marburg, Herder-Institut, Familienarchiv Blanckenhagen, DSHI 110 Blanckenhagen 42, Stammtafel III.
- 20** Archivalien zur Geschichte der Familie von Blanckenhagen befinden sich heute in Marburg, Herder-Institut, sowie in Riga, Historisches Archiv Lettlands, Blanckenhagen 368.
- 21** Zu Morgenstern allgemein siehe Süß 1929; zu seinem umfassenden Nachlass siehe Rand 2011; zu seiner Bibliothek siehe Schmidt 1994; zu seiner Kunstsammlung siehe Neumann 1900; Kukk 1997. Der umfangreiche Nachlass wird derzeit digitalisiert. Für ihre Unterstützung danke ich Moonika Teemus, Tartu, Universitätsbibliothek, herzlich.
- 22** Morgenstern 1813. Seine Aufzeichnungen aus Rom liegen nur handschriftlich vor (Tartu, Universitätsbibliothek, Nachlass von Karl Morgenstern, F3, Mrg CCCXV, Rom, Tagebuch I–II [Polli 2014, S. 147]).
- 23** Tartu, Universitätsbibliothek, Nachlass von Karl Morgenstern, F3, Mrg. CCXC VII.
- 24** Zum Parisaufenthalt der drei deutschen Maler siehe Nerlich/Savoy 2013, S. 143–146, 215–218.
- 25** Tartu, Universitätsbibliothek, Nachlass von Karl Morgenstern, F3, Mrg. CCCIV.
- 26** Tartu, Universitätsbibliothek, Nachlass von Karl Morgenstern, F3, Mrg. CCCVI I. 30–37.
- 27** Tartu, Universitätsbibliothek, Nachlass von Karl Morgenstern, F3, Mrg. CCCVI I. 16–19.
- 28** Giornale italiano. Tutti gli atti d'amministrazione posti in questo foglio sono ufficiali, Nr. 59, 28.02.1809, S. 255. Vgl. auch Gazzetta romana, Nr. 35, 3. März 1809.
- 29** Schröder 1857, S. 115. Zu Hartmann vgl. weiter Weiß 1989, S. 176. Zur Taubheit Johann Christoph von Blanckenhagens vgl. Lohmeyer 1929, S. 27 sowie Marburg, Herder-Institut, DSHI 110 Blanckenhagen 13 Testament des Wilhelm und seiner Frau, 1838–1846, fol. 8v.
- 30** Brief von Hartmann an Böttiger vom 15.4.1809 (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Nachlass von Carl August Böttiger, Mscr. Dresd. h. 37, Bd. 72, Nr. 9).
- 31** Vgl. dazu Briefe an Maler Müller vom 30.10.1810 aus Florenz (Paulus/Sauder 1998, Nr. 308); an Thorvaldsen vom 30.10.1810, gleichfalls aus Florenz (Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Archival Reference m2 1810, nr. 36). Beide Male richtet Hartmann Grüße von den Blanckenhagens aus; an Thorvaldsen aus Wien, ca. 1811 (Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Archival Reference gmV, nr. 77).
- 32** Schröder 1857, S. 115.
- 33** Schröder nennt dagegen Disziplinprobleme als Grund für den Abbruch des Studiums (ebd.).
- 34** Brief von Hartmann an Böttiger (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Nachlass von Böttiger, Mscr. Dresd. h. 37, 4°, Bd. 72, Nr. 10). Den vollständig transkribierten Brief siehe S. 180–182.
- 35** Giuseppe Capecelatro (1744–1836, von 1778–1816 Erzbischof von Tarent).
- 36** Friederike Brun (1765–1835) war Anfang September 1809 mit ihrer Tochter Ida (1792–1857) von Rom nach Neapel gereist und blieb dort bis zum Mai 1810 (Müller 2012, S. 263).
- 37** Morgenstern 1813.
- 38** Das Tagebuch von Brøndstedts Romaufenthalt ist verloren gegangen. Eingesehen wurde es von J. M. Thiele, als dieser 1851 den ersten Band seiner Thorvaldsen-Monographie erarbeitete.
- 39** Brief von Caroline von Humboldt an ihren Mann vom 17.3.1810 (Sydow 1909, S. 316).
- 40** Am 21.3.1811 berichtet Hartmann Koethe aus Wien: »So viel wirst Du wohl von mir wissen, daß ich Ostern 1808 von Dresden abgereist bin, daß ich durch Deutschland und die Schweiz gezogen und endlich in Paris von Oktober bis zum Mai 1809 zugebracht habe. Von da ging's nach Holland, den Rhein hinauf nach Wiesbaden bis Frankfurth und von hier wieder nach der Schweiz, nach Heidelberg und endlich über Genf nach Italien. Ich bin soweit hinabgekommen, als es die Zeitumstände und meine Verhältnisse zuließen, das heißt bis Pestum.« (München, Bayerische Staatsbibliothek, Nachlass Koethe).
- 41** Brief Overbecks an den Vater, Rom, 22.9.1810 (Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck, Familienarchiv Overbeck, V, 6.19, S. 7f.).
- 42** Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Archiv, m2 1810, nr. 33., URL: https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m21810_nr33 (eingesehen am 4.12.2017). Ich danke Martin Groh, Kassel, herzlich für die Übersetzung aus dem Dänischen.
- 43** Briefe Hartmann an Böttiger (Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, Nachlass von Böttiger, Mscr. Dresd. h. 37, 4°, Bd. 72, Nr. 11). Den vollständig transkribierten Brief siehe S. 183–186.
- 44** Zit. nach Pickert 1950, S. 60.
- 45** Sydow 1909, S. 465f.
- 46** Osterkamp 2001, S. 253 und 255.
- 47** Simson 2016, S. 100f.
- 48** Vgl. dazu, auch im Folgenden, Polli 2014, S. 152f.
- 49** Haakh 1863, S. 260.
- 50** Sander-Rindtorff 1936, S. 77.
- 51** Zit. nach Kat. Stuttgart 1976b, S. 198. Vgl. auch Simon 1914, S. 93.

- 52** Die Gemälde verbrannten vermutlich 1905 auf Schloss Allasch. Graß erwähnt sie in einem Brief vom 14.11.1810. Vgl. dazu Graß 1826; Polli 2014, S. 148.
- 53** Kat. Stuttgart 1976b, S. 156–161, Nr. 163–176 mit Abb.; Kat. Stuttgart 1993, S. 372f., Nr. 249–251; Polli 2014, S. 154, Abb. 3.
- 54** Graß 1811. Vgl. auch Kat. Stuttgart 1976b, S. 198; Polli 2014, S. 153.
- 55** Morgenstern 1836, Sp. 281; Polli 2014, S. 153, Anm. 44.
- 56** Universitätsbibliothek Leipzig, Autographensammlung, Slg. Kestner/IC/1/844/Nr. 3, Mappe 844, Blatt Nr. 3.
- 57** Tartu, Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. ÜR 3650 (Polli 2014, S. 157, Nr. 6, Abb. 10; Lukatis 2019, S. 93, Abb. 7).
- 58** Tartu, Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. ÜR 3603 (Polli 2014, S. 160, Nr. 9, Abb. 9).
- 59** Tartu, Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. ÜR 3653 (Polli 2014, S. 160, Nr. 8).
- 60** Morgenblatt für gebildete Stände, 20. August 1810, S. 796 (Korrespondenz-Nachrichten, Rom, 16. Juli).
- 61** Tartu, Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. ÜR 3615 (Polli 2014, S. 171, Nr. 11). Dies vermutet Polli 2014, S. 157.
- 62** Marburg, Herder-Institut, Archiv, DSHI 110 Blanckenhagen 19 Testament und Nachlass von Christoph (gest. 1850), 1847–1852, Blatt 9–11, Testament, angefangen in Riga, den 12. Juny 1847, beendet den 18. Juny 1847, fol. 11.
- 63** Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Franz und Johannes Riepenhausen, Signatur: 4 Cod. MS. philos. 161b: 6–7. Den vollständig transkribierten Brief siehe S. 186f.
- 64** Lohmeyer 1929, S. 26f.; Strasoldo-Graffenberg 1986, S. 67; Dingerdissen 2018, S. 154. Das Stadtarchiv Heidelberg verwahrt im Nachlass von Issel 14 Briefe von Johann Christoph von Blanckenhagen.
- 65** Marburg, Herder-Institut, DSHI 110 Blanckenhagen 13 Testament des Wilhelm und seiner Frau, 1838–1846, Seite 4f.: Aufstellung seiner Schulden und der Gründe, wie es dazu kam, hier S. 5.
- 66** Ebd.
- 67** Ebd., DSHI 110 Blanckenhagen 19 Testament und Nachlass von Johann Christoph (gest. 1852), 1847–1852, Blatt 9–11 Testament.
- 68** Eva Maria von Vegesack (1789–1864), Tochter von Gotthard VI. und Eva Maria von Vegesack, geb. von Blanckenhagen (1769–1789), einer Schwester Wilhelm von Blanckenhagens. Eva Maria heiratete Otto Georg von Vegesack, a. Raiskum. URL: <https://www.geni.com/people/Eva-Maria-von-Vegesack/6000000013686444586> (eingesehen am 6.1.2020).
- 69** Tartu, Universitätsbibliothek, Nachlass von Karl Morgenstern, F 3, Mrg DXCV, fol. 184–186, URL: <https://www.ester.ee/record=b4424249> (eingesehen am 6.1.2020). Den vollständig transkribierten Text siehe S. 189f.
- 70** Tartu, Universitätsbibliothek, Nachlass von Karl Morgenstern, F 3, Mrg 523, fol. 33–34; URL: <https://www.ester.ee/record=b4042771> (eingesehen am 15.5.2019).
- 71** Ebd.
- 72** Kat. Tartu 2006, Nr. 360, 371, 384, 427.
- 73** »[...] zwey kleinere Landschaftsgemälde, die Hr. Collegienrath und Ritter v. Blanckenhagen auf Lemburg in Livland, von ihm [Graß] zu Rom erkaufte« (Dörptische Beyträge für Freunde der Philosophie, Litteratur und Kunst, hrsg. von Karl Morgenstern, 3. Jg., 1816, S. 128). Vgl. dazu, auch im Folgenden: Tartu, Universitätsbibliothek, Nachlass von Karl Morgenstern, Mrg. 527, Acta, Copien (für mich) von Jahresberichten des Museums der Kunst zum Generalberichte der Universität Dorpat, fol. 13, Museum der Kunstankäufe, 1820; eine Übersicht über die für die Universität erworbenen Bestände in Dörptische Beyträge für Freunde der Philosophie, Litteratur und Kunst, hrsg. von Karl Morgenstern, 1821, S. 489; Polli 2014.
- 74** Polli 2014, S. 160, Nr. 4f., Abb. S. 165.
- 75** Ebd., S. 160, Nr. 2, Abb. S. 167.
- 76** Ebd. S. 161, Nr. 16 und 25.
- 77** So weisen einige Stiche rückseitig die Bezeichnung »PHB. [Peter Heinrich von Blanckenhagen] Neapel 2. Car.[Carolin] / 1790« auf. Sie werden 1790 von dem Bruder Wilhelms in Neapel erworben worden sein (Museumslandschaft Hessen Kassel, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39434; 39435; 39442–39444; 39449; 39451; 39540–39544; online abrufbar unter URL: <https://datenbank.museum-kassel.de/0/0/0/0/0/100/suchergebnis.html?ssw=blanckenhagen&sswf=alle&aktion=stichwortsuche>).
- 78** Joseph Anton Koch, Bildnis Michelangelos (Tartu, Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. ÜR 3602 [Polli 2014, S. 161, Nr. 3, S. 168, Abb. 8]).
- 79** Brief von Hartmann an Böttiger vom 1. Juli 1810 (Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, Nachlass von Böttiger, Mscr. Dresd. h. 37, 4°, Bd. 72, Nr. 11). Vgl. dazu S. 183–186 dieses Kataloges.
- 80** Ebd.
- 81** Hartmann 1809. Zum Schreibbuch I, 1809, siehe Tartu, Universitätsbibliothek, Nachlass von Karl Morgenstern, MRG CCCIV, Lk. 57.

Das Blanckenhagen-Stammbuch

Seine Geschichte, seine Materialität, seine Bedeutung

Christiane Lukatis

Als Wilhelm von Blanckenhagen 1810 »bei seinem Abschiede von Italien fast ganz Rom mit seinem Stammbuch in Contribution«¹ setzte, so Friedrich Overbeck (1789–1869) brieflich an den in Wien verbliebenen Lukasbruder Joseph Sutter (1781–1866), besaß der Brauch, ein Album Amicorum zu führen, bereits eine mehr als 250-jährige Tradition. Nur vor dem Hintergrund dieser Tradition sind die Besonderheiten des Blanckenhagen-Albums zu verstehen. Seit wann gibt es Stammbücher? Was kennzeichnet die typischen Vertreter dieser Gattung? Wer führte zu welchem Zweck ein Album Amicorum, und wie veränderten sich die Einträge im Laufe ihrer Geschichte?

»Zu stets werender gedachtnüß«

Mitte des 16. Jahrhunderts kam an der protestantischen Universität Wittenberg in studentischen Kreisen die Mode auf, illustre Personen, Professoren, Gelehrte, Freunde oder Reisebekanntschaften um einen



Eintrag in ein Büchlein zu bitten, das aufgrund seines handlichen Formats auf Reisen gut mitzuführen war.² Der Umfang der Textbeiträge in den Stammbüchern variiert. Die kürzeste, vor allem bei Fürsten übliche Form nennt nur den Namen des Eintragenden und das Entstehungsjahr. Häufig kommt eine Devise, ein persönlicher Wahlspruch, abgekürzt oder ausgeschrieben hinzu. Ein oder mehrere Sinnsprüche und eine Widmung an den Stammbuchhalter können diese Elemente ergänzen. Bildlicher Schmuck wie Wappen, Porträts, Szenen aus dem Studentenleben, biblische oder allegorische Darstellungen, die entweder von professionellen Briefmalern oder von den Eintragenden selbst angefertigt wurden, begleiten vielfach den Text.

Zwei Seiten aus einem bislang unpublizierten Stammbuch veranschaulichen exemplarisch die üblichen Eintragsformen (Kat.-Nr. 33, Abb. 1). Das in roten Samt eingebundene Büchlein umfasst 51 zwischen 1650 und 1669 angefertigte Einträge auf feinem, kostspieligem Pergament. Als Halter des Stammbuchs konnte Hans Henrich Benning (Lebensdaten unbekannt) ausgemacht werden, der 1656 zum schwedischen Zoll-

Abb. 1 Stammbuch von Hans Henrich Benning, Eintrag des späteren Kurfürsten Johann Georg II. von Sachsen, Straßburg, 1653. Kassel, MHK, Graphische Sammlung



Abb. 2 Eintrag von Johann Albrecht Frayse, Verden, 1669. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

verwalter in Verden bestellt wurde.³ Wie sein Album überliefert, befand sich Benning von 1652 bis 1654 auf Reisen. Die in dieser Zeit zusammengetragenen Einträge stammen aus Straßburg (1652, 1653), Tübingen (1653), Paris (1654), Orléans (1654), Saumur (1654) und Caen (1654). Spätere, nach der Reise hinzugekommene Inskriptionen entstanden, von einem Beitrag aus Stade abgesehen, ausschließlich in Verden, möglicherweise die Heimatstadt Bennings, da auch der früheste Eintrag in sein Büchlein aus dem Jahr 1650 dort angefertigt wurde.

Erfasst sind Personen unterschiedlichen Standes, die sich je nach Rang vorne oder weiter hinten im Buch ansiedelten. An erster Stelle trug sich 1653 der spätere Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen (1613–1680) in Straßburg ein. Unter seiner abgeriebenen französischen Devise erscheint das Wappen der Wettiner: Der 1659 in schwedische Dienste getretene Oberstleutnant Johann Albrecht Frayse, ehemaliger Kommandant von Heidelberg und bis 1663 ebensolcher zu Bremervörde⁴, wandte sich dagegen in einer sehr persönlich gehaltenen Freundschaftsbezeugung unmittelbar an den Stammbuchhalter (Abb. 2): »Zu stets werender ge- / dachtnüß und sonderbah / bezeugung gütter freund / schafft hat dießes seine[m] / lieben undt werthen freund / Herren Hanß Henrich / Benning selber gerißen / undt geschrieben Verden / den 12. L February / 1669 / JA Frayss«. ⁵ Als Illustration zeichnete er eigenhändig einen Plan der Festung Philippsburg in das Album.

Wie es Frayses Widmung beschreibt, dienten die Einträge in den Stammbüchern dem privaten Andenken, der Memoria. Sie wurden aber

auch gerne öffentlich präsentiert, vor allem wenn sich berühmte Persönlichkeiten eingeschrieben hatten, deren Glanz auf den Halter abstrahlen sollte. Stammbücher wie dasjenige von Benning überliefern also Netzwerke, die sich der jeweilige Halter meist auf Reisen an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit aufgebaut hatte.

Im Verlauf ihrer Geschichte veränderten sich die Stammbücher: Neben das kleine traten größere, repräsentativere Formate. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden Loseblattsammlungen beliebter. Der Verzicht auf eine Bindung bot dem Halter die Möglichkeit, mehrere Bekanntschaften gleichzeitig um einen Eintrag zu bitten, was bei kürzeren Aufenthalten an einem Ort ein großer Vorteil war. Außerdem konnten unproblematisch Einträge entnommen oder hinzugefügt werden. Dafür musste auf eine festgelegte Abfolge der Beiträge verzichtet werden, die eine soziale Hierarchie oder subtile Beziehungen der Eintragenden untereinander andeuten kann. Speziell für die Verwendung in Stammbüchern kamen Kupfer in den Handel. Ein Monopol in diesem Bereich hatte der Göttinger Verleger Johann Karl Wiederholdt (1743–1826).⁶ Während seiner Studienzeit in Marburg und Göttingen legte der Kasseler Architekten Sohn Charles Louis Du Ry (1771–1797) ein Stammbuch mit 139 Einträgen aus der Zeit von 1791 bis 1794 an. Immer wieder tauchen dort Schmuckkupfer mit kleinen Landschaften auf, die sich um ein für die Einträge freigelassenes Zentrum ranken (Kat.-Nr. 35, Abb. 3). Auch die vielfach in dieses Stammbuch eingeklebten Porträt-silhouetten entsprechen dem Zeitgeschmack.



Abb. 3 Stammbuch von Charles Louis Du Ry, Göttingen, März 1794. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

Künstlerstammbücher

Wie Studenten oder fahrende Gesellen führten auch Künstler Stammbücher, in denen sich vor allem ihre Lehrer und Kollegen verewigten.⁷ Ihrer Profession entsprechend, verlagerte sich bei diesen Beiträgen der Fokus vom Text auf das Bild. Vom dekorativen Beiwerk mausert sich die Zeichnung zur Hauptsache und breitet sich über die gesamte Blattseite aus, während der Text auf die Signatur, die Ortsangabe und das Datum reduziert wird oder ganz entfällt.

Von Künstlern zusammengetragene Stammbücher haben sich nur selten erhalten. Viele wurden aufgelöst, um die Blätter einzeln verkaufen zu können. Ein prominentes Beispiel für diesen Typus ist das Album Amicorum des Augsburger Miniaturmalers und Kupferstechers Johann Esaias Nilson (1721–1788).⁸ Da Nilson ausschließlich in seiner Heimatstadt tätig war und nicht auf Reisen ging, finden sich in seinem Album nur Augsburger oder in der Stadt Station machende Künstler. Die zusammengetragenen Zeichnungen geben einen Überblick über das Kunstschaffen in der Stadt zwischen 1743 und 1781. Ein kunstvoll komponiertes Titelblatt (Abb. 4) verdeutlicht den Anspruch, den Nilson mit seinem Buch verband: Die Allegorie der Freundschaft überreicht der Göttin Minerva, der Beschützerin der Kunst und der Wissenschaft, ein Stammbuch. Ein ornamentaler Rahmen, in dem charakteristische Zeichnungen Augsburger Meister dekorativ verteilt das künstlerische Potenzial der Stadt präsentieren, umfängt die beiden Frauengestalten.

Abb. 4 Johann Esaias Nilson, Titelblatt seines Stammbuchs, Augsburg, 1744. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek



In dem Stammbuch des Schweizer Landschaftsmalers Adrian Zingg (1734–1816), der 1764 an die Dresdner Akademie berufen und dort zum künstlerischen Entdecker der Sächsischen Schweiz wurde, trugen sich zwischen 1757 und 1790 über 60 Malerkollegen mit 70 Zeichnungen ein.⁹ Im Vergleich dazu ist das Spektrum der Personen, die im Stammbuch der Malerin Marianne Kraus (1765–1838)¹⁰ vertreten sind, weiter. Zwischen 1778 und 1786 erhielt die junge Frau Zeichenunterricht bei so prominenten Künstlern wie dem kurfürstlichen Kabinettmaler Ferdinand Kobell (1740–1799) in Mannheim, bei Caspar Schneider



Abb. 5 Wilhelm Friedrich Gmelin, Italienische Landschaft, Rom, Februar 1791, aus dem Stammbuch von Marianne Kraus. Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum

(1753–1839) in Mainz oder Christian Georg Schütz (1718–1791) und Johann Georg Pforr (1745–1798) in Frankfurt am Main. Ihre Lehrer sind jeweils mit ganzseitigen Beiträgen in dem Album präsent. Trotz ihrer Begabung und ihrer guten Ausbildung entschloss sich Marianne Kraus 1790, als Hofdame in den Dienst von Louise Charlotte (1755–1844), der zweiten Frau von Graf Franz I. zu Erbach-Erbach, zu treten und die Kunst nur noch nebenbei zu betreiben. Im Januar 1791 begleitete sie das Fürstenpaar auf eine Bildungsreise nach Italien. In ihrem Reisetagebuch beschrieb sie die Sehenswürdigkeiten, Galerien und Kunstwerke, die sie besonders beeindruckten, interessante Begegnungen oder Erlebnisse. Aus ihren Aufzeichnungen geht auch hervor, dass sie sich nach wie vor im Zeichnen weiterbildete und von Wilhelm Friedrich Gmelin (1760–1820) in Rom das Tuschen in Sepia erlernte. »Mein lieber Gmelin«, notierte Kraus am 7. Februar 1791, »war vorgestern bei mir und zeichnete mir ein recht schönes Bildchen [...] ins Stammbuch. Wenn er so fortfährt, mich Anweisung im Zeichnen zu geben, so bin ich gewiß, was zu lernen [...]. Gestern war ich bei ihm und sah die schönsten Gegenden von Neapel, Griechenland, Tivoli etc., alle in brauner Tusche, so wie ich itzt eines angefangen unter der Aufsicht dieses Künstlers zu tuschen.«¹¹ Die erwähnte Zeichnung (Kat.-Nr. 34, Abb. 5), die Gmelin für das Stammbuch anfertigte, zeigt denn auch eine gefällige italienische Landschaft mit Wasserfall.

Außer Künstlern finden sich im Stammbuch von Marianne Kraus auch Verwandte, Freunde und Freundinnen, ihre Dienstherrin, Musiker oder Gelehrte mit schriftlichen, bildlichen oder gemischten Beiträgen. Die Bandbreite entspricht der Zwitterposition der Stammbuchhalterin als ausgebildeter, aber nicht in dieser Profession tätigen Malerin. Der Kreis ihrer Bekannten war deshalb weiter als bei Künstlern, die ihrem Gewerbe nachgingen und sich auf ihr Milieu konzentrierten.

Der bildliche Beitrag spielte nicht nur in Stammbüchern, die von Künstlern zusammengetragen wurden, eine besondere Rolle. Auch Kunstbegeisterte kaprizierten sich darauf, in ihren Alben möglichst viele Zeichnungen berühmter Künstler zu versammeln.¹² Dazu gehörte etwa Heinrich von Offenberg (1752–1827)¹³ aus Mitau, der Reise- und Hofmarschall des Herzogs Peter Biron von Kurland (1724–1800). In seinem Album Amicorum befinden sich nicht nur Autographen so berühmter Persönlichkeiten wie Immanuel Kant, Johann Georg Sulzer, Johann Caspar Lavater, Johann Heinrich Pestalozzi und vieler anderer, sondern auch 76 ganzseitige Bildbeiträge namhafter Künstler, die ihm den Charakter einer kleinen Handzeichnungssammlung verleihen.¹⁴

Offenberg trug die Zeichnungen auf seinen Reisen nach England, Deutschland sowie Italien zusammen. Eigens für sein Stammbuch ließ er sich einen Rahmen stechen, der sein Monogramm in ein Oval eingepasst und von einer Schleife bekrönt im Zentrum der oberen Rahmenleiste zeigt. Dieser repräsentative Rahmen verstärkt die bildmäßige Wirkung der Zeichnungen und erweckt den reizvollen Eindruck eines Fensterausblicks. Auch bei der »Augustusbrücke in Narni«, die Jakob Philipp Hackert (1737–1807) 1785 in Rom für das Album schuf, erhöht der Rahmen die Tiefenwirkung der Landschaft (Abb. 6).¹⁵ Die Familie Blanckenhagen hatte nachweislich Kontakt zu Heinrich von Offenberg (vgl. dazu S. 11). Es ist also nicht auszuschließen, dass Wilhelm von Blanckenhagen das Stammbuch von Offenberg kannte und sich möglicherweise davon inspirieren ließ.



Abb. 6 Jakob Philipp Hackert, Augustusbrücke in Narni, Rom, 1785, aus dem Stammbuch von Heinrich von Offenberg. Riga, Kunstmuseum Rigaer Börse

Sammelalben

Stammbücher, bei denen der Schwerpunkt auf den Zeichnungen liegt, sind häufig nur schwer von Sammelalben zu unterscheiden, in die Papierarbeiten zur schonenden und ordnenden Aufbewahrung eingeklebt wurden.¹⁶ Ein typisches Beispiel dafür ist das Rehberg-Album, das 26 Zeichnungen umfasst, die der Familie des Hannoveraner Diplomaten

und Philosophen August Wilhelm Rehberg (1757–1836) während ihres Italienaufenthaltes von Oktober 1828 bis Juni 1830 zum Geschenk gemacht wurden (Kat.-Nr. 36, Abb. 7).¹⁷

Rehberg war eng mit August Kestner (1777–1853) befreundet, der ihn finanziell unterstützte, nachdem er 1822 seine Position als Geheimer Kabinettsrat hatte aufgeben müssen. Auch die Italienreise erfolgte auf Einladung Kestners. Aus dessen unmittelbarem Umfeld stammen auch die im Rehberg-Album versammelten Künstler. Möglicherweise erwarb Kestner die Zeichnungen und schenkte sie an Rehberg weiter, oder er stellte zumindest den Kontakt zu den Künstlern her. Wenige der Blätter enthalten eine Widmung an eine der beiden Töchter der Familie. Zusammengestellt wurde das Album wohl erst 1830 nach der Rückkehr nach Hannover. Alle Zeichnungen beziehen sich thematisch auf das Leben der Familie in Italien. Von Blatt zu Blatt konnte der Betrachter wichtige Stationen und Erlebnisse dieser Reise abrufen, wie das Viertel, in dem die Familie in Rom lebte, das gesellige Treiben in den Künstlerkreisen um Thorvaldsen, vertraute und lieb gewonnene Menschen im Porträt, die südliche Flora oder Ansichten von Ausflugszielen in der Umgebung von Rom oder Sorrent, wo die Familie länger verweilte.

»eine Zierde in seinem Stammbuch«

In der Funktion der Memoria, der persönlichen Erinnerung, können sich also Sammelalben und Stammbücher durchaus treffen. Gemein ist ihnen auch, dass sie nicht nur alleine oder im kleinen Kreis betrachtet, sondern öffentlich präsentiert wurden. Für das Stammbuch Wilhelm von Blanckenhagens ist dies explizit überliefert. Joseph Sutter berichtete etwa 1811 aus Wien Franz Pfaff (1788–1812) in Rom: »Der Hr. Baron Blanckenhagen scheint sich für die Kunst zu intressiren, er zeigt das, was er von Kunstsachen hat, mit vieler Höflichkeit, wahrlich, deine und Overbecks Zeichnungen sind eine Zierde in seinen Stammbuch.«¹⁸ Auch in Livland präsentierte Blanckenhagen sein Stammbuch bereitwillig Besuchern wie Karl Morgenstern (1770–1852), der ihm 1814 auf Gut Lemburg (lett.: Mālpils) seine Aufwartung machte. In seinen Aufzeichnungen hat Morgenstern den Ablauf des mehrtägigen Besuchs bis ins Detail festgehalten. »Beym Thee besehen zwey aus Rom mitgebrachte Albums, worin Röm. Künstler (Schick, Reinhard, Fr. Müller, Graß u. viel. andre) Zeichnungen zudem Andenken für die Familie Bl.[anckenhagen] angebracht hatten. Einige waren scherzhaft, sich beziehend auf gesellschaftliche Vorfälle; andere, die Gegenstände würdig andeutend.« (Vgl. S. 189f.). Da Morgenstern von zwei Alben spricht, könnte es ehemals neben dem Stammbuch noch ein Sammelalbum aus Rom gegeben haben.



Abb. 7 Eduard Magnus, Thorvaldsen spielt Gitarre zum Saltarello der Damen Rehberg, Rom, um 1829, aus dem Rehberg-Album. Hannover, Museum August Kestner

Der namentlich erwähnte Johann Christian Reinhart (1761–1847) ist im Stammbuch nicht vertreten.

Im Unterschied zu einem Sammelband oder -album besteht ein Stammbuch aus Freundschaftsgaben, um die der Beitragende gebeten wurde. In der Regel wird ihm der Bildträger dafür in Form des Buches oder als Einzelblatt geliefert. Die Beiträge weisen deshalb Übereinstimmungen in Format wie Papierqualität auf. Auch qualitätvolle, aufwendig zu erstellende Zeichnungen, denen eine hohe Wertschätzung entgegengebracht wurde, wie die des Blanckenhagen-Albums, wurden nicht entlohnt. Über seinen Beitrag für das Stammbuch berichtete Overbeck seinem Vater: »Führte es [die Zeichnung] mit der Feder möglichst aus und erwarb mir denn auch einen ergebensten Bückling zum Dank. – O warum muß die Kunst nach Brod gehen!«¹⁹ Vergeblich hoffte Overbeck auf eine pekuniäre Anerkennung oder einen Nachfolgeauftrag.

Spurensuche

Wie jedoch sah das Stammbuch Wilhelm von Blanckenhagens ursprünglich aus? War es gebunden oder ungebunden? Ergibt die Abfolge der Blätter einen Sinn oder ist sie willkürlich? Lassen sich Entnahmen oder spätere Hinzufügungen ausmachen? Begeben wir uns auf Spurensuche.²⁰

Das Stammbuch besteht heute aus 31 ungebundenen Zeichnungen und zwei druckgraphischen Arbeiten, die in einer modern restaurierten Ledermappe mit Metallapplikationen und einem silbernen Schloss (Abb. 8) verwahrt wurden. Die meisten der um einen Beitrag gebetenen Künstler zeichneten unmittelbar auf die verschiedenfarbigen Einzelblätter im Format von annähernd 27,7 x 38 cm. Vermutlich konnten sie sich die Papiere in Chamois, Braun, Graubraun oder Blau nach ihrem Geschmack auswählen. Kleinere Zeichnungen wurden auf die Albumblätter montiert. Einige der montierten Zeichnungen haben einen Bildträger, der sich deutlich vom Rest des Albums abhebt (Blatt 17, 28). Auffällig ist das für ein Stammbuch große Format, das den Künstlern Raum zur Entfaltung bot und der Sammlung einen repräsentativen Charakter verleiht.

Die Papiere

Das Blanckenhagen-Album besteht fast ausschließlich aus Velinpapieren. Die meisten der chamoisfarbenen Blätter weisen als Wasserzeichen den Namenszug der berühmten englischen Papierhersteller Whatman auf, die ihre Papiermühlen in der Nähe von Maidstone in der Grafschaft



Abb. 8 Blanckenhagen-Stammbuch, Ledermappe, um 1840. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

Kent betrieben (Blatt 1, Abb. 9; Inhaltsverzeichnis, Abb. 10).²¹ James Whatman I (1702–1759) wurde berühmt für die Erfindung des Velinpapieres, das aus seinen Experimenten mit unterschiedlichen Sieb- und Spannungen hervorging. Die zum Schöpfen von Papier bis dahin gebräuchlichen Siebe weisen rippenförmig gezogene Drähte auf, die charakteristische Spuren im Papier hinterlassen (Abb. 11).²² Whatman führte dagegen ein Sieb mit einem feinen gewebten Drahtnetz ein, das ein glattes, ungeripptes, strukturloses Papier, das sogenannte Velin, erzeugt. Im größeren Umfang wurde diese neue Papierqualität erstmals 1757 für den Druck von John Baskervilles Publikation »Publii Virgilii Maronis Bucolica, Georgica, et Aeneis« genutzt. Um 1800 hatte sich das

Abb. 9–10 Wasserzeichen »Whatman«, Blanckenhagen-Stammbuch, Blatt 1; Inhaltsverzeichnis. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

Abb. 11 Auflageblatt mit Blütenstruktur, Blanckenhagen-Stammbuch, Blatt 17. Kassel, MHK, Graphische Sammlung





Velinpapier nicht nur für den Buchdruck, sondern auch als Aquarellpapier bewährt.²³

1794 verkaufte James Whatman II (1741–1798) seine Mühlen an Thomas und Finch Hollingworth. Sie arbeiteten zunächst eng mit William Balston (1759–1849) zusammen, einem Vertrauten von Whatman, der sich 1805 mit einer Mühle in Springfield selbstständig machte. Beide, Balston wie Hollingworth, nutzten das Whatman-Wasserzeichen weiter, zum Teil in Kombination mit einer Jahreszahl, zum Teil mit dem Zusatz »Turkey Mill« mit oder ohne Jahreszahl.²⁴ Der Namenszug galt als Markenzeichen für beste Papiere und wurde deshalb in späteren Zeiten auch gerne von anderen Herstellern kopiert.

Auf einigen der chamoisfarbenen Papiere im Blanckenhagen-Album, wie der zweiten Seite des Inhaltsverzeichnisses (Abb. 10) oder der Zeichnung von Ruscheweyh (Blatt 2), tritt das Whatman-Wasserzeichen in Kombination mit der Jahreszahl 1801 auf. Das Papier wurde also bereits einige Jahre vor der Verwendung im Stammbuch hergestellt. Auf den farbigen Papieren fehlen dagegen Wasserzeichen.

Goldschnitt und Reste von blauem Papier

Die Zeichnungen und Auflageblätter des Blanckenhagen-Albums, die zum originalen Bestand gehören, weisen ausnahmslos an drei Seiten Goldschnitt auf. An einer der Schmalseiten fehlt der Goldschnitt jeweils. Dieser Befund spricht dafür, dass die Blätter ehemals gebunden vorlagen. Diese These unterstützen Papierreste, die sich auf zwei der Zeichnungen gefunden haben. Sie geben zudem Hinweise darauf, bis wann diese Bindung bestanden hat: Auf dem Verso der Zeichnung von Overbeck befinden sich rechts Spuren von blauem Papier (Blatt 4, Abb. 12), obwohl innerhalb der von Blanckenhagen festgelegten Anordnung der Beitrag von Friedrich Kühner (Blatt 5) auf braunem Papier auf die Overbeck-Zeichnung folgte. Auf der Zeichnung von Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff lassen sich auf dem Recto rechts gleichfalls Reste von blauem Papier sowie eines Papierstreifens (Blatt 27, Abb. 13) ausmachen. Auch dieser Befund passt nicht zu der vorausgehenden Zeichnung von Wilhelm Titel (Blatt 26), die auf ein braunes Auflageblatt montiert ist.

Die Spuren deuten darauf hin, dass die noch unbenutzten Papiere des späteren Blanckenhagen-Albums blanko gebunden vorlagen und zwar in einer anderen Reihenfolge als im bezeichneten Zustand. Scheffer von Leonhardshoff drehte sein Blatt zudem, sodass sich die Spuren

der Bindung heute rechts und nicht links befinden. Auch der Goldschnitt taucht in diesem Fall nicht an der rechten, sondern an der linken Schmalseite des Blattes auf.

Blanckenhagen wird also zunächst ein leeres Buch mit verschiedenfarbigen Papieren erworben haben. Ob derartige Bücher um 1800 als Zeichenmaterial oder explizit für Stammbücher im Handel angeboten wurden, müsste noch untersucht werden. Ab 1830 lassen sich häufiger Alben und Kassetten nachweisen, die aus verschiedenfarbigen Papieren bestehen, so auch ein Stammbuch »der Freundschaft geweiht« der Kasseler Sammlung mit Einträgen aus der Zeit von 1833 bis 1836 (Kat.-Nr. 37, Abb. 14).²⁵

Spätestens in Rom löste Blanckenhagen die Bindung des Leeralbums auf. Die Zeit drängte, und er wollte mehrere Künstler gleichzeitig um einen Beitrag für sein Stammbuch bitten. Wie bei Büchern üblich, weisen die Blätter nur an drei Seiten Goldschnitt auf, während lose Schmuckpapiere rundherum mit Goldschnitt versehen wurden.

Die Klade mit den Künstlernamen

Zahlreiche Hinweise zur Geschichte des Albums bieten auch die beiden Listen, die dem Stammbuch vorangestellt waren: eine ältere, flüchtig geschriebene, summarische Übersicht über die Künstler mit späteren Zusätzen in violetter Tinte (Abb. 15) sowie ein zweiseitiges Inhaltsverzeichnis in Schönschrift (Abb. 16 und 17). Wenden wir uns zunächst der summarischen Klade zu. In der Papierqualität unterscheidet sich die Klade vom Rest des Albums. Es handelt sich um traditionelles Bütten-, nicht um Velinpapier.

Wie ein Vergleich der Schrift mit Quellen aus dem Familienarchiv Blanckenhagen im Herder-Institut in Marburg ergibt, verfasste Wilhelm von Blanckenhagen die Liste mit Künstlernamen aller Wahrscheinlichkeit nach selbst. Die Reihenfolge der Namen entspricht weitgehend der Follierung, die die meisten Zeichnungen in der oberen linken, einige zusätzlich in der rechten Ecke aufweisen. An erster Stelle erscheint »Ferd. Müller in Rom«. Bei den nachfolgenden Namen verzichtete Blanckenhagen auf den Vornamen und setzte stattdessen zwei Punkte. Ein »d.« für dito vertritt die Ortsangabe »Rom«. Bei Nummer 12 »Mettviff« für Matwejeff rückte Blanckenhagen den Nachnamen etwas nach rechts ein. Davor quetschte er den Vornamen »Theodor.« für Fjodor. Fraglich ist, ob die mit Bleistift eingezeichneten Spalten, eine schmale für die fortlaufende Nummerierung und eine breitere für den Künstlernamen, von



Abb. 12–13 Blanckenhagen-Stammbuch, Blatt 4 und 27, Detailaufnahmen der Vorder- und Rückseiten mit Spuren von blauem Papier und einem Papierstreifen. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

Anfang an vorhanden waren. Die Namensliste wurde nicht mit ein und derselben Feder und Tinte geschrieben. An einigen Stellen scheinen die Schreibmaterialien zu wechseln. Die Namen 1 bis 19 weisen etwa ein ebenmäßiges Schriftbild auf. Dies ist auch bei den Zahlen 1 bis 5 der Fall. Bei der Nummer 6 wird der Ton der Tinte dunkler und die Feder kratziger. Derselbe Befund zeigt sich bei dem »d« für dito ab dieser Zeile. Die Namen »Stieler« und »Martos« in Zeile 20 und 21 wurden gleichfalls mit besonders spitzer Feder geschrieben. Danach geht es bei den Namen mit einer dunkleren Tinte und einer breiteren Feder weiter. Die letzten beiden Namen erscheinen wieder dünner, wobei der Zusatz »in Florenz« hinter »Titel« in Zeile 25 sowie »Joh. Schafer. in Wien.« in Zeile 26 in einem Zuge geschrieben wurden. Diesen Beobachtungen zufolge wurden die Namen der Zeilen 20 bis 26 also zu vier, vielleicht sogar zu fünf verschiedenen Zeiten ergänzt.

Dass die Nummerierung später und zu verschiedenen Zeiten nachgetragen wurde, dafür spricht nicht nur der Wechsel der Schreibmaterialien, sondern auch, dass die Nummern für die beiden Zeichnungen der Brüder Riepenhausen mit »13a« und »13b« in eine Zeile gequetscht wurden. Franz und Johannes Riepenhausen schufen und signierten üblicherweise ihre Werke gemeinsam. Offensichtlich hatte Blanckenhagen nur mit einer Zeichnung von ihnen gerechnet und war dann mit zwei separaten Werken überrascht worden. Seine Kladde listet demnach nicht die bereits vorhandenen Beiträge auf, sondern die angefragten Künstler. Die fortlaufende Nummerierung wurde erst bei Abgabe der fertigen Zeichnung ergänzt. Dies erklärt, warum die Nummern nicht in einem Zuge geschrieben wurden. Bei dem Nachtragen der Nummern scheint Blanckenhagen zudem die drei Vornamen und das »d« ab Zeile 6 eingefügt zu haben.

Lücken

Warum jedoch wurde die Nummerierung vor fünf Künstlernamen nur mit Bleistift, nicht mit Tinte erfasst? Dieser Befund findet sich bei drei Künstlernamen, die nachträglich mit der Bleistiftnotiz »fehlt« versehen wurden: in Zeile 16 bei der aus welchen Gründen auch immer aus der fortlaufenden Nummerierung tanzenden »21« für »Voghdt« – gemeint ist vermutlich der niederländische Maler Hendrik Voogd (1768–1839),²⁶ bei Nummer 20 »Stieler« – der bayerische Porträtist Joseph Karl Stieler (1781–1858) – und bei Nummer 23 »Camugini« – wahrscheinlich der italienische Klassizist Vincenzo Camuccini (1771–1844). Außerdem wur-



den die Nummer 22 »Thorvaldsen« und die Nummer 25 »Titel« für Wilhelm Titel (1784–1862) mit Bleistift geschrieben. Die Nummer 17 »Hottinger« ist mit »fehlt« gekennzeichnet, obwohl die Nummerierung mit brauner Tinte erfolgte.

Von Thorvaldsen und Titel liegen zwei Zeichnungen im Album vor (Blatt 22 und 26). Es handelt sich jedoch jeweils um kleinere, auf Albumseiten oder Kartons montierte Werke. Wurden diese beiden Künstler angefragt, lieferten aber nicht, weshalb Blanckenhagen auf bereits vorhandene Zeichnungen ihrer Hand aus seiner Sammlung zurückgreifen musste, um die Lücke zu füllen? Auch die Fehlstellen bei den Zeilen 16, 17, 20 und 23 schloss man mit Zeichnungen aus der Sammlung Blanckenhagen, mit der Gouache der Verwandten Louise von Berner (Blatt 16) etwa, die auf der summarischen Liste noch am Ende von anderer Hand in violetter Tinte ergänzt wurde, mit der Kopie nach Reni von

Abb. 14 Stammbuch, 1833–1836. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

Fechhelm (Blatt 17), der drittklassigen niederländischen Zeichnung eines sitzenden Mannes mit Hut (Blatt 20) oder einer nicht zugeschriebenen kleinen Zeichnung aus dem Umkreis der Lukasbrüder (Blatt 23). Wie sind diese Beobachtungen zu erklären?

Offensichtlich fertigte Blanckenhagen als Gedächtnisstütze eine Kladde an, auf der er notierte, welchem Künstler er ein Blanko-Blatt ausgehändigt hatte. Die Namensliste überliefert also die Chronologie seiner Anfragen und lässt erahnen, wann er welchen Künstler kennenlernte. Allerdings scheint Blanckenhagen die Liste erst nach seiner Rückkehr aus Neapel, also im Sommer 1810, begonnen zu haben. Die Zeichnung von Rauch ist jedoch in den Februar 1810 datiert. Müller, Ruscheweyh und Rauch muss er also unmittelbar nach seiner Ankunft in Rom im Winter 1810 gefragt haben. Overbeck erreichte die Ewige Stadt dagegen erst am 21. Juni des Jahres, steht aber trotzdem bereits an vierter Stelle. Er wird also sehr bald nach seiner Ankunft die Aufmerksamkeit Blanckenhagens erregt haben, viel früher als sein Lukasbruder Franz Pforr, der erst an 18. Stelle auftaucht.

Die Namen von Zeile 1 bis 11 wird Blanckenhagen nach seiner Rückkehr aus Neapel in einem Zuge geschrieben haben. Danach gibt es eine Zäsur durch die Einrückung des Namens »Mettviff« in Zeile 12, die später durch Hinzufügen des Vornamens gefüllt wurde. Gleichzeitig kennzeichnet ein kleiner Bleistiftstrich hinter Zeile 11 diesen Einschnitt. Die nächste Einrückung findet sich auf Zeile 19 bei »Re«. Erneut wurde der Vorname später hinzugefügt. Danach löst sich diese Systematik auf, und die Namen werden mit größeren zeitlichen Abständen aufgeführt. Nach Nummer 21 »Martos« gibt es nur noch eine Zeichnung, nämlich den Beitrag von Scheffer von Leonhardshoff (Blatt 27) aus Wien, der unmittelbar auf einem Papier des Stammbuchs angefertigt wurde, wie es bei den eigentlichen Beiträgen der Fall ist.

Die Chronologie der Anfragen scheint für Wilhelm von Blanckenhagen wichtig gewesen zu sein, denn er beließ die Zeichnungen in dieser Ordnung, auch wenn sie in einer ganz anderen Reihenfolge fertiggestellt wurden. Nach ihrem Eingang erhielten sie keine neue Nummer, sondern die vorhandene Liste wurde um die Zahl ergänzt, die, von wenigen Ausnahmen abgesehen, als Follierung auch oben links auf den Zeichnungen erscheint. Waren die als fehlend kenntlich gemachten Zeichnungen gar nicht bei Blanckenhagen eingetroffen oder wurden sie später entnommen? Eine Entnahme muss vor der Fertigstellung des eigentlichen Inhaltsverzeichnisses des Albums erfolgt sein, in dem diese Blätter nicht mehr auftauchen.

Das Inhaltsverzeichnis in Schönschrift

Der Verfasser oder die Verfasserin des jüngeren Inhaltsverzeichnisses (Abb. 16) kann bislang nicht identifiziert werden. Die Niederschrift erfolgte auf jeden Fall nach 1873. In dieses Jahr ist Blatt 28 datiert, die Ansicht der Casa di Cornelio Rufo in Pompeji von Paul Catalano (1843 – nach 1880). Sie ist zugleich das vorletzte Blatt, das in dieser Handschrift erfasst wurde.

Vorlage für das Inhaltsverzeichnis waren die Originale, denn die Namensansetzung erfolgte nach den Signaturen auf den Zeichnungen und vermied dadurch die Fehler der Kladde. Weiter enthält das Verzeichnis viele zusätzliche Informationen, die nur den Zeichnungen selbst zu entnehmen waren, wie den Titel, die Technik und die Beschriftungen.

Bis zur Nummer 15 stimmt das Inhaltsverzeichnis mit der Kladde überein. Danach häufen sich in der Kladde die Blätter mit dem Vermerk »fehlt«, die durch andere ersetzt werden mussten. Interessanterweise verblieb die Nummer 17 im Inhaltsverzeichnis zunächst leer. Erst in späterer Zeit wurde von anderer Hand an dieser Stelle mit Bleistift die Kopie nach Reni von Fechhelm (Blatt 17) nachgetragen. Ist dies ein Hinweis darauf, dass die ehemals für diese Stelle vorgesehene Zeichnung von Hottinger wirklich geliefert, später aber entnommen wurde? Für diese Interpretation spricht, dass ihre Nummer in der Kladde mit Tinte notiert wurde und nicht mit Bleistift, wie bei den anderen Lücken, die möglicherweise durch erbetene, aber nicht erstellte Zeichnungen entstanden.

Das Inhaltsverzeichnis reicht bis zu Blatt 29, der Aldobrandinischen Hochzeit. Eine Verschiebung ergab sich, weil hinter Nummer 24 eine zweite Zeichnung von Christoph Heinrich Kniep (1755–1825) eingefügt wurde. Dadurch rückten die Beiträge von Wilhelm Titel und Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff um eine Position nach vorne. Entsprechend musste die Follierung auf den Blättern links oben korrigiert werden. Die Korrektur bezeugt, dass die linke Follierung vor der rechten vorgenommen wurde, die bereits die korrigierte Nummer aufweist. Nach Nummer 29 wurde das Inhaltsverzeichnis in Bleistift von zwei verschiedenen Händen ergänzt.

»Joh. Friedr. Lahmann Weißer Hirsch Heinrichshof«

Gleichfalls als späterer Zusatz erscheint am Ende des Inhaltsverzeichnisses in zartem Bleistift: »Joh. Friedr. Lahmann Weißer Hirsch Heinrichshof«. Der schöngestige Jurist Johann Friedrich Lahmann (1858–1937)²⁷

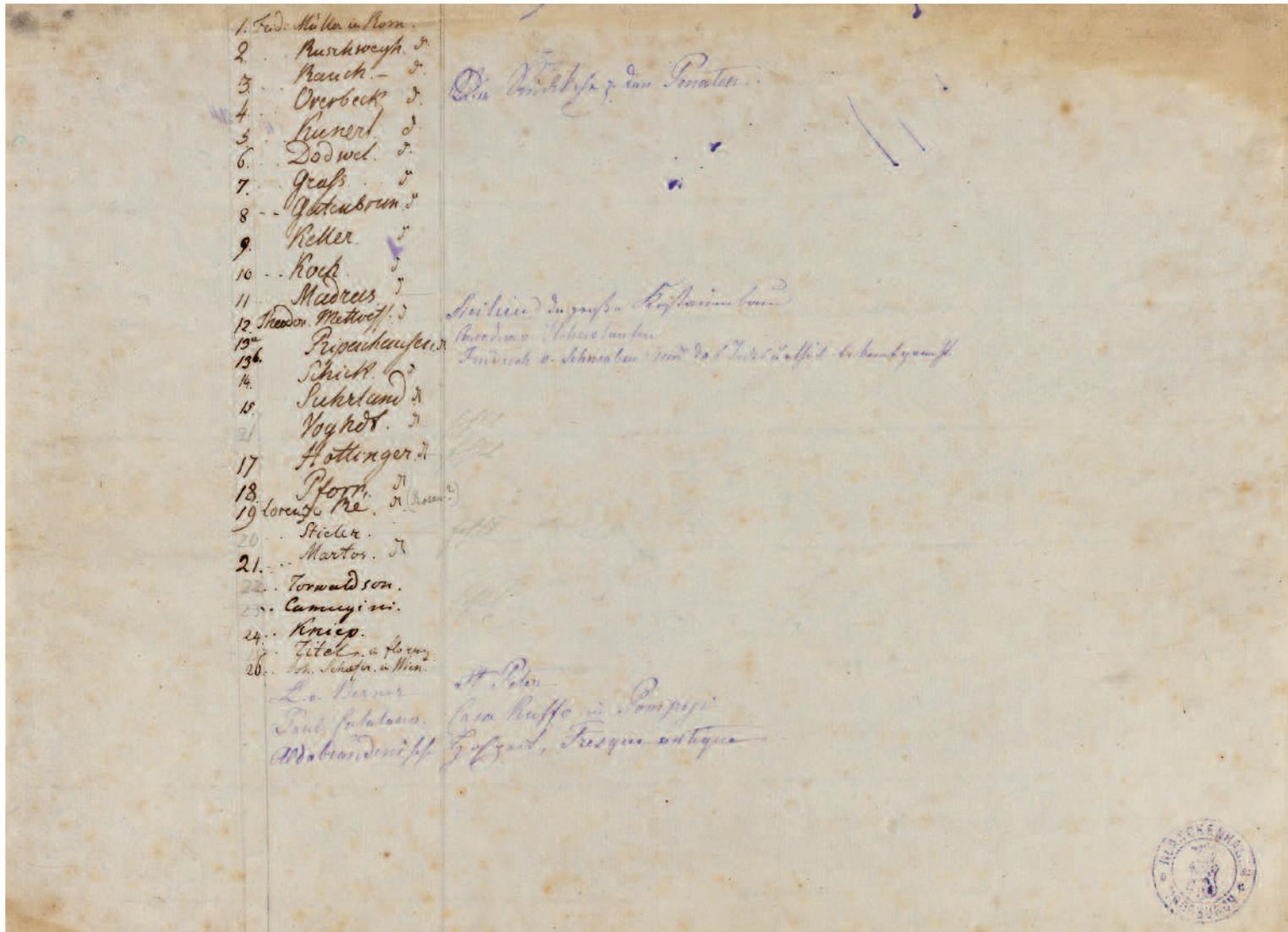


Abb. 15 Wilhelm von Blanckenhagen, Liste mit Künstlernamen, Rom, 1810. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

war der ältere Bruder des Arztes Dr. Heinrich Lahmann (1860–1905), der 1888 in dem Dresdner Villenviertel Weißer Hirsch ein florierendes Sanatorium begründet hatte. Nach dem Tod des Bruders zog Johann Friedrich Lahmann aus Bremen nach Dresden, wo er in einer der Villen des Sanatoriums lebte, sich ganz seinen Studien hingab und eine umfangreiche Sammlung anlegte, die einen ihrer Schwerpunkte in der Kunst der Romantik hatte. Teile seines Kunstbesitzes vermachte Lahmann testamentarisch dem Kupferstich-Kabinet Dresden sowie, als gebürtiger

Bremer, der Kunsthalle Bremen. Die verbliebenen Bestände kamen 1938 in Berlin bei Rudolph Lepke²⁸ unter den Hammer. Warum jedoch taucht der Name dieses bedeutenden Dresdner Sammlers im Inhaltsverzeichnis des Blanckenhagen-Albums auf?

Die charakteristische Schrift, in welcher der Name verzeichnet ist, begegnet uns an anderen Stellen des Verzeichnisses wieder: Zwei der später hinzugefügten älteren Zeichnungen wurden von dieser Hand am Ende des Verzeichnisses als »Sitzender Mann« und »Kopf auf Perga-

Inhaltsverzeichnis.

1.	Müller.	Heilige Familie auf der Flucht. - Federzeichnerung. bez.: Frid. Müller inv. Romae. 1810."
2.	Ruschwegh.	Kopf. Kreidzeichnung. auf der Rückseite bez.: Ferdinand Ruschwegh. Rom. 1810."
3.	Rauch.	Medaillon. - Federzeichnung. bez.: Der freundschaftlichen Erinnerung C. Rauch in Rom im 7br. 1810."
4.	Overbeck.	Rückkehr von der Reise und Beschränkung des Penalen. bez.: Fritz Overbeck 1810." Federzeichnung.
5.	Kühner.	Zwei weibliche Gestalten und ein Mann, Maria madona (Lyon). Federzeichnung. - bez.: Kühner inv. Roma. 1810."
6.	DoJwell.	Due D'Ateneo prize du Celi du sud. - Bleistiftzeichnung. bez.: disegni per Edward DoJwell.
7.	Grass.	Felsenlandschaft mit Viehherde, Farbenzeichnung in Braun. - bez.: C. Grass aus Piza. - Rom 1810."
8.	Gullenbrunn.	Levender Mönch „un Camaldulense". - Bleistiftzeichnung. Gesicht und Hände farbig. bez.: L. Gullenbrunn. fe. 1810."
9.	Keller.	laufende weibliche Gestalt. - Tuschzeichnung auf blauem Papier. bez.: H. Keller. Sculptur."
10.	Koch.	Rebecca giebt Eliesar zu trinken. - Federzeichnung. bez.: G. Koch Tyroler in Roma fec."
11.	Madras.	Landschaft mit Frauengestalt und Amor. " Dulcis quandoq; amara fieri." bez.: F. de Madras inv. et. fe."
12.	Matwieff.	Nussbaum in Landschaft. bez.: T. (Matwieff) Matwieff 1810." auf der Rückseite. Castagnis di cento cavalli sopra il monte Etna, in
13 ^a .	Riepenhausen.	Mutter mit vier Kindern in einer Weinlaube. [Sicilia]. - Bleistiftzeichnung. - Bleistiftzeichnung. bez.: Franz Riepenhausen. Rom. 1810."
13 ^b .	Riepenhausen.	Conradin von Hohenstaufen erhält sein Todesurtheil vorgelesen. - Federzeichnung. - bez.: Johannes Riepenhausen: inv."
14.	Schick.	Kartenspieler in einer Schenke. (fünf Männer) Tuschzeichnung mit Kreide erhellt. - bez.: Schick."
15.	Subotand.	Madonna mit dem Christuskinde. (Köpfe). - Kreidzeichnung ohne jede Bezeichnung. -
16.	Beemer.	St. Petrus. - Aquarellezeichnung. - bez.: L. Beemer."

Abb. 16-17 Inhaltsverzeichnis von unbekannter Hand, Seite 1 und 2, Blanckenhagen-Stammbuch, nach 1873. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

ment« hinzugefügt. Weiter notierte die Hand nach der Nummer 27: »bis hier die alte Sammlung —/ ab hier später hinzugekommen«. Auch der Zusatz »fehlt« in der Kladder scheint in dieser Schrift verfasst worden zu sein. Wie ein Vergleich mit eigenhändigen Briefen von Lahmann ergab, stammen die Bleistiftzusätze von ihm.²⁹ Hinter einigen Zeichnungen vermerkte er zudem Zahlen. Möglicherweise handelt es sich um Schätzwerte.

In einem Adressverzeichnis der im Ausland lebenden Balten sind 1907 zwei Mitglieder der Familie Blanckenhagen in Dresden nachgewiesen, nämlich: »von Blanckenhagen, Dresden, Königstr. 11; von Löwis of Menar, Elisabeth, geb. v. Blanckenhagen, Dresden, Kurfürstenstr. 20.«³⁰ Dabei handelt es sich vermutlich um Elisabeth von Blanckenhagen, geb. von Löwis of Menar (1875-1943), verheiratet mit Otto Wilhelm Johann von Blanckenhagen (1867-1932) sowie dessen Mutter, Luise Auguste Elisabeth von Blanckenhagen, geb. von Maydell, die 1917 in Langenbruck bei Dresden verstarb.

17.	Fuchelosen	Christuskopf	
18.	Pfarr.	Turnier. (Kampfscene). - Bleistiftzeichnung. bez. Franz Pfarr. fec. Rom. 1810."	6
19.	Re. ^(Rosen)	Gruppe von vier Personen. - Tusch-Kreide-Zeichnung. - bez. L. Re. auf der Säule Inschrift mit dem Namen Blanckenhagen.	
20.	x	Sitzender junger Mann mit Hut. - Bleistiftzeichnung.	
21.	Marlos.	Fiocchi. - Federzeichnung. - bez. Marlos.	
22.	Frorwalden.	Bacchus und Amor. - Bleistiftzeichnung mit Federcontour. - bez. Frorwalden. Roma. " (auf der Rückseite. 1/4 Carton)"	10
23.	x	Verbrecher im Verhör. - Federzeichnung.	
24.	Kriep.	Ansicht von Capri von Golf von Neapel aus. Federzeichnung. - auf der Rückseite bez. Kriep. fecit 1810. April."	
25.	Kriep.	Landschaft. - Federzeichnung. - bez. C. H. Kriep. fec. - Napoli 1810."	
26.	Fitel.	acht Studienköpfe auf einem Blatt. - Bleistiftzeichnung. - ohne jede Bezeichnung. nach einem alten Kupferstich. Fitel in Florenz.	
27.	Schäffer.	Madonna mit Christusknaben und Johannes. - Bleistiftzeichnung. bez. Joh. Schäffer inv. 8. Dec. 1811. Wien. "	7
28.	Catalano.	Casa di Cornelio Rufo. - Pompei. - Aquarelle. - bez. [Paul] Catalano. 1873."	
29.	x	Die Hochzeit des Alexander, nach der Fresco in der Villa Aldobrandini. - bez. 1810. Rom. " Guache-maleri.	
30.	Frorwalden	Progruz der Schindlerjungen. Stein auf der Höhe.	
32.		ein sitzender Mann	3
31.		Hoff auf dem Baum	4
33.	Challenger	Ramisches Acanth, Baum.	

Joh. Friedr. Schlegel'sches Kupfer-Verlag. Leipzig 1810

Wurde ein Familienmitglied bei Lahmann vorstellig und bat ihn um seine Meinung zu dem seit fast hundert Jahren in Familienbesitz verwarhten Stammbuch? Lahmann könnte sich bei dieser Gelegenheit das Album genau angesehen, die seiner Meinung nach fehlenden Zeichnungen gekennzeichnet und zwei später hinzugekommene ältere Zeichnungen, die Nummer 31 und 32, wenn auch in falscher Reihenfolge, ergänzt haben. An den beiden druckgraphischen Arbeiten (Blatt 30 und 33) hatte er kein Interesse und ließ sie deshalb unerwähnt.

Resümee

Wie der materielle Befund bezeugt, hat das Stammbuch Wilhelm von Blanckenhagens eine wechselhafte Geschichte hinter sich: zunächst als Leeralbum gebunden, verteilt als lose Blätter, sind mehrere Lücken, Entnahmen und spätere Hinzufügungen zu konstatieren. Nicht auszuschließen ist, dass das Album in späteren Zeiten nochmals gebunden wurde. Darauf weisen zum einen die Kladdes und das Inhaltsverzeichnis hin, an

denen sich Spuren einer Bindung erhalten haben (Abb. 15–17). Zum anderen finden sich auf dem Verso fast aller Zeichnungen an der linken Seite Montagespuren (Abb. 12). Danach könnten die Zeichnungen zeitweise auf einem Falz montiert zu einem Buch zusammengestellt worden sein.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lagen die Zeichnungen auf jeden Fall ungebunden vor, denn damals wurden sie in Riga auf einer Ausstellung der Öffentlichkeit vorgestellt.³¹ Weiter sprechen Licht- und Passepartout-Schäden dafür, dass einige der Blätter über längere Zeit gerahmt dem Licht ausgesetzt waren.

Über seine materielle Beschaffenheit hinaus weist das Stammbuch formale Eigenheiten auf, die es von traditionellen Vertretern seines Genres abheben. Dazu gehören das ungewöhnlich große Format, die farbigen Zeichenpapiere, das Fehlen von Schriftbeiträgen sowie die konsequente Konzentration auf Zeichnungen. Die eigentliche Besonderheit des Albums liegt aber in seiner konzeptionellen Ausrichtung. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wurden alle Beiträge innerhalb eines sehr begrenzten zeitlichen Rahmens von wenigen Monaten an ein und demselben Ort, in Rom, zusammengetragen. War es Blanckenhagens Ziel, mit seinem Stammbuch einen Überblick über die Kunst in Rom im Jahr 1810 zu geben? Auffällig ist, dass die in der Kladde aufgelisteten angefragten Künstler breit gestreut waren. Bei den Nationalitäten machen die Deutschen zwar den gewichtigsten Teil aus, es waren aber auch jeweils zwei Italiener, Russen und Schweizer vertreten sowie ein Däne, Engländer, Österreicher und Spanier. Franzosen berücksichtigte Blanckenhagen dagegen nicht. Dem Konzept des Stammbuchs, ein Fazit über den Stand der Kunst an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit zu ziehen, ist am ehesten die Sammlung Esaias Philipp von

Schneiders (dazu S. 52–61) vergleichbar, auch wenn es sich hier nicht um Freundschaftsgaben, sondern um begehrte, da bezahlte Auftragsarbeiten handelte.

Das Spektrum der im Stammbuch vertretenen deutschen Künstler reicht von alteingesessenen, noch dem Klassizismus nahestehenden Malern bis zu den gerade eingetroffenen Lukasbrüdern, die gewissermaßen die Avantgarde vertreten. Einige namhafte Maler vermisst man unter den Beitragenden allerdings, wie Johann Martin von Rohden (1778–1868) oder Johann Christian Reinhart (1761–1847). Zwischen den vielen Künstlern fallen zwei zeichnende Altertumswissenschaftler auf, nämlich Edward Dodwell und Lorenzo Re. Sie verdeutlichen die Bandbreite der Interessen und der Kontakte Blanckenhagens.

Im Einzelnen wird kaum noch nachzuweisen sein, wie und wo Blanckenhagen die in seinem Album vertretenen Zeichner kennenlernte. Neben Caroline von Humboldt dürfte Friederike Brun eine wichtige Rolle als Vermittlerin gespielt haben. Auch Karl Morgenstern, der einige Monate zuvor Italien besuchte, könnte brieflich an Blanckenhagen Empfehlungen weitergereicht haben. Über gute Kontakte zu Künstler- wie Gelehrtenkreisen verfügten auch die Brüder Riepenhausen, mit denen sich der Sohn Johann Christoph von Blanckenhagen in Rom anfreundete, sowie dessen Hofmeister, Karl Friedrich August Hartmann. Im Grunde war in diesem Netzwerk jedoch jeder mit jedem bekannt. Die im Ausland lebenden Künstler schlossen sich enger zusammen, als dies in ihrem Heimatland der Fall gewesen wäre. Dass alle ohne Entgelt eine Zeichnung für das Album anfertigten, spricht auch für ihr großes Interesse an einem wohlhabenden potenziellen Auftraggeber in Zeiten großer wirtschaftlicher Not. Kunst musste nach »Brod« gehen.

- 1** Zit. nach Howitt 1886 (1971), Bd. I, S. 162.
- 2** Vgl. dazu, auch im Folgenden, Kurras 1987; Schnabel 2003.
- 3** Stade, Niedersächsisches Landesarchiv, NLA ST Rep. 5a Nr. 1961, Bestallung des Hans Heinrich Benning zum Zöllner in Verden, 1656. 1678 erwirbt der Zollinspektor Hans Hinrich Benning in Verden das gegenüber dem Dom gelegene Haus Nr. 180. 1701 wird dieses Haus weiterverkauft (Rübe-camp 1977, S. 125). Dies könnte ein Hinweis auf das ungefähre Todesdatum von Benning sein. Ich danke Björn Emigholz, Verden, für seine Hinweise.
- 4** Stade, Niedersächsisches Landesarchiv, Abteilung Stade, Rep. 5a Nr. 3368. Weitere Archivalien sind in Arcinsys nachgewiesen.
- 5** Für die Transkription danke ich Gunda Garms, Kassel, und Christine Klössel, Eichenzell.
- 6** Brednich 1997.
- 7** Zu Künstlerstambüchern: Kurras 1987, S. 19f.; Schnabel 2003, S. 550–555 mit zahlreichen Beispielen; Helke 2005, S. 19–94.
- 8** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Hs 87513 (Kurras 1987, S. 20, 29, 76f.; Kat. Nürnberg 1988, S. 141–143, Nr. 91; Helke 2005, S. 19–94).
- 9** Basel, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Depositum der Gottfried-Keller-Stiftung 2003, Inv.-Nr. 2003.87 (Hensler 1923; Kat. Dresden 2012, S. 98f., Nr. 2).
- 10** Zu ihrer Biographie: Kraus 1996, S. 161–176; Kat. Gotha 1999, S. 273; Körner 2005, S. 71–97.
- 11** Kraus 1996, S. 54.
- 12** Schnabel 2003, S. 554. Zu einem frühen Beispiel siehe Oertel 1936.
- 13** Zu Offenberg siehe Frank/Windholz 2012.
- 14** Clemen 1919.
- 15** Offenberg schenkte sein Stammbuch 1837 der Bibliothek des Kurländischen Provinzialmuseums. Heute befindet es sich in Riga, Kunstmuseum Rigaer Börse, Inv.-Nr. G 4425. Zur Zeichnung von Hackert siehe Nordhoff/Reimer 1994, Bd. 2, S. 336f., Nr. 822.
- 16** Klössel 2004, S. 16f.
- 17** Vgl. dazu, auch im Folgenden, Mysok 2012.
- 18** Zit. nach Grote 1972, S. 272.
- 19** Brief Overbecks an den Vater, Rom, 22.9.1810, Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck, Familienarchiv Overbeck, V,6.19, S. 7 (gekürzt bei Hasse 1887/88, S. 39–41).
- 20** Die folgende Ausführung basiert auf den Untersuchungen des Papierrestaurators der MHK, Ronald Reinke, dem ich für seine Unterstützung herzlich danke.
- 21** Zu Whatman vgl., auch im Folgenden, Bower 1990, S. 29–34; Fairbanks Harris/Wilcox 2006; Holle 2006, S. 446.
- 22** Wasserzeichen eines Blankopapieres, auf das Blatt 17 montiert wurde.
- 23** Fairbanks Harris/Fuller/Green 2006a, S. 83.
- 24** Fairbanks Harris/Fuller/ Green 2006b, S. 136–138; Holle 2006, S. 146.
- 25** Vgl. zum Beispiel Wiener Stammbuch, 1844–1849, 12,9 × 19,6 cm, in einer Schmuckkassette mit Einzelblättern in Gelb, Blau, Rosa und Grün, Wien, MAK – Museum für angewandte Kunst, Signatur Q I 17; Sammelalbum mit verschiedenfarbigen Papieren, in grünes Papier gebunden, mit insgesamt 136 Handzeichnungen und Druckgraphik, die zum Großteil auf den Albumseiten montiert sind, um 1850, 36,6 × 51,4 × 30,2 cm (Album), ca. 35 × 49,5 cm (Seiten), Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.-Nr. PK II 45–51. Ich danke Kathrin Pokorny-Nagel, Wien, und Maria Krämer, Karlsruhe, herzlich für ihre Hinweise.
- 26** Im Almanach von Rom wird Voogd als Heinrich Voght 1810 erwähnt (Sickler/Reinhart 1810/11, Bd. I, S. 275).
- 27** Zu Lahmann vgl., auch im Folgenden, Kat. Bremen 1995.
- 28** Nachlass Johann Friedrich Lahmann, Weisser Hirsch, Dresden. Gemälde und Handzeichnungen alter und neuer Meister, Möbel, Teppiche, europäisches und ostasiatisches Kunstgewerbe. 27. bis 29. April 1938. Katalog Nr. 2122. Berlin 1938.
- 29** Briefe von Johann Friedrich Lahmann an J. G. Cotta'sche Buchhandlung (Deutsches Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv). Für den Abgleich der Handschriften danke ich Helmut Mojem, Marbach am Neckar.
- 30** Adressbuch 1907, S. 34 und 81.
- 31** »Riga. Im Kunstverein waren im August und September die Zeichnungen, Stiche und Miniaturen aus dem Besitz der Herren v. Blanckenhagen auf Drobbusch ausgestellt.« Blätter für Gemäldekunde, 4. Bd. (1908), Heft 2, S. 50.

Rom 1810

Ein kulturhistorischer Abriss

F. Carlo Schmid

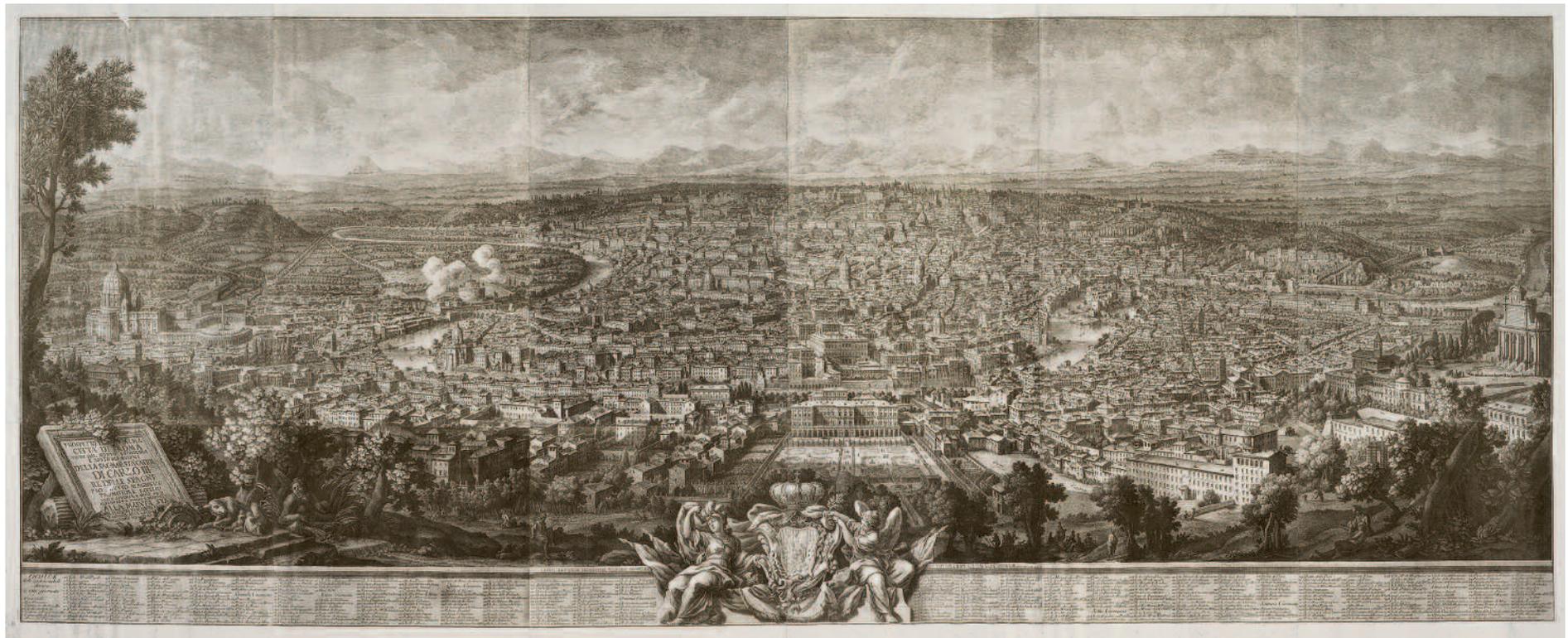


Abb. I Raffaello Morghen nach François Gérard, Napoleon I., Kaiser von Frankreich, 1807. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

Für die ausgedehnte Reise Wilhelm und Katharina von Blanckenhagens durch Europa war der Aufenthalt in Italien und Rom 1810 von zentraler Bedeutung. Ähnlich wie die traditionelle Kavaliertour junger Adelliger des 18. Jahrhunderts war die Reise der Bildung verpflichtet, dies umso mehr, als die Eheleute mit ihren heranwachsenden drei Töchtern und ihrem Sohn unterwegs waren. Die Tour erfolgte in einer beruhigten Phase der gewaltvollen Epoche zwischen 1789 und 1814.

Schwere Zeiten

Der Kirchenstaat und sein Mittelpunkt, die Ewige Stadt, konnten sich ebenso wenig wie das übrige Europa den Umwälzungen entziehen, die in Folge der Französischen Revolution den Kontinent erschütterten. In unterschiedlichen Bündnissen kämpften die alten europäischen Mächte gegen die Ausbreitung revolutionärer Ideen und die Expansion der Französischen Republik, deren Führung seit 1799 Napoleon Bonaparte (1769–1821) als Erstem Konsul mit diktatorischen Vollmachten oblag. Er hatte zuvor nach seinem erfolgreichen Feldzug in Oberitalien Papst Pius VI. (Giovanni Angelo Graf Braschi, 1717–1799), welcher der Koalition gegen Frankreich beigetreten war, im Vertrag von Tolentino am 19. Februar 1797 gezwungen, auf große Teile seines Herrschaftsgebietes zu verzichten. Außerdem wurden zahlreiche Kunstwerke aus Rom und Italien abtransportiert und nach Paris gebracht, um im Musée Napoléon ausgestellt zu werden. Der Friedensschluss verhinderte indes nicht die Besetzung Roms im folgenden Jahr und die Proklamation der Römischen Republik. Die französischen Truppen verschleppten den betagten und bereits kranken Papst nach Valence, wo er in der Zitadelle im Sommer 1799 als Gefangener starb. Unter dem Schutz Österreichs kamen die Kardinäle in Venedig zum Konklave zusammen und wählten im März 1800 aus ihrem Kreis Luigi Barnaba Niccolò Maria Graf Chiaramonti (1742–1823) zum neuen Pontifex maximus, der den Namen Pius VII.



annahm. Sein Pragmatismus brachte zunächst Erfolge, etwa 1801 das Konkordat mit Frankreich, das die Situation der französischen Kirche klärte und bis 1905 gültig blieb. Als Napoleon 1802 das politische Italien neu ordnete, stellte er den Kirchenstaat, um die Romagna verkleinert, wieder her. 1804 reiste Pius VII. zur Kaiserkrönung Napoleons nach Paris, ein Zeichen guten Willens, das zu unterlassen unmöglich gewesen wäre (Abb. 1). Gleichwohl konnten die Meinungsverschiedenheiten nicht gelöst werden. Als sich Pius VII. weigerte, die Kontinentalsperre gegen England zu unterstützen, besetzten französische Truppen im Februar 1808 abermals Rom. Napoleon vereinigte im Mai 1809 per Dekret den Kirchenstaat mit Frankreich, worauf ihn Pius VII. exkommunizierte. Die direkte Folge war die Gefangennahme des Papstes in der Nacht vom 5. auf den 6. Juli 1809 durch französische Soldaten. Zunächst wurde Pius VII. nach Grenoble, dann nach Savona gebracht und ab 1812 in Fontainebleau interniert. Napoleon, durch die Deportation des Papstes nunmehr ungehemmt, erhob Rom am 17. Februar 1810 zur

zweiten Hauptstadt des Kaiserreichs und verlieh seinem im März 1811 geborenen Sohn und Thronfolger den Titel eines Königs von Rom. Die Zeitgenossen sahen freilich, dass die reale Situation der Stadt keineswegs glänzend war. Diesbezüglich vermerkte Philipp Ludwig Hermann Röder (1755–1831) in seinem »Lexikon von Italien« am Ende des Rom-Artikels 1812 bitter: »So ist nun jetzt die ehemalige Hauptstadt der Welt eine französische Provinzialstadt.«¹

Die Niederlage Napoleons in der Völkerschlacht bei Leipzig im Oktober 1813 und der Einzug der Alliierten in Paris befreiten Pius VII. aus seiner Gefangenschaft. Im Mai 1814 konnte er nach Rom zurückkehren. Beinahe fünf Jahre war Rom ohne Papst gewesen. Auf dem Wiener Kongress erreichte der päpstliche Gesandte Ercole Kardinal Consalvi (1757–1824) die fast vollständige Wiederherstellung des Kirchenstaates und die Restitution der geraubten Kunstwerke, deren Rückführung bis 1816, geleitet von Antonio Canova (1757–1822), aber nur unvollkommen gelang.

Abb. 2 Giuseppe Vasi, Panorama der Stadt Rom, vom Gianicolo aus gesehen, 1765. Stiftung Schloss Friedenstein Gotha

Nach Rom!

In dieser politisch instabilen Zeit war das Reisen naturgemäß gefährlicher und anstrengender als im Frieden. Deutlich weniger Pilger und Touristen machten sich nach Italien mit Rom als Hauptziel auf den Weg. Jene, die von dem Geld der Reisenden abhängig waren, gerieten in Existenznöte. Erst in der Restaurationszeit nach dem Wiener Kongress 1815 nahm die Zahl der Reisenden wieder erheblich zu.² Dennoch riss der Strom der Fremden nach Italien auch in der napoleonischen Ära nie gänzlich ab. Selbst nach der Plünderung der Museen durch die Franzosen blieben genug bewunderungswürdige Kunstwerke und Bauwerke mit ihrer immobilen Ausstattung als Attraktionen, ebenso wie die landschaftlichen Schönheiten.³ Die Routen, um von Norden nach Rom und von dort in den Süden der Apenninhalbinsel zu gelangen, waren seit Langem kanonisch und änderten sich prinzipiell im frühen 19. Jahrhundert nicht. Die Reiseliteratur, mit der sich jeder Reisende vorberei-

Abb. 3 Joseph Anton Koch, Santi Giovanni e Paolo in Roma, 1810. Kassel, MHK, Graphische Sammlung



tete, gab präzise Vorschläge, welche Orte zu besuchen und welche Kunstwerke oder Naturattraktionen anzuschauen waren. Das Besichtigungsprogramm galt als verbindlich und war durch Lektüre auch jenen Gebildeten vertraut, die Italien nicht aus eigener Anschauung kannten. Karl Friedrich August Hartmann (1783–1828), der Reisebegleiter der Familie von Blanckenhagen, konnte deswegen aus Neapel an den Archäologen Karl August Böttiger (1760–1835) nach Dresden schreiben: »Ohne hier gewesen zu sein, wissen Sie es besser als ich [...]«.«⁴ Die Italtour der Blanckenhagens startete in Genf und verlief über den Alpenpass beim Mont Cenis nach Oberitalien, wie es für Franzosen oder Engländer typisch war, die durch Frankreich anreisten. Nach der Besichtigung diverser Städte ging es an der Adriaküste entlang bis Ancona und dann über Loreto durch das Landesinnere nach Foligno, Spoleto, Terni und Rom.⁵

In der napoleonischen Phase erschienen weniger Guides und Reiseberichte, die Verleger berücksichtigten den Rückgang der Touristen und die damit geringere Abnehmerzahl. Gleichzeitig verfassten weniger Reisende ihre Erinnerungen. Erst nach 1815 kam es parallel zum Anstieg der Anzahl der Reisenden wieder zu vermehrter Publikationstätigkeit. Einerseits erschienen neu verfasste Werke, andererseits kam es zu Neuauflagen von Guides des vorherigen Jahrhunderts, die trotz der allgemeinen Veränderungen als zeitgemäß empfunden wurden.⁶ Eines der aktuellen Bücher zur Zeit der Reise der Blanckenhagens war beispielsweise die 1808 in Weimar und in einer anderen Auflage 1809 in Prag veröffentlichte »Neueste Kunde der Schweiz und Italiens« von Theophil Friedrich Ehrmann (1762–1811).⁷ Dabei handelt es sich um eine umfassende nüchterne Darlegung, die alle denkbaren Sachgebiete berücksichtigt. Ebenso wäre die 1809/10 in Zürich erschienene vierbändige Edition »Briefe aus Italien« von Philipp Joseph von Rehfues (1779–1843) zu nennen.⁸ In Briefform behandelt der Autor darin unterschiedliche Themenkomplexe wie Erziehung, Sprache, Theater oder Musik, die Reisende inspirieren konnten. Es finden sich in dem Werk aber auch Berichte über aktuelle Ereignisse, etwa die Rückkehr Pius' VII. von der Kaiserkrönung Napoleons in Paris.⁹

Vor Ort, bei längeren Aufenthalten, griffen die vermögenden Reisenden nicht nur auf gedruckte Beschreibungen zurück, sondern ließen sich von Cicerones persönlich unterweisen. Auf diese Weise verdiente sich etwa der livländische Theologe, Schriftsteller und Maler Carl Gotthard Grass (1767–1814) ein Zubrot. Er führte beispielsweise den Professor der Ästhetik der Universität Dorpat (heute: Tartu) und Direktor des dortigen

Museums, Karl Morgenstern (1770–1852), einen Bekannten der Blanckenhagens, bei dessen Romaufenthalt von Oktober bis Dezember 1809 durch die Stadt (Kat.-Nr. 12, Abb. 2).

Die Künstlerrepublik und die Kunst der Gegenwart

Neben etablierten und gut situierten Reisenden kamen viele junge Künstler aus unterschiedlichen Ländern nach Rom, um ihre Ausbildung abzurunden oder um länger zu bleiben. Sie bildeten eine internationale Gemeinschaft. Seit 1789 lebte der Landschaftsmaler und Graphiker Johann Christian Reinhart (1761–1847) in Rom. Zusammen mit seinem Freund, dem Philologen und Altertumswissenschaftler Friedrich Sickler (1773–1836), gab er 1810 und 1811 einen »Almanach aus Rom« heraus.¹⁰ Sickler war zuvor Hauslehrer beim preußischen Gesandten in Rom, Wilhelm von Humboldt (1767–1835), und seiner Frau Caroline (1766–1829) gewesen und an Kunstfragen vielfältig interessiert.¹¹ Ursprünglich war der »Almanach« als Reihe konzipiert worden, es erschienen aber lediglich die beiden erwähnten Bände, weil der Verkaufserfolg eher bescheiden war und Sickler 1812 Rom verließ. Da er die meisten Beiträge verfasst hatte und Reinhart das Unternehmen weder allein noch mit einem anderen Kompagnon weiterführen wollte, wurde es eingestellt. Der »Almanach« richtete sich an »Künstler und Freunde der bildenden Kunst«. Er behandelte in Aufsätzen und kurzen Notizen unterschiedliche Themen wie etwa Topographie, historische Ereignisse, Künstler-Biographien und Musik-Nachrichten. Darüber hinaus enthielt er Interpretationen von Kunstwerken und informierte über die aktuelle Kunstsituation. Das Herzstück war ein Kalendarium, das jedem Tag einen Künstler gleichsam als künstlerischen Tagesheiligen zuwies. Der Band von 1810 enthielt außerdem ein Verzeichnis der zum Erscheinungsdatum in Rom lebenden Künstler.¹² Dieses unterscheidet die Künstler nach Gattungen und Nationalitäten, wobei der oben erwähnte Balte Carl Gotthard Grass unter den deutschen Landschaftsmalern aufgeführt wird. Die Liste umfasst 229 Künstlernamen, allerdings ist sie nicht komplett. In ihr wurden außerdem acht Gemälderestauratoren berücksichtigt, denen damit eine hohe Wertschätzung zuteilwurde.

Ein enger Freund Reinharts war der seit 1795 in Rom lebende Joseph Anton Koch (1768–1839). Er brachte 1810 seine Radierungen »Römische Ansichten« mit 20 idealisierten Darstellungen Roms und der Umgebung heraus (Kat. Nr. 13, Abb. 3).¹³ Mit ihnen wollte er sich eine weitere Einnahmequelle erschließen, denn sie waren naturgemäß billiger als



Abb. 4 Gottlieb Schick, Adelheid und Gabriele von Humboldt, 1809. Ehemals Berlin, Schloss Tegel, Kriegsverlust

Gemälde und leichter transportabel. Allerdings entpuppten sich die »Ansichten« als Misserfolg. Es war vermutlich der Idealisierungsgrad, der zur Zurückhaltung der Käufer führte. Die Radierungen Luigi Rossini (1790–1857) ließen sich dagegen gut absetzen. Rossini war 1810 nach Abschluss seines Studiums in Bologna nach Rom gekommen und schuf in den folgenden Jahrzehnten gegenstandsnahe Veduten, womit er gewissermaßen zum geistigen Nachfolger Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) wurde.

Von manchen Kunstliebhabern wurden Kochs »Römische Ansichten« gleichwohl geschätzt, so von den Blanckenhagens. In das nur durch Zeichnungen überlieferte Doppelbildnis (vgl. S. 15–17), das Wilhelm



Abb. 5 Joseph Anton Koch, Blick vom Kloster Sant'Isidoro auf Rom, 1810. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

von Blanckenhagen von seinen ältesten Töchtern Eva und Emilie 1810 bei Christian Gottlieb Schick (1776–1812) in Auftrag gab, wurden die Druckgraphiken als aktuelle Kunstwerke integriert. Schick zeigte Emilie, wie sie ein Album mit diesen Radierungen in der Hand hält.¹⁴ Das Doppelbildnis der Schwestern war unter den in Rom entstandenen Gemälden des Jahres 1810 eines der spektakulärsten. Schick wohnte von 1802 bis 1811 in der Ewigen Stadt und verdiente sich seinen Lebensunterhalt auch durch Porträts von Romreisenden. 1809 hatte er im Auftrag Caroline von Humboldts ihre Töchter Adelheid und Gabriele gemalt und damit das Vorbild für das Porträt der Blanckenhagen-Töchter geschaffen (Abb. 4).¹⁵ In beiden Porträts hielt Schick die Mädchen in antiker Kleidung fest und zeigte sie, den Prinzipien des Klassizismus entsprechend, vor einer idealen, klassischen Landschaft oder antiken Ruinen.

Die Epoche der Romantik brach für Rom endgültig im Juni 1810 an, als eine Gruppe junger Künstler aus Wien eintraf, die einen Bund geschlos-

sen hatten und sich Lukasbrüder nannten. Die Enge der Wiener Akademie bewog Johann Konrad Hottinger (1788–1827), Franz Pforr (1788–1812), Ludwig Vogel (1788–1879) und Friedrich Overbeck (1789–1869) trotz der in Italien drohenden Gefahren, den Freiraum der römischen Künstlerrepublik zu suchen.¹⁶ Nach einem ersten Aufenthalt in der Villa Malta ließen sie sich am 29. September 1810¹⁷ im Franziskanerkloster Sant'Isidoro (Kat.-Nr. 11; Abb. 5) nieder, das wegen der Vertreibung der Mönche durch die Franzosen bis auf einen Wächter verlassen war.¹⁸ Ihr Ziel war die Erneuerung der Kunst im Geiste des Christentums, wobei ihnen Meister der Jahrhunderte vor Raffael (1483–1520) und altdeutsche Künstler als Vorbilder dienten. Sie wirkten wie Mitglieder einer Sekte, trugen einfache Kleider, hatten schulterlanges Haar und waren überaus fromm. Tags zeichneten sie in den Kirchen und in der Landschaft, verkehrten aber genauso gerne wie die anderen deutschen Künstler im Caffè Greco. Schnell wurden sie wegen ihrer äußeren Erscheinung und ihrer religiösen Kunst »Nazarener« genannt. So unkonventionell sie auch waren, fanden sie in Rom dennoch gleich Unterstützung, etwa durch die Brüder Franz (1786–1831) und Johannes (1787–1860) Riepenhausen. Diese interessierten sich zwar für die Antike, schufen aber gleichzeitig ebenfalls eine religiöse Kunst unter Bezugnahme auf früh-italienische und altdeutsche Kunst. Da sie bereits seit 1805 in Rom lebten, waren sie gewissermaßen Nazarener »avant la lettre«.¹⁹ Aber auch der viel ältere Joseph Anton Koch unterstützte die Lukasbrüder. In dem Stammbuch Wilhelm von Blanckenhagens finden sich nazarenische Zeichnungen, womit es sich auf dem damals neuesten Stand der Kunst befindet. Blanckenhagen schätzte die hier ausgedrückten künstlerischen Neuerungen genauso wie die klassizistische, etablierte Bildersprache eines Koch oder Schick. 1810 schuf Overbeck das Bildnis seines Freundes Pforr (Abb. 6)²⁰, in dem die Prinzipien der nazarenischen in Abgrenzung zur klassizistischen Kunst sichtbar werden. Der verinnerlicht wirkende Pforr trägt altdeutsche Kleidung. Die reliefierte Fenstereinfassung, auf die er sich lehnt, zeigt unter anderem sein Bundessymbol, einen Totenkopf mit Kreuz als Sinnbild für die Überwindung des Todes durch den christlichen Glauben. Im Raum hinter ihm stellt Overbeck eine strickende, gleichzeitig aber lesende Frau und einen Tisch dar, auf dem eine Vase mit einer weißen Lilie steht. Damit weckt er Assoziationen an Darstellungen der Verkündigung an Maria. Hinter der Frau fällt der Blick auf eine deutsche mittelalterliche Stadt mit gotischer Kirche und eine italienische Küstenlandschaft. Diese irrealer Konstruktion sollte das Ideal der Nazarener, die Verschmelzung deutscher und italie-

nischer Prinzipien, versinnbildlichen. Das Gemälde entstand in Rom, enthält sich aber bis auf die Arabesken in der Fensterrahmung jeglicher Bezüge auf die Antike. Vielmehr werden die Epochen vor der Renaissance aufgerufen und der christliche Glaube hervorgehoben.

In den folgenden Jahrzehnten dominierten die Nazarener das internationale Kunstgeschehen. Von Rom ausgehend, belebten sie mit großformatigen Fresken die Monumentalmalerei neu. 1816 bis 1817 entstand in der Casa Bartholdy ein Zyklus mit Wandbildern nach Themen des Alten Testaments. Danach malten die Nazarener von 1817 bis 1829 Räume im Casino Massimo beim Lateran nach Vorlagen der Dichter Dante (1265–1321), Ariost (1474–1533) und Tasso (1544–1595) aus, wobei für den Dante-Raum auch Koch hinzugezogen wurde.²¹

Die Gelehrtenrepublik und die Geschichte der Kunst

Der »Almanach« berichtete nicht nur über zeitgenössische Künstler, sondern auch ausführlich über Kunst vergangener Jahrhunderte und diesbezügliche Publikationen. 1810 erschienen in Rom graphische Reproduktionsfolgen mit wenig Erläuterungen, aber auch üppig mit Druckgraphiken ausgestattete wissenschaftliche Abhandlungen. Hierzu zählt das der vorrömischen Zeit gewidmete Buch von Marianna Candidi Dionigi (1756–1826) »Viaggi in alcune città del Lazio che dicono fondate dal Re Saturno«, von dem jeweils ein Teil jährlich zwischen 1809 und 1812 erschien.²² Nach den Zeichnungen Dionigis und zu ihrem Text schufen Vincenzo Feoli (1750–1831) sowie Wilhelm Friedrich Gmelin (1760–1820) Kupferstich-Illustrationen. Diese behandeln die Geschichte der fünf Städte Alatri, Anagni, Arpino, Atina und Ferentino in Latium, die der Legende nach von Saturn in mystischer Vergangenheit gegründet worden waren. Aus archäologischer Sicht sind die ehemaligen Stadtmauern aus Zyklopenmauerwerk von besonderer Bedeutung. Der »Almanach« wies außerdem auf die zeitgleiche Schrift »L'Italia avanti il dominio dei Romani« des Historikers und Etruskersforschers Giuseppe Micali (1768–1844) hin. Dieser hatte ebenfalls die »cyclopischen Konstruktionen« der Vorzeit analysiert und die »Herren Riepenhausen« als Illustratoren gewonnen. Sie radierten 47 der insgesamt 60 Tafeln, für einige zeichneten sie sogar die Vorlagen.²³ Die beiden genannten Publikationen stehen beispielhaft für das starke Interesse an der vorrömischen Zeit in Italien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Da die ergiebigsten archäologischen Ausgrabungen des Jahres 1810 auf dem Terrain der ehemaligen etruskischen Stadt Veji (heute: Veio) nord-

westlich Roms stattfanden, wurde die Aufmerksamkeit zusätzlich in diese Richtung gelenkt. Die Altertumswissenschaft erhielt jenseits der praktischen Archäologie in Forschung und Lehre wesentliche Impulse durch die Errichtung des Lehrstuhls für Archäologie an der römischen Universität La Sapienza am 21. April 1810. Zum Gründungsprofessor wurde Lorenzo Re (1783?–1820) berufen, ein Bekannter der Blanckenhagens (Blatt 19).

Der römischen Epoche ist der siebente Band mit Beschreibungen und Reproduktionen der Kunstwerke aus dem Museo Pio Clementino, eines der archäologischen Museen des Vatikans, gewidmet. Der erste Band



Abb. 6 Johann Friedrich Overbeck, Franz Pforr, 1810. Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie

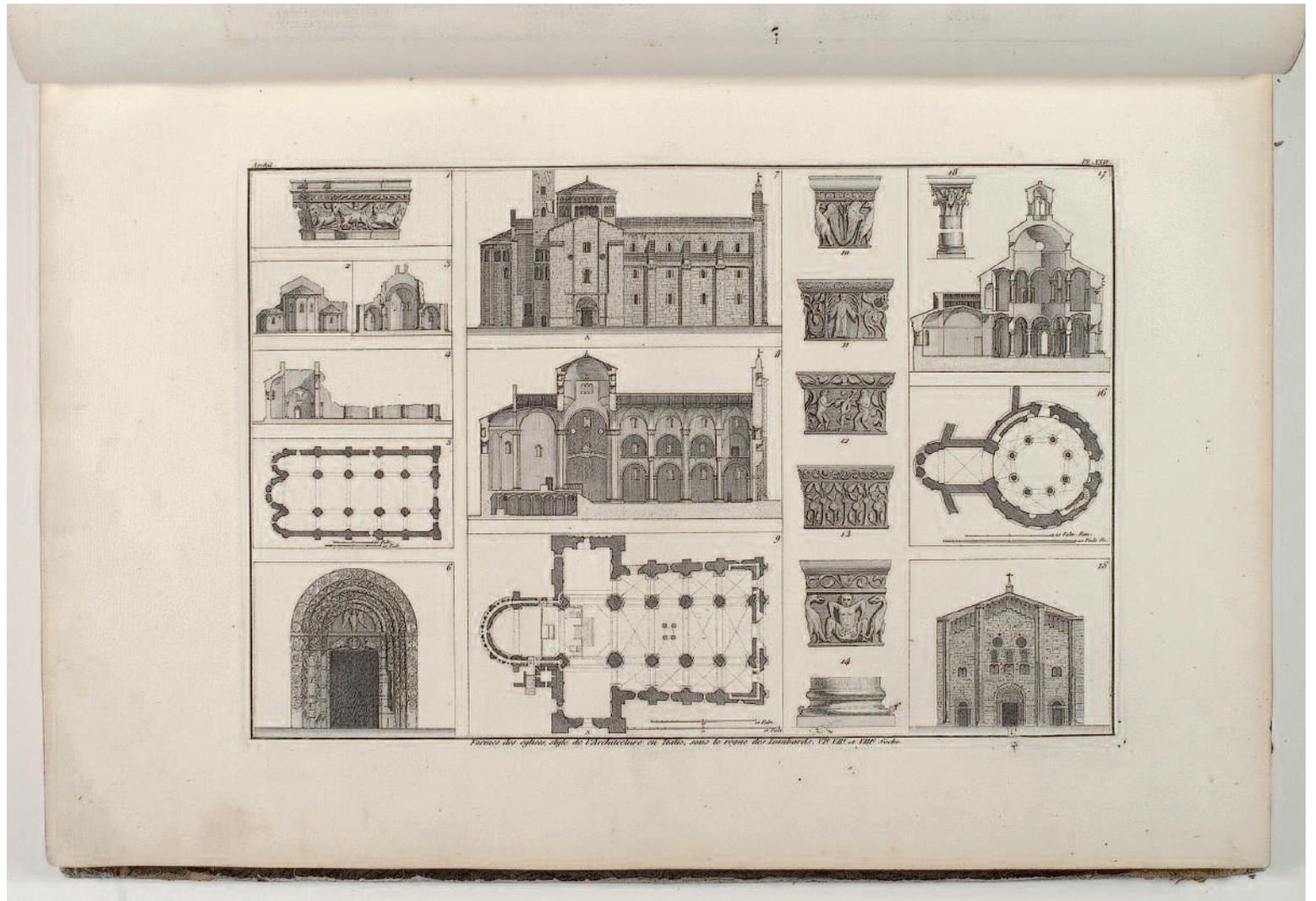


Abb. 7 Jean Baptiste Louis Georges Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monumens, Bd. 4, Tafel XXIV, Paris 1823. Universitätsbibliothek Heidelberg

war bereits 1782 erschienen, der abschließende wurde, von der interessierten Öffentlichkeit lange erwartet, erst 1810 veröffentlicht.²⁴ Die berühmte Sammlung römischer und in der Antike nach Italien gebrachter griechischer Skulpturen hatten die Franzosen einschneidend dezimiert.²⁵ Als Herausgeber des Bandes firmierte der zwischenzeitlich in Paris wohnende Archäologe Ennio Quirino Visconti (1751–1818). Der letzte Band ist gewissermaßen ein Nachtrag zu den vorherigen mit Skulpturen, Büsten und Reliefs. Er umfasst unter anderem Mosaik, Kandelaber und Tierskulpturen, die als Gruppe innerhalb des Museo Pio

Clementino bis heute eine besondere Attraktion bilden. Das monumentale Inventar mit aufwendigen Reproduktionen ist ein gelehrtes Werk der Archäologie, konnte aber wie jeder Museumsführer von Besuchern zur Vor- oder Nachbereitung genutzt werden.

Als Tour d'Horizon war Jean Baptiste Louis Georges Seroux d'Agincourts (1730–1814) Werk »Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe« konzipiert.²⁶ Es schließt mit seiner Auswahl zeitlich an das Imperium Romanum an. Der erste von 24 Teilen, die in sechs Bänden zusammenge-

fasst wurden, kam nach jahrzehntelangen Vorarbeiten im Mai 1810 heraus. Mit insgesamt ca. 3.000 Abbildungen auf 325 Kupfertafeln, mit Einführungen und Erklärungen handelt es sich um eine der frühesten illustrierten Überblicksdarstellungen zur Kunst von der Nachantike bis zur Renaissance. Die zahlreichen abgebildeten Kunstwerke veranschaulichen die Entwicklung der Kunstgeschichte, wobei Seroux alle denkbaren Kunstwerke, von Bauten bis hin zu den frühesten europäischen Druckgraphiken des 15. Jahrhunderts berücksichtigte (Abb. 7).²⁷ Während Hartmann von einer »in vieler Hinsicht kleinlichen Kunstgeschichte« sprach,²⁸ wurde das Opus magnum vom »Almanach« lobend mit dem Resümee hervorgehoben: »Es wird durch dasselbe eine große Lücke ausgefüllt, welche in der Geschichte der Kunst fast zwölf Jahrhunderte umfasst.«²⁹

1810 veröffentlichten auch die Brüder Riepenhausen ihre »Geschichte der Malerei in Italien« (Kat.-Nr. 3): Neben einem Tafelband mit graphischen Reproduktionen frühitalienischer Malerei erschien ein Textband, der Vorrede, Einführung, Künstlerviten und Kurzbeschreibungen der Tafeln enthält.³⁰ Wilhelm von Blanckenhagen war einer der ersten Subskribenten. Das Projekt blieb allerdings ein Torso, weil weitere geplante Bände nicht verwirklicht werden konnten.

Nach der Publikation der Brüder Riepenhausen erschien eine Graphikfolge mit reiner Dokumentationsabsicht, die einzig die Fresken im Großen Kreuzgang von Santa Maria del Popolo behandelt, die dem Teilabriss des Bauwerkes infolge städtebaulicher Veränderungen zum Opfer fallen sollten. Im November 1810 hatte die Consulta romana Giuseppe Valadier (1762–1839) und Giuseppe Camporese (1763–1822) die Verantwortung für neue Infrastrukturprojekte der Stadt übertragen. Giuseppe Valadier war schon unter Pius VI. päpstlicher Baumeister gewesen und blieb auch während der Franzosenherrschaft und unter Pius VII. im Amt. Er hatte sich schon lange mit Urbanistik beschäftigt, und so konnte er, als er ab 1811 an die Neugestaltung der Piazza del Popolo ging, an frühere Pläne von 1793 anknüpfen. Um seine Idee zu realisieren, musste der Große Kreuzgang von Santa Maria del Popolo mit den Fresken Pinturicchios (1452–1513) und anderer Künstler abgerissen werden. Bereits 1810 waren die Fresken von Francesco Giangiaco (1783–1864) gezeichnet und später als eine Folge von 14 Umrisskupferstichen publiziert worden (Abb. 8).³¹ Der Graphikfolge ist abschließend ein Grundriss des Klosters vor der Beseitigung des Kreuzgangs angefügt, den Valadier selbst aufgenommen hatte. Allen Beteiligten war bewusst, dass ein kunsthistorisches Denkmal von hoher Bedeutung vernichtet wurde.



Allein die Zeichnungen und Kupferstiche konnten die Erinnerung an die Fresken wachhalten. Diese Dokumentationsabsicht lässt an das Vorgehen der modernen Denkmalpflege in vergleichbaren Fällen denken. In all den erwähnten Abhandlungen brach sich die Kunstgeschichte als beginnende Wissenschaft ihre Bahn.

Musik

1810 war für Rom ein friedliches Jahr. Feste wurden im privaten Rahmen gefeiert, Theater und Konzerthäuser boten mit ihren Aufführungen Zerstreuung und zugleich geistige Anregung. Für viele Reisende war die Musik in ihrer mannigfaltigen Erscheinung ein großes Erlebnis auf der Italienreise. Die Guides und Reisebeschreibungen gingen vielfach darauf ein. So berichtet Rehfués in seinen literarischen Briefen aus Florenz über den Tanz in Italien.³² Im zweiten Band des »Almanachs« findet sich ein

Abb. 8 Francesco Giangiaco, Auferstehung Christi, Kreuzgang von Santa Maria del Popolo in Rom mit den Fresken Pinturicchios, 1810. Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Aufsatz »Über die Italienische Theatermusik« mit einer anschließenden Aufzählung der Opernhäuser, neu komponierter Opern und der wichtigsten Musiker.³³

Im Teatro Valle in Rom wurde 1810 beispielsweise nach den Buffa-Opern des Karnevals in der Fastenzeit das Drama sacro »La distruzione di Gerusalemme« von Nicola Antonio Zingarelli (1752–1837) aufgeführt. Von ihm, der seit 1804 päpstlicher Kapellmeister war, wurde im Sommer außerdem »Ines de Castro« gezeigt. Weitere Stücke waren

»La vergine del sole« von Domenico Cimarosa (1749–1801) oder »La Didone« von Valentino Fioravanti (1764–1837), der 1816 als zweiter Nachfolger Zingarellis von Pius VII. zum Leiter der Cappella Giulia am Petersdom ernannt werden sollte. Die aus Leipzig stammende Sopranistin Charlotte Henriette Häser (1784–1871) trat in diversen Rollen im Teatro Valle »mit Beifall ohne Grenzen und immer neuem Entzücken des Publicums« auf.³⁴ Die italienische Musikwelt befand sich, wie die Gesellschaft überhaupt, in einer Übergangsphase. Ihre Protagonisten sind



Abb. 9 Bartolomeo Pinelli,
Tanzende vor dem sogenannten
Vesta-Tempel in Rom,
um 1810. Kassel, MHK,
Graphische Sammlung

heute weitgehend unbekannt. Hingegen hält der Ruhm der nachfolgenden Generation von Belcanto-Komponisten wie Gioachino Rossini (1792–1868) bis in die Gegenwart an. Die erste Uraufführung einer seiner Opern, »La cambiale di matrimonio«, fand am 3. November 1810 in Venedig statt.

Die eher volkstümliche Seite der Musik zeigen wenige Darstellungen in Bartolomeo Pinellis (1781–1835) 1810 radierter Serie »Nuova raccolta di cinquanta motivi pittoreschi«, die dem Leben der einfachen Römer und der Landbevölkerung gewidmet ist und die Blanckenhagen für seine Sammlung erwarb.³⁵ Ähnliche Motive hielt Pinelli auch in Zeichnungen fest (Kat.-Nr. 19, Abb. 9). Eine Musikdarbietung für die Hautevolee Roms hatte Pinelli dagegen in einem früheren Aquarell dokumentiert.³⁶ Es zeigt eine musikalische Soiree in einem Salon, vielleicht dem der Schriftstellerin Friederike Brun (1765–1835), bei der zahlreiche führende Persönlichkeiten des kulturellen und politischen Lebens in Rom zugegen waren, etwa Prinz Friedrich von Sachsen-Gotha und Altenburg³⁷ sowie das Ehepaar Humboldt (Kat.-Nr. 5). Für das soziale Gefüge waren solche Orte der Zusammenkunft von hoher Bedeutung. Der Salon der Humboldts im Palazzo Tomati, Via Gregoriana 42, war über Jahre hinweg insbesondere für die deutsche Gemeinschaft einer der wichtigsten Treffpunkte.

Literatur

Unter den Dichtern des deutschen Sprachraums, die 1810 in Rom lebten, sei der aus Königsberg stammende Dramatiker Friedrich Ludwig Zacharias Werner (1768–1823) erwähnt (Kat.-Nr. 21, Abb. 10). Er besuchte oft mit dem jungen Blanckenhagen, Johann Christoph, Sehenswürdigkeiten, Theateraufführungen und Kaffeehäuser. Sein Theaterstück »Wanda, Königin der Sarmaten. Eine romantische Tragödie« erschien 1810 in Tübingen, nachdem es 1808 bereits auf Johann Wolfgang Goethes (1749–1832) Veranlassung hin in Weimar uraufgeführt worden war.³⁸ Am Gründonnerstag, dem 19. April 1810, konvertierte Werner, wie nicht wenige protestantische Künstler vor und nach ihm, zum Katholizismus, um 1814 sogar Priester zu werden.³⁹ Aus traurigem aktuellem Anlass dichtete er im August 1810 »Werner's Klagen um seine Königin, Louisa von Preußen«, die am 19. Juli 1810 gestorben war.⁴⁰ Seine Biographie und Dichtungen gaben in ihrer Exzentrik der kunstinteressierten Kommunität in Rom genug Gesprächsstoff.

Der Literatur vergangener Zeiten hingegen war ein ungewöhnliches Werk des Dänen Georg Zoëga (1755–1809) gewidmet, das fünf Jahre



Abb. 10 Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, Der Dichter Zacharias Werner, um 1821. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

nach seiner Vollendung erst 1810 posthum publiziert wurde. Zoëga hatte die im Besitz Stefano Kardinal Borgias (1731–1804) in Velletri auf mehr als 2.000 Pergamentblättern befindlichen koptischen Texte in zwei Dialekte unterteilt, ins Lateinische übersetzt und kommentiert.⁴¹ Die hohen Anforderungen beim Druck des koptischen Alphabets konnten in der auf fremde Sprachen spezialisierten Druckerei der päpstlichen Propaganda Fide, die 1622 zur Missionierung fremder Völker gegründet worden war, bewerkstelligt werden. Es entstand ein rund 700 Seiten umfassendes Buch in übergroßem Format. Wegen des Themas und der Kosten gelangte es nur in wissenschaftliche Bibliotheken. Dennoch wurde auf diese Weise kaum bekannte Literatur der Öffentlichkeit zugäng-

lich gemacht und dem Vergessen entrissen. Die Forschung profitierte erheblich von der Publikation des Konvoluts, denn die koptischen Texte spielten bei der Entzifferung der ägyptischen Hieroglyphen eine hilfreiche Rolle. Jean-François Champollion (1790–1832), dem ihre Entschlüsselung Anfang der zwanziger Jahre gelingen sollte, verfasste 1811 eine positive Rezension von Zoëgas »Catalogus«. ⁴²

Friederike Brun, eine Bewunderin und Freundin Zoëgas, und ihre Tochter Ida waren mit den Blanckenhagens und ihren Reisebegleitern seit ihrer Begegnung in Neapel im Frühjahr 1810 ebenfalls bekannt. In Rom vertiefte sich der Kontakt. Brun kannte die Stadt sehr gut, denn sie lebte hier während ihrer drei Italienaufenthalte 1795/96, 1802/03 und 1807 bis 1810. Ihre bekanntesten Schriften waren literarische Reisebeschreibungen, obschon sie auch Gedichte und andere Texte publizierte. ⁴³ Ihre Zeit in Rom schilderte sie in mehreren Büchern, ⁴⁴ wobei die Eindrücke

des Sommers 1810 erst 1833 in ihren literarischen Memoiren »Römisches Leben« erschienen. ⁴⁵ Unter den dort erwähnten Persönlichkeiten gab sie dem Dramatiker Werner eine gewisse Prominenz, ⁴⁶ indem sie berichtete, wie er eigene tragische Texte deklamierte und damit heftige Emotionen bei ihr auslöste. Fasziniert von ihm, besuchten sie gemeinsam Sehenswürdigkeiten. Das waren für sie abschließende Rundgänge, denn am 12. August 1810 ⁴⁷ kehrte sie mit Ida zu ihrem Ehemann nach Kopenhagen zurück. Nach Rom kam sie nie wieder. Nicht nur ihr, die sie so lange in Rom gelebt hatte, sondern auch den Reisenden, die nur relativ kurz dort weilten, fiel der Abschied schwer, weil die Stimmung des Ortes für alle gleichermaßen zauberhaft war, wie Brun bekannte: »Wir sollten Alle scheiden von Rom; unsere Humboldt's zwar etwas später als wir; aber Alle hatten wir uns so eingelebt in die ewige Stadt, daß dieses Dasein uns ein einziges schien.« ⁴⁸

Für Reinhard Muhr, mit Dank für 35 Jahre unermüdliche Unterstützung bei Erkundungstouren in der *res publica literaria*.

- 1 Röder 1812, Spalte 1158. Röder war Pfarrer in Württemberg und gleichzeitig Reiseführer, wobei er nie selbst in Italien gewesen war, sondern lediglich Schriften anderer Autoren kompilierte.
- 2 Brilli 1989, S. 69. Zur Kavaliertour der vorrevolutionären Zeit siehe Kat. London 1996.
- 3 Morgenstern 1813, S. 236, über S. Croce in Florenz: »Nach dem Genuss der jetzt unvergleichbar reichen Gallerien zu Paris, war mir das Besehen des Innern Italienischer Kirchen früheres Bedürfnis, als der Besuch der Florentiner Gallerie.« Über die reiche Kunstausrüstung der Kirchen schrieb er: »Denn die vornehmsten [Kirchen...] sind so voll von Kunstwerken, zumal von Gemälden, dass von ihnen fast jede wie eine Gallerie betrachtet werden könnte. Daher verzweifelt der Reisende schon, wenn er einen Blick in seinen *Guida* wirft, beynahe an der Möglichkeit, nur zum Lesen des ganzen Verzeichnisses der vielen einzelnen Kapellen mit allen ihren Bildern Zeit zu gewinnen; noch mehr, beym Eintritt in die Kirche selbst, an seiner Fähigkeit, allem Merkwürdigen auch nur einen flüchtigen Blick zu schenken, und nichts Wichtiges zu übersehen; geschweige hier, selbst bey längerem Aufenthalt, jemals fertig zu werden.« (S. 237).
- 4 Vgl. dazu S. 180.
- 5 Hartmann an Böttiger, 25. März 1810. Schudt 1959, S. 154. Vgl. dazu S. 180.
- 6 Brilli 1989, S. 69.
- 7 Ehrmann 1809.
- 8 Rehfues 1809/10.

- 9 Ebd., Bd. 4, S. 50–58 (Rom, 19. Mai 1805).
- 10 Sickler/Reinhart 1810/11. Viele der im folgenden genannten Daten finden sich in den Notizen Friedrich Noacks, die in der Bibliotheca Hertziana, Rom, aufbewahrt werden. Er hatte diese Zeittafel für sein Buch »Das Deutschtum in Rom« angelegt: URL: <http://edoc.biblherz.it/archiv/noack/Zeittafel> (eingesehen am 1.12.2019). Vgl. außerdem Sgarbozza 2003.
- 11 Wilhelm hatte Rom im Oktober 1808 verlassen, während seine Frau bis September 1810 blieb, siehe unten.
- 12 Sickler/Reinhart 1810/11, Bd. 1, S. 265–279.
- 13 Lutterotti 1985, S. 403f., Nr. 1–20.
- 14 Kat. Stuttgart 1976b, S. 171, Nr. 58 (1905/06 zerstört).
- 15 Ebd., Nr. 53 (1945 zerstört).
- 16 Der Begriff »Künstlerrepublik« fällt im »Almanach« mehrfach, z. B. Sickler/Reinhart 1810/11, Bd. 1, S. 265.
- 17 Noack (siehe Anm. 10), S. 512.
- 18 Schindler 1982, S. 23.
- 19 Kat. Stendal 2001, S. 193.
- 20 Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. A II 381, NG 1002; Thimann 2014, S. 108–114.
- 21 Büttner 1981.
- 22 Candidi Dionigi 1809–1812 (Reisen in einige Städte Latiums, die angeblich von König Saturnus gegründet wurden); Aletta/Monticelli 2002, S. 88, Nr. 39; Borchart 2010, Nr. 131–144.
- 23 Sickler/Reinhart 1810/11, Bd. 1, S. 298, 305f., Bd. 2, S. 281–283; Micali 1810 (Italien vor der Herrschaft der Römer); Andresen 1869, Nr. 13, 1–47; Kat. Stendal 2001, Nr. II.14; Morgenstern 1813, S. 734f., Morgen-

- stern geht bei seinen Ausführungen zur Stadtmauer von Cortona auf Candidi Dionigi, Gmelin, Micali und den »Almanach« ein.
- 24 Visconti 1807 [1810]; der Band trägt das Druckdatum 1807, erschien de facto aber erst 1810. Sickler/Reinhart 1810/11, Bd. 2, S. 296; Kuhlmann/Schneider 2012, Spalte 1268.
- 25 Angesichts des Vorgehens der Franzosen wurde auch der Kunstraub der Römer thematisiert, Sickler/Reinhart 1810/11, Bd. 2, S. 256–276 (»Über die Schicksale der Monumente der Alten Kunst in Rom und in dessen nächsten Umgebungen«).
- 26 Seroux d'Agincourt 1810–1823. Die deutsche Ausgabe, Frankfurt am Main 1845, erschien unter dem Titel: »Sammlung von Denkmälern der Architectur, Sculptur und Malerei vom 4. bis zum 16. Jahrhundert«; Bickendorf 2007, S. 35–39.
- 27 Seroux d'Agincourt 1810–1823, Bd. 6, Tafeln CLXIX–CLXXI (Reproduktionen der Druckgraphiken).
- 28 Hartmann an Böttiger, 1. Juli 1810 (vgl. S. 184).
- 29 Sickler/Reinhart 1810/11, Bd. 2, S. 280f.
- 30 Riepenhausen 1810; nicht bei Andresen 1869; Kat. Stendal 2001, S. 122–125 und S. 131–137; Noack (siehe Anm. 10), S. 511 (erste Lieferungen erschienen zur Leipziger Ostermesse, April 1810); Schröter 1994.
- 31 Giangiacomo 1810. Freundlicher Hinweis von Dr. David Klemm, Hamburg.
- 32 Rehfues 1809/10, Bd. 2, S. 3–11 (Florenz, 7. September 1803).
- 33 Über die »Italienische Theaternmusik«: Sickler/Reinhart 1810/11, Bd. 2, S. 150–181. Über »Italienische Improvisatoren«: Sickler/Reinhart 1810/11, Bd. 1, S. 234–241.
- 34 Sickler/Reinhart 1810/11, Bd. 2, S. 151.

- 35 Nagler 1835–1852, Bd. XI, Nr. 6 (Neue Sammlung von 50 malerischen Motiven). Sickler/Reinhart 1810/11, Bd. 1, S. 288, mit dem Hinweis, auf Wunsch würden auch kolorierte Exemplare geliefert.
- 36 Siehe Kat.-Nr. 5.
- 37 Ihm ist der erste Band des »Almanachs« gewidmet. 1822 wurde er als Friedrich IV. Herzog.
- 38 Werner 1810.
- 39 Noack (siehe Anm. 10), S. 511. Die für gewöhnlich zu lesende Angabe, Werner wäre am 19. April 1811 konvertiert, beruht auf einem Irrtum.
- 40 Ebd., S. 512.
- 41 Zoëga 1810; Müller 2012, S. 326. Die Bedeutung des »Catalogus« für die koptische Literatur zeigt sich darin, dass er zweimal nachgedruckt wurde, 1903 (Verlag J. C. Hinrichs, Leipzig) und 1973 (Verlag Olms, Hildesheim und New York). Die im Museo Borgia in Velletri zugängliche Sammlung des Kardinals war eine große Sehenswürdigkeit, vgl. Rehfues 1809/10, Bd. 2, S. 190–192 (Neapel, 4. Mai 1804).
- 42 Champollion 1811.
- 43 Hartmann an Böttiger, 25. März 1810, mit der Erwähnung neuer Gedichte Bruns.
- 44 Brun 1806–1809; Müller 2012, S. 260–263 und S. 272f.
- 45 Brun 1833, Bd. 2, S. 298–301 (»Die Sommererscheinungen in Rom 1810«) und S. 311–320 (»Rom 1810. Juni, Juli«).
- 46 Ebd., S. 311f.
- 47 Noack (siehe Anm. 10), S. 515.
- 48 Brun 1833, Bd. 2, S. 313. Caroline war nicht viel später als Brun aufgebrochen. Sie verließ Rom mit ihren Kindern am 24. September 1810, ihr Mann war dagegen bereits im Oktober 1808 nach Berlin zurückgekehrt.

Deutsche Kunst in Rom im Jahr 1818

Die Schneidersche Sammlung im Städel Museum

Regina Freyberger

Im Winter 1817/18, etwa zu der Zeit, als die Nazarener die Fresken der Casa Bartholdy abgeschlossen und den Auftrag für die Ausmalung des Casino Massimo angenommen hatten, weilte auch Esaias Philipp Edler von Schneider (1757–1835) aus Frankfurt am Main in Rom. Es war eine Zeit künstlerischen Wandels: Im Frühsommer 1817 war der Aufsatz »Neu-deutsche religios-patriotische Kunst« von Heinrich Meyer erschienen,¹ eine Brandschrift für die klassizistische Doktrin und gegen die Nazarener, ganz im Sinne Goethes, der schon der »klosterbrudrisierenden, sternbaldisierenden«² Romantik kritisch gegenüberstand. Der Auf-

satz verfehlte seine Wirkung nicht; er spaltete das kunstinteressierte Publikum und veranlasste noch 1820 Johann David Passavant zu der Gegenschrift »Ansichten über die bildenden Künste«. Schneider wiederum, der Passavant bereits 1817 in Mailand begegnet war,³ bestellte in Italien just nicht nur bei bereits arrivierten oder im weitesten Sinne klassizistischen Künstlern wie dem ehemaligen Goethe-Begleiter Christoph Heinrich Kniep, Johann Christian Reinhart, Joseph Anton Koch oder Bertel Thorvaldsen, sondern eben auch bei den jungen, heftig diskutierten Nazarenern, bei Peter Cornelius, Friedrich Overbeck, Philipp Veit und anderen. Er bat sie um großformatige, bildmäßig ausgeführte Zeichnungen, mit dem Ziel, eine Sammlung »Deutsche[r] Kunst in Rom / im Jahr 1818« aufzubauen (Kat.-Nr. 40, Abb. 1),⁴ als sei es ihm darum gelegen gewesen, die so konträren zeitgenössischen Positionen deutscher Kunst wie in einem Brennglas zu bündeln.

Der Sammler

Als kunstinteressierter Romreisender war Esaias Philipp von Schneider 1817/18 keine Einzelfigur. Viele wohlhabende Mäzene und Gönner pilgerten in den Jahren nach dem Wiener Kongress ins »Canaan der Kunst«⁵ und ließen, nicht zuletzt durch ihre Ankäufe, am »deutschen Kunsthimmel ganz neue Sterne aufgehen«⁶. Schneiders Sammlung fand dabei sogar im »Morgenblatt für gebildete Stände« Erwähnung.⁷ Über den Sammler selbst sind die Informationen dagegen rar,⁸ in den Beschreibungen und Erinnerungen anderer Italienreisender sucht man ihn vergebens.

Geboren wurde Esaias Philipp von Schneider am 7. Oktober 1757 in Frankfurt am Main in das Patriziergeschlecht Frauenstein; der Vater, Benjamin Schneider (1731–1777), war Jurist, die Mutter, Susanne Orth (1725–1787), die Tochter des Frankfurter Rechtsgelehrten Johann Philipp Orth (1698–1783). Schneider studierte Rechtswissenschaften,

Abb. 1 Unbekannt, Deutsche Kunst in Rom im Jahr 1818, Titelblatt der Zeichnungssammlung von Esaias Philipp von Schneider, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum



wurde 1804 in den Reichsritterstand erhoben und starb ledig und kinderlos am 15. August 1835 an den Folgen eines Schlaganfalls in Frankfurt am Main als letzter seines Geschlechts.

Seine Sammlung fiel an die Kinder seiner verstorbenen Schwester Susanna Elisabeth von Malapart-Neufville (1756–1832), deren zweitältester Sohn Wilhelm Gustav Adolf Freiherr von Malapart-Neufville (1787–1862) nach den Aufzeichnungen seines Onkels und auf der Grundlage der erhaltenen Korrespondenz ein in blaues Maroquin gebundenes »Beschreibendes Verzeichniß« der Sammlung anfertigte.⁹ Malapart-Neufville ergänzte auch eine 44. Zeichnung, Leonhard Diefenbachs »Tod des Kaisers Adolf von Nassau in der Schlacht bei Gellheim im Jahre 1298«. Später verkaufte er die Sammlung dem Frankfurter Generalkonsul und Sektfabrikanten Jakob Georg Hermann Mumm von Schwarzenstein (1816–1887), dessen Witwe Eugenia Sophia geb. Luterth (1822–1888) die Sammlung 1887, dem Wunsch ihres Mannes folgend, dem Städelschen Kunstinstitut schenkte.¹⁰ Eine Zeichnung, Ernst Fries' »Blick auf Rom«,¹¹ fehlte damals bereits, eine weitere Zeichnung, Johannes Anton Ramboux' »Nachmittagsruhe in den Farnesischen Gärten zu Rom«, wurde 1935 im Tausch abgegeben und befindet sich heute in der Sammlung Winterstein.¹²

Der runde, intarsierte Marmortisch, den Esaias Philipp von Schneider in Italien bestellt hatte, um seine Sammlung angemessen präsentieren zu können, hat sich nicht erhalten.¹³ Auch über den Verbleib der in Italien angefertigten Marmorbüste des Mäzens ist nichts bekannt.¹⁴

Die Sammlung

Auf seiner Italienfahrt wurde Esaias Philipp von Schneider von dem Zeichenlehrer und Maler Johann Adam Ackermann begleitet.¹⁵ Dieser hielt die gemeinsame Reise in Feder und Pinsel fest und verewigte den Mäzen und sich zu Pferd auf dem Weg von Chiavari nach Rapallo in Ligurien (Abb. 2).¹⁶ Wann genau Schneider den Plan fasste, eine Sammlung charakteristischer Zeichnungen von jenen Künstlern zu erwerben, die wie er »1818. in Rom gewesen«,¹⁷ ist unbekannt. Ebenso ist leider nicht überliefert, ob und woher er für die Idee einer solchen Zeichnungssammlung möglicherweise Anregungen empfing. Den Streit um die Nazarener wird der kunstsinnige Jurist aber schon in Frankfurt aufmerksam verfolgt haben. Beim Buchhändler Wenner und bei Christian Schlosser mag er, wie Goethe, erste Beispiele ihrer Kunst gesehen haben.¹⁸ In Rom besuchte er schließlich einzelne Künstler in ihren Ate-



liers.¹⁹ In der folgenden Zeit bestellte er bei einer Reihe von ihnen Zeichnungen und überließ ihnen dabei »die Wahl des Gegenstandes sowohl, als die ihm am meisten zusagende Zeichnungs-Manier«. ²⁰ Sogar beim Preis hatten die Künstler Mitspracherecht, nur das Format war in etwa vorgegeben.²¹ Dies lässt vermuten, dass Schneider die spätere Präsentation der Zeichnungen von Beginn an mitdachte, vielleicht auch ein Minimum an Vergleichbarkeit der Werke gewährleisten wollte. Entscheidend war für ihn die Qualität und dabei nicht nur die der Ausführung, sondern auch der »schöne, originelle Gedank[e]«. ²² Entsprechend vernahm er es mit einigem Unmut, wenn Künstler die für die Zeichnung entwickelte Idee später wiederaufnahmen, die Komposition wiederholten oder in ein Gemälde überführten.²³

Als Schneider im Frühjahr 1818 die Heimreise antrat, war die Sammlung mitnichten abgeschlossen. Allerdings begann sich das Konzept zu wandeln: Nun wurden nicht länger nur Künstler beauftragt, die sich gerade in Rom aufhielten, sondern – mit fortschreitenden Jahren – solche, die sich 1818 in Rom aufgehalten hatten. Schneider unterstützte dabei zu-

Abb. 2 Johann Adam Ackermann, Landschaft an der Riviera di Levante, 1818?. Frankfurt am Main, Städel Museum

nächst Wilhelm Friedrich Gmelin. Im Oktober 1818 berichtete das »Morgenblatt für gebildete Stände«, dass Schneiders »Sammlung von Handzeichnungen deutscher Künstler [...] nächstens abgehen« werde und aus ihr »das Gute und minder Gute des neueren Kunsttreibens deutlich erkannt« werden könne.²⁴ Eine Zahl der Zeichnungen wird nicht genannt. Durch erhaltene Quittungen und Briefe können allerdings etwa 16 Werke der frühesten Phase der Sammlung zugeordnet werden,²⁵ wenn man, was naheliegt, die Zeichnung des Reisebegleiters Ackermann ebenfalls diesen ersten Aufträgen zuschlägt.

Eine genaue zeitliche Abfolge der Bestellungen lässt sich dabei nicht rekonstruieren: Den Künstlern war keine präzise Frist zur Vollendung ihrer Zeichnungen gesetzt. Gmelin beklagte 1820 die Säumigkeit Julius Schnorr von Carolsfelds, mit dem er spätestens seit Oktober 1819 verhandelte.²⁶ Auch mit Wilhelm Schadow war er seit 1818 im Gespräch, doch konnte dieser wegen anderer Verpflichtungen erst 1821 von Berlin aus eine Zeichnung liefern.²⁷ Ähnliches gilt für Helmsdorf, den Gmelin ebenfalls noch im Oktober 1819 um eine Zeichnung gebeten hatte, die der Künstler aber erst 1822 in Straßburg nach erneuten Verhandlungen mit Schneider ausführte.²⁸ Manche Aufträge verliefen gänzlich im Sande: Johann David Passavant gegenüber erwähnte Schneider

1823, dass Theodor Rehbenitz (1791–1861) »wohl gelegentl. zu mahnen [wäre], doch wünschte ich, daß er seine Arbeit nicht übereilte.«²⁹ Eine Zeichnung dieses Künstlers fehlt in der Sammlung, der Auftrag kam offensichtlich nicht zustande. Um Joseph Rebell³⁰ oder Karl Wilhelm Wach³¹ bemühte sich Esaias Philipp von Schneider ebenfalls vergebens. Wieder andere Künstler, wie Gustav Heinrich Naecke oder Johann Friedrich Dietrich,³² die Gmelin Esaias Philipp von Schneider im Juli 1819 vorgeschlagen hatte, schloss Schneider aus, weil er nicht überzeugt war, »daß sie für mich etwas ganz Neues vornähmen – schöne, originelle Gedanken kön[n]en solchen Meistern nicht entstehen«³³.

Als Gmelin am 22. September 1820 starb, half Schneider gelegentlich Johann David Passavant beim weiteren Aufbau der Sammlung.³⁴ Dem Ursprungskonzept, Werke der 1818 in Rom lebenden deutschen Künstler zusammenzutragen, blieb Schneider dabei weitestgehend treu. Einzelne der später bestellten Zeichnungen gingen sogar auf Ideen oder Studien von 1818 zurück, wie dies für die Landschaft von Helmsdorf belegt ist.³⁵ Erst bei den letzten Ankäufen weitete Schneider die Idee seiner Sammlung entschieden aus: Fries, Klein, Schirmer, Prestel, Oppenheim und Peipers kamen erst nach 1818 nach Rom, Lips war 1817 bereits verstorben. Die Zeichnungen von Lips, Fohr und Fries erwarb Schneider zudem aus deren Nachlass und entschied sich im Falle Fohrs – entgegen der Empfehlung Passavants – sogar für eine vorrömische Jugendarbeit,³⁶ was im Kontext des einstigen Sammlungskonzepts letztlich wenig konsequent ist.

Als die Sammlung 1833, zwei Jahre vor Esaias Philipp von Schneiders Tod, im Mainzer Kunstverein erstmals öffentlich ausgestellt wurde,³⁷ betonte der Rezensent der »Quartalblätter« dennoch insbesondere die (kunst-)historische Bedeutung der Sammlung: Sie böte (abgesehen von den noch fehlenden Werken von Franz Pforr, Theodor Rehbenitz, Karl Wilhelm Wach, Johann Nikolaus Hoff und Samuel Amsler) einen Überblick über das Kunstschaffen »in einem bestimmten Zeitraum, und zwar gleich nach der ersten Entfaltung eines neuen Kunstgeistes, nämlich der Wiederkehr zum alten Ernste der Idee und der Gründlichkeit und Strenge der Formen«.³⁸ Gemeint ist hier die einst umstrittene, 1833 freilich etablierte Kunst der Nazarener. Bis heute liegt die besondere Bedeutung der Sammlung in diesem Konzept und damit in dem aufgefächerten Panorama unterschiedlicher künstlerischer Positionen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts.



Abb. 3 Bertel Thorvaldsen und Joseph Anton Koch, Der Kentaur Chiron lehrt den Knaben Achilles die Bogenkunde, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum



Die Zeichnungen der ersten Sammlungsphase

Schon die ersten Bestellungen zeigen die Vielfalt der deutschrömischen Kunstlandschaft um 1818: Da ist zum einen die klassizistische Position mit Bertel Thorvaldsen, dem nach Canovas Tod bedeutendsten klassizistischen Bildhauer seiner Zeit. Thorvaldsen, der seit 1797 in Rom lebte, schuf gemeinsam mit dem befreundeten Joseph Anton Koch eine Kreidezeichnung mit dem Kentauren Chiron bei der Ausbildung des Achilles (Abb. 3), ein Thema, das ihn schon seit einigen Jahren beschäftigte.³⁹ Die präzise gegebene Landschaft mit Höhle und Galeere stammt von Koch,⁴⁰ von Thorvaldsen die plastisch aufgefasste antikische Figurengruppe: der kraftstrotzende Kentaure und der Jüngling mit strengem Profil. Ebenso dem klassizistischen Formenkanon verpflichtet ist die etwas unbeholfene Komposition »Der Tod des Agamemnon« von Friedrich Müller, genannt Maler Müller, der seit 1778 in Rom lebte und bei dem Esaias Philipp von Schneider eigentlich nur eine »Skizze aus dem Reiche des Lucifers«⁴¹ bestellt hatte.⁴²

Anspielungen an die Antike zeigen auch die beiden Landschaften von Johann Christian Reinhart (Kat.-Nr 41, Abb. 4) und Friedrich Wilhelm

Gmelin (Kat.-Nr. 42, Abb. 5), die kompositorisch in der Tradition von Claude Lorrain und Nicolas Poussin stehen. Unter wolbig aufgelockertem Himmel schlängelt sich je ein Fluss durch eine weite südliche Landschaft. Baumgruppen rahmen ausgewogen die Kompositionen mit ihren antikischen Staffagen: Bei Reinhart sitzt im Vordergrund ein Flötenspieler unweit eines Denkmalsteins mit dem Symbol der Panflöte, dem Instrument des griechischen Hirtengotts; junge Männer in Togen machen sich an ihm vorbei mit Speeren auf zur Jagd, im Fluss baden zwei Frauen, und am anderen Ufer bewegt sich eine Opferprozession dem dorischen Tempel zu. In der Ferne ist eine antike Stadt zu erkennen, dahinter Gebirge. Bei Gmelin beugt sich Hermes über den durch sein Flötenspiel eingeschlafenen Riesen Argos, den Dolch gezückt, während unbeteiligt am Ufer, mit dem Hinterteil zum Betrachter, die in eine Kuh verwandelte Io steht. Am Horizont ist eine Festung zu sehen, kleine Schiffe ankern im Hafen vor einem Bergmassiv. In ihrem reduzierten Kolorit von Braun- und Blautönen nähern sich die beiden Kompositionen auch farblich an; bei der Ausstellung im Mainzer Kunstverein wurden sie als Pendants gehandelt, dürften aber nicht als solche entstanden sein. Dagegen spricht schon die doch recht verschiedene Landschafts-

Abb. 4 Johann Christian Reinhart, Klassische Landschaft mit Baumgruppen und einer Opferprozession, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum

Abb. 5 Wilhelm Friedrich Gmelin, Italienische Landschaft mit Argos und Hermes, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum



Abb. 6 Christoph Heinrich Kniep, Aussicht auf dem Wege nach dem Camaldulenser Kloster bei Neapel, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum

Abb. 7 Johann Martin von Rohden, Eremitage bei Albano, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum

auffassung: Während es bei Gmelin, vor allem im Hintergrund, den Anschein hat, als handele es sich durchaus um eine topographisch verifizierbare Küste, scheint Reinharts Natur als idyllisch-arkadisches Ideal erfunden.

Eine klassische Vedute zeigt dagegen die Kreidezeichnung Christoph Heinrich Knieps (Kat.-Nr. 43, Abb. 6), der sich nach der Italienreise mit Goethe 1787 in Neapel niedergelassen hatte: An einem mächtigen Baum vorbei gleitet der Blick von einer Anhöhe auf dem Weg von Neapel zu dem Kloster Camaldoli zu den Inseln Niseda, Procida und Ischia sowie zum Cap Miseno. Der Baum mag dazu erfunden sein, sicher auch die lagernden und Reisig sammelnden Frauen in Tracht. Sie bestimmen den heiteren, mit Friedrich Schiller ‚naiven‘ Charakter der Landschaft nicht unwesentlich mit. Bei Martin von Rohdens »Eremitage bei Albanox« (Kat.-Nr. 45, Abb. 7) wandelt sich diese ins Romantische:⁴³ Vor dem grob gemauerten Eingang einer Höhlenklause, die sich eher den pittoresken Ruinenarchitekturen englischer Gärten zu verdanken scheint, bewirbt der Eremit einen Pilger. Ob die Landschaft topographisch bestimmbar ist, sei dahingestellt, Martin von Rohden reizten vor allem das Gestein und die unterschiedlichen, nach der Natur gezeichneten Pflan-



zen. Der Mönch, so vermittelt sich der Eindruck, lebt ganz im Einklang mit der Natur, die Einöde ist (ihm) ein prächtiger Hortus conclusus. Viel nüchterner fällt da Helmsdorfs 1821 entstandene Feder- und Pinselzeichnung »Aus dem Kapuzinerkloster von Albanox« aus, die auf einer Studie aus dem Jahr 1818 beruht (Kat.-Nr. 44, Abb. 8). Zurückgenommen ist die figürliche Staffage, der rastende Pilger dient nur noch als kompositorisches Gegengewicht zur kleinen Kapelle, und die beiden Mönche, die von der Terrasse aus in die Weite der Landschaft blicken, haben vor allem die Funktion von Repoussoirfiguren, lenken also den Blick des Betrachters in die Ferne.

Die letzte der Landschaftszeichnungen steht zwischen den Gattungen und ist gleichzeitig Historie (Kat.-Nr. 46, Abb. 9): Joseph Anton Koch, der seit 1795 in Rom lebte, entwarf für Esaias Philipp von Schneider mit feiner Feder, dünn laviert, eine Komposition zu dem biblischen Motiv der großen Traube von Kanaan. Mose hatte nach dem Auszug der Israeliten aus Ägypten zwölf Kundschafter nach Kanaan geschickt, von denen zwei nach vierzig Tagen mit einer mächtigen Traube zurückkamen und Wundersames über das Land berichteten, in dem Milch und Honig flössen. Koch schuf eine italienische Landschaft mit einer paradiesischen



Abb. 8 Friedrich Helmsdorf,
Aus dem Kapuzinerkloster in
Albano, 1818/1821. Frankfurt
am Main, Städel Museum



Abb. 9 Joseph Anton Koch,
Die große Traube aus Kanaan,
1818. Frankfurt am Main,
Städel Museum

Abb. 10 Carl Christian Vogel von Vogelstein, Die Kunst wendet sich zur Religion, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum



Abb. 11 Franz und Johannes Riepenhausen, Lasset die Kindlein zu mir kommen, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum



Pflanzenpracht aus Palmen und Sonnenblumen und zeigte darin die Heimkehrer, denen ein Hund freudig vorweg springt. Ihm, dem Rom als »Canaan der Kunst«⁴⁴ erschien, wird Italien zum Gelobten Land. Gleichzeitig leitet die Zeichnung zu den religiösen Darstellungen der jüngeren Nazarener über, denen Koch auch freundschaftlich verbunden war. Lässt man einmal Franz Ludwig Catels Darstellung zu Schillers Ballade »Graf von Habsburg«, Conrad Metz' Komposition zu Torquato Tassos »Das befreite Jersusalem« und Carl Heß' »Reiterkampf« außen vor, so bilden die von der nazarenischen Kunstauffassung getragenen religiösen Kompositionen die letzte und neben den Landschaften größte Werkgruppe der ersten Sammlungsphase. Carl Christian Vogel von Vogelstein lieferte ein »autobiographisches Votivbild«⁴⁵ und übersetzte gleichzeitig die Kunstauffassung der Nazarener ins Bild (Abb. 10): In einer allegori-

schen Darstellung wird ein junger Pilger mit Skizzenbuch unter dem Arm durch die Kunst der Religion zugeführt. Maria mit dem Christusknaben gab Vogel von Vogelstein dabei in der Tradition von Perugino und Raffael, die als Vorbilder für die jungen Künstler den Kanon klassischer Muster ablösten. Ähnlich der Kunst Runges und vermutlich beeinflusst von den Randzeichnungen Dürers im Gebetbuch Kaiser Maximilians umrahmte Vogel von Vogelstein die Szene zudem mit Arabesken, die links aus dem Neuen, rechts aus dem Alten Testament hervorwachsen und oben in blumenstreuenden Engeln münden. Die ureigene Aufgabe der Kunst soll, so wird programmatisch deutlich, im Dienst der Religion liegen. Das klassizistische System mit seinem Ideal absoluter Schönheit besaß für die Nazarener keine Verbindlichkeit mehr. Kunst war für sie geschichtlich bedingt; sie strebten nach innerer Wahrheit, einer Kunst, die aus der Reinheit des Gefühls hervorging, einer Reinheit, die nur noch in der kindlich-unschuldigen, da unverbildeten Seele zu finden sei, sowie in jenen Stoffen aufscheine, »wo die Seele, die Geschichte und der Charakter des Volkes ungeschminkt und in ihrer innersten Wahrheit hervortreten«⁴⁶. Dies war nach Auffassung der Nazarener nur in der Bibel, den Kirchenlegenden, Volkssagen und Märchen gegeben, und so wählten Peter Cornelius, Friedrich Overbeck, Philipp Veit und die Brüder Franz und Johannes Riepenhausen (Kat.-Nr. 47, Abb. 11) ihre Stoffe aus dem Neuen Testament.



Abb. 12 Peter von Cornelius,
Grablegung Christi, 1818.
Frankfurt am Main, Städel
Museum

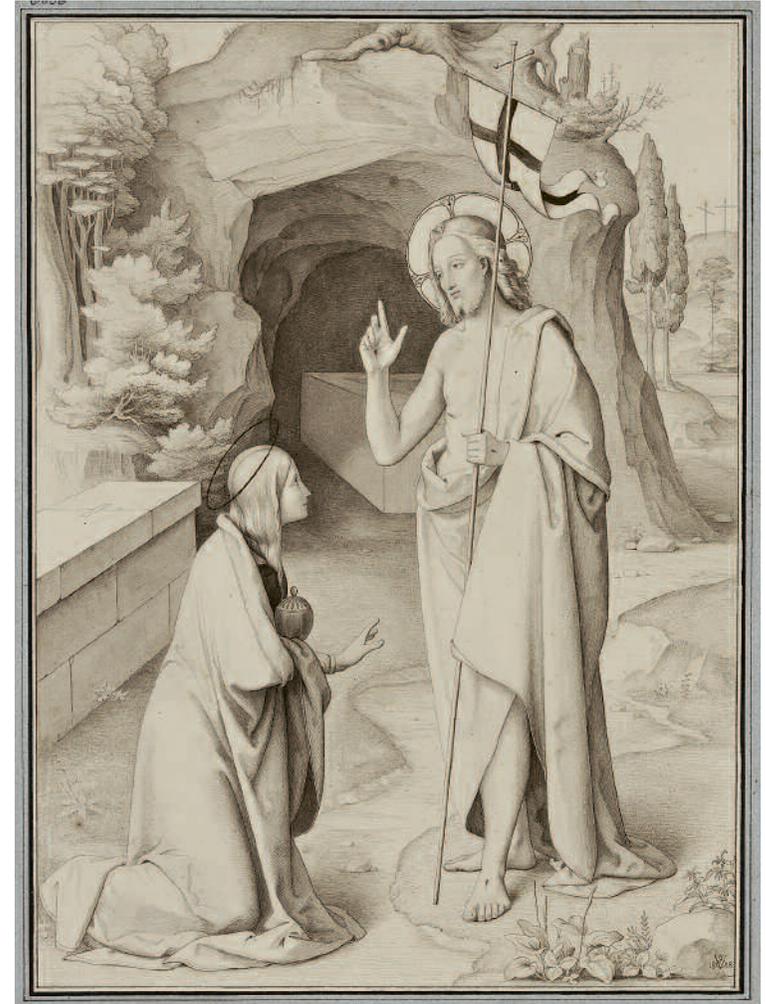
Peter Cornelius führte für Esaias Philipp von Schneider in Feder beispielsweise eine »Grablegung Christi« aus (Kat.-Nr. 49, Abb. 12), ein Sujet, mit dem er sich seit 1813 in Anlehnung an Raffael beschäftigt hatte und das er 1819 auch in ein Ölgemälde übersetzte.⁴⁷ Die dichte, so präzise ge-

zeichnete Dreieckskomposition, in der Maria über dem Leichnam Christi zusammensinkt, rühmte Förster 1874 als die »in Beziehung auf Ausführung vollendetste Arbeit von Cornelius, aber auch als Composition von bewundernswürdiger Schönheit.«⁴⁸ Ähnlich von Raffael beeinflusst und

Abb. 13 Johann Friedrich Overbeck, Auferweckung des Lazarus, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum



Abb. 14 Philipp Veit, Noli me tangere, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum



pyramidal im Aufbau ist Overbecks »Auferweckung des Lazarus« (Kat.-Nr. 48, Abb. 13), eine klare, monumental wirkende Komposition, in der Christus vom lichten Höhleneingang wie von einer Mandorla umfungen wird. Philipp Veits »Noli me tangere« (Kat.-Nr. 50, Abb. 14), in Feder und Pinsel, ist im Vergleich dazu noch reduzierter, fast auch sachlicher. Veit, so die Mainzer »Quartalblätter«, habe »Fiesoles ernste Lieblichkeit in einem leichten getuschten Federumriß zu erreichen gestrebt und beurkundet, wie sich seine jetzige Anmuth aus der Strenge entwickelte.«⁴⁹

Frankfurt und die Nazarener

1818, in dem Jahr, in dem auch Esaias Philipp von Schneider aus Rom zurückgekehrt war und in Frankfurt am Main die Kartons von Cornelius und Overbeck gezeigt wurden, schrieb Johann David Passavant an die Administration des jüngst gegründeten Städelchen Kunstinstituts: »Welchen Ruhm würde es Frankfurt bringen, die fromme Innigkeit und Formenreinheit Overbecks mit der reichen Genialität und Charaktertiefe Cornelius' dort im Freskenschmucke öffentlicher Gebäude zu vereinen, und die Schule der Zukunft dahinzuziehen.«⁵⁰ Doch eine Einladung nach Frankfurt und Aufträge für öffentliche Fresken blieben zunächst aus.⁵¹ Die Zeich-

nungsbestellungen Esaias Philipp von Schneiders waren die Ausnahme. Erst 1830, als die Stiftung Johann Friedrich Städel's nach einem zehnjährigen Streit mit den Erben endlich handlungsfähig war, wurde Philipp Veit als »Vorsteher der Malschule und Direktor der Galerie«⁵² ans Städel'sche Kunstinstitut berufen, wenig später bestellte die Administration bei Overbeck ein großformatiges Historienbild. »Der Triumph der Religion in den Künsten« war allerdings erst 1840 vollendet. Die institutionsgeschichtlich begründete Sammlungslücke an nazarenischen Frühwerken schloss rund 40 Jahre später die Sammlung von Esaias Philipp von Schneider.

Für ihre Unterstützung und für wertvolle Hinweise bei der Erstellung des Manuskripts danke ich Mareike Hennig, Iris Schmeisser und Robert Skwirblies.

- 1 Vgl. dazu Büttner 1983, S. 55–58.
- 2 Goethe 1998, S. 920.
- 3 Vgl. Schrey 1937, S. 17.
- 4 Zur Schneiderschen Sammlung vgl. Verzeichnis und Künstlerbriefe, Sig. GS 1–29, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.; Quartalblätter 1833, S. 35–42; Briefe Esaias Philipp von Schneiders an Johann David Passavant, Ms. Ff. J. D. Passavant, A II. e 722–727, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main (im Folgenden kurz: UB Frankfurt a. M.); Noack 1907, S. 178–179; Noack 1927 (1974), Bd. 1, S. 409, Bd. 2, S. 531; Schrey 1937, o. Pag.
- 5 Joseph Anton Koch an Robert Langer, 14.5.1814, in: Lutterotti 1940, S. 167.
- 6 Dorothea Schlegel an Friedrich Schlegel, 1.12.1818, in: Finke 1923, S. 146.
- 7 Morgenblatt für gebildete Stände, Stuttgart/Tübingen, 28.10.1818, Heft 258, S. 1032.
- 8 Vgl. Nachlassakte Esaias Philipp Edler von Schneider 1835, Sign. 4.356, Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt a. M.; Neuer Nekrolog der Deutschen, Jg. 13, 1835, Tl. 2, S. 691–693, Nr. 203; Dölemeyer 1993, S. 178, Nr. 575, vgl. dort zudem die Einträge zu dem Vater Benjamin und dem Großvater Esaias Philipp Schneider, S. 177, Nr. 570f.
- 9 Beschreibendes Verzeichnis der Ph. E. von Schneider'schen Sammlung von Hand-Zeichnungen Teutscher Künstler jetziger Zeit, Handschrift, gebunden, GS 1 [Bib.-Sign. 4° 592], Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M. (im Folgenden kurz: Beschreibendes Verzeichnis).
- 10 Vgl. Beschreibendes Verzeichnis sowie undatierte Notiz zur Geschichte der Sammlung, Sig. GS 2, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.; Abschrift eines Briefes an Eugenie von Mumm, 26.7.1887, Akte R 15, Faszikel R, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.; Protokoll der Administration des Städel'schen Kunstinstituts vom 26.7.1887, § 1, in: Protokolle der Administration des Stäe-

del'schen Kunstinstituts, 9. Bd., 1888, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

11 Vgl. handschriftliche Anmerkung bei Nr. 9 in: Beschreibendes Verzeichnis.

12 Vgl. Sieveking 1997, Kat.-Nr. 42, S. 120f.; Zahn 1980, Kat.-Nr. 9, S. 19f.; Sitzung der Administration des Städel'schen Kunstinstituts [...], den 30. Januar 1935, § 4b, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

13 Der Tisch gelangte gleichfalls ins Städel'sche Kunstinstitut, vgl. Schrey 1937, o. Pag., wurde dort aber nicht inventarisiert und gilt heute als verschollen.

14 Vgl. Notiz zur Geschichte der Sammlung, Sig. GS 2, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.; Schrey 1937 erwähnt die Büste nicht.

15 Vgl. Paulus/Sauder 1998, S. 857; Gwinner 1862, S. 452 (über Johann Adam Ackermann); Suhr 1995, S. 9. Woher sich Ackermann und Esaias Philipp von Schneider kennen, ist nicht überliefert.

16 Siehe folgenden Anhang, Nr. 14; im Beschreibenden Verzeichnis heißt es bei Nr. 8: »Die Reiter sind Herr von Schneider und sein Reisebegleiter Herr Mahler-Ackermann, geführt von einem Boten.«

17 Esaias Philipp von Schneider an Johann David Passavant, 28.10.1820, Ms. Ff. J. D. Passavant, A II. e 724, UB Frankfurt a. M.; Skwirblies 2020, Brief 8.43.

18 Vgl. Büttner 1983, S. 57.

19 So zumindest für Friedrich Müller nachgewiesen, vgl. Paulus/Sauder 1998, S. 857.

20 Quartalblätter 1833, S. 39.

21 Vgl. ebd.

22 Esaias Philipp von Schneider an Johann David Passavant, 6.12.1823, Ms. Ff. J. D. Passavant, A II. e 726, UB Frankfurt a. M.; Skwirblies 2020, Brief 10.71.

23 Ebd. Schneider benennt in diesem Brief keinen Künstler direkt. Variationen der an Schneider gelieferten Kompositionen sind allerdings beispielsweise von Thorvaldsen (vgl. Anm. 39) sowie von Ramboux bekannt, der zum Thema seiner Zeichnung später ein Gemälde schuf (1931 beim Brand des Glaspalastes zerstört), vgl. Sieveking 1997, S. 120.

24 Morgenblatt für gebildete Stände, Stuttgart/Tübingen, 28.10.1818, Heft 258, S. 1032.

25 Eine ungefähre Hilfe bei der zeitlichen Einordnung erlauben neben den Datierungen der Kunstwerke die folgenden Quellen: Quitungen zu Zeichnungen verschiedener Künstler, Ms. Ff. J. D. Passavant, B, Nr. 1–13, 18, 20, 23, 25 und 26, sowie die Briefe Esaias Philipp von Schneiders an Johann David Passavant, Ms. Ff. J. D. Passavant, A II. e 722–727, UB Frankfurt a. M.; Künstlerbriefe, Sig. GS 2–29, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

26 Wilhelm Friedrich Gmelin an Esaias Philipp von Schneider, 8.7.1820, Sig. GS 22, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

27 Wilhelm von Schadow an Esaias Philipp von Schneider, 10.6.1821, Sig. GS 26, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

28 Friedrich Helmsdorf an Schneider, 23.1.1821, Sig. GS 6, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

29 Esaias Philipp von Schneider an Johann David Passavant, 6.12.1823, Ms. Ff. J. D. Passavant, A II. e 726, UB Frankfurt a. M.; Skwirblies 2020, Brief 10.71.

30 Vgl. ebd.

31 Vgl. Samuel Rösel an Esaias Philipp von Schneider, 28.7.1829, Sig. GS 8, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

32 Esaias Philipp von Schneider an Johann David Passavant, 28.10.1820, Ms. Ff. J. D. Passavant, A II. e 724, UB Frankfurt a. M.; Skwirblies 2020, Brief 8.43.

33 Esaias Philipp von Schneider an Johann David Passavant, 6.12.1823, Ms. Ff. J. D. Passavant, A II. e 726, UB Frankfurt a. M.; Skwirblies 2020, Brief 10.71.

34 Esaias Philipp von Schneider an Johann David Passavant, 28.10.1820, Ms. Ff. J. D. Passavant, A II. e 724, UB Frankfurt a. M.; Skwirblies 2020, Brief 8.43.

35 Friedrich Helmsdorf an Esaias Philipp von Schneider, 23.1.1821, Sig. GS 6, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

36 Johann David Passavant an Esaias Philipp von Schneider, 4.7.1818, Sig. GS 29, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

37 Nicht gezeigt wurden die Zeichnungen

von Schirmer, Fries und Lips, die vermutlich erst später erworben wurden, vgl. Quartalblätter 1833, S. 35–37.

38 Quartalblätter 1833, S. 38.

39 Skizzen dazu haben sich im Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, erhalten; eine Variation des Motivs mit reduziertem Hintergrund, die 1831 von Johannes Riepenhausen gestochen wurde, fand sich 2019 im Kunsthandel, vgl. Le Claire 2019 (o. Pag.); Thiele 1852; Sichter- mann 1957, S. 98–110.

40 Quartalblätter 1833, S. 14.

41 Friedrich Müller an Baron Philipp Esaias von Schneider, 5.12.1818, in: Paulus/Sauder 1998, Brief 481, S. 857.

42 Zu dem Streit um die bestellte oder nicht bestellte Zeichnung vgl. Paulus/Sauder 1998, Briefe 481, 483, 485, 487; Korrespondenz zwischen Müller, Gmelin und Schneider, 1818/19, Sig. GS 15, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

43 Vgl. Pinnau 1965, S. 182, Z. 125, vermutlich ähnlich zu dem ausführlich im Kunstblatt (3. Jg., 1822, Nr. 61, S. 243) beschriebenen, heute verschollenen Gemälde VG 46, S. 142f.

44 Joseph Anton Koch an Robert Langer, 14.5.1814, in: Lutterotti 1940, S. 167.

45 Hyazinth Holland: »Vogel von Vogelstein, Carl Christian«, in: Allgemeine Deutsche Biographie, 40 (1896), S. 135–139, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd19019264.html#adbcontent> (eingesehen am 15.2.2020).

46 Atterbom 1970, S. 199.

47 Vgl. Büttner 1980, S. 55.

48 Förster 1874, S. 165f.

49 Quartalblätter 1833, S. 40; Dorothea Schlegel an Friedrich Schlegel, 25.8.1818, in: Finke 1923, S. 77f.; Suhr 1991, S. 70f.

50 Kopie des Schreibens von Johann David Passavant an die Administration des Städel'schen Kunstinstituts, 1818, Ms. Ff. J. D. Passavant, A I. f 1, UB Frankfurt a. M.

51 Vgl. Gallwitz 1977, S. 13.

52 Zit. nach: ebd., S. 14.

Anhang

Versuch einer ungefähren Rekonstruktion der Ankaufphasen der Zeichnungen der Schneiderschen Sammlung auf Grundlage der Datierung der erhaltenen Quittungen. Zeichnungen, zu denen sich keine entsprechend aussagekräftigen Dokumente erhalten haben, sind mit einem Sternchen (*) gekennzeichnet.

Phase I (1818 bis Februar 1819):

- 1 Joseph Anton Koch, Kat.-Nr. 46
- 2 Friedrich Overbeck, Kat.-Nr. 48
- 3 Friedrich Müller, Der Tod des Agamemnon, 1818, Feder in Grau und Pinsel in Graubraun über Bleistift, 46,3 × 67 cm, Inv.-Nr. 6843
- 4 Peter von Cornelius, Kat.-Nr. 49
- 5 Johann Christian Reinhart, Kat.-Nr. 41
- 6 Franz Ludwig Catel, Der Graf von Habsburg überlässt dem Priester sein Pferd, 1818, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, weiß gehöht, allseitige Einfassungslinie in Schwarz, 44 × 59 cm, Inv.-Nr. 6859
- 7 Johann Martin von Rohden, Kat.-Nr. 45
- 8 Franz und Johannes Riepenhausen, Kat.-Nr. 47
- 9 Carl Christian Vogel von Vogelstein, Die Kunst wendet sich zur Religion, 1818, Bleistift, 46 × 36,7 cm, Inv.-Nr. 6848
- 10 Carl Adolph Heinrich Heß, Reiterkampf zwischen Kosaken und Franzosen, 1818, Deckfarbe, weiß gehöht, 55,5 × 77,3 cm, Inv.-Nr. 6833
- 11 Philipp Veit, Kat.-Nr. 50
- 12 Friedrich Wilhelm Gmelin, Kat.-Nr. 42
- 13 Christoph Heinrich Kniep, Kat.-Nr. 43
- 14 Johann Adam Ackermann, Landschaft an der Riviera di Levante, 1818?, Feder und Pinsel in Grau und Braun, 45,3 × 66,8 cm, Inv.-Nr. 6826*

- 15 Conrad Martin Metz, Der Tod des Sueno, 1818, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, weiß gehöht, 41 × 53,5 cm, Inv.-Nr. 6858*
- 16 Bertel Thorvaldsen, Der Kentaur Chiron lehrt den Knaben Achilles die Bogenkunde (Landschaft von Joseph Anton Koch), 1818, schwarze Kreide, weiß gehöht (Kreide), 41 × 52,4 cm, Inv.-Nr. 6841*

Phase 2 (1820 bis 1824):

- 17 Johann Martin von Wagner, Die Seelenwaage, 1820, Pinsel und Feder in Braun über Bleistift, 41,6 × 52,2 cm, Inv.-Nr. 6842
- 18 Julius Schnorr von Carolsfeld, Jacob und Rahel, 1820, Pinsel in Braun über Rötelfarbe (Pause) und Bleistift, 56,8 × 45,8 cm, Inv.-Nr. 6844
- 19 Ludwig Sigismund Ruhl, Engel tragen das Haus der Heiligen Familie von Nazareth nach Loreto, 1820, Feder in Schwarz, Aquarell und Gouache über Bleistift auf Papier, 39,5 × 41,5 cm, Inv.-Nr. 6857
- 20 Wilhelm von Schadow, Die Reue des Petrus, 1818, Bleistift, 30,6 × 39,8 cm, Inv.-Nr. 6853
- 21 Konrad Eberhard, Das Urteil des Paris, 1821, Bleistift, 43,7 × 56,7 cm, Inv.-Nr. 6839
- 22 Johann Anton Ramboux, Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg, 1821, Feder in Grau und Aquarell über Bleistift, 55,9 × 85,5 cm, Inv.-Nr. 6830
- 23 Friedrich Helmsdorf, Aus dem Kapuzinerkloster von Albano, 1818–1821, Feder und Pinsel in Rotbraun, 47 × 61 cm, Inv.-Nr. 6822
- 24 Johann David Passavant, Jesus, Martha und Maria, 1823, Feder in Braun, braun laviert, 53,2 × 40,5 cm, Inv.-Nr. 6849
- 25 Carl Heinrich Hermann, Kreuztragung Christi, 1823, Feder in Hellbraun, 52 × 70 cm, Inv.-Nr. 6854

- 26 Joseph Sutter, Lasset die Kindlein zu mir kommen, 1823, Pinsel in Braun über Bleistift, 40,1 × 49,4 cm, Inv.-Nr. 6851
- 27 Johann Anton Ramboux, Nachmittagsruhe in den Farnesischen Gärten zu Rom, 1823, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, 47,1 × 56,7 cm, ehem. Inv.-Nr. 6828, 1935 im Tausch abgegeben, heute Sammlung Winterstein*
- 28 Heinrich Hübsch, Vorhalle und Treppe eines mittelalterlichen Rathauses, 1823, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, 44,7 × 54,4 cm, Inv.-Nr. 6838
- 29 Wenzel Peter, Zwei Löwen, 1824, Feder und Pinsel in Grau über Bleistift, weiß gehöht, 40 × 55 cm, Inv.-Nr. 6835

Phase 3 (ab 1825):

- 30 Konrad Eberhard, Die Heimkehr des jungen Tobias, 1825, Bleistift, 39 × 56,4 cm, Inv.-Nr. 6840*
- 31 Julius Ruhl, Sizilianische Landschaft mit dem Monte Pellegrino, 1825, Feder in Schwarz und Braun sowie Aquarell über Bleistift, 32,3 × 40,7 cm, Inv.-Nr. 6824*
- 32 Johann Anton Ramboux, Ansicht des Inneren des Kolosseums in Rom mit Szenen aus dem italienischen Volksleben, 1826, Feder in Graubraun und Aquarell über Bleistift, 54,6 × 84,9 cm, Inv.-Nr. 6829*
- 33 Samuel Rösel, Ansicht von Neapel, 1826, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, 33,5 × 45,7 cm, Inv.-Nr. 6825*
- 34 Peter Rittig, Moses und die Hirten am Brunnen, 1828, Pinsel in Braun über Bleistift, 44,2 × 59,6 cm, Inv.-Nr. 6845
- 35 Carl Philipp Fohr, Jagdgesellschaft zu Pferd vor der Klausur eines Einsiedlers, 1813, Feder und Pinsel in Schwarzgrau, 35,1 × 50,8 cm, Inv.-Nr. 6860 (1829 aus dem Nachlass erworben)
- 36 Johann Adam Klein, Römische Campagnoli zu Pferde fangen mit Hunden

- einen Stier ein, 1829, Feder in Braun und Aquarell über Bleistift, 28,3 × 39,3 cm, Inv.-Nr. 6832
- 37 Moritz Daniel Oppenheim, Boas und Ruth, 1832, Pinsel in Braun über Bleistift, weiß gehöht (Kreide), 43,3 × 56,1 cm, Inv.-Nr. 6847*
- 38 Friedrich Peipers, Das Innere des Baptisteriums S. Giovanni in Florenz, 1832, Feder in Grau und Aquarell sowie Gouache (?), 70,5 × 49 cm, Inv.-Nr. 6836*
- 39 Johann Erdmann Gottlieb Prestel, Darstellung des Fruchtdreschens mit Pferden in Syrmien (Slavonien), 1832, Aquarell über Bleistift, mit dem Bleistift übergangen, 26,8 × 39,4 cm, Inv.-Nr. 6834*
- 40 Friedrich Peipers, Das Innere von St. Gereon in Köln, 1833, Feder in Grau und Aquarell über Bleistift, 76 × 52,8 cm, Inv.-Nr. 6837*
- 41 Johann Wilhelm Schirmer, Waldinneres mit Hirschen am Wasser, 1833/34, Feder in Schwarzgrau und Aquarell, 36,5 × 57,3 cm, Inv.-Nr. 6827
- 42 Ernst Fries, Blick auf Rom, o. J., Technik und Maße nicht überliefert, schon zum Zeitpunkt der Schenkung fehlend (1834 erworben)
- 43 Johann Heinrich Lips, Eine Lazzaronifamilie in Neapel, 1787–1802, Feder und Pinsel in Braun über schwarzer Kreide, 73,4 × 52,3 cm, Inv.-Nr. 6831*

Vom Enkel des Sammlers ergänzt:

- 44 Leonhard Diefenbach, Tod des Kaisers Adolf von Nassau in der Schlacht bei Gellheim im Jahre 1298, o. J., Feder und Pinsel in Grau und Schwarz auf Papier, 30,5 × 39 cm, Inv.-Nr. 6861*

Aus den »Nordländern« nach Italien

Baltische Kunstreisen um 1800

Kadi Polli

Vor der Errichtung und der Wiederherstellung der Nationalstaaten war die Geschichte der baltischen Länder eine Geschichte des Zusammenlebens verschiedener Völker, eine Geschichte politischer und kultureller Verschmelzungen, alltäglicher ethnischer Konflikte, Verflechtungen und wechselseitiger Übertragungen.¹ Seit den Zeiten des Deutschordensstaats befanden sich die hiesigen Gebiete im Einflussbereich Deutschlands, Russlands, Schwedens und Polens. Der Große Nordische Krieg am Beginn des 18. Jahrhunderts endete mit einem Sieg Russlands über Schweden, und als dessen Folge wurden die Gebiete des heutigen Estland und Nordlettland dem russischen Zarenreich eingegliedert. Ab 1795 wurde auch das Herzogtum Kurland Russland angeschlossen, und von da an kann man von den drei Ostseegouvernements oder den Ostseeprovinzen Russlands – Estland, Livland und Kurland – sprechen. In allen drei Provinzen gab es eine Autonomie in Form einer ständischen Selbstverwaltung, die den örtlichen Adligen große Privilegien einräumte und es ermöglichte, das ständische Regierungssystem, den Landbesitz und selbstverständlich auch die deutsche Sprache und den lutherischen Glauben zu erhalten. So gelangten die baltendeutschen Adligen – mit der deutschen Sprache aufgewachsen und wegen ihrer regionalen Identität loyal gegenüber dem russischen Zarenreich – in eine eigenartige Vermittlerrolle zwischen dem deutschen »Mutterland« und dem russischen »Vaterland«.

Der Große Nordische Krieg verwüstete Estland und Livland erheblich, und zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren die Folgen des Krieges sowohl an der Bevölkerungszahl² als auch an den bescheidenen Lebensbedingungen des Adels ablesbar. Mitte des Jahrhunderts lässt sich eine Periode der Regeneration beobachten, an der die zahlreichen Einwanderer aus Deutschland einen bedeutenden Anteil hatten. Bei Letzteren handelte es sich im 18. und 19. Jahrhundert in der Regel um ledige und gebildete junge Männer. Ob sie tatsächlich im Baltikum ansässig blieben, hing von der angebotenen Arbeit, dem Verdienst und dem damit

verbundenen sozialen Status ab, auch davon, ob sie persönlich heimisch werden konnten und eine Familie gründeten. Eine Rolle spielte zudem die Akzeptanz oder zumindest eine gewisse Toleranz gegenüber dem sozialen und politischen System in den baltischen Ländern, das neben den sonst üblichen Einteilungen auch eine Unterscheidung zwischen »Deutschen« und »Undeutschen« (den estnischen und lettischen Bauern) vornahm. Die baltische Aufklärung rekrutierte sich zum großen Teil aus akademisch gebildeten Einwanderern, die das Amt eines Pastors, Juristen oder Lehrers ergriffen und den örtlichen Stand der sogenannten Literaten bildeten. Eben solche Einwanderer bildeten auch einen Großteil der besseren Architekten und Künstler im Livland und Estland des 18. Jahrhunderts, denn die örtlichen sozialen und politischen Bedingungen ermöglichten den deutschen Einwanderern – vom Handwerker bis zum Gelehrten – außer größerer persönlicher Freiheit auch ein höheres soziales Prestige als in ihrer Heimat. Die Nähe des Zarenhofes in Sankt Petersburg gab ihrerseits Hoffnung auf ein vergleichsweise besseres Amt oder eine Karriere in der Verwaltung des russischen Zarenreiches, vielleicht sogar ein Amt am Zarenhof selbst.

Auch wenn sich im 18. Jahrhundert örtliche Künstlerkreise und eine Kunstszene noch kaum ausgebildet hatten, ragten die Städte Jelgava (Mitau), Riga (Abb. 5), Tartu (Dorpat) und Tallinn (Reval) als Kunstzentren hervor. Neben diesen städtischen Zentren müssen aber zweifellos die Gutshöfe als Mittelpunkte der baltischen Kultur gelten. Vor allem in den Gutshöfen fanden sich die ersten bemerkenswerten Kunstsammlungen, welche »sich wie die raresten Medaillen unter dem Adels« verteilten.³ Ende des 18. Jahrhunderts musste man sich unter dem Landgut einer baltischen Adelsfamilie ein Herrenhaus aus Stein, samt einem Park im englischen Stil, vorstellen. Das Leben seiner Bewohner war geprägt von einer vielseitigen häuslichen Bildung und zahlreichen künstlerischen Beschäftigungen, darunter Malen und Musizieren. Ein gutes Beispiel dafür ist das Gut Ojasoo (Alt-Harm) in Estland am Ende des 18. Jahr-

hunderts. Dort hatte Wilhelm Johann Zoëge von Manteuffel (1745–1816) zum Behuf der Bildung seiner Kinder »Lehrer der verschiedensten Art an sich gezogen, Handwerker, Künstler und Gelehrte, die alle unter seinem Dache wohnten und dem Hause das Ansehen einer kleinen Akademie gaben. Neben wissenschaftlichen Disziplinen wurden neuere Sprachen getrieben, man malte, modellierte, kupferstecherte, drechselte, tischlerte, klempnerte und machte ganz vortreffliche Musik.«⁴ Bezeichnend ist die im Zusammenhang mit Ojasoo verwendete Metapher »Akademie« – ein Modell, das verschiedene baltische Gutshöfe ganz bewusst für ihr ästhetisiertes Umfeld, ihre Kunst- und Büchersammlungen, ihre Lehr- und Erziehungsweisen verwendeten. Von den Gutshöfen aus unternahmen die baltischen Adligen Europareisen,



Abb. 1 Jean Auguste Dominique Ingres, Doppelbildnis von Jakob Linckh? und Otto Magnus von Stackelberg, 1817. Vevey, Musée Jenisch Vevey

und dorthin kehrten sie mit den auf ihren Reisen gesammelten Kunstschätzen zurück. Doch nicht nur für die baltischen Kunstsammlungen, auch für die Anfänge einer sich ausbildenden örtlichen Kunstszene sind die Gutshöfe letztlich der Ausgangspunkt. Denn es waren die kunstinteressierten Adelsfamilien, in denen die aus Deutschland eingetroffenen Künstler Arbeit als Kunstlehrer fanden oder von denen sie Aufträge erhielten. Beispiele hierfür sind Gerhard und Karl von Kügelgen, die 1790 direkt aus Rom ankamen und bei den Manteuffels auf Ojasoo wirkten, oder der Hamburger Malergeselle Paridon Jacob Neusz, der bei den Stackelbergs auf Gut Vääna (Fähna) tätig wurde. Die erste Generation der hiesigen Künstler entstammte folglich auch dem Kreis um die erst kürzlich eingetroffenen Kunstlehrer, seien es die Nachkommen der Familien Zoëge von Manteuffel und Kügelgen oder Otto von Stackelberg (1786–1837), der unter Anleitung von Neusz auf Vääna das Zeichnen gelernt hatte und später als international bekannter Archäologe und Künstler eine steile Karriere machen sollte (Abb. 1). Eine ähnliche Funktion als Gutshof-Akademie hatte in Estland auch das Gut Vardi (Schwartzten), welches August von Kotzebue (1761–1819) gehörte. Kotzebue, ein Theaterautor, war Ende des 18. Jahrhunderts von Sankt Petersburg nach Tallinn gezogen und hatte vor Ort ein Liebhabertheater gegründet. 1803 bis 1804 unternahm er eine Reise nach Italien und gab ein Jahr später einen äußerst subjektiven und widersprüchlichen Reisebericht unter dem Titel »Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel« heraus, der einen Einblick in das Leben der Künstler im Salon der Humboldts im Palazzo Tomati bietet und sich als einziger deutschsprachiger Reisebericht auch den in Rom tätigen russischen Künstlern widmet.⁵ 1809 engagierte Kotzebue auf seinem Gut Vardi den Dresdener Künstler Carl Sigismund Walther (1783–1867) als Hauslehrer, unter dessen Ägide die nächste Generation Romreisender ihre erste Bildung erhielt: die baltischen Künstler Otto Friedrich Ignatius (1794–1824) und Gustav August Hippius (1792–1856).

Ein schillerndes Beispiel für die frühen Kontakte zwischen dem Baltikum und Italien ist auch der livländische Gutsherr Friedrich Reinhold von Berg (1736–1809), der im Jahre 1762 mit dem aus Ostpreußen stammenden Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793) – später bedeutend als Cicerone und Kunstagent Katharinas II. – in Italien und Frankreich umherzog.⁶ Durch Reiffenstein machte Berg in Rom die Bekanntschaft von Johann Joachim Winckelmann, und zwischen den beiden entwickelte sich eine intime Freundschaft.⁷ Winckelmann schrieb dem jungen, gut-

aussehenden und gebildeten Livländer mehrere Briefe und widmete ihm seine Abhandlung »Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst« als Dank dafür, dass Friedrich Reinhold von Berg, der als Kunstkenner noch Anfänger war, ihm geholfen hatte, »nicht ein nur trockenes, sondern mehr räsionierendes Verzeichnis« zu erstellen.⁸ 1763 sandte Winckelmann auch die Abgüsse von 400 antiken Gemmen nach Livland. Zuhause erhielt Berg schon bald einen wichtigen Posten in der örtlichen Verwaltung und wurde zum Landrat gewählt. Die aus Rom heimgebrachten Gemälde, Gravüren, Bücher, Gemmen und Abgüsse schmückten sein Gut Katvar (Kadfer) im heutigen Lettland und waren in der damaligen Zeit beliebte Sehenswürdigkeiten.⁹

Kurland. Das Stammbuch Heinrich von Offenbergs

Während ein Bewusstsein für Kunst sich in Estland und Livland nur sehr allmählich entwickelte und erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf den Gutshöfen einzelner wohlhabender Adelsfamilien erste Schritte in diese Richtung unternommen wurden, bot das Herzogtum Kurland im Zeitalter der Aufklärung deutlich bessere Bedingungen für die Entwicklung der Kunst. Der Glanz dieses kleinen Hofes lockte sowohl Architekten und Stukkateure als auch Porträtmaler an. Im Jahre 1775 wurde dort die Academia Petrina gegründet, die dem Anspruch einer Hochschule gerecht werden sollte und für die der zur Zeit der Aufklärung im deutschen Kulturraum angesehene Philosoph, Pädagoge und Ästhetiker Johann Georg Sulzer (1720–1779) einen Lehrplan entwarf. Die eingewanderten Intellektuellen, die eine Stelle in der Academia Petrina in Jelgava (Mitau) antraten, betrachteten die Kunst also bereits in einem größeren, von der Aufklärung inspirierten Rahmen und nicht länger als individuellen Luxus, sondern als ein Mittel, die Gesellschaft voranzubringen und zu verändern.

Das gesamte kulturelle Leben Kurlands drehte sich um den Herzog und seinen Hofstaat. Von daher ist es verständlich, dass die frühen Kunstreisenden aus dem Baltikum allesamt Kurländer waren – dazu gehörten vor allem die Familie des Herzogs selbst, deren nähere Verwandte und die Beamten des Hofes. Peter von Biron (1724–1800), Kurlands letzter Herzog, war gar ein für europäische Verhältnisse wichtiger Mäzen und Kunstsammler (Abb. 2). In seiner Residenz in Jelgava und anderen herzoglichen Schlössern in Kurland, wie Rundāle (Ruhenthal), Svētē (Schwethof) und andere, fanden sich beachtliche Gemälde- und Skulpturensammlungen, eine Waffensammlung, eine Möbelkollektion, eine



Abb. 2 Friedrich Hartmann Barisien, Porträt von Peter von Biron, Herzog von Kurland und Semgallen, 1781. Schlossmuseum Rundale

Bibliothek, eine Sammlung von Kupferstichen, ein Naturalienkabinett und eine Medallensammlung.¹⁰ Diese Sammlungen wurden auf verschiedenen Reisen komplettiert, beispielsweise 1784/85 in Italien, wo Biron nicht nur Arbeiten namhafter alter Meister erwarb, sondern auch Gegenwartskunst. Auf derselben Reise stiftete er auch einen kurländischen Preis für die Schüler der Kunstakademie in Bologna, welche damals den Namen Academia Clementina trug.

Die dritte polnische Teilung besiegelte schließlich die Auflösung des Herzogtums Kurland und 1795 den Anschluss an das russische Zarenreich. Peter von Biron hatte diese Entwicklung vorhergesehen und den größten Teil seines Besitzes bereits auf verschiedene Güter in Schlesien, Böhmen und Deutschland verbracht. So blieb er auch nach seiner Ab-

Abb. 3 Titelseite des Stammbuchs von Heinrich von Offen- berg, 1779. Riga, Kunstmuseum Rigaer Börse



Abb. 4 Peter Birman, Itali- enische Landschaft, 1785, aus dem Stammbuch von Heinrich von Offenbergs. Riga, Kunst- museum Rigaer Börse



dankung einer der reichsten Männer Europas, doch seine Kunstsamm- lungen mussten Kurland verlassen und wurden vor allem in das Schloss Sagan in Schlesien gebracht.

Ein gutes Beispiel für den Maßstab, in dem der kurländische Hof Aufträge an Künstler in ganz Europa vergab, sind die Person und der Besitz Hein- rich von Offenbergs (1752–1827), des Hofmarschalls Peter von Birons. Offenbergs, der in Königsberg studiert hatte, war aktiver Freimaurer und versuchte sich auch selbst als Künstler.¹¹ 1779/80 reiste er in die Nie- derlande und nach England, in die Schweiz und nach Norditalien. Zu- sammen mit den Birons besuchte er 1784/85 wieder Italien und 1786 einen Kurort in Deutschland. Offenbergs organisierte Peter von Birons Aufträge an Künstler und kümmerte sich um den Versand der Werke nach Kurland, sowohl bei Aufträgen an Benjamin West und Angelika Kauffmann in England¹² als auch 1784/85 auf der Italienreise im Falle Jakob Philipp Hackerts.¹³ Einerseits aus einem persönlichen Interesse an der Kunst, andererseits als Beauftragter des kurländischen Herzogs hatte Offenbergs engen Kontakt zu einem großen Kreis zeitgenössischer Künstler. 1786 wurde er wegen seiner Unterstützung junger Künstler sogar zum Ehrenmitglied der Berliner Akademie der Künste ernannt. Viele Künstler, die von ihm unterstützt worden waren und Aufträge er- halten hatten, hinterließen Freundschaftsbekundungen in seinem

Stammbuch, das Offenbergs seit seiner ersten Reise nach England und in die Niederlande beinahe bis ans Ende seines Lebens führte. Der größte Teil der weltlichen Hinterlassenschaften des kurländischen Herzogtums ist längst nicht mehr in Lettland zu finden, doch das Stamm- buch Offenbergs hat sich im Kurländischen Provinzialmuseum erhalten und gehört heute zur Sammlung der ausländischen Graphik des Kunstmuseums Rigaer Börse (Abb. 3–4). Es handelt sich dabei um ein umfangreiches (78-seitiges), in Leder gebundenes Buch mit einem ele- ganten, kalligraphierten Impressum sowie besonderen, die Initialen des Besitzers tragenden und mit graphischen Zierrahmen versehenen Blättern, die 1779 in England gedruckt wurden. Die einzelnen Seiten enthalten Zeichnungen von zahlreichen damals bekannten Künstlern: aus England Angelika Kauffmann, Antoine Zucchi und Benjamin West, aus Deutschland Daniel Chodowiecki, Ferdinand Kobell, Anton Graff, Wilhelm Schadow und Bernhard Rode, aus der Schweiz Salomon Gessner, Johann Ludwig Aberli und Johann Heinrich Wuest, aus der internationalen Künstlerkolonie in Italien selbstverständlich Jakob Philipp Hackert und dessen jüngerer Bruder Georg Abraham Hackert, Friedrich Müller, Albert Christoph Dies, Dominique Vivant-Denon und viele andere. Weniger als ein Drittel der Einträge stammt von Künst- lern aus der baltischen Region (Mitau) und Sankt Petersburg oder von



Abb. 5 Der Rigische Kreis, aus:
Ludwig August von Mellin,
Atlas von Liefland, Riga und Leipzig,
Fr. Hartknoch 1798

Künstlern, die wie Offenberg Dilettanten waren, darunter auch mehrere Künstlerinnen.¹⁴

Da die Balten eine enge (und zahlenmäßig kleine) Gemeinschaft bildeten, in der Verwandtschafts- und Freundschaftsbeziehungen ein dichtes Netz von Unterstützern garantierten, ist es nicht verwunderlich, dass Offenbergs gute Bekannte wiederum den Blanckenhagens zu Kontakten und Ankäufen verhalfen, so 1790 in Rom (siehe S. 11).

Riga

Wichtigstes Wirtschafts- und Kulturzentrum in den baltischen Provinzen des Russischen Reiches war Riga, Hauptstadt des Gouvernements Livland. Ende des 18. Jahrhunderts wurde das mittelalterliche und barocke Riga in beträchtlichem Umfang umgebaut, wodurch Geist und Formen des sächsischen Frühklassizismus in das Stadtbild Einzug hielten. Auf Initiative Otto Hermann von Vietinghoff-Scheels (1722–1792), Geheimrat des russischen Zaren und einer der einflussreichsten Adligen in Riga, entstand ein prächtiges Theatergebäude, in dem 900 Zuschauer Platz fanden und nicht weniger als viermal wöchentlich Stücke

zur Aufführung gebracht wurden. Der Kaufmann und Bürgermeister von Riga, Johann Christoph Berens (1729–1792), und Rigas bedeutendste Literaten – die Verleger Johann Friedrich Hartknoch (1740–1789) und Johann Gottfried Herder (1744–1803) – waren die treibenden Kräfte beim Bau und der Einrichtung der Stadtbibliothek. In ihr fanden auch die ersten öffentlichen Ausstellungen statt, wobei Kunst, Münzen und naturwissenschaftliche Objekte in sogenannten Kuriositätenkammern gezeigt wurden.

Neben den Adligen taten sich auch mehr und mehr vermögende Rigaer Kaufleute als Kunstmäzene hervor. Unter den Privatsammlungen der Stadt war die Kunstsammlung Johann Samuel Hollanders (1754–1799), Ältermann der Großen Gilde, die bedeutendste. Sie umfasste Bücher, Kupferstiche und Gemälde alter Meister, die sich teilweise bis heute in Riga erhalten haben.¹⁵ Bezüglich des Sammelns zeitgenössischer Kunst ist das Stammbuch des Apothekers Jakob Johann Voss (1736–1794) das beste Beispiel (Abb. 6). Im Vergleich zu Offenbergs Stammbuch ist Voss' Album zwar einfacher gestaltet und enthält auch zahlreiche Bilder baltischer Autodidakten, jedoch sind die Eintragungen umso zahlreicher. Als Glanzstücke dieses Albums können die Arbeiten verschiedener deutscher Künstler gelten, die auf einer Deutschlandreise im Jahre 1786/87 gesammelt wurden. Etliche Künstler, die mit ihren frühen Arbeiten in Voss' Album vertreten sind, gelangten später in Rom zu größerer Berühmtheit, wie zum Beispiel Jakob Philipp Hackert, Johann Christian Reinhart und Jakob Asmus Carstens.

Wie für die Zeit der Aufklärung nicht anders zu erwarten, gab es auch in Riga am Ende des 18. Jahrhunderts ein lebhaftes gesellschaftliches Leben. Ab 1787 traf sich im neu gebauten Theater auch die nach dem Vorbild der englischen Clubs gegründete Gesellschaft für Muße, in der die vermögendsten Familien der Stadt verkehrten (darunter auch Wilhelm von Blanckenhagen) und die lokale Theater- und Konzertszene um sich scharten. 1792 wurde zudem in Riga die erste landwirtschaftliche Gesellschaft in den baltischen Provinzen Russlands gegründet, die Livländische Gemeinnützige und Ökonomische Sozietät, die sich die Förderung von Moral, Bildung und materiellem Fortschritt, vor allem die Förderung der Landwirtschaft, des Handels und Gewerbes, zum Ziel gesetzt hatte.¹⁶ Im Zusammenhang mit der Gründung dieser Sozietät taucht im gesellschaftlichen und kulturellen Leben der Name Blanckenhagen unter den Mäzenen auf. Zwar stammten die Initiatoren der Sozietät aus den höchsten Rängen des Adels, das Gründungskapital jedoch steuerte der Rigaer Großkaufmann und Gutsbesitzer Peter

Abb. 6 Asmus Jacob Carstens, Allegorie auf Lessing, 1787, aus dem Stammbuch von Jakob Johann Voss, Blatt 53. Riga, Lettisches Nationales Kunstmuseum



Heinrich Blanckenhagen (1723–1794) bei. Seine großzügige Unterstützung brachte Blanckenhagens Porträt auf die Silbermedaille der Sozietät und verhalf seiner Familie zum Adelstitel (siehe auch S. 10).

Seinen Söhnen Wilhelm, Johann Christian und Peter Heinrich ermöglichten das Vermögen und der Status des Vaters eine angemessene Bildung, Reisen und die Möglichkeit zum Kunsterwerb. Peter Heinrich Blanckenhagen war ein begeisterter Numismatiker gewesen, der große Summen und viel Arbeit in seine Münzsammlung investiert hatte und 30 Jahre lang einen Briefwechsel mit einem großen Kreis internationaler Berater pflegte.¹⁷

In Bezug auf das geistige und künstlerische Leben in Riga und seine Beziehungen zum Ausland, insbesondere das wachsende Interesse an der Kunst und den Künstlern in Rom betreffend, spielte der sogenannte Prophetenclub eine besondere Rolle.¹⁸ Im Prophetenclub traf sich eine kreative Jugend, die erst kürzlich aus Deutschland eingewandert oder gerade von einem Auslandsaufenthalt an ausländischen Universitäten zurückgekommen war. Sie war eher durch Freundschaft und hitzige Diskussionen über Politik und Kultur verbunden als durch feste Regeln eines Clubs. Eine der zentralen Figuren des Prophetenclubs war Carl Gotthard Graß (1767–1814), ein livländischer Pastorensohn, der später als Künstler und Dichter zu einem der wichtigsten baltischen Kontakte Wilhelm von Blanckenhagens 1810 in Rom werden sollte. Graß hatte in Jena Theologie studiert und in seinen Universitätsjahren einen bemerkenswerten gesellschaftlichen Aufstieg in Deutschlands geistigen Zirkeln erlebt: Sein Lehrer und Förderer in Jena war kein geringerer als Friedrich Schiller, der ihn wiederum mit Johann Wolfgang von Goethe und dem Dichter Carl Theodor Körner zusammenbrachte.¹⁹ Zuhause stand Carl Gotthard Graß sofort im Ansehen eines Genies, umgeben von dem Nimbus eines »Freundes Schillers« und bewundert für seine romantischen Überzeugungen und großen künstlerischen Ambitionen. Von dem Freundeskreis des Prophetenclubs, zu dem außer Graß auch der Philosoph und Jurist George Gustav Friedrich von Meck (1769–1794), der Schauspieler Karl Ferdinand Grohmann (1758–1794), der Publizist Garlieb Helwig Merkel (1769–1850), der Historiker Wilhelm Christian Friebe (1761–1811), der Musiker Johann Friedrich La Trobe (1769–1845) und der zukünftige Architekt der Universität Tartu, Johann Wilhelm Krause (1757–1828), gehörten, gingen in den 1790er-Jahren die überschwänglichsten Beziehungen und kühnsten gesellschaftlichen und künstlerischen Entwicklungslinien aus, die Livland ebenso bedeutend wie den Göttinger Hainbund oder die Kreise der Romantiker in



Heidelberg und Jena machten.²⁰ Hier waren die jungen Literaten oft auf dramatische Weise vor die Wahl zwischen einer stabilen Karriere und kreativer Selbstsuche gestellt. Das strahlende Beispiel dafür verkörperte Carl Gotthard Graß, der in der Manier des »Sturm und Drang« das Originalgenie gab, das sich aus der Heimat nach Italien getrieben sieht, um dort zu »segeln und [zu] fliegen wie ein Schwan der dem Parnasse zufliegt«.²¹

Das künstlerische und kulturelle Leben erreichte in Riga Anfang des 19. Jahrhunderts jedoch nicht jenes Niveau, wie die jungen Einwanderer es mit ihrer anfänglichen Energie versprochen hatten.²² Das Fehlen einer höheren Bildungseinrichtung wird dafür als Grund genannt, aber auch der praktische, kaufmännische Geist dieser Stadt, der das entscheidende Argument dafür war, die erste Universität der baltischen Provinzen in Tartu und nicht in der bedeutend reicheren und größeren Stadt Riga zu errichten. So begannen etliche Initiativen der Aufklärungszeit zu versanden, unter anderem sanken die Bedeutung und die

Abb. 7 Carl Gotthard Graß, Der Wasserfall von Caracci bei Aderno am Fuße des Ätna. 1808. Riga, Lettisches Nationales Kunstmuseum

Besucherzahlen der Stadtbibliothek. Ein sprechendes Beispiel für die Rigaer Mentalität ist das Schicksal von Graß' in Rom geschaffenen Meisterwerken. Dabei handelt es sich um vier sizilische Landschaften, die 1809 auf der Kunstausstellung im Kapitol Aufmerksamkeit erregt hatten (Abb. 7),²³ die der Künstler »[s]einem Vaterlande zu bewahren« trachtete und sich dabei in der Vorstellung gefiel, dass durch seine Arbeiten in jungen Livländern »ein Kunsttrieb entflammt werden könnte«²⁴. Die Gemälde trafen in Riga ein und wurden in der Stadtbibliothek aufgehängt. Dort machte auch Graß' Jugendfreund Garlieb Helwig Merkel (1769–1850) ihre Bekanntschaft: »Unter Graß' Gemälden stehen vier idealisirte Sicilische Landschaften oben an, die er in dem alten Castello die Brolo malte, und voll Sehnsucht nach der Heimath, dazu bestimmte, sein Andenken in Riga zu verewigen. [...] Ich habe eine Stunde vor ihnen gestanden und sie mit reichem Genuß studiert, aber zugleich den gefühlvollen Irrthum meines wackern Graß' beseufzt. In der geschäftigen, aber eben nicht kunstliebenden Handelsstadt wußte man nicht einmal eine Prunkstelle für sie aufzufinden, oder wünschte es nicht. Sie wurden in dem feuchten, kalten Local der Stadtbibliothek mit sehr wenig günstiger Beleuchtung aufgehängt, wo der älteste Freund von Graß', der hochachtungswerthe Bibliothekar, selbst lyrischer Dichter von Talent, jahrelang der Einzige seyn mag, der zuweilen mit Nachdenken zu ihnen hinaufsieht.«²⁵

Ohne größeren Widerhall in seiner Heimat blieb auch Wilhelm von Blanckenhagens außergewöhnliches Jahr in Rom 1810. Jenes großartige Fest am Abend des 4. Juli 1810, welches die Blanckenhagens in der Villa Aldobrandini zelebrierten und mit dem man den 100. Jahrestag zu feiern gedachte, an dem die Stadt Riga Teil des russischen Reiches geworden war, wurde zwar von der Rigaer Presse aufmerksam verfolgt, jedoch eher in Form einer Gesellschaftsreportage.²⁶ Der Entwurf zu einem bei Bertel Thorvaldsen anlässlich dieses Jubiläums in Auftrag gegebenen Denkmal kam nie in Riga zur Ausführung. Noch 1811 schrieb Graß' mit Thorvaldsens Einwilligung an seine Kontakte in Livland und gab dem Wunsch des Bildhauers Ausdruck, seinen Relieftwurf, das Einverständnis Blanckenhagens vorausgesetzt, wenigstens von einem guten Zeichner gravieren zu lassen. Dies wurde schließlich auch in zwei Varianten in die Tat umgesetzt und diese 1836 erstmals veröffentlicht (siehe Blatt 30).²⁷ Nach Ausbruch des russisch-französischen Krieges 1812, der Kurland und Livland empfindlich traf, vor allem aber auch Blanckenhagens finanzielle Verhältnisse, bemühte man sich in Riga jedoch nicht mehr weiter um das kostspielige Denkmal.

Die Kunstsammlung der Universität Tartu

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erhielt das kulturelle Leben in Estland, Livland und Kurland ein neues Zentrum in Form der 1802 gegründeten Universität. Da in Tartu bereits während der schwedischen Herrschaft die Academia Dorpatensis den Lehrbetrieb aufgenommen hatte, entstand hier auch die neue Universität des baltischen Adels, welche als Einzige im Russischen Reich eine deutschsprachige Hochschulbildung anbot.

Die Gründung der Kaiserlichen Universität zu Dorpat machte die Stadt Tartu zu einem wichtigen Zentrum der Wissenschaft für die baltischen Provinzen, ja sogar für das russische Imperium. Carl Gotthard Graß' engster Freund aus dem Prophetenclub, der aus Schlesien stammende Hauslehrer und dilettierende Künstler Johann Wilhelm Krause (1757–1828), stieg zum Architekten der neuen Universität auf und errichtete in Tartu ein den Vorstellungen der Aufklärung entsprechendes Ensemble von Gebäuden, umfassend das Universitätshauptgebäude, eine Sternwarte auf Weltniveau, Kliniken, eine Bibliothek, eine Reithalle, eine Badeanstalt, einen botanischen Garten usw. Von nun an wurde Tartu auch das Embach-Athen genannt. In Deutschland suchte man Gelehrte, die den Lehrkörper vervollständigen könnten. Einer von ihnen war Karl Morgenstern (1770–1852), der an den Universitäten Halle und Danzig Erfahrungen gesammelt hatte und nun im Baltikum das Wissen und die Bildung im Bereich der Kunst voranbringen sollte. Morgenstern wurde in Tartu Professor für Klassische Philologie, Rhetorik, Ästhetik sowie Literatur- und Kunstgeschichte. Außerdem gründete er die Bibliothek der Universität Tartu und das Kunstmuseum. 1809 unternahm Morgenstern eine Reise nach Italien. Seine Reiseerinnerungen »Reise in Italien im Jahr 1809«²⁸ sind nur teilweise im Druck erschienen und umfassen Eindrücke aus Neapel, Florenz, Mailand und Parma. Die wichtigsten Reisetagebücher aus Rom, die Morgenstern sich bis zuletzt aufgehoben hatte, blieben unter dem Druck der Umstände unveröffentlicht und harren bis heute als handschriftliche Aufzeichnungen noch der Entzifferung.²⁹

Durch die Universität erhielt auch das zeitgenössische künstlerische Leben eine institutionalisierte Stütze. Um Studenten der verschiedensten Fächer im Zeichnen auszubilden, wurde an der Universität die Stelle eines Zeichenlehrers geschaffen und der in Leipzig und Dresden ausgebildete Künstler Karl August Senff (1770–1838) nach Tartu berufen. Seine Aufgabe war es, den Studenten der Medizin und der Naturwissenschaften das Zeichnen beizubringen; ab 1804 unterrichtete er auch

die zukünftigen Kunstlehrer der Gymnasien. Lange war die Zeichenschule der Universität Tartu die einzige künstlerische Lehranstalt im Baltikum, und viele Studenten aus den baltischen Provinzen, die später den Weg eines professionellen Künstlers einschlugen, waren hier ausgebildet worden. In diesem Zusammenhang entstand auch eine bedeutende Sammlung von Zeichenlehrbüchern und Zeichenvorlagen zu didaktischen Zwecken, die unter der Führung von Morgenstern die ständig wachsenden Kunstsammlungen der Universität ergänzten. Hier wurde, der Idee des Universaliums der Aufklärung folgend, in erster Linie all das gesammelt, was sich für die Kunstpädagogik und das Kopieren eignete: Münzen, Antiken und reproduzierende Graphik.³⁰ Ein großer Teil der Kunstwerke, die Wilhelm von Blanckenhagen in Rom erworben hatte, gelangte 1820 in die Kunstsammlung der Universität Tartu. Dieser Ankauf, der von Karl Morgenstern in die Wege geleitet wurde, kann zugleich als größte Anschaffung der Universität auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst gelten, mit der allenfalls noch der Erwerb von Porträts der Weimarer Klassiker aus dem Nachlass Gerhard von Kügelgens 1823 konkurrieren kann.³¹ Bemerkenswert ist, dass Morgenstern, der einen Bericht über den Ankauf der Sammlung Blanckenhagen in der Tartuer Presse veröffentlichte, sich nicht weiter mit der reproduzierenden Druckgraphik aufhielt, die selbstverständlicher Bestandteil der kunstpädagogisch ausgerichteten Sammlung der Universität war. Stattdessen stellte er jedes der Originalwerke zeitgenössischer Künstler als eine exklusive Wahl der Universität gesondert vor.³² Als Erstes erwähnt Morgenstern zwei Arbeiten des russischen Landschaftsmalers Fjodor Michailowitsch Matwejeff: »Wasserfall von Tivoli« und »Blick von der Villa Medici auf Rom« (Abb. 8). Da Blanckenhagen ein begeisterter Vertreter des russischen Zarenreiches in Rom war, sind Werke russischer Künstler in seiner Sammlung wenig verwunderlich. Matwejeff wurde von Zar Alexander I. protegiert, und diesem Beispiel folgte der russische Adel. Schon August von Kotzebue hatte die in Rom tätigen russischen Meister gewürdigt und sah in ihrer Anwesenheit an diesem Ort den Beweis dafür, »dass die Natur sie so gut als andre Nationen mit Kunstsinn begabt hat«. In Matwejeff, der seit Anfang der 1780er-Jahre in Rom wohnte, sah er das beste Beispiel für ein solches russisches Talent, er betrachtete ihn als einen Künstler, dessen Landschaften sich mit »dem Range der Reinhardt und Denise« vergleichen ließen.³³ Als Nächstes erwähnt Morgenstern das große Aquarell »Platons Gastmahl« von Asmus Jacob Carstens, welches die Philosophen Athens beim Symposium zeigt, im Vordergrund den angetrunkenen Alkibiades,



der Sokrates den Kranz für die beste Rede aufsetzt (Abb. 9). Morgenstern fesselte als Klassischen Philologen in erster Linie das Sujet, und er machte verschiedene, sachverständige Bemerkungen und Korrekturen zur Interpretation der literarischen Quellen des platonischen Gastmahls. Das Aquarell selbst hielt Morgenstern nicht für ein eigenhändiges Werk des frühverstorbenen Künstlers, sondern für eine spätere Kopie von Joseph Anton Koch. Von Carstens »Platons Gastmahl« existierten vermutlich zwei Exemplare: Eine 1795 auf einer Ausstellung Carstens gezeigte Arbeit, die nach C. L. Fernows Angaben Lord Bristol erworben haben soll,³⁴ und eine Variante, die sich im Besitz von Alessandro Torlonia in Rom befand.³⁵ Letztere, die heute mit dem »Gastmahl« im Thorvaldsens Museum in Kopenhagen identifiziert wird,³⁶ war es offenbar, die Koch im Jahre 1810 für Blanckenhagen kopierte. Im Jahre 1820 gelangte auch »Eine Italienische Landschaft in Öl gemalt in Rom von Koch aus Tyrol, mit Figuren von Schick aus Württemberg;

Abb. 8 Fjodor Michailowitsch Matwejeff, Blick von der Villa Medici auf Rom, 1810. Woronesch, Regionales Kunstmuseum

gekauft vom Collegienrath und Ritter v. Blanckenhagen in Rigak in die Sammlung der Universität.³⁷ Morgenstern hielt dieses Gemälde für eine Zusammenarbeit von Joseph Anton Koch und Gottlieb Schick. Leider befinden sich die beschriebenen, 1820 durch die Universität erworbenen Gemälde aus der Sammlung Blanckenhagen zusammen mit vielen anderen Kunstschätzen der Universität Tartu heute im Museum in Woronesch (Russland), wohin sie vor dem Ersten Weltkrieg ausgegliedert wurden. Es ist zu vermuten, dass die »Italienische Landschaft« von Koch-Schick aus der Sammlung Blanckenhagen dieselbe ist, die heute unter dem Titel »Bad« in Woronesch erhalten ist (Abb. 10).³⁸

»Von Kunst, als Kunst, kann für den Norden wohl kaum je die Rede sein«

An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert waren die Beziehungen zur Kunst und den Künstlern dieser Zeit in den baltischen Ländern problematisch. Als angemessenes Lebensziel oder wahre Bestimmung schien die Existenz des Künstlers gesellschaftlich nicht akzeptabel oder, wie Garlieb Helwig Merkel es ausdrückte: »Es war mir unbegreiflich, wie ein Mann es zu seinem höchsten Lebenszweck wählen könne, aus einer durchlöcherten Röhre oder einem hohlen, mit Saiten bezogenen



Abb. 9 Joseph Anton Koch, Platons Gastmahl nach Asmus Jacob Carstens, 1810. Woronesch, Regionales Kunstmuseum

Kästchen wohlklingende Töne hervor zu locken, oder gefallende Bilder mit Farben oder aus Stein zu machen, oder seinen Körper graziös zu bewegen [...] Mir schien, das Talent zu solchen Leistungen sey eine herrliche Zugabe zu dem Vermögen und Bestreben, Höheres zu leisten; aber allein schienen solche Leistungen mir nicht fähig und – nicht würdig genug, die ganze Bestimmung eines Mannes zu seyn, oder sein Geistesbedürfnis zu befriedigen, sein Leben zu füllen.«³⁹ Aufgrund der baltischen Mentalität entwickelte sich eine gesellschaftlich orientierte Aufklärung, die soziales Engagement, Geselligkeit und gemeinnütziges Handeln höher veranschlagte als individuelle, kreative Selbstverwirklichung.⁴⁰ Der »Sturm und Drang« blieb der baltischen Kultur fremd, und Kunst wurde eher als Liebhaberei, vielleicht noch als praktische, handwerkliche Fertigkeit verstanden, die sich in den Dienst verschiedenster Wissenschaften stellen ließ.

Zusätzlich zu diesen Mentalitätsunterschieden und sozialen Besonderheiten bestimmte der schon seit der Antike verbreitete Glaube, dass Norden und Süden unterschiedliche Charaktere hervorbringen, das spezifische Selbstbild der baltischen Region. In der Zeit der Aufklärung wurden solcherlei Ansichten noch durch die gewagten Theorien Montesquieus über einen Zusammenhang zwischen dem Klima und den unter seinem Einfluss lebenden Gesellschaften gefestigt. Hinsichtlich des Kunstverständnisses ging damit eine konkurrenzlose Bewunderung für den Süden und die Italiener einher.⁴¹ Während des 18. Jahrhunderts definierte sich der baltische Kulturraum ausdrücklich als Land im Norden mit entsprechenden klimatischen, natürlichen und zugleich auch kulturellen Merkmalen. Eine Gegenüberstellung von Norden und Süden kommt auch in Carl Gotthard Graß' Briefen in seine Heimat deutlich zum Ausdruck: Die Wiege der Kunst stand für ihn ohne jeden Zweifel im Süden, in Griechenland und Italien: »Konnte diese [die Kunst] doch selbst bei den gebildeten Völkern des Alterthums, durch besondere Umstände begünstigt, nur unter dem milden griechischen Himmel zu dieser Hoheit gelangen, die wir noch jetzt bewundern. Der klassische Boden Italiens wurde späterhin ihr Lieblingsaufenthalt.«⁴² Kunst und die »Nordländer«⁴³ hielt man dagegen für unvereinbar: »Von Kunst, als Kunst, kann für den Norden wohl kaum je die Rede sein.«⁴⁴ In den »dichten Nadelwäldern« des Baltikums konnten vielleicht die Dichtung und die Musik Unterschlupf finden,⁴⁵ kaum aber konnten sie den Raum abgeben für jenes feinsinnige kulturelle und künstlerische Leben, das »die Raphaele, Michel Angelos und Canova's« hervorzubringen vermochten.⁴⁶



Fügt man dem noch jenes andere Selbstverständnis hinzu – nämlich die Vorstellung, nach der Riga und Tallinn Hansestädte seien, das heißt in erster Linie Handels- und eben keine Kulturstädte – kann dies neben der geographisch-klimatischen Selbstdefinition als ein weiterer Grund gelten, warum das künstlerische Schaffen in den baltischen Ländern vor allem als gemeinnützige und didaktische Tätigkeit angesehen wurde und weniger als kreative Selbstverwirklichung. Von daher ist es vollkommen plausibel, dass die frühen Kunstsammlungen des Baltikums in erster Linie Sammlungen alter Meister und Reproduktionsgraphik waren. An der Universität Tartu kam noch ganz bewusst das Sammeln der Antike – in Form von Gemmen und Skulpturabgüssen – hinzu. Direkte Beziehungen zu internationalen Künstlerkreisen gab es kaum und wenn, dann waren diese eher ein momentanes, einmaliges Aufflackern, wie im Falle von Wilhelm von Blanckenhagens Reise im Jahre 1810, Graß' Schaffensperiode in Rom oder Stackelbergs eindrucksvoller Karriere als Archäologe in Italien und Griechenland.

Abb. 10 Joseph Anton Koch, Italienische Landschaft, 1810. Woronesch, Regionales Kunstmuseum

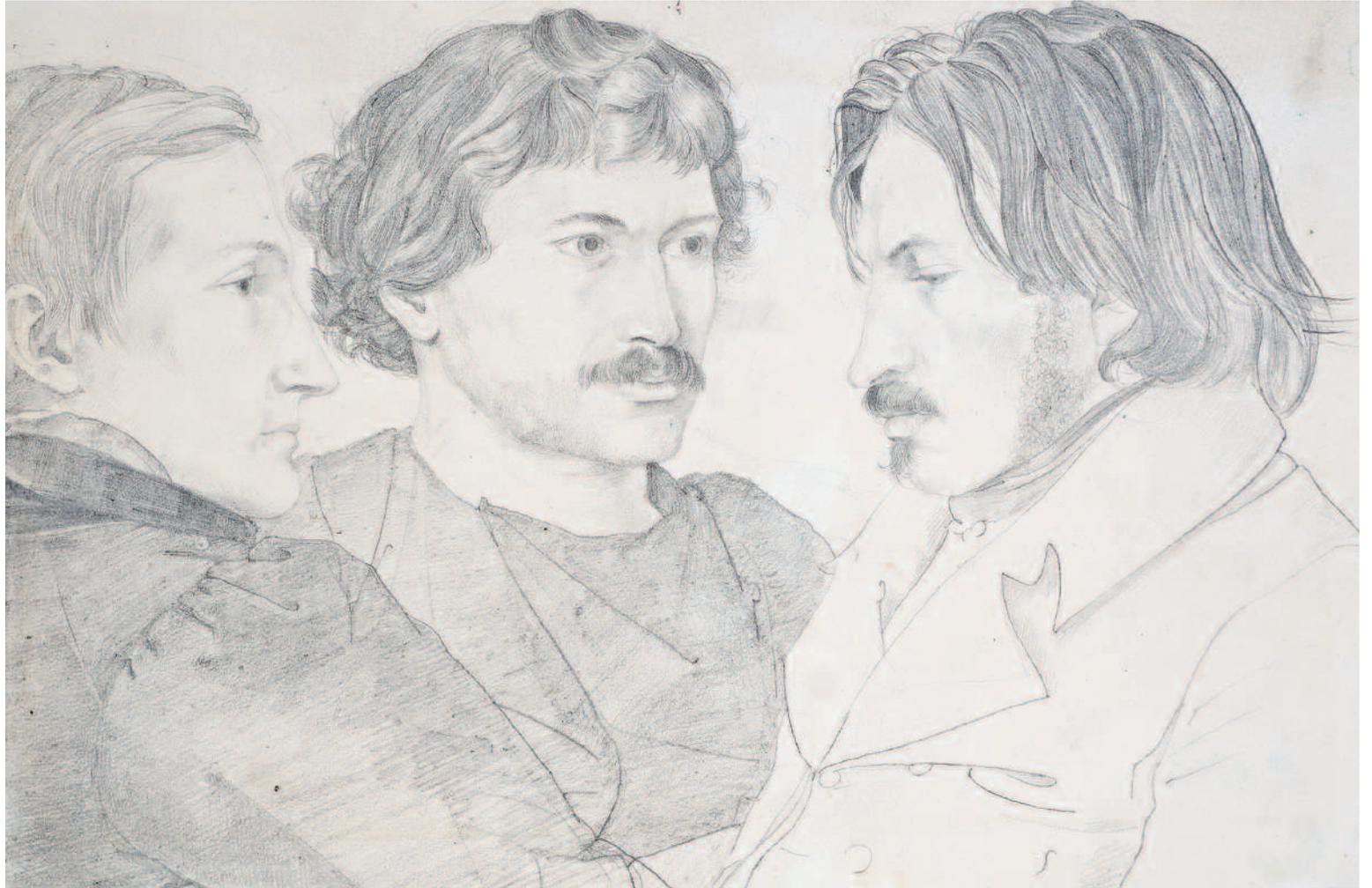


Abb. 11 Carl Philipp Fohr, Bildnisse der drei baltischen Maler Otto Friedrich Ignatius, August Georg Wilhelm Pezold und Gustav Adolf Hippius, Heidelberg, 1817. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum

Aus der nächsten Generation der baltischen Künstler reisten auch Otto Friedrich Ignatius, Gustav August Hippius und August Georg Wilhelm Pezold (1794–1859) während ihrer Ausbildung 1817 bis 1819 nach Rom. Über ihre Eindrücke und ihre Freundschaften mit den dortigen Nazarenern wissen wir durch ihre später veröffentlichten Reiseberichte gut Bescheid (Abb. 11).⁴⁷ Doch auch bei ihnen lässt sich beobachten, dass die auf den Reisen gesammelten kreativen Impulse, Bekanntschaften und lebhaften Selbstporträts bei der Rückkehr in die Heimat zu einer deutlich nüchterneren, biedermeierlichen Kunstpraxis verflachten.

Rom verkörperte bewundernswerte, aber letztlich fremde, südländische Kontraste. Diese konnten noch im 19. Jahrhundert Verwunderung auslösen, beispielsweise angesichts eines Künstlers, der es bis dorthin geschafft hatte und nun aus seinem Porträt »so düster und gespenstlich drein[schaute], daß man kaum glauben kann, er sei überhaupt unserem behaglich-gemütlichen Norden entstammt und habe sich daran genügen lassen, nach der Väter Sitte schlecht und recht in eng begrenztem Kreise zu leben.«⁴⁸

Wir danken Matthias Jost (Tallinn) für die Übersetzung des estnischen Textes.

- 1 Siehe Plath 2011.
- 2 60 bis 70 Prozent der estnischen und lettischen Bauern starben an der Pest; im gesamten Estland lebten nur noch 312 Adlige; die Einwohnerzahl von Riga war auf 3.500 gefallen. Siehe Hartmann 1973, S. 82–90; Pistohlkors 1994, S. 278.
- 3 Jannau 1781, S. 64f.
- 4 Kügelgen 1909, S. 4.
- 5 Kotzebue 1805.
- 6 Eckardt 1869a, S. 126.
- 7 Richter/McGrath 1994.
- 8 Winkelmann 1784, Anhang.
- 9 Bernoulli 1779, S. 259.
- 10 Hofmann 2007, S. 12–25.
- 11 Im Kurländischen Provinzialmuseum haben sich seine farbigen Kreidezeichnungen erhalten. Als Künstler hat es Offenberg auch in ein Lexikon der Pastellmaler geschafft: Jeffares 2006.
- 12 Clemen 1919, S. 240.
- 13 Vgl. beispielsweise einen Brief von J. P. Hackert an Offenberg aus dem Jahre 1785, in dem er den Wunsch nach der Kopie eines

Porträts der Herzogin Dorothea von Biron konkretisiert (Tartu, Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. ÜR 3115).

- 14 Siehe auch Neumann 1907.
- 15 Verzeichnis 1810; Raudsepa 1995.
- 16 Engelhardt/Neuschäffer 1983, S. 182–190.
- 17 Nach seinem Tode erschien ein Katalog seiner Münzsammlung, in dem der Kaufmann Blanckenhagen als ein Mann ohne spezielle Bildung oder Fremdsprachenkenntnisse beschrieben wird, dem im alltäglichen bürgerlichen Leben vor allem seine schnelle, praktische Auffassungsgabe weiterhalf. Siehe Verzeichnis 1799.
- 18 Rauch 1988, S. 73–88.
- 19 Polli 2009, S. 29–90.
- 20 Rauch 1988, S. 73–88.
- 21 Morgenstern 1814, S. 268.
- 22 Siehe Kļaviņš 2019, S. 46.
- 23 Die Arbeiten sollten in den Besitz des Königs von Neapel gelangen. Siehe Tielemann 1818, S. 207.
- 24 Graß 1812, S. 13.
- 25 Merkel 1839, S. 203f.
- 26 Rigasche Stadtblätter, Nr. 37, 13.IX.1810, S. 336–338; es erschien auch

ein Gedicht von C. G. Graß: Laute aus der Ferne, der theuren Heimathstadt Riga gewidmet, siehe Graß 1810.

- 27 Ein Entwurf des Konturstiches wurde in der Zeitung »Das Inland« (1836, Nr. 2, Sp. 27/28, Zwischenblatt) veröffentlicht; der Stich des französischen Graveurs Jules David in: Thiel 1838.
- 28 Morgenstern 1813.
- 29 Tartu, Universitätsbibliothek, Abteilung für Handschriften und Raritäten (TÜR KHO), f 3, s Mrg CCCXV, Rom, Tagebuch I–II.
- 30 Kukk 2007, S. 100f.
- 31 Genaueres in: Polli 2015, S. 122.
- 32 Morgenstern 1821.
- 33 Kotzebue 1805, Bd. 2, S. 421.
- 34 Fernow 1806, S. 210.
- 35 Kamphausen 1941, S. 157.
- 36 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.-Nr. D 822.
- 37 Tartu, Universitätsbibliothek, Nachlass von Karl Morgenstern, TÜR KHO, f 3, Mrg 527, I 13.
- 38 Kat. Tartu 2006, S. 367. Nr. 500 des Gemäldekatalogs, »Bad«, unbekannter Künstler des 19. Jahrhunderts.
- 39 Merkel 1839, S. 182f.

40 Undusk 1993, S. 27.

41 Kaufmann 2004, S. 36.

42 Grave 1825, S. 90.

43 Vgl. Hupel 1781

44 Tielemann 1818, S. 241.

45 Herder zitierend, erinnerte sich Graß an seine Heimat als ein Land, wo selbst den Bauern »eine natürliche Poesie« eigen war und ein von den Livländern geerbtes »sanftes Nationaltemperament« vorherrschte. Ebd., S. 240.

46 Grave 1825, S. 91.

47 Pezold 1889/90.

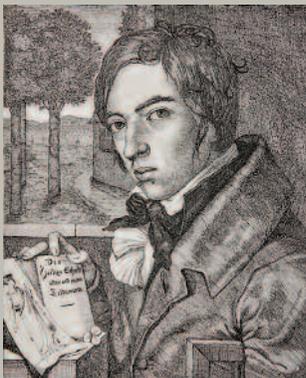
48 Zu einem Porträt von Carl Gotthard Graß siehe Julius Wilhelm Albert von Eckardt: Verklungene Namen. Lose Blätter aus der baltischen Kulturgeschichte. Carl Grass. In: Eckardt 1869b, S. 260.



- 1 Heinrich Keller
- 2 Edward Dodwell
- 3 Ludwig Guttenbrunn
- 4 Caroline von Humboldt
- 5 Wilhelm von Blanckenhagen



- 6 Joseph Anton Koch
- 7 Friedrich Müller
- 8 José de Madrazo y Agudo
- 9 Fjodor Michailowitsch Matwejeff
- 10 Christoph Heinrich Kniep



- 11 Ferdinand Ruscheweyh
- 12 Christian Daniel Rauch
- 13 Franz Pforr
- 14 Franz Riepenhausen
und Johannes Riepenhausen
- 15 Johann Friedrich Overbeck



- 16 Rudolph Friedrich Suhrlandt
- 17 Gottlieb Schick
- 18 Johann Evangelist Scheffer
von Leonhardshoff
- 19 Wilhelm Titel
- 20 Bertel Thorvaldsen

Stammbuch- Blätter

Blatt I

Friedrich Müller, genannt Maler Müller

(Bad Kreuznach 1749 – Rom 1825)

Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

Rom, 1810

Schwarze Kreide, Feder in Braun und Dunkelgrau, grau laviert, Einfassungslinie in grauer Tinte, auf chamoisfarbenem Velinpapier mit Goldschnitt und Wasserzeichen JWH; 27,6 x 38 cm (Blatt), 25,7 x 36 cm (Darstellung)

Unten rechts mit brauner Tinte bez.: Frid. Müller inv. / Romae 1810; oben links: l.; rückseitig gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39053

Literatur: unpubliziert



Friedrich Müller, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, Rom, 1823?
Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Plankammer

»Daß Fortuna mich nie liebte verzeih ich ihr gern.« Diese Inschrift hatte der unter ständiger Geldnot leidende Maler und Dichter Friedrich Müller für seinen Grabstein vorgesehen.¹ 1778 reiste der Kabinettmaler des pfalz-bayerischen Kurfürsten Carl Theodor nach Rom, um sich zum Historienmaler weiterzubilden. Nur ein einziges seiner bildnerischen Werke konnte er Zeit seines Lebens nachweislich verkaufen und selbst bei diesem gab es noch Streitigkeiten um den angemessenen Preis.² 1811 erschienen »Mahler Müllers Werke« in drei Bänden. Dennoch blieben etliche seiner literarischen Werke ungedruckt. Der Hof zahlte seine Pension so unregelmäßig, dass er gezwungen war, sich andere Verdienstmöglichkeiten zu suchen. Als kenntnisreicher Romführer, als Kunstagent, gefürchteter Kritiker oder Literat wurde er in Rom zwar zur vielbesuchten Institution³, sein Ziel, ein anerkannter und finanziell abgesicherter Künstler zu werden, erreichte er aber nie. Die meisten Gemälde Müllers sind heute nur noch durch Beschreibungen greifbar. Nach 1780 führt sein Werkverzeichnis kaum noch Zeichnungen auf. Auch Blanckenhagen könnte Müller, der nicht dem unmittelbaren Umfeld der Humboldts zuzurechnen ist, zunächst als Antiquar kennengelernt haben. Sein Beitrag zum Stammbuch, »Die Ruhe auf der Flucht«, knüpft im biblischen Gewand an ein Thema an, das bei Blanckenhagen nahelag: das des Reisens. Über einer lockeren, mit schwarzer Kreide ausgeführten Vorzeichnung legte Müller die Figuren mit sicheren, sanft geschwungenen Federstrichen an. Dabei wich er zum Teil erheblich von der Vorzeichnung ab.

Die kolorierte Federzeichnung steht ikonographisch in der Tradition der italienischen Malerei des Cinque- und Seicento. Stilistisch erinnert sie an Blätter Joseph Anton Kochs, mit dem Müller in engem Kontakt stand. Zu vielen seiner literarischen Sujets ließ sich der Jüngere von dem Dichter anregen.⁴

Dreizehn Jahre später, 1823, scheint Müller die Zeichnung wiederholt zu haben. In diesem Jahr bat der preußische Generalkonsul für Italien, Jacob Salomon Bartholdy (1779–1825), 38 in Rom tätige Künstler aus Bayern und Preußen um einen zeichnerischen Beitrag für ein Album, das Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861) zur Vermählung mit Elisabeth von Bayern (1801–1873) überreicht werden sollte.⁵ Müllers Zeichnung für das Hochzeitsalbum⁶ stimmt in Komposition wie Format annähernd mit dem Kasseler Stammbuchblatt überein. Allerdings lavierte Müller die Zeichnung sorgfältiger. Begleitet wird sie von einem zweiten Blatt, der »Flucht nach Ägypten«. Da Müller seit Langem an einer Augenkrankheit litt und deshalb 1823 eigentlich künstlerisch nicht mehr tätig sein konnte, vermutete Ingrid Sattel Bernardini, Koch habe die beiden Zeichnungen für den Freund ausgeführt.⁷ Die bislang unbekanntene Zeichnung des Stammbuchs spricht jedoch eher dafür, dass alle Blätter bereits 1810 entstanden sind. Müller könnte also 1823 auf eine in seinem Fundus vorhandene Zeichnungen zurückgegriffen und nur die Inschrift unter die ausgearbeitete Variante der »Ruhe auf der Flucht« hinzugefügt haben. Damit verstieß er zwar gegen die Vorgabe, dass jeder Beitrag eigens für das Album angefertigt werden sollte, konnte aber an dem Projekt teilhaben. CL



Blatt 2

Ferdinand Ruscheweyh

(Neustrelitz 1785 – Neustrelitz 1846)

Studie eines Kopfes

Rom, 1810

Schwarze Kreide, zum Teil gewischt und mit Deckweiß gehöht auf chamoisfarbenem Velinpapier mit Goldschnitt und Wasserzeichen [WHA]TMAN; 37,9 × 27,5 cm
Oben rechts mit brauner Tinte quer bez.: 2.; rückseitig unten rechts mit Bleistift:
Ferdinand Ruscheweyh. – Rom / 1810.; rückseitig gestempelt Lugt 5675
Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39054
Literatur: unpubliziert

Das Werk und die Biographie des Mecklenburger Zeichners und Kupferstechers Ferdinand Ruscheweyh sind nach wie vor nur unzureichend erschlossen.¹ Zwar konnte das Staatliche Museum Schwerin 2016 unter anderem acht Skizzenbücher aus dem Nachlass des Künstlers erwerben, die vor allem zu seinem Romaufenthalt von 1808 bis 1832 neue Erkenntnisse versprechen, die wissenschaftliche Bearbeitung dieser Erwerbung steht jedoch noch aus. Für das druckgraphische Werk muss nach wie vor auf die Übersicht zurückgegriffen werden, die Nagler 1848 veröffentlichte.² Auch die Zeichnungen Ruscheweyhs wurden bislang nur vereinzelt publiziert.³

Nach einer Ausbildung in Berlin und Wien, wo der Mecklenburger an der Akademie erste Kontakte zu Friedrich Overbeck und Franz Pforr knüpfte, zog es ihn gemeinsam mit seinem Landsmann Rudolph Suhrlandt (Blatt 15) im August 1808 nach Rom. Dort entwickelte er sich zu einem anerkannten, den Nazarenern nahestehenden Reproduktionsstecher. Mit hoher handwerklicher Präzision stach er Werke von vorraffaelitischen Meistern über Raffael selbst bis zu Zeitgenossen wie Asmus Jacob Carstens, Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Philipp Veit und Peter Cornelius nach. Seine Stiche wurden gerade von den Nazarenern sehr geschätzt. »Daß Kupferstecher Genie von Mecklenburg, Ruscheweyh« betitelte Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff eine um 1815 entstandene Mantelstudie, für die Ruscheweyh Modell gestanden hatte.⁴ Rauch empfahl Ruscheweyh 1817 dem Großherzog von Mecklenburg-Strelitz.⁵ Auch Caroline von Humboldt setzte sich wiederholt für ihn ein.⁶

Der Beitrag von Ruscheweyh für das Stammbuch Wilhelm von Blanckenhagens ist mit den Zeichnungen, die bislang von ihm greifbar sind, kaum in Einklang zu bringen. Im Hochformat präsentiert er einen Kopf mit grimmigem Gesichtsausdruck, der sich an antike Hermenbüsten anlehnt, ohne dass ein konkretes Vorbild benennbar wäre. Mit schwarzer, zum Teil verwischter Kreide hat Ruscheweyh den Kopf plastisch modelliert. Einzelne Höhungen mit Deckweiß setzen Akzente. Die Herme, auf der der Kopf aufsitzt, wird nur mit wenigen Strichen angedeutet.

Warum Ruscheweyh gerade dieses Motiv für das Stammbuch wählte, bleibt rätselhaft. Die Rezeption antiker Kunst scheint sonst in seinem Œuvre keine nennenswerte Rolle zu spielen. Wollte er möglicherweise der Leidenschaft Wilhelm von Blanckenhagens für antike Skulptur Rechnung tragen? Zur Sammlung des Balten gehörten auch ausgewählte Antiken wie die Bronzestatuette einer Nike und die Büste eines Satyrs.⁷ Außerdem stand Blanckenhagen im Austausch mit Archäologen wie Edward Dodwell (1767–1832) (Blatt 6). Es könnte sich bei der Zeichnung aber auch um eine Art Ausdrucksstudie handeln, die Winckelmanns berühmte Charakterisierung der griechischen Kunst als »edle Einfalt« und »stille Größe« ins Gedächtnis rufen sollte: »So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.«⁸ CL



Christian Daniel Rauch

(Arolsen 1777 – Dresden 1857)

Venus und Mars

Rom, Februar 1810

Spuren von Graphit, Feder in Grau und Schwarz auf braunem Papier mit Goldschnitt; 27,6 x 37,8 cm (Blatt), 22,8 cm (Durchmesser der Darstellung)

Unten rechts mit grauer Tinte bez.: Der freundschaftlichen Erinnerung C. Rauch in Rom im Fbr: 1810.; oben links mit brauner Tinte: 3.; rückseitig gestempelt Lugt 5675 Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39055
Literatur: Neumann 1900, S. 275

Von allen deutschen Künstlern in Rom hatte der Bildhauer Christian Daniel Rauch den engsten Kontakt zu Wilhelm (1767–1835) und Caroline von Humboldt (1766–1829). Im Januar 1805, bald nach seiner Ankunft in Rom, wurde er dem Paar vorgestellt. Zunächst lebte er in der Casa Buti oberhalb der Piazza di Spagna in unmittelbarer Nachbarschaft zum Domizil der Humboldts, dem Palazzo Tomati. Er gab den Kindern der



John Flaxman, Venus und Mars, aus: Die Iliade des Homer, 1803.
Kassel, MHK, Graphische Sammlung

Familie Zeichenunterricht, beriet Caroline bei ihren Kunstankäufen, restaurierte und ergänzte die von ihr erworbenen antiken Skulpturen und schuf etliche Bildnisse von Familienmitgliedern, darunter die Büsten der frühverstorbenen Kinder Gustav (1806–1807) und Luise (Juli–Oktober 1804)¹. Als Wilhelm von Humboldt im Oktober 1808 Rom verließ, zog der Mittellose zur Familie.

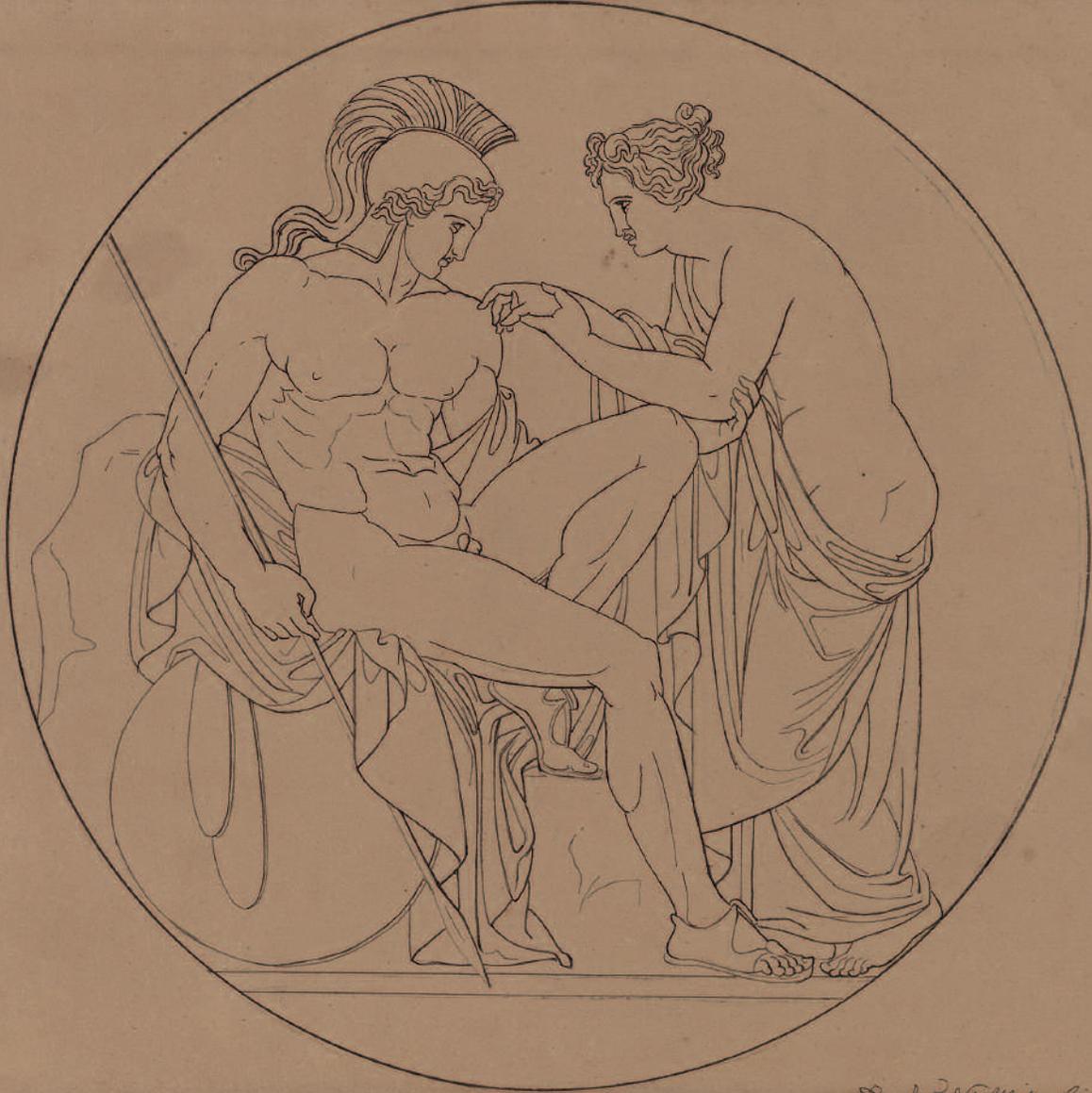
In ihren Briefen berichtet Caroline ihrem Mann immer wieder auch von Rauch. Einen Tag nach ihrem Geburtstag, am 24. Februar 1810, schreibt sie: »Thorvaldsen hat mir eine niedliche Zeichnung geschenkt. [...] und Rauch ein klein Basrelief, Mars und Venus, sehr hübsch und Adelheids Figur, erst in Ton, sitzend in natürlicher Größe [...].«² Das in diesem Brief erwähnte, heute verschollene Marmorrelief befand sich bis zum Zweiten Weltkrieg auf Schloss Tegel.³ Es stimmt bis in die Details mit der Umrisszeichnung im Stammbuch überein, die Rauch gleichfalls in den Februar 1810 datierte. Diese Datierung deutet bereits darauf hin, dass es sich um keine Entwurfs-, sondern um eine Nachzeichnung des Reliefs handelt. Der Befund bestätigt diese Auffassung. Oberhalb des Medaillons befinden sich zwei Einstichlöcher. Vermutlich befestigte Rauch damit eine rückseitig geschwärzte Vorlage auf dem Stammbuchblatt und riffelte sie durch. Spuren der gepausen Konturen finden sich vor allem im unteren Bereich der Zeichnung.

Die Geschichte der Verwundung von Venus durch Diomedes während des Trojanischen Krieges wird im 5. Gesang der Ilias geschildert. Hilfesuchend wendet sich Venus mit ihrer verletzten Hand an ihren Geliebten, den Kriegsgott Mars, und bittet ihn um Pferde, um zum Olymp zu eilen.

Klein von Gestalt und in gebeugter Haltung zeigt Rauch die Göttin im Profil. Vor ihr thront Mars auf seinem Schild. Seinen idealtypisch schönen, athletischen Körper wendet er aus dem Profil zum Betrachter. Venus präsentiert ihm ihre rechte Hand, die sie mit ihrer linken stützt. Mars hat ihren linken Ellenbogen ergriffen, als wolle er die Hand näher an sich heranziehen, um die Wunde genauer betrachten zu können. Diese Geste drückt Anteilnahme an ihrem Leid aus.

Geschickt hat Rauch die beiden Figuren in das Rund des Medaillons eingepasst. In der Tradition der Umrissstiche Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins (1751–1829) oder John Flaxmans (1755–1826) konzentriert er sich auf die Kontur, ohne auf eine reduzierte Binnenzeichnung der Körper und der Gewänder zu verzichten. Seine differenzierte Strichbildung reicht von zarten bis zu kräftigen Linien, wobei er einzelne Federzüge mit einer dunkleren Tinte nochmals nachzog. Dadurch erreicht er eine subtile Räumlichkeit in der Fläche, die der Kopie Lebendigkeit verleiht.

Nicht nur stilistisch, auch thematisch könnte Rauch durch Flaxman inspiriert worden sein. Flaxmans Darstellung von Venus und Mars in den 1795 erschienenen Illustrationen zu Homers Ilias (Abb.) weicht deutlich von Rauchs Konzeption ab, indem Venus dort von der geflügelten Iris durch die Lüfte zu Mars geleitet wird. Der Kopf des Kriegsgottes im Vollprofil sowie das subtile Spiel der Hände bei den beiden Frauen zeigen jedoch durchaus Parallelen. CL



Das Bild ist für die Ausstellung in Rom im Jahr 1860.

Blatt 4

Johann Friedrich Overbeck

(Lübeck 1789 – Rom 1869)

Rückkehr von der Reise und Bekrönung der Penaten

Rom, vermutlich September 1810

Bleistift, Feder in Schwarz, doppelte Rahmenleiste, auf graubraunem Velinpapier mit Goldschnitt; 27,5 x 37,8 cm (Blatt), 17 x 16,6 cm (Darstellung)

Mittig unter der Darstellung mit grauer Tinte bez.: Rückkehr von der Reise und Bekrönung der Penaten.; unten rechts mit schwarzer Tinte: Fritz Overbeck. 1810.;

oben links mit brauner Tinte: 4.; gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39056

Literatur: Howitt 1886 (1971), S. 162; Neumann 1900, S. 275; Lehr 1924, S. 353f.

Die Entstehung und Rezeption des Beitrags von Johann Friedrich Overbeck für das Stammbuch Wilhelm von Blanckenhagens ist ungewöhnlich gut durch schriftliche Zeugnisse dokumentiert. In den Briefen an seine Eltern in Lübeck berichtet Overbeck ausführlich über sein Leben in Rom. Erst am 15. Mai 1810 war er gemeinsam mit Franz Pforr und Ludwig Vogel von Wien aus aufgebrochen. Am 20. Juni zogen die drei Lukasbrüder in Rom ein. Dort nahm sich der Schweizer Bildhauer Heinrich Keller (Blatt 9) ihrer an. Der Vater von Vogel hatte sie an seinen Landsmann empfohlen. Keller besorgte ihnen Möbel für ihre Unterkunft, einen Mittagstisch und kümmerte sich selbst noch um die Bücher, die Overbeck zu lesen gedachte: »S. Keller wird auch so gütig seyn, mich mit Büchern zu versorgen, besonders werd ich da die Alten recht studieren, wie muss das schmecken, in Rom selbst die Römer zu lesen.«¹

Auch über neue Bekanntschaften berichtet Overbeck seinen Eltern. Er sucht »Madame Brun« auf, wo er Thorvaldsen antrifft, fährt mit ihr zu einem Bildhauer »Namens Rauch«. Im August macht er gemeinsam mit Zacharias Werner, den Brüdern Riepenhausen und anderen jungen Leuten »in Gesellschaft einer liefländischen Familie, eine »Excursion nach Ostia«. Sollten es die Blanckenhagens gewesen sein? »Kaum waren sie ans Meer gekommen, so machten sich ihrer drey bis vier den Spaß in den Kleidern, wie sie waren, ins Meer zu gehen, und nach einer Weile die Kleider sich am Leibe in der Sonne trocknen zu lassen. Die übrigen kamen gut davon, nur der ältere Riepenhausen liegt jetzt auf dem Krankenbette und büßt mit entsetzlichen Ohrenscherzen die nun schon acht Tage währen, seine Tollheit.«²

Friederike Brun führt Overbeck »in das Haus der Fr. v. Humboldt, und das d. Familie Blankenhagen« ein. »Im ersten gefällt mir der sogenannte ungenierte Ton nicht zum

Besten, die letztere kenne ich noch zu wenig, doch scheint es eine liebenswürdige Familie zu seyn – Beyde bleiben aber auch nur wenige Monate mehr hier. Sie waren diejenigen die noch junge Künstler einigermaßen beschäftigten, und würde sie sorgfältig deshalb frequentirt haben. – Verdienst ist hier freylich jetzt blutwenig; doch gab ich die Hoffnung noch nicht auf.«³ Overbeck vollendet Pforrs Bildnis (Abb. S. 45), um sich »als Portraitmaler anzuempfehlen«. Er plant, die Bibel zu illustrieren, übt sich im Radieren und will sich sogar im Modellieren versuchen. Am 22. September 1810 berichtet er dem Vater nach Lübeck: »Das letzte was ich gemacht habe ist eine kleine Zeichnung für einen liefländischen Baron von Blankenhagen der nach einem sechsmonatlichen Aufenthalt in Rom nach Deutschland zurückkehrt und nun alle Künstler mit seinem Stammbuch in Contribution setzt. – Ich wählte in Beziehung auf seine Rückkehr in die Heimath die Darstellung einer von der Reise zurück gekehrten Familie die den Hausgott mit frischen Blumen bekrönt und ihm das erste Opferfeuer auf dem eigenen Herde anzündet – führte es mit der Feder möglichst aus und erwarb mir darauf [Fehlstelle im Papier] – einen ergebensten Bückling zum Dank. – O warum muß die Kunst nach Brod gehen!«⁴ Die erhoffte Bezahlung für die Zeichnung, die Overbeck vor dem 22. September vollendet haben muss, blieb also aus.

Dass Overbeck sich mit seinem Stammbuchbeitrag der Familie Blanckenhagen in der Hoffnung auf weitere Aufträge empfehlen wollte, wird nicht nur durch die herausragende Qualität des Blattes deutlich. Die Zeichnung Overbecks gehört zu den wenigen Beiträgen des Albums, in denen thematisch auf die Situation der Familie Blanckenhagen eingegangen wird. Ikonographisch ist sie durchaus originell.



Wahltag von der Stadt und Bekämpfung der Pest.

1816



Das Thema der Penaten, der römischen Schutzgötter des Hauses und der Heimat, wurde vor allem im Zusammenhang mit der Flucht des Aeneas aus dem brennenden Troja dargestellt. Neben seinem Vater Anchises konnte Aeneas auch die Penaten retten, die mit den Seelen der verstorbenen Ahnen verbunden wurden und deshalb bei der Familie verbleiben sollten. Dargestellt wurde also zumeist die Flucht mit den Penaten, weniger die Opferung ihnen zu Ehren bei der Rückkehr in die Heimat, wie das bei Overbeck der Fall ist.

In einem engen Bildausschnitt präsentiert Overbeck einen Blick in einen Kastenraum mit rustikalem Ziegelmauerwerk. Unter einem Kaminabzug brennt ein offenes Feuer auf einem altarähnlichen, blockhaften, steinernen Herd. Davor bekränzen zwei Mädchen in antikisierender Kleidung die Hausgötter in Form von Statuetten. Eine ältere Frau mit Haube schürt das Feuer, während ein junger und ein alter Mann mit Hut und Reiseumhang gerade zur Tür hereingetreten sind und freudig von einem Hund begrüßt werden. Vor dem Herd lagert ein Stapel Brennholz.

Overbeck hat die äußerst feine Zeichnung über Bleistift mit spitzer Feder angelegt. Mit einem engmaschigen Netz aus Parallel- und Kreuzschraffuren verleiht er den Körpern und den Gewändern Volumen. Dabei achtet er vor allem bei den bloßen Armen der Mädchen auf schön geschwungene Konturlinien. Von dem regelmäßigen Muster der Ziegelsteine, dem blanken Fußboden und den präzisen Parallelschraffuren des steinernen Herdes heben sich die Figuren mit ihren lebhaften, die Ausrichtung wechselnden Schraffursystemen wirkungsvoll ab. Eine doppelte Rahmenleiste lässt die Zeichnung wie ein Blick durch ein Fenster in einen Innenraum wirken. Dass Overbeck diese Zeichnung bis in die kleinsten Details hinein durchdachte, zeigt diese Rahmenleiste. Am unteren und am rechten Bildrand besteht sie innen aus einer zarten Doppellinie und außen aus einem breiten Federstrich. Zur linken und zur oberen Bildkante kehrte Overbeck die Linien um. Innen befindet sich jetzt der dickere Strich, nach außen der zarte. Dieser subtile Kunstgriff verstärkt den Tiefenzug der Zeichnung. Bei der einfachen Guckkastenperspektive des Innenraumes mit fehlender Decke scheint sich Overbeck an altitalienischer Malerei orientiert zu haben, die verstärkt in den Fokus der Lukasbrüder rückte.

Zu dem ungewöhnlichen Thema könnte Overbeck seine Lektüre antiker Autoren ange-regt haben. »Auf der Commodex«, berichtet er den Eltern von seiner gerade bezogenen Zelle im Kloster Sant'Isidoro, »aber steht meine ganze kleine Bibliothek die hier um manches schweinslederne Bändchen gewachsen ist und nun schon d. ganzen Homer, Virgil, Ovid, Horaz und Livius, manche Reden des Cicero, den Diogenes Laertius und den Mar-tial enthält und mir unendlich viele Freude in so mancher Zwischenstunde gewährt«. ⁵ Möglicherweise war Overbeck aber auch die Canzonette bekannt, die Zacharias Werner zum Jubiläumsfest schrieb, das Wilhelm von Blanckenhagen anlässlich der 100-jährigen Befreiung Rigas durch Russland am 4. Juli 1810 in der Villa Aldobrandini veranstaltete. In dieser Canzonette huldigt Werner gleichfalls den Penaten:

Heil der Heimath!

Canzonette
(von Werner.)

Rom, den 4/13. Juli 1810.

Glück auf, ihr ehrenwerthen Herrn und Damen!
Verzeiht dem fremden freud'gen Flügelknaben,
Daß kühn er ausschwebt hier bei Roms Penaten.
Er heißet: Heil der Heimat! Welche Gaben
Auch alle wir durch Roma's Huld bekamen,
Sein kann doch Niemand nirgends sich entrathen.
Der Römer ew'ge Thaten,
Er weckte sie, der Sohn der Bürgertreue,
Des Fürstenwerths, und noch, wem er beschieden,
Schützt er den Hausaltar: des Hauses Frieden! -
Daß sein, Ihr Freunde, Jeder sich erfreue
Von uns, und von dem guten Menschenorden,
Das wünschen wir, wir Fremdling' aus dem Norden,
Und bitten, daß Ihr les't, wie sein wir theilhaft worden:
Heil der Treue! Heute sind es hundert Jahr,
Seit das theure Riga, welches Gott bewahr,
In des Nordens Krone sich des Heils erfreut.
Liefand! Alexander! Hundert Jahr wie heut!⁶

Dass Blanckenhagen sein Künstlerstammbuch gerne öffentlich präsentierte, bezeugen gleichfalls Briefe. Der in Wien verbliebene Lukasbruder Joseph Sutter berichtete etwa Ende 1810 Franz Pforr in Rom: »Der Hr. Baron Blankenhagen scheint sich für die Kunst zu intressiren, er zeigt das, was er von Kunstsachen hat, mit vieler Höflichkeit, wahrlich, deine und Overbecks Zeichnungen sind eine Zierde in seinen Stammbuch.«⁷ Weiter spricht die Rezeption einzelner Zeichnungen des Albums dafür, dass sie anderen Künstlern bekannt gewesen sein müssen. So stellte sich Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff (1795–1822), der 1811 in Wien einen Beitrag zum Stammbuch lieferte, in der Wahl des Papiere, der Zeichentechnik und des Zeichenstils bewusst in die Tradition der Zeichnung seines Vorbildes Johann Friedrich Overbeck (Blatt 27). CL



Blatt 5

Friedrich Johann Christian Kühner

(Hildburghausen 1774 – Gotha 1850)

Apoll und zwei Musen

Rom, 1810

Bleistift, Feder in Braun und Grau, braun laviert, weiß gehöht, Einfassungslinie in graubrauner Tinte, auf braunem Papier mit Goldschnitt; 27,5 x 37,6 cm (Blatt), 24,6 x 22,4 cm (Darstellung)

Links unterhalb der Darstellung mit brauner Tinte bez.: Kühner inv: Roma 1810.; oben links mit dunkelbrauner Tinte: 5.; rückseitig gestempelt Lugt 5675
Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39057

Literatur: unpubliziert

Das Werk des Gothaer Hofmalers Friedrich Johann Christian Kühner ist bislang kaum greifbar. In der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha haben sich zwei Landschaftsgemälde seiner Hand erhalten.¹ An Zeichnungen ist bislang nur das Stammbuchblatt für Wilhelm von Blanckenhagen bekannt. Von den zahlreichen Werken, die im Neuen Nekrolog der Deutschen erwähnt werden, konnte keines ausfindig gemacht werden.²

Begleitet von dem Altertumsforscher Friedrich Sickler (1773–1836), mit dem er bereits in Paris gewesen war, brach Kühner im September 1805 von Gotha aus nach Italien auf.³ In Florenz trafen sie auf Prinz Friedrich von Sachsen-Gotha-Altenburg, den späteren Herzog Friedrich IV. (1774–1825), dem sich Kühner anschloss, während Sickler nach Rom eilte, um eine Stelle als Hofmeister bei den Humboldts anzutreten. Im »Almanach aus Rom«, den Friedrich Sickler und Johann Christian Reinhart (1761–1847) 1810/11 herausgaben, werden in der »Übersicht der neuesten, vorzüglicheren Kunsterzeugnisse in Rom« auch Werke von Kühner erwähnt: »1. Ein sitzender Amor. Sehr lieblich in Zeichnung, Ausdruck und Farbe. 2. Das Portrait des Prinzen Friedrich von Gotha. Sehr wahr und geschmackvoll behandelt. 3. Mehrere Studien.«⁴ Kühner scheint also am Kunstleben in Rom teilgenommen zu haben. Sein Dienstherr August Herzog von Sachsen-Gotha-Altenburg (1772–1822) beschwerte sich allerdings brieflich bei seinem Bruder Friedrich in Rom über die ausbleibenden Leistungen Kühners: »Mais à propos, wenn du Lust und Kraft hast, Jemanden bey den Ohren zu ziehen, so wähle dir den Praxiteles Kühner. Entsetzlich ist es doch, und ein schreckliches Gemisch von Faulheit und Undankbarkeit zugleich, das diesen gerechten Unwillen in mir erregt, – ich zahle ihm, als wenn ich Schätze zu vergeuden hätte, er verspricht mehr, als er halten kann – ein kleines Bild der Julia Faustina erwarte ich seit 3 Jahren, die Dose dazu behält er ganz für sich – ein Onyx, der

eigentlich mir, Weimar, Coburg, Hildburghausen und Meiningen gehört, erwarte ich zagend umsonst.«⁵

Kühner wird Friedrich von Sachsen-Gotha und seinen Freund Sickler genutzt haben, um Beziehungen etwa zu den Humboldts und ihrem Kreis aufzubauen. Mehrfach wird er in Briefen von Caroline von Humboldt gestreift.⁶ Wilhelm von Blanckenhagen könnte er in ihrem Umfeld kennengelernt haben.

Das Thema, das Kühner für seinen Beitrag zum Stammbuch wählte, knüpft an die Leidenschaft der Familie Blanckenhagen für Kunst, Literatur, Musik und Tanz an: Apoll, der Gott des Lichts und der Künste, mit zwei der neun Musen. Gleichzeitig zeigt Kühner seine Vertrautheit mit den herausragenden Kunstwerken Roms. Sein Apoll lehnt sich deutlich an das berühmte Deckenfresko »Der Parnass« von Anton Raphael Mengs (1728–1779) in der Villa Albani-Torlonia⁷ an, von dem in der Sammlung Blanckenhagens ein Reproduktionsstich von Raffaello Morghen (1758–1833) vorhanden war (Abb.). Hält der jugendliche Gott dort einen Lorbeerkrantz in seiner erhobenen rechten Hand, so weist er bei Kühner gen Himmel als den Ort der künstlerischen Inspiration.

Die beiden Musen mit einer Schriftrolle und einer Leier als Attribut sind nicht eindeutig zu identifizieren. Es könnte sich um Klio, die Geschichtsschreibung, Terpsichore, den Tanz, oder Polyhymnia, den Gesang, handeln, eine Auswahl, die auf Wilhelm von Blanckenhagen als historisch interessierten Förderer der bildenden Künste, der Dichtung und der Musik abgestimmt zu sein scheint. Stilistisch steht die etwas ungelenke Zeichnung dem Klassizismus in der Nachfolge von Anton Raphael Mengs nahe. CL



Raffaello Morghen nach Anton Raphael Mengs, Der Parnass, 1784.
Kassel, MHK, Graphische Sammlung



Kalauer inv. Roma 1810.

Blatt 6

Edward Dodwell

(Dublin 1767 – Rom 1832)

Blick auf Athen von Süden

Athen, 1806?

Bleistift, Einfassungslinie in schwarzer Tinte, auf hellem Velinpapier;

23,5 × 37,8 cm (Blatt), 19,5 × 34,4 cm (Darstellung)

Unten links mit brauner Tinte bez.: Dessiné Edward Dodwell – / Monument de Philopappus; mittig: Vue d'Athenes prise du Coté du sud.; rechts: Temple de Jupiter Olympien – Le Mont Anchesme; oben links: 6.; gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr: GS 39058

Literatur: unpubliziert

Dass sich Wilhelm von Blanckenhagen in Rom nicht nur um bildende Künstler bemühte, sondern über einen breit angelegten Bekanntenkreis verfügte, dafür spricht der Beitrag des englischen Altertumswissenschaftlers, Reiseschriftstellers und Zeichners Edward Dodwell zu seinem Stammbuch. Dodwell hatte in den Jahren 1801 und 1805/06 umfangreiche Studienreisen in das damals nur schwer zugängliche Griechenland unternommen und wurde nach seiner Rückkehr nach Rom als Kenner der griechischen Kunst und Kultur geschätzt. Am 28. Dezember 1807 berichtete etwa der Berner Schriftsteller Karl Viktor Freiherr von Bonstetten (1745–1832), der eng mit Friederike Brun befreundet war, brieflich aus Rom: »Ich habe Monsieur Dodwell kennengelernt, einen Engländer, der eben aus Griechenland zurückgekehrt ist; er hat ungefähr tausend Zeichnungen mitgebracht, ein herrlicher Schatz. Ich lebe seit einigen Wochen mit Pausanias und Dodwell und kenne Griechenland, wie ich Rom oder Genf kenne.«¹

Dodwell bereitete eine Publikation über seine Reise vor, die allerdings aufgrund seiner Internierung während der napoleonischen Zeit erst 1819 unter dem Titel »Classical and Topographical Tour through Greece« erscheinen sollte.² Friedrich Sickler und Johann Christian Reinhart kündigten das Opus bereits 1810 im »Almanach aus Rom« an: »Das wichtigste Werk, das wir über das alte Griechenland, wie es noch jetzt in seinen Trümmern vor uns liegt, zu erwarten haben, ist jetzt unter der Feder des Herrn Doddwel [...]. Dieser gelehrte Alterthumsforscher ist schon seit drei Jahren von daher wieder nach Rom zurück, wo er sich mit der völligen Ausarbeitung seiner Reise zum Druck beschäftigt.

Er brachte [...] zu zwei verschiedenen Malen fünf Jahre daselbst zu, wo er, den Pausanias, Strabo und eine Menge anderer Hülfsmittel zur Hand, jeden Winkel dieses den Musen ehemals geheiligten Landes durchreiste.«³ Friedrich Sickler, Reisegegenosse und Landsmann von Friedrich Kühner (Blatt 5), war es denn auch, der 1821 eine deutsche Übersetzung der Publikation von Dodwell veröffentlichte und so zu ihrer weiteren Verbreitung beitrug.⁴

Wilhelm von Blanckenhagen erwarb in Rom auch einige antike Skulpturen. Er war also an Archäologie interessiert und wird sich auf seiner Italienreise um entsprechende Kontakte bemüht haben. Dodwell könnte er im Umfeld von Friederike Brun oder Caroline von Humboldt kennengelernt haben. Möglicherweise beriet er Blanckenhagen bei seinen Ankäufen, besaß er doch selbst eine große Sammlung antiker Kunst. Nach dessen Tod wurden etliche seiner Stücke von König Ludwig I. von Bayern erworben.⁵

In seinem zeichnerischen Beitrag für das Stammbuch hat Dodwell mit spitzem Bleistift den Blick von Süden auf Athen festgehalten. Der kundige Betrachter erkennt links das auf einer kargen Anhöhe gelegene Philopapposmonument, daneben die Akropolis und rechts das Olympieion mit dem kegelförmigen Berg Anchesmos im Hintergrund. Für den Unkundigen hat Dodwell unterhalb der Darstellungen Beschriftungen eingefügt. Die Stadt Athen selbst besteht aus einer Ansammlung von Häusern in der Ebene zwischen Akropolis und Olympieion.

Mit wenigen, fein geschwungenen Linien deutete Dodwell die sanften Hügel an, über die der Blick des Betrachters in die Tiefe zu den antiken Monumenten in der Ferne gezogen wird. Die irritierend leere, fast wüstenartige Landschaft steigert noch die Wirkung der Akropolis, deren Gebäude Dodwell zwar klein, aber dennoch mit großer Präzision erfasst hat. Sein expliziter Anspruch war weitestgehende Detailtreue, die mit Hilfe einer Camera obscura umgesetzt wurde.⁶

Wie es Bonstetten sehr anschaulich beschrieben hat, konnte sich der Betrachter anhand von Dodwells Zeichnungen auf Reisen begeben und sich an Stätten versetzen, die eigentlich außerhalb seiner Reichweite lagen. Dabei ging es Dodwell bei den panoramaartig angelegten Landschaftszeichnungen nicht nur darum, archäologische Fakten zu vermitteln, sondern die besondere Atmosphäre dieser Orte auf das Papier zu zaubern. Die kräftige Umrahmung in schwarzer Tinte verstärkt in diesem Fall noch die Wirkung als Fensterausblick.

Das Blatt weicht in der Höhe vom üblichen Format der Blätter des Stammbuches ab. Auch wurde ein besonders starkes Papier gewählt, was sonst nicht im Stammbuch vertreten ist. Möglicherweise schuf Dodwell die Zeichnung nicht eigens für das Stammbuch, sondern griff auf einen Fundus an Blättern zurück, die er in Griechenland angefertigt hatte. CL



*Dessiné par Edward Dodwell -
Monument de Philopappus*

Vue d'Athènes prise du Côté du sud.



Temple de Jupiter Olympien - Le Propylaea

Blatt 7

Carl Gotthard Graß

(Serben 1767 – Rom 1814)

Sizilianische Felsenlandschaft mit Viehherde

Rom, um 1810

Bleistift, Feder und Pinsel in Braun, aquarelliert, weiß gehöht, doppelte Rahmenleiste in schwarzer Tinte und Bleistift, auf braunem Papier mit Goldschnitt, kaschiert auf ein chamoisfarbenes Papier; 27,7 x 38,3 cm (Blatt), 23,5 x 29,7 cm (Darstellung)

Links unter der Darstellung mit schwarzer Tinte bez.: C. Grass aus Riga [unleserlich]

Roma 1810; rechts: Das in Oelfarbe ausgeführte Gemälde befindet sich in der Sammlung des Herrn Auer in Ulm; oben links: 7 [oben beschnitten];

rückseitig gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39059

Literatur: Neumann 1908 (1998), S. 54; Graß 1912, S. 149; Holst 1943, S. 313

Der livländische Theologe, Dichter und Maler Carl Gotthard Graß, dessen Werk nach wie vor nur unzureichend bearbeitet ist, lebte nach Aufhalten in der Schweiz und in Paris seit 1803 in Rom.¹ Im Mai 1804 begab er sich gemeinsam mit seinem Freund, dem Theologen und Schriftsteller Philipp Joseph von Refues (1779–1843), sowie den beiden Architekten Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) und Johann Gottfried Steinmeyer (1780–1851) nach Sizilien.² Seit langem galt Graß' Sehnsucht der damals für Reisende noch unerschlossenen Insel und ihren antiken Stätten. Bei einem Besuch Goethes in Weimar hatte Graß die Zeichnungen Christoph Heinrich Knieps (1755–1825) kennengelernt, der den Dichturfürsten 1787 nach Sizilien begleitet hatte. Von Friedrich Leopold Graf zu Stolbergs (1750–1819) »Reisen in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien in den Jahren 1791 und 1792« war Graß so beeindruckt, dass er 1803 nach dessen Landschaftsbeschreibungen Zeichnungen anfertigte. Während Schinkel und Steinmeyer bereits Ende Juni 1804 Sizilien wieder verließen, hielt sich Graß noch fast ein Jahr dort auf. Seine Eindrücke, die er in der 1815 veröffentlichten Publikation »Sizilianische Reise oder Auszüge aus dem Tagebuch eines Landschaftsmalers« mit 26 Radierungen festhielt, prägten sein Schaffen maßgeblich. »So ist meine Sehnsucht nach dem

Süden gestillt, weil es eine in meinem Innern liegende Forderung war und ich habe es wenigstens in mir nicht gefunden, daß das menschliche Herz unersättlich ist«, berichtete er über seinen Sizilienaufenthalt.³

Nach seiner Rückkehr schuf Graß mehrere Gemälde mit sizilianischen Ansichten, von denen vier 1809 auf der kapitolinischen Akademie-Ausstellung positiv aufgenommen und nach Livland verkauft wurden.⁴ Auch für das Stammbuch seines Landsmannes Wilhelm von Blanckenhagen wählte Graß eine sizilianische, bislang noch nicht identifizierte Landschaft. Schroffe, steil abfallende Felsen umgeben ein schmales Plateau, über das Hirten ihre Tiere treiben. Durch zwei von Bäumen bestandene Felsen hindurch bietet sich ein weiter Ausblick über eine Senke bis zum Meer. »Hohes und Wildes, Erhabenes und Romantisches, Schauerliches und Idyllisch-Freundliches mischen sich hier auf eine seltsam überraschende Weise.« Graß' Beschreibung der Umgebung von Taormina trifft auch auf diese Landschaft zu. Das in der Bezeichnung erwähnte Ölgemälde zum Aquarell »in der Sammlung des Herrn Auer in Ulm« konnte bislang nicht ausfindig gemacht werden. Im Juli 1810 hatte Graß es von Rom nach Ulm gesandt.⁵ Gemälde und Aquarell werden also in einem engen zeitlichen Rahmen entstanden sein.

Graß stand in Rom anfangs Caroline von Humboldt und ihrem Kreis nahe. Seit Ostern 1808 erteilte er ihrer ältesten Tochter Konfirmationsunterricht, worüber es aber zum Bruch kam. Blanckenhagen könnte der Landsmann aber auch über livländische Bekannte empfohlen worden sein. So nahm Karl Morgenstern den Maler während seines Romaufenthaltes von Oktober bis Dezember 1809 als Cicerone in Anspruch. Nach Graß' Tod publizierte Morgenstern dessen Briefe und Werke.⁶

Neben dem Stammbuchblatt erwarb Wilhelm von Blanckenhagen noch zwei Gemälde mit italienischen Ansichten von Graß.⁷ Während ein Großteil seines Kunstbesitzes 1820 an Karl Morgenstern verkauft wurde, scheinen diese Gemälde in Familienbesitz verblieben zu sein, was ihre besondere Wertschätzung bezeugt. Wie das Porträt der beiden Töchter Blanckenhagens von Gottlieb Schick werden sie 1905 auf Schloss Allasch verbrannt sein. Graß trug auf dem Fest, das Blanckenhagen anlässlich der 100-jährigen Befreiung Rigas durch Russland in der Villa Aldobrandini veranstaltete, ein Gedicht vor. Gemeinsam mit einer Beschreibung der Feierlichkeit veröffentlichte er das Gedicht im »Morgenblatt für gebildete Stände«.⁸ Auch die Inschrift für das Denkmal, das Thorvaldsen zu diesem Anlass für die Stadt Riga schaffen sollte (Blatt 30), verfasste Graß.⁹ Weiterhin scheint er zwischen dem Auftraggeber und dem Bildhauer in Rom vermittelt zu haben.¹⁰ Wilhelm von Blanckenhagen schätzte Graß also als Landsmann und Künstler in besonderer Weise. CL



C. Grassberger del. — 1810.

Das in der Ferne angeführte Gebäude befindet sich in der Gegend des Hohen Rotes im Elsass.

Blatt 8

Ludwig Guttenbrunn

(Krems? um 1750/55 – Frankfurt am Main 1819)

Lesender Mönch

Rom, 1810

Graphit, schwarze und rote Kreide, grau laviert auf chamoisfarbenem Velinpapier mit Goldschnitt; 27,7 x 37,8 cm

Unterhalb der Darstellung mit Graphit bez.: un Camaldulense; unten rechts mit brauner Tinte: L. Guttenbrunn. fc. 1810.; oben links mit dunkelbrauner Tinte: 8; oben rechts mit grauer Tinte: 8.; rückseitig gestempelt Lugt 5675
Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39060
Literatur: unpubliziert

Der heute weitgehend vergessene österreichische Maler Ludwig Guttenbrunn war zu seiner Zeit ein anerkannter, viel beschäftigter und weit gereister Porträtist, der für die besten Kreise bis hin zur russischen Hocharistokratie arbeitete. Stationen seines Lebensweges waren Wien, von 1772 bis 1787 Italien mit längeren Aufenthalten in Rom, Florenz, Neapel und Turin, weiter Paris und London, 1795 bis 1804/05 Moskau und Sankt Petersburg, ab 1805 erneut Rom und schließlich von 1817 bis zu seinem Tod Frankfurt am Main.¹ Bekannt ist Guttenbrunn heute vor allem durch seine Bildnisse von Joseph Haydn (1732–1809) sowie des in Rom tätigen Antiquars, Altertumsforschers und Kunstagenten Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793). Im Besucherbuch der Kasseler Gemäldegalerie ist Guttenbrunn am 24. August 1804 als »Russ. Kais. Rath aus Wien« verzeichnet.²

Auch in Rom war Guttenbrunn gut vernetzt. Der Dichter Zacharias Werner traf ihn bei einem Besuch Prinz Friedrichs von Sachsen-Gotha-Altenburg (1774–1825) in Rom an.³ 1810 war Guttenbrunn auf der kapitolinischen Akademie-Ausstellung mit mehreren Gemälden vertreten.⁴ Friedrich Sickler und Johann Christian Reinhart erwähnen seine Werke in ihrem »Almanach aus Rom«.⁵

Die auf den ersten Blick unspektakuläre Kreidezeichnung von Guttenbrunn für das Stammbuch Wilhelm von Blanckenhagens zeigt einen Kamaldulenser Mönch in seiner Kutte unter einem Baum sitzend beim Lesen einer Schrift. Mit gesenktem Kopf hat sich der Mönch in den Text vertieft. Die Figur und den knapp bemessenen Landschaftsausschnitt erfasste Guttenbrunn in schwarzer Kreide, die er in Partien wischte, um breitere,

einer Lavierung ähnliche Striche zu erzeugen. Nur das Gesicht und die Hände des Mönches hinterlegte er mit roter Kreide, um die Lebendigkeit zu steigern. Die Aufmerksamkeit, die Guttenbrunn dem Gesicht widmete, entspricht seiner Ausbildung als Porträtist. Die verwendete Zeichentechnik zeigt ihn als Traditionalisten, der den Gepflogenheiten des 18. Jahrhunderts verpflichtet war.

Der im 11. Jahrhundert durch den hl. Romuald von Camaldoli, einen Benediktiner, gegründete Orden der Kamaldulenser stand eremitischen Lebensformen nahe. Die Mönche lebten jeweils in Klausur in einem von einer Mauer umschlossenen Häuschen mit Garten, wo sie sich der Kontemplation und dem Gebet widmeten.

Dass Guttenbrunn diesem klösterlichen Ideal im Jahr 1810 seinen Stammbucheintrag widmete, darf durchaus als politische Stellungnahme verstanden werden. 1810 hoben die Franzosen die Klöster in Italien auf. Friederike Brun berichtete darüber am 10. Juni 1810 brieflich: »Nun ist denn wirklich die so lange gehahnete Verfolgung der römischen Geistlichkeit bestimmt angegangen. Der Kaiser befiehlt zuerst allen außer Rom und dem Kirchenstaate gebohrnen Monsignoren, Prälaten, Curaten (Pfarrer) und Abbaten, so wo allen fremden Nonnen, Rom vor dem 15. Juni zu verlassen. [...] Die Ordensgeistlichen müssen Civilkleider anziehen. Sogar die Kapuziner müssen sich dem unterwerfen, und sich die Bärte abnehmen lassen. Und alle Künstler jammern, daß es nun auch um die schönen Mönchsgewänder und Heiligenköpfe geschehn sey!«⁶

Guttenbrunn huldigt hier also einem Ideal mönchischer Kontemplation, das zu dieser Zeit in Italien nicht mehr praktiziert werden konnte. CL



un Camaldulsi

L. Guttenbrunn. fo. 1510.

Blatt 9

Heinrich Keller

(Zürich 1771 – Rom 1835)

Atalante

Rom, 1810

Feder in Schwarz, Pinsel in Braun, grau laviert, mit weißer Kreide gehöht

auf blauem Papier mit Goldschnitt; 37,6 x 27,7 cm

Auf der Plinthe mit brauner Tinte bez.: H Keller Sculpst; oben und unten rechts quer mit schwarzer bzw. grauer Tinte: 9.; gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 3906 I

Literatur: unpubliziert

Am 10. Dezember 1796 berichtete der Zürcher Bildhauer und Literat Heinrich Keller aus Rom seinem Freund Johann Jacob Horner (1772–1831) von einer gerade begonnenen Skulptur: »Ich habe ein Figürchen in Arbeit, unsern Aesthetikern zum Trotz und ihren Vorschriften schnurstracks entgegen, eine Atalanta in vollem Laufe, auf einer Zehe des rechten Fusses stehend, den linken in der Luft, die linke Hand vorwärts in der Höhe, in der rechten die folgenden Aepfel. Um sie fest zu halten, will ich ihr den Mantel zur Erde fallen lassen; ihre Kleider müssen kurz sein.«¹

Nach Ovids »Metamorphosen« war die jungfräuliche Jägerin Atalante im Wettlauf unschlagbar. Allein Hippomenes gelang es durch eine List, sie zu besiegen. Artemis' Rat folgend ließ er, sobald sie ihn zu überrunden drohte, einen von drei goldenen Äpfeln fallen. Atalante hob die Äpfel auf, verlor dadurch den Lauf und vermählte sich mit dem Sieger.

Keller beschreibt in seinem Brief anschaulich die gewagte Haltung der Läuferin. Um ihre Stabilität zu gewährleisten, musste er den langen Mantel, den er zunächst als Stütze geplant hatte, durch einen Baumstamm ersetzen. Eine derart bewegte Figur entsprach nicht der verhaltenen Ästhetik des Klassizismus. Von diesen Normen wollte sich Keller mit dieser Skulptur bewusst absetzen. Dennoch beruft auch er sich auf antike Vorbilder. Eine Marmorfigur der Sammlung Mazarin im Louvre zeigt etwa eine vergleichbare Körper-

haltung, nur sind die Arme weniger gestreckt.² In der französischen Bildhauerei des 17. und 18. Jahrhunderts wurde diese Atalante mehrfach aufgegriffen.³

Für sein Stammbuchblatt wählte Keller eine Ansicht der Skulptur in der Seitenansicht in ihrer maximalen Streckung und Instabilität. Schon eine geringfügige Drehung der Figur nach links, sodass das Gesicht im Vollprofil erscheint, mildert die Dynamik erheblich, wie eine zweite Zeichnung der Skulptur im Kunsthaus Zürich zeigt.⁴

Im Februar 1800 erhielt Keller von dem exzentrischen Kunstsammler und Mäzen Frederick Augustus Hervey, 4. Lord Bristol (1730–1803), den Auftrag, die Atalante in Lebensgröße in Marmor auszuführen, »aber der Tod, schneller als Atalante, kam ihm zuvor, und, indem er den Künsten einen Beschützer entriß, lähmte er auch die Hand des Künstlers, dessen Atalante unvollendet steht«, so August Friedrich Ferdinand von Kotzebue (1761–1819) in seinen »Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel«.⁵ Nicht nur der Tod des Auftraggebers, auch gesundheitliche Probleme des Künstlers verhinderten die Fertigstellung der Skulptur. Erst 1820 ließ Keller sie für seinen Sohn vollenden.⁶ 1834 wurde sie mit positiver Resonanz in Rom ausgestellt.⁷

Aufgrund eines komplizierten Beinbruchs war Keller nach 1803 kaum noch als Bildhauer tätig. Er verlegte sich auf seine literarische Tätigkeit, verfasste Kunstführer und Zeitungsbeiträge, handelte mit Marmor und Antiquitäten oder bot seine Dienste als Antiquar und Übersetzer an. Seit 1794 in Rom ansässig, gehörte er zwar mit Bertel Thorvaldsen, Johann Christian Reinhart, Johann Martin von Rohden und Joseph Anton Koch zu den altingesessenen deutschen Künstlern in der Ewigen Stadt, trotzdem hatte er Zeit seines Lebens um den Unterhalt für seine wachsende Familie zu kämpfen. Mit Wilhelm und Caroline von Humboldt verband ihn, dass er beim Tod ihres Sohnes Gustav zugegen war und dessen Grabstein für den Protestantischen Friedhof bei der Cestiuspyramide anfertigte.⁸ Friederike Brun stand Keller dennoch näher als Caroline von Humboldt. Mehrfach berichtet sie in ihren Briefen voller Empathie über seine finanzielle Bedrängnis. Keller, der 1810 Mitglied der päpstlichen Akademie für Archäologie in Rom wurde, versorgte Brun brieflich mit Informationen über die neuesten Grabungen oder archäologischen Erkenntnisse.⁹

Als die Lukasbrüder 1810 in Rom eintrafen, war Keller für sie der erste Ansprechpartner. Overbeck schildert in den Briefen an seine Eltern mehrfach, wie sehr sich Keller um Logis, Möbel, einen Mittagstisch und selbst noch um Bücher bemüht habe, die er dringend benötigte. So war Keller ein wichtiges Bindeglied zwischen der seit Jahrzehnten in Rom verwurzelten Künstlergemeinschaft und den Neankömmlingen. CL



Blatt 10

Joseph Anton Koch

(Obergiblen 1768 – Rom 1839)

Rebekka und Eliezer am Brunnen

Rom, 1810

Bleistift, Feder in Grau und Schwarz, Einfassungslinie in schwarzer Tinte, auf chamoisfarbenem Velinpapier mit Goldschnitt und Wasserzeichen JWH; 24,3 x 31 cm (Darstellung), 27,6 x 37,7 cm (Blatt)

Rechts unterhalb der Darstellung mit grauer Tinte bez.: G. Koch Tyrolese in Roma fece.; oben links mit dunkelbrauner Tinte: 10.; oben rechts mit grauer Tinte: 10.; rückseitig gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39062

Literatur: Neumann 1900, S. 275

Die alttestamentarische Erzählung von »Rebekka und Eliezer am Brunnen« war vom Mittelalter bis zur Romantik ein beliebtes Thema der bildenden Kunst. Nach 1. Mose 24,11–18 sandte Abraham seinen Diener Eliezer ins Zweistromland, um in seiner Großfamilie eine Braut für seinen Sohn Isaak zu werben. Am Brunnen offenbart sich Rebekka, die Enkelin seines Bruders Nahor, als die von Gott bestimmte. Auf Eliezers Bitte hin reicht sie ihm und seinen Tieren Wasser. Allein von Joseph Anton Koch waren bislang vier zum Teil großformatige Zeichnungen zu diesem Sujet bekannt.

Koch ordnet die figurenreiche Szene im Vordergrund einer arkadisch anmutenden, von Palmen gerahmten südländischen Landschaft an. Links haben sich junge Frauen um den Brunnen versammelt. Schwatzend beobachten sie, wie Rebekka dem alten Diener einen Krug mit Wasser reicht. Ein Jüngling steht mit Geschenken bereit. An einem zweiten Brunnen werden rechts die Tiere getränkt. Trotz des Figurenreichtums versteht es Koch, die beiden Hauptpersonen ins Zentrum der Darstellung zu rücken. Als Vorlage für die Gruppe könnte ihm Druckgraphik des 16. Jahrhunderts gedient haben, etwa der Reproduktionsstich von Gérard de Jode nach Maarten de Vos von 1584/85.¹

Den Vorder- und Hintergrund verbindet ein Hohlweg, der sich bis zur Stadt Nahor mit ihrem kubischen Gefüge an Häusern einen Hang hinaufschlingelt. Die kleiner werdenden Staffagefiguren ziehen den Blick in die Tiefe. Rechts öffnet sich ein weiter, lichter Prospekt bis zum Meer.

Vergleicht man Kochs Zeichnungen zu diesem Thema miteinander, so fällt der enge motivische Zusammenhang über einen relativ langen Zeitraum von zehn Jahren auf.² Die früheste, ins Jahr 1800 datierte lavierte Pinselzeichnung in Privatbesitz erzählt die Geschichte in personeller Minimalbesetzung. Die Zeichnung der Staatsgalerie Stuttgart dreht die Motive um und führt den Hohlweg sowie den Jüngling mit Geschenken ein. Das undatierte Blatt der Sammlung Georg Schäfer wiederholt mit geringfügigen Abweichungen die Figuren der Stuttgarter Zeichnung, verzichtet aber auf die Hügellage der Stadt und den Hohlweg. Der Stammbuchzeichnung am nächsten ist eine Skizze der Akademie der bildenden Künste Wien³. Hier wird die Szene bereits um etliche Figuren sowie um den zweiten Brunnen für das Vieh bereichert.

Der Figurenreichtum, die exotischen Tiere und die südländische Pflanzenwelt boten dem Betrachter des Stammbuchs einen hohen Unterhaltungswert. Zudem brillierte Koch mit seiner feinen Zeichentechnik. Mit spitzer Feder legte er die schönlinig geschwungene Silhouette der Figuren in einem hellen Grau an. Durch weiter oder enger angelegte Kreuzschraffuren verlieh er ihnen Volumen. Landschaft wie Figuren übergang er abschließend mit einer dunkleren Tinte, setzte vereinzelt Akzente und verstärkte die subtile Abstufung der Grauwerte vom dunkler gehaltenen Vorder- in den lichten Hintergrund.

1810 war Joseph Anton Koch bereits seit über 15 Jahren in Rom ansässig. Er galt als »Nestor der deutschen Kunst in Rom«.⁴ Sein weitverzweigtes Beziehungsnetz reichte von Thorvaldsen über die Brüder Riepenhausen bis zu den gerade in Rom eingetroffenen Mitgliedern des Lukasbundes. Im Tagebuch des Dichters Zacharias Werner (1768–1823) wird Koch mehrfach auch im Zusammenhang mit einem Mitglied der Familie Blanckenhagen erwähnt.⁵ Koch war nicht nur an dem Stammbuch beteiligt. Wilhelm von Blanckenhagen erwarb von ihm auch ein kleinformatiges Landschaftsgemälde, ein Porträt Michelangelos (Abb. S. 22) sowie eine Kopie des »Gastmahl Platons« nach Asmus Jacob Carstens.⁶ Durch derartige Aufträge hielt sich Koch, der sich in beständiger Geldnot befand, über Wasser. »Rom ist eine Città dolente, allwo die meisten Künstler nach Arbeit wie die Hunde nach dem Knochen jagen«, beschrieb er 1812 seine dortige Lage.⁷ CL



Blatt 11

José de Madrazo y Agudo

(Santander 1781 – Madrid 1859)

Venus mit Amor als Honigdieb

Rom, 1810

Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöht, Einfassungslinie in brauner Tinte, auf braunem Papier mit Goldschnitt; 36,7 x 27,7 cm (Blatt), 16,5 x 11,9 cm (Darstellung)

Mittig unterhalb der Darstellung mit brauner Tinte bez.: Dulcia quandoq; amara. / fieri-; unten rechts: J. de Madrazo. in. ex. fc.; unten rechts quer mit grauer Tinte: 11.-; rückseitig gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39063

Literatur: Neumann 1900, S. 275

Der spanische Maler José de Madrazo y Agudo, der von 1803 bis 1818 in Rom lebte, wandte sich für seinen Beitrag zum Blanckenhagen-Stammbuch einem Thema zu, das seit dem 16. Jahrhundert in der Emblematik, aber auch in Gemälden der Cranach-Werkstatt



Bertel Thorvaldsen, Venus mit Amor als Honigdieb, 1809. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

präsent war: Amor als Honigdieb. Nach der 19., unter dem Namen Theokrits (ca. 310–250 v. Chr.) überlieferten Idylle »Der Honigdieb (Kerionkleptes)« beklagt sich Amor bei Aphrodite über schmerzhaft Stiche, die er sich beim Ausräubern von Bienenstöcken zugezogen habe. »Und seine Mutter sagte lachend: »Bist du nicht gleich wie die Bienen, wo du zwar winzig bist, doch die Wunden so groß sind, die du schlägst?«¹ Die Bezeichnung des Blattes »Dulcia quandoque amara fieri – manchmal wird Süßes bitter« nach dem »Emblematum liber« des Andrea Alciato (1492–1550)² von 1531 ruft ebenfalls in Erinnerung, dass auf die kurzen Freuden der Liebe lange Schmerzen folgen können.

Die Darstellung Madrazos orientiert sich an einem Relief, das Bertel Thorvaldsen (1770–1844) 1809 entwarf (Abb.)³. Wie Thorvaldsen zeigt auch Madrazo, wenn auch seitenverkehrt, Aphrodite auf einem Felsen sitzend. Mit einem Arm stützt sie sich vom Felsen ab. Zwischen ihren Knien steht der kleine Amor und streckt ihr die schmerzende Hand entgegen, die Aphrodite in die ihre nimmt. Die Rose in Thorvaldsens Relief deutet allerdings an, dass sich seine Darstellung auf eine andere Textgrundlage, auf eine Ode von Anakreon, bezieht.⁴ Danach zog sich Amor den Stich zu, als er eine Rose pflückte. Bei Madrazo verweisen zwei Bienenstöcke auf einer Felsenmauer hinter Aphrodite auf die Ursache seines Schmerzes. Konzentriert sich Thorvaldsen auf die beiden Hauptpersonen vor dem blanken Reliefgrund, so schildert Madrazo als Hintergrund detailliert den üppigen Bewuchs einer Waldlandschaft mit Ausblick auf eine Stadt und Berge in der Ferne. Kontrastreich wechseln schattige und beleuchtete Partien in der lavierten Federzeichnung auf braunem Papier einander ab.

Von der Zeichnung gibt es eine zweite Ausführung in größerem Format und in skizzenhafterer Manier im Prado.⁵ Weiter fertigte Madrazo eine Radierung nach dem Motiv an.⁶ Wie ein Vergleich der Pflanzen im Vordergrund zeigt, folgt die Radierung jedoch eher dem Kasseler Stammbuchblatt als der weniger ins Detail gehenden Zeichnung in Madrid. Auch im Format stimmen die beiden Blätter stärker überein. Möglicherweise gab es noch eine dritte Zeichnung, die wie das Kasseler Blatt bildmäÙig ausgearbeitet war und der Radierung als unmittelbare Vorlage diente. Die enge Zusammengehörigkeit der beiden Zeichnungen mit der Radierung spricht auf jeden Fall dafür, dass sie in dichter zeitlicher Folge entstanden sind. Aufgrund seines heiter-amüsanten Charakters eignete sich das Thema für Stammbuchillustrationen sehr gut.

Madrazo war in Rom in deutschen wie französischen Künstlerkreisen bestens vernetzt. Er wohnte ab 1803 im Palazzo Galoppi in der Via delle Quattro Fontane, wo auch Johann Christian Reinhart (1761–1847) lebte. Mehrfach hat er Mitglieder der deutschen Künstlerkolonie in Rom wie Reinhart oder Joseph Anton Koch (1768–1839) porträtiert.⁷ Die Kontakte wurden durch seine Heirat mit Isabella Kuntz, der Tochter des Malers Taddeus Kuntz, 1809 noch intensiviert. In diesem Jahr fertigte Madrazo auch ein Bildnis von Caroline von Humboldt an, das ihr Mann mit nach Berlin nahm und sehr schätzte.⁸ CL



*Dulcia quodcumque amara
fieri*

Del. G. B. Piranesi. Sculp. M. G. B.

Blatt 12

Fjodor Michailowitsch Matwejeff

(Sankt Petersburg? 1758 – Rom 1826)

Castagno dei Cento Cavalli, Kastanienbaum am Osthang des Etna in der Nähe der Stadt Sant'Alfio

Rom, 1810

Bleistift, schwarze Kreide auf chamoisfarbenem Velinpapier mit Goldschnitt;

27,7 × 37,8 cm

Unten links mit schwarzer Kreide bez.: F: Matveeff / 1810.; oben links mit brauner

Tinte: 12.; rückseitig unten rechts mit Bleistift: Castagnio di Cento Cavalli Sopra /

il monte Etna, in Sicilia.; rückseitig gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39064

Literatur: unpubliziert

Nach einem Studium an der Akademie der schönen Künste in Sankt Petersburg von 1764 bis 1778 erhielt Matwejeff ein Stipendium für einen Italienaufenthalt. Er erreichte Rom Ende 1779, wo er unter die Aufsicht Johann Friedrich Reiffensteins (1719–1793) gestellt wurde. Dieser war nicht nur Fremdenführer und Antiquar, sondern als Kunstagent Katharinas II. seit 1778 auch für die Überwachung der russischen Stipendiaten in Rom zuständig. Reiffenstein vermittelte Matwejeff an Jakob Philipp Hackert, dessen Werke der junge Russe mit Hackerts Einverständnis studierte und kopierte. Matwejeff entschloss sich, auch nach Beendigung seines Stipendiums in Italien zu bleiben. 1813 wurde er Mitglied der Accademia di San Luca. Er unternahm eine Vielzahl von Reisen, die ihn nicht nur in den Süden Italiens, sondern auch nach Frankreich und in die Schweiz führten. Nach Russland kehrte er nie zurück. Dennoch wurde er 1807 Mitglied der Sankt Petersburger Akademie und erhielt ab 1819 ein regelmäßiges Gehalt von 500 Talern vom Sankt Petersburger Ministerium für »Geistige Angelegenheiten und Lehrtätigkeit«. Dies könnte darauf schließen lassen, dass er auch in nicht künstlerischen Belangen für sein Vaterland tätig war.¹ Matwejeff zeichnete eine Ansicht des »Kastanienbaums der hundert Pferde« in Blanckenhagens Album, ein jahrhundertealter Kastanienbaum am Osthang des Ätna auf Sizilien, so genannt nach einer mythischen Königin, die mit ihren hundert Reitern unter seiner Krone Schutz vor einem Gewitter gefunden haben soll. Der Baum zählte zu den bedeutenden Sehenswürdigkeiten der Insel, er wird zum Beispiel dargestellt im vier-

ten Band der »Voyage pittoresque à Naples et en Sicile« (1785) des Abbé Jean-Claude Richard de Saint-Non (1727–1792).² Allerdings unternahmen nur wenige Künstler eine Reise nach Sizilien, da die Insel noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht zu den Programmpunkten der »Grand Tour« gehörte. Diese endete normalerweise in Neapel, und auch Blanckenhagen besuchte Süditalien nicht. Die Insel und ihre griechischen Tempel waren durch Winckelmanns Schriften einem größeren Publikum bekannt geworden, doch war die mehrtägige Überfahrt aufgrund von Piratenüberfällen riskant. Sizilien selbst bot keine Infrastruktur für eventuelle Touristen, die Straßen waren schlecht, und das Inland war so gut wie unerreichbar.³ Matwejeff hatte Sizilien 1788 zum ersten Mal besucht, vielleicht angeregt von seinem Mentor Hackert, der als einer der ersten Künstler schon 1777 dort gewesen war.⁴ Eine zweite Reise wurde bislang aufgrund von undatierten Zeichnungen um 1815 vermutet.⁵ Es wäre durchaus möglich, dass dieser Aufenthalt etwas früher, 1809 oder in der ersten Hälfte des Jahres 1810 stattfand, vielleicht inspiriert durch die vier großen, zwischen 1806 und 1809 ausgeführten Gemälde mit sizilianischen Gegenden des auch mit Matwejeff bekannten Carl Gotthard Graß.⁶ In diesem Fall wäre die Wahl des sizilianischen Motivs für das Album Blanckenhagens auf die frischen Eindrücke der Reise zurückzuführen. Blanckenhagen, der Matwejeff nicht zuletzt aus patriotischen Gründen schätzte, erwarb schließlich zwei Ölgemälde des Künstlers, die er nach Riga mitnahm.⁷ CN



Blatt 13a

Franz Riepenhausen

(Göttingen 1786 – Rom 1831)

Caritas

Rom, 1810

Bleistift, schwarze und weiße Kreide, doppelte Einfassungslinie in Bleistift und schwarzer Kreide, auf braunem Papier mit Goldschnitt;
27,7 x 37,8 cm (Blatt), 24,6 x 18,9 cm (Darstellung)

Rechts unterhalb der Darstellung mit brauner Tinte bez.: Franz Riepenhausen Rom 1810; oben links: 13.ª; oben rechts mit grauer Tinte: 13.ª; rückseitig gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39065

Literatur: Lukatis 2019, S. 94f., Abb. 8



Franz und Johannes Riepenhausen, Durchzeichnung des Kopfes der Kasseler Caritas, 1803. Städtisches Museum Göttingen

Im Stammbuch Wilhelm von Blanckenhagens sind Franz und Johannes Riepenhausen mit zwei separaten Zeichnungen vertreten. Das ist sehr ungewöhnlich. »Als sie beide noch lebten«, berichtet August Kestner von den Brüdern, »ging nie ein Bild aus ihrer Werkstatt hervor, das nicht beider Namen trug, wie viel auch einer von ihnen sich eines überwiegenden Verdienstes in dem einen oder anderen bewußt war.«¹ Händescheidungen zwischen den Brüdern sind deshalb nach wie vor schwierig.² Die beiden Zeichnungen des Blanckenhagen-Albums, die thematisch wie von der gewählten Zeichentechnik in ihrer Unterschiedlichkeit geradezu programmatisch wirken, könnten dafür neue Kriterien bieten. Franz lieferte ein ausgearbeitetes religiöses Erbauungsbild in schwarzer Kreide mit Weißhöhlungen auf braunem Papier, Johannes eine Historie aus dem deutschen Mittelalter in feiner Federzeichnung. Möglicherweise wollten die beiden Riepenhausens mit diesen beiden Zeichnungen aber auch nur das Spektrum andeuten, das sie bedienten. Eine großformatige Zeichnung der »Amorettenverkäuferin«, die Blanckenhagen 1810 erwarb und 1820 an Karl Morgenstern veräußerte (Abb. S. 18), vertrat zusätzlich noch das amüsante, gut verkäufliche, profane Sujet, in dem sich die beiden Künstler ebenfalls zu bewähren suchten.

Mit dem Thema der »Caritas« waren die Riepenhausens seit ihrem Studium an der Kasseler Akademie von November 1800 bis Frühjahr 1803 befasst. Angeregt wurden sie dazu durch die berühmte, damals noch Leonardo da Vinci zugeschriebene »Kasseler Caritas« der landgräflichen Gemäldegalerie, die Goethes höchste Bewunderung erregte. Eine Kopie des Kopfes dieser Caritas in Aquarell sandten die Brüder im September 1803 zu den Preisaufgaben nach Weimar. Eine weitere Kopie nahmen sie vermutlich mit nach Rom, wo dieser idealtypische Frauenkopf vor allem als Vorlage für ihre »Amorettenverkäuferinnen« in Öl oder Kreide vielfach zum Einsatz kam. Die Pause des Städtischen Museums Göttingen (Abb.)³ wurde unmittelbar auf dem Gemälde angefertigt.

Ohne finanzielle Unterstützung von ihrer Familie oder einem Landesherrn waren die Brüder Riepenhausen darauf angewiesen, ihren Lebensunterhalt allein mit ihrer Kunst zu verdienen. Sie versuchten deshalb, ein möglichst breites Angebot für unterschiedliche Käuferschichten und eine möglichst effiziente Arbeitsweise zu entwickeln. Erfolgreiche Bild- oder Motivfindungen wiederholten sie in Varianten, was bei ihren Zeitgenossen auf Kritik stieß. Dabei konnte die »Amorettenverkäuferin« auch wieder in eine Caritas zurückverwandelt werden, wie der Beitrag zum Stammbuch bezeugt. Die Hauptfigur entspricht in Positionierung, Haltung und Kleidung weitgehend der »Amorettenverkäuferin« der Neuen Galerie in Kassel (Abb. S. 162). Flankiert wird sie von Weinstöcken, die an einem Gitter emporranken. Vier Kleinkinder schmiegen sich an die Sitzende, von denen sich eines ihrer bloßen Brust nähert und sie damit eindeutig als Caritas kennzeichnet. Vermutlich wählte Franz Riepenhausen für seinen Beitrag zum Stammbuch die Tugendallegorie, weil Wilhelm von Blanckenhagen bereits eine repräsentative Darstellung des Amorettenverkaufs besaß. 1811 schufen die Brüder Riepenhausen eine »Caritas Roman« in Öl, die sich deutlich von der Stammbuch-Zeichnung abhebt.⁴ CL



From Raphael's 'The Virgin Lactans' - 1843

Blatt 13b

Johannes Riepenhausen

(Göttingen 1787 – Rom 1860)

Konradin von Schwaben und Friedrich I. von Baden vernehmen beim Schachspiel ihr Todesurteil

Rom, 1810

Bleistift, Feder in Grau und Schwarz, Einfassungslinie in grauer Tinte,
auf chamoisfarbenem Velinpapier mit Goldschnitt und Wasserzeichen JW;
27,6 x 38 cm (Blatt), 23,3 x 30,2 cm (Darstellung)

Unten rechts in der Darstellung mit grauer Tinte bez.: JOHANNES
RIEPENHAUSEN:INV.; mittig auf der Schriftrolle: Carolus Rex / CONRADINVS /
FEDERICVS BAVSTRI / DVX; oben links mit dunkelbrauner Tinte: 13.^b;
gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39066

Literatur: Neumann 1900, S. 276

Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert und dem erwachenden Interesse für das deutsche Mittelalter entwickelte sich das tragische Schicksal des letzten Staufers, Konradin von Schwaben (1252–1268), zum beliebten Stoff für patriotische Opern, Trauer- oder Ritterspiele.¹ Gemeinsam mit seinem Freund Friedrich von Baden wurde der erst sechzehnjährige Konradin 1268 in Neapel öffentlich hingerichtet, nachdem sein Versuch, die Herrschaft über das sizilianische Königreich von Karl von Anjou zurückzugewinnen, mit der Schlacht von Tagliacozzo gescheitert war. Der Ort der Hinrichtung wurde in Neapel zur touristischen Sehenswürdigkeit. »Noch war der Fleck zu sehen«, berichtet etwa Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829), »wo ihr unschuldiges Blut floß. Die Marmorfliesen hatten es unvertilgbar eingesogen [...]. So sagte der Cicerone [...]; aber es mochte wohl aufgefrischt worden sein, wie der Dintenfleck auf der Wartburg.«² In die bildende Kunst fand diese nationale Historie zunächst kaum Eingang. Tischbein, ein Vorreiter auf dem Gebiet der Historienmalerei zur deutschen Geschichte, widmete ihr allerdings bereits 1783/84 in Rom ein großformatiges Gemälde, das er seinem Gönner Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha zukommen ließ.³ Tischbein wird es auch gewesen sein, der das Thema den Brüdern Riepenhausen nahebrachte.⁴ Zwischen September 1799 und Oktober 1800 hielt er sich mehrfach in Göttingen auf, um seine Publikation »Homer nach Antiken gezeichnet« auf den Weg zu bringen, an der der Vater der Brüder Riepenhausen als Kupferstecher beteiligt war. Auf die Bildthemen seiner Söhne übte Tischbein nachhaltigen Einfluss aus.

Das Thema war um 1810 aber auch unter den deutschen Künstlern in Rom präsent. Zacharias Werner, der in engem Kontakt zu den Brüdern Riepenhausen stand, plante etwa ein Trauerspiel zu Konradin, wie aus seinem Briefwechsel mit dem Verleger Johann Friedrich von Cotta (1764–1832) hervorgeht.⁵ Am 6. Januar 1810 berichtet Werner weiter in seinem Tagebuch von einem Gemälde, das er bei dem Stuttgarter Bankier Christian Hermann Heigelin (1744–1820) in Neapel gesehen habe: »[...] besonders waren gemalte Gegenden von Pompeji, und ein Gemälde, Conradin, der vor seiner Hinrichtung Schach spielt, mir auffallend.«⁶ Möglicherweise handelte es sich bei diesem Gemälde um eine kleinformatige Kopie des Werks von Tischbein.⁷ Johannes Riepenhausen könnte also auch durch Erzählungen von Zacharias Werner auf das Thema gestoßen sein.

Die Brüder Riepenhausen wandten sich um 1810 verstärkt Themen aus der deutschen Geschichte zu. Wie sie Johann Wolfgang Goethe in einem Brief von 18. Juli 1814 schilderten, war ihr Ziel, sich »den Namen eines Deutschen würdig zu machen, und besonders etwas auszuführen, was uns in unserem Vaterlande bekannt machte«.⁸ Als Werk, das sie kürzlich vollendet hatten, nannten sie »Die Verurteilung Conradins von Schwaben«, ein Ölgemälde, das allerdings bereits 1816/17 durch einen Sturz schwer beschädigt wurde.⁹ Dieses verloren geglaubte Gemälde ist kürzlich in Privatbesitz aufgetaucht und konnte für die Kunstsammlungen der Universität Göttingen erworben werden.¹⁰ Die Zeichnung des Stammbuchs überliefert dazu eine Variante, die dem Tischbein-Gemälde noch wesentlich nähersteht.

Die Zeichnung zeigt in der Anordnung der Figuren durchaus Übereinstimmungen mit dem Gemälde Tischbeins, auch wenn Johannes Riepenhausen von der Dreiviertel- zur Ganzfigur wechselte und damit den emotionalen Abstand des Betrachters zum Geschehen vergrößerte. In einem kargen Verlies mit vergittertem Fenster und bloßem Mauerwerk widmen sich die beiden Freunde an einem Tisch im linken Bilddrittel dem Schachspiel. Von rechts ist überraschend eine Gruppe von Personen eingetreten, um ihnen ihr Todesurteil zu verlesen. Während sich Tischbein bemühte, bei den Beteiligten ein breites Spektrum an Gemütszuständen, das von Gott ergebener Gelassenheit über Gleichgültigkeit bis zu fassungsloser Trauer reicht, darzustellen, kontrastiert Johannes Riepenhausen die beiden idealtypisch schönen Jünglinge mit den zur Karikatur verzerrten Scharfrichtern und Gefängniswärtern. Ein Richter mit Hakennase verliest das Urteil. Hinter ihm steht ein verwachsener Kleinwüchsiger mit dickem Schlüsselbund, spitzen Schnabelschuhen und brennender Fackel. Zwei Ritter in Rüstung mit grimmigem Gesichtsausdruck flankieren den Ausgang. Die Dichte und Vielfalt der emotionalen Resonanz und die subtile Interaktion der Personen, die das Gemälde Tischbeins auszeichnen, erreicht die Darstellung Riepenhausens nicht. Dennoch ist die Zeichnung ein wichtiges Beispiel für die frühe Rezeption des Gemäldes. CL



Blatt 14

Gottlieb Schick

(Stuttgart 1776 – Stuttgart 1812)

Kartenspielende Römer

Rom, 1810

Bleistift, Feder in Braun und Grau, braun laviert, weiß gehöht, Einfassungslinie in brauner Tinte, auf braunem Papier mit Goldschnitt;
27,6 × 37,7 cm (Blatt), 21,7 × 25,7 cm (Darstellung)
Unten rechts in der Darstellung mit braunem Pinsel bez.: Schick.; oben links mit dunkelbrauner Tinte: 14.; oben rechts mit grauer Tinte: 14.; gestempelt Lugt 5675
Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39067
Literatur: Neumann 1900, S. 276; Kat. Stuttgart 1976a, S. 173;
Kat. Stuttgart 1976b, S. 90f., Nr. 51



Gottlieb Schick, Kartenspielende Römer, Skizzenbuch, vor 1810.
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

Das italienische Alltagsleben hat die Reisenden aus dem Norden seit jeher fasziniert. In vielen Reiseberichten werden die unterschiedlichen Sitten und Bräuche, das südländische Klima und seine Auswirkungen auf das Leben sowie die Mentalität der Italiener anschaulich beschrieben. Auch Gottlieb Schick, der im Herbst 1802 in Rom eintraf, schildert in seinen Briefen die andere Lebensart, aber auch die Armut eines Großteils der Bevölkerung mit viel Anteilnahme.¹ Anders als bei den Brüdern Riepenhausen, die häufiger auch genrehafte Szenen aus dem italienischen Alltagsleben dargestellt haben, scheinen sich diese Beobachtungen bei Schick in seinem malerischen und zeichnerischen Werk kaum niedergeschlagen zu haben.² Hier dominieren mythologische Themen im klassizistischen Geschmack sowie die zahlreichen Porträts, die Schick für seinen Lebensunterhalt anfertigte, darunter auch ein Doppelbildnis der beiden Töchter Wilhelm von Blanckenhagens (vgl. dazu S. 15–17).

Zu dem Stammbuchblatt mit den Kartenspielern hat sich eine Studie in einem Skizzenbuch erhalten (Abb.).³ Das Skizzenbuch, das über einen längeren Zeitraum von etwa 1800 bis 1810 benutzt wurde, enthält auch erste Überlegungen zu dem Doppelbildnis der Blanckenhagen-Töchter. Dies könnte dafür sprechen, dass auch die Skizze der Kartenspieler in diesem Zeitraum entstand. Schick könnte aber auch für seinen Stammbuchbeitrag auf eine ältere Bildidee zurückgegriffen haben.

Die Skizze entspricht in der Anordnung der Figuren weitgehend der ausgeführten Version. Auf einem Mauerabsatz haben sich fünf Männer niedergelassen. Die vorderen sind in ein Kartenspiel vertieft. Der linke hält die Karten und überlegt gerade, welche er auf den Stapel neben ihm ausspielen soll. Dort liegen auch einige Münzen, die geboten wurden. Der mittlere Mann beobachtet konzentriert und voller Spannung seinen Mitspieler, während bei dem dritten unklar bleibt, ob er am Spiel beteiligt ist oder nur zuschaut. Die beiden hinteren Männer verfolgen das Spiel über die Schultern der vorderen.

In der ausgeführten Version schmückte Schick die Erzählung aus, indem er die Kostümierung der Figuren durch Kopfbedeckungen, Schuhe, Halstücher oder Schnallen differenzierte und den Gesichtern karikaturhafte Züge verlieh. Für die beiden hinteren Figuren ersann er eine Nebenhandlung. Der Liegende wird durch eine Krücke zum bettelnden Krüppel, der gerade von einem besser gekleideten Herrn mit Hut und Mantel ein Almosen erhält. Ergänzt wurden im Hintergrund auch die Frau mit Kind und der Blick in einen Verkaufsraum mit Fässern, Säcken und einer Waage auf einem Tisch dahinter.

Anregungen zu der Darstellung könnte Schick von den Radierungsfolgen Bartolomeo Pinellis (1781–1835) erhalten haben. Zu den »Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi [...]« von 1809 gehört auch ein Blatt mit Glücksspielern.⁴ Möglicherweise wollte Schick durch die Wahl dieses Themas der Familie von Blanckenhagen das pittoreske Alltagsleben in Rom in Erinnerung rufen. CL



Blatt 15

Rudolph Friedrich Karl Suhrlandt

(Ludwigslust 1781 – Schwerin 1862)

Madonna mit dem Christuskind

Rom, 1810

Schwarze und weiße Kreide auf braunem Papier; 27,7 x 37,7 cm

Oben links mit dunkelbrauner Tinte bez.: 15.; oben rechts mit grauer Tinte: 15.;

rückseitig unten rechts mit Bleistift: Karl Rud Suhrlandt [Vornamen später hinzugefügt];

gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39068

Literatur: unpubliziert

Rudolph Suhrlandt, der Sohn des mecklenburgischen Hofmalers Johann Heinrich Suhrlandt (1742–1827), hat sich vor allem als Porträtist hervorgetan.¹ Nach seiner Ausbildung an der Wiener Akademie als Schüler von Heinrich Friedrich Füger (1751–1818) begab er sich am 19. August 1808 gemeinsam mit seinem Landsmann, dem Kupferstecher Ferdinand Ruscheweyh (Blatt 2) auf den Weg nach Rom. Die zahlreichen Bildnisse in Bleistift oder Öl, die dort entstanden, dokumentieren, dass Suhrlandt in Rom ein anerkannter und bestens vernetzter Porträtist war. Er hielt nicht nur seine deutschen und dänischen Künstlerfreunde wie Thorvaldsen, Rauch, die beiden Riepenhausens, Overbeck, Lund und Rohden in intimen Bleistiftzeichnungen fest, sondern auch die französischen Künstlerkreise um Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1887). Als Auftragsarbeiten porträtierte er Adlige, Gelehrte und Bildungsreisende verschiedenster Nationen repräsentativ in Öl. Auch in der Historienmalerei errang Suhrlandt in Rom durchaus Erfolge. Sein heute verlorenes, noch ganz dem Klassizismus verhaftetes Gemälde »Theseus und Ariadne« wurde 1810 auf der jährlichen Ausstellung auf dem Kapitol präsentiert, woraufhin ihn die Akademie zum Ehrenmitglied und Großherzog Friedrich Franz I. von Mecklenburg zum Hofmaler ernannten.

Für das Stammbuch Wilhelm von Blanckenhagens wählte Suhrlandt ein gängiges Motiv: Die Muttergottes mit dem Christuskind. Mit raschen, flüchtigen, zarten Kreidestrichen

legte er Mutter und Sohn als Halbfiguren auf dem braunen Papier an. Die anschließende feine Modellierung in schwarzer Kreide mit einzelnen Lichtern in Weiß konzentrierte er auf die Büsten, um die Aufmerksamkeit des Betrachters ganz auf die Gesichter zu lenken. Das Kind schmiegt sein Köpfchen in die Halsmulde der Mutter. Schützend neigt sie ihr Haupt dem seinen zu und wacht über den Schlaf, in den das entspannte Kind gesunken ist.

Vorbild für diese innige Verbindung von Mutter und Kind scheint die Sixtinische Madonna von Raffael gewesen zu sein. Auch wenn Maria dort den Kopf aufrecht hält und das Kind wach ist, weist die Nähe der Köpfe durchaus Übereinstimmungen auf. Auch die Gesichtstypen ähneln einander.

Suhrlandt hat sich also in dieser Zeichnung nicht nur einem populären Thema zugewandt, sondern auch an ein Modell angelehnt, das in dieser Zeit durch druckgraphische Reproduktionen allgegenwärtig war. Dass er damit den Geschmack der Familie Blanckenhagen traf, zeigt der Lichtschaden des Blattes, der von alten Passepartouts herührt. Offensichtlich fand das Blatt so große Resonanz, dass es zeitweise aus dem Kontext des Stammbuches gelöst wurde, um gerahmt als Wandschmuck zu dienen. CL



Blatt 16

Anna Louise von Berner (verh. Catalano)

(Mitau 1795 – vermutlich Neapel 1868/69)

Hl. Petrus

Mitau?, um 1820

Aquarell und Deckfarbe auf Karton, auf ein braunes Auflageblatt mit Goldschnitt montiert; 23,5 × 19,4 cm (Zeichnung), 37,5 × 27,6 cm (Auflageblatt)

Unten rechts mit violetter Tinte von anderer Hand bez.: L. Berner; rückseitig gestempelt Lugt 5675; auf dem Auflageblatt oben und unten rechts quer mit grauer Tinte: 16.; Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39069
Literatur: unpubliziert

Die künstlerisch anspruchslose, noch ganz der Tradition des 18. Jahrhunderts verhaftete Darstellung des Heiligen Petrus beim Gebet im Gefängnis stammt von der Hand einer Verwandten der Blanckenhagens. Anna Louise war die Tochter des Bankiers Johann Friedrich von Berner (1756–1824)¹ aus Mitau in Kurland (heute: Jelgava, Lettland) und seiner Frau Marianne, geb. Klatzo, einer Schwägerin von Wilhelm von Blanckenhagen. Die beiden Familien standen in engem Kontakt zueinander. So erhielt der Sohn Wilhelms, Johann Christoph von Blanckenhagen, seine »sorgfältige Erziehung, theils im väterlichen Haus, theils bey seinem Onkel dem Collegien-Assessor von Berner in Mitau«.²

Johann von Berner sammelte Bücher und Gemälde und führte in Mitau ein offenes Haus.³ Auf dem Weg nach Sankt Petersburg machten vor allem Musiker bei ihm Station, darunter auch Louis Spohr (1784–1859). Berners ältere Tochter Marianne (1791 – nach 1830) reüssierte als Geigerin. Über den häuslichen Bereich hinaus erregte ihre Begabung Aufsehen.

Die jüngere Tochter, Anna Louise, wurde von Domenikus Oechs (1775–1836) in Mitau zur Miniaturmalerin ausgebildet. In seinem Testament erwähnt Johann Christoph von Blanckenhagen mehrere Werke seiner Cousine in seinem Besitz: »Meine liebe Schwester Annette erhält nun recht sehr gern das Portrait unserer Cousinen Marianne und

Louise Berner, u. die übrigen in Allasch aufgestellten Werke von der Hand der unvergeßlichen Louise Catalanos«.⁴

Johann von Berner hinterließ seiner Familie hohe Schulden. Allein das mütterliche Vermögen konnten die Kinder bewahren. Nach dem Tod der Mutter verließen die beiden Töchter Kurland und gingen nach Italien. Louise heiratete in Neapel den »Advokaten Catalano«.⁵ Diese verwandtschaftlichen Beziehungen werden der Grund gewesen sein, warum auch die beiden unverheirateten Töchter Wilhelm von Blanckenhagens, Eva Wilhelmine, genannt Minna (1791–1879), und Emilie Henriette (1799–1891), nach einem längeren Aufenthalt in Baden-Baden nach Neapel zogen und dort hochbetagt verstarben.

Die Zeichnung von Louise von Berner wurde erst später an 16. Stelle in das Album eingefügt. In dem ersten, noch summarischen Künstlerverzeichnis zum Album ist an dieser Stelle der Name »Voghdt« verzeichnet. Damit könnte der niederländische Maler Hendrik Voogd (1768–1839), der seit 1788 in Rom lebte und sich eng an den Landschaftsmaler Johann Christian Reinhart (1761–1847) anschloss, gemeint sein. Erst nachträglich wurde auf dieser Liste die Zeichnung von Berner in violetter Tinte am Ende der Liste ergänzt (Abb. S. 35). Von dieser Hand scheint auch die zunächst eigenhändig anmutende Signatur der Zeichnung zu stammen. CL



Blatt 17

Carl Christian Fechhelm

(Dresden 1770 – Dresden 1826) zugeschrieben

Ecce homo nach Guido Reni

Dresden, um 1810

Graphit, Pinsel in Braun, weiß gehöht, rote Deckfarbe auf oval zugeschnittenem Pergament, auf Büttenpapier kaschiert und auf Karton montiert, der wiederum auf ein Büttenpapier mit Goldschnitt und dem Wasserzeichen VANDER LEY montiert wurde; 13,6 × 11,3 cm (Zeichnung), 14,9 × 11,7 cm (kleines Auflageblatt), 35 × 27,5 cm (Karton), 37,9 × 27,8 cm (großes Auflageblatt)

Unten rechts auf dem kleinen Auflageblatt mit dunkelbrauner Tinte bez.:

Fechhei[mit Bleistift korrigiert: l]m; oben rechts mit grauer Tinte: 17; auf dem großen Auflageblatt oben links: 17

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39070

Literatur: unpubliziert

Die kleinformatige Kopie nach einem berühmten, häufig kopierten oder als Druckgraphik vervielfältigten Gemälde der Dresdner Galerie von Guido Reni (1575–1642)¹ ist technisch versiert Ton in Ton fein getupft noch ganz in der Manier des 18. Jahrhunderts ausgeführt. Der altertümliche Bildträger, das Pergament, verleiht ihr einen dezenten Glanz. Die nicht eigenhändige Bezeichnung weist das Blatt einem Vertreter der weitverzweigten Künstlerfamilie Fechhelm zu. Von vielen ihrer Mitglieder sind heute kaum noch Werke nachweisbar. Deshalb ist auch in diesem Fall die Zuweisung an ein bestimmtes Familienmitglied schwierig. Am ehesten kommen Christian Gottlob Fechhelm (1732–1816) oder sein Sohn Carl Christian Fechhelm (1770–1826) infrage. Beide waren in Dresden auch im Bereich der Miniaturmalerei tätig und fertigten nachweislich zahlreiche Kopien nach Werken der Dresdner Galerie.²

Die Familie Blanckenhagen machte 1808 auf der Reise von Riga nach Paris in Dresden Station. Auf der Rückreise 1811 könnte sie sich gleichfalls dort aufgehalten haben. Auch der Sohn, Johann Christoph von Blanckenhagen, hielt sich mehrfach in Dresden auf. Wer von der Familie zu welchem Zeitpunkt die Kopie in Dresden erwarb und wann sie nachträglich dem Stammbuch beigefügt wurde, wird kaum noch nachzuweisen sein. Als Nummer 17 verzeichnet die älteste Namensübersicht über das Stammbuch (Abb. S. 35) noch ein Blatt des Lukasbruders Johann Konrad Hottinger (1788–1828). Dieses Blatt wird später als fehlend vermerkt. Im späteren Inhaltsverzeichnis wurde die Zeichnung von Fechhelm nachträglich mit Bleistift eingefügt. CL



Blatt 18

Franz Pforr

(Frankfurt am Main 1788 – Albano Laziale 1812)

Don Diego Ordonna Laras Kampf mit Fernando Gonzalo, nach Herder »Der Cid«

Rom, 1810

Bleistift, doppelte Rahmenleiste, auf chamoisfarbenem Velinpapier mit Goldschnitt;
27,6 x 38 cm (Blatt), 21,7 x 16,5 cm (Darstellung)

Rechts unten in der Darstellung mit Bleistift bez.: Franz Pforr fec: Rom: 1810.; oben
links mit brauner Tinte: 18.; oben rechts mit grauer Tinte: 18; rückseitig unten links mit
brauner Tinte: Don Diego Ordonna Laras Kampf mit dem jungen Fernando Gonsalo,
aus Herders Cid, 36.; gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39071

Literatur: Neumann 1900, S. 276; Lehr 1924, S. 353f.; Zafman 2003, Abb. S. 286

Während seiner Zeit an der Wiener Akademie von 1805 bis 1810 beschäftigte sich Franz Pforr intensiv mit altdeutscher Kunst und studierte mit großer Ernsthaftigkeit historische Rüstungen, Waffen, Zaumzeuge sowie Kostüme. Auf diese Weise wollte er seinem Ziel, Bataillenmaler zu werden, näherkommen. Die dafür gleichfalls notwendigen Kenntnisse zur Anatomie von Pferden eignete er sich im Wiener Tierspital an.

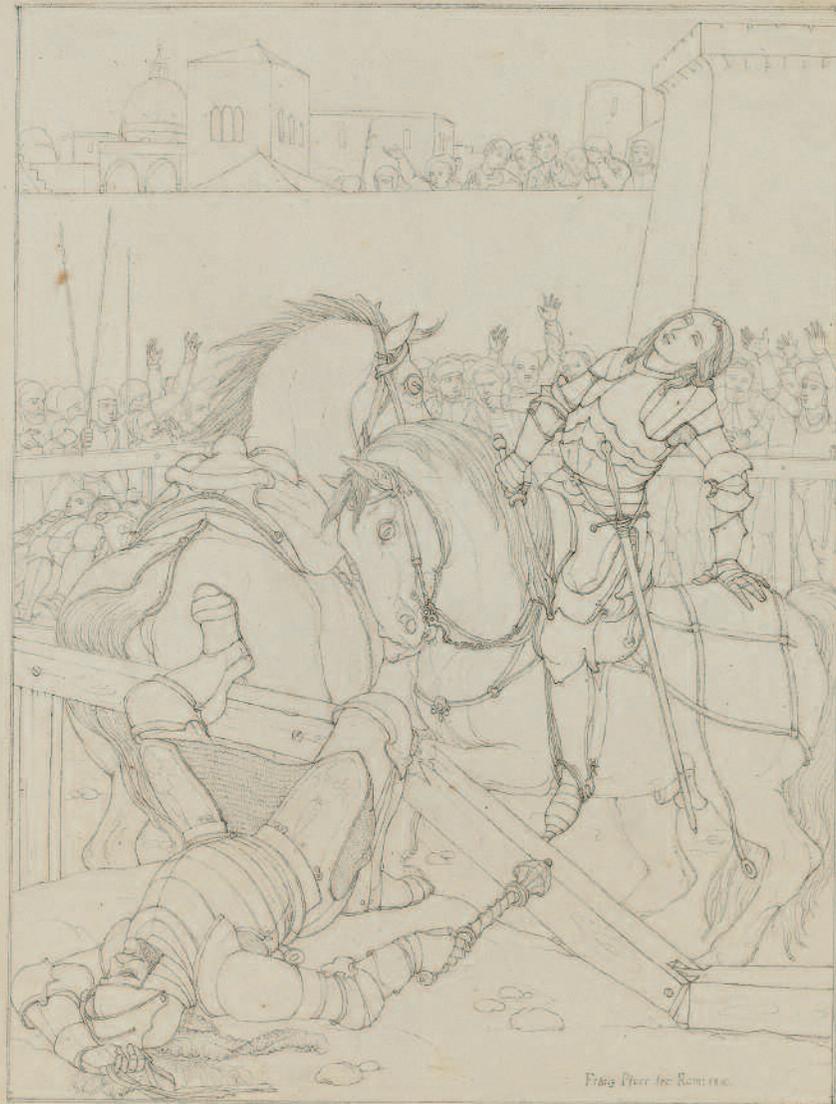
Darüber hinaus illustrierte Pforr literarische Werke wie Goethes »Götz von Berlichingen«, Schillers »Wilhelm Tell« oder Cervantes' »Don Quixote«. ¹ 1803/04 war Johann Gottfried Herders (1744–1803) Übersetzung und Nachdichtung der Romanze »Der Cid« in Versform nach einer französischen Prosa Vorlage, nicht nach dem spanischen Original, erschienen. ² Der Text könnte Pforr durch den literarisch gebildeten Zürcher Hofrat Johannes Büel (1761–1830) bekannt geworden sein, der den Lukasbrüdern in Wien so nahestand, dass er plante, sie auf ihrer Romreise zu begleiten. ³

»Der Cid« mit seinen zahlreichen Kampfszenen kam Pforr nicht nur wegen seiner Passion für Schlachten entgegen. Herder hatte von 1764 bis 1771 in Riga als Lehrer und Pastor gewirkt. In dieser Zeit baute er intensive Beziehungen zur Kaufmannschaft der Stadt auf. Auch die Familie Blanckenhagen ist ihm bekannt gewesen. ⁴ Die Verehrung Wilhelm von Blanckenhagens für den eng mit seiner Heimatstadt verbundenen Dichter, Theologen und Philosophen zeigt sich etwa darin, dass er zu den Subskribenten der ersten posthum veröffentlichten Gesamtausgabe Herders gehörte, die 1805 erschien. ⁵ Weiter ließ er der Witwe Herders Geld und gab ihr den Obligationsschein im November 1808 persönlich in Weimar zurück. ⁶ Ähnlich wie Overbeck versuchte also auch Pforr,

sich Wilhelm von Blanckenhagen nicht nur durch die herausragende zeichnerische Qualität seines Stammbuchbeitrags zu empfehlen, sondern gleichermaßen durch das mit Bedacht auf die Neigungen des Empfängers abgestimmte Thema.

Dargestellt ist die 36. Romanze aus »Der Cid«. Vor den Toren der Stadt Zamora treffen Don Diego und der junge Don Fernando aufeinander. »Als man ihnen Morgensterne, / Kolben brachte, deren Eisen / Blitzt in ihrer beider Hand. / Und der erste Schlag des Eisens / In der stärkern Hand Ordoñas / Traf – des edlen Jünglings Haupt.« Tödlich getroffen hält sich Fernando nach diesem Schlag mit letzter Kraft auf dem Pferd und durchtrennt mit einem Hieb die Zügel seines Gegners. Das Ross bäumt sich auf, Diego fällt und gilt damit als besiegt. Fernando aber verblüht »wie eine Rose, / Eh' sie sich entfaltet«. ⁷

Pforr hält sich eng an den Text. Selbst die gebrochenen Schranken übernimmt er aus der Vorlage. Die sehr reduziert im Hintergrund angedeutete Stadt zeigt exemplarisch seine Auseinandersetzung mit altitalienischer Malerei. Das Vorbild dagegen, das Pforr für den von hinten in starker Verkürzung erfassten Gestürzten bemühte, lernte er bei Galeriebesuchen in Kassel kennen. Dort wurde der Frühverwaiste von Herbst 1801 bis Januar 1805 von seinem Onkel Johann Heinrich Tischbein d. J. (1742–1808) ausgebildet und studierte 1805 zudem an der Kunstakademie. In unmittelbarer Nachbarschaft des Akademiegebäudes befand sich an der Schönen Aussicht die landgräfliche Gemäldegalerie, in der als Gegenstück zum »Jakobsseggen« eine »Blendung Simsons« hing, die damals noch als eigenhändige Arbeit Rembrandts angesehen wurde (Abb.) ⁸. Auch wenn





Unbekannt, Kopie nach der Blendung Simsons von Rembrandt, nach 1636.
Ehemals Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Gemäldegalerie, Kriegsverlust

auf das Motiv einer von hinten erfassten, am Boden liegenden Figur als Inbegriff von Hilflosigkeit und Schmerz häufiger zurückgegriffen wurde,⁹ so ist die Ähnlichkeit der Haltung von Pforrs Diego mit Rembrandts Simson etwa in der Position des linken Beines frappant. In Wien ist Pforr diesem drastischen Gemälde wiederbegegnet. In der Schönbornschen Gemäldegalerie, die er nachweislich besuchte,¹⁰ hing das Vorbild für die später als Kopie erkannte, im Zweiten Weltkrieg verbrannte Version der Kasseler Gemäldegalerie.

Pforr verarbeitet in dieser Illustration also vielfältige Eindrücke, die er durch sein breit angelegtes Studium der Malerei erwarb. Darüber hinaus beeindruckt sein eigenständiger, höchst sensibler Zeichenstil. Pforr konzentriert sich ganz auf die Kontur. Von zartesten, kaum noch lesbaren Linien etwa in der Binnenstruktur des nach vorne geneigten Pferdekopfes oder bei den Muskelsträngen der Pferdeschenkel reichen die Valeurs bis zu klaren, trotz ihrer Feinheit äußerst präzisen, harten, dunklen Bleistiftlinien, mit denen er bis in Details hinein die Rüstung Fernandos beschreibt. Diese Genauigkeit zeigt sich auch bei der zerborstenen Schranke, deren Holzverbindungen exakt wiedergegeben sind. Die Eleganz der Linienführung macht die Zeichnung zu einem Glanzstück früher nazarenischer Zeichenkunst. Stilistisch ähnliche Pferdestudien von Pforr finden sich in der Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts in Olten.¹¹ CL



Blatt 19

Lorenzo Re

(Rom um 1785 – Rom 1820)

Heilige Familie mit Johannesknaben; rückseitig: Skizze einer thronenden Fortuna Redux

Rom, 1810

Feder in Braun, graubraun laviert, mit weißer Kreide gehöht,
Einfassungslinie in dunkelbrauner Tinte, auf blauem Papier mit Goldschnitt;
36,5 x 27,7 cm (Blatt), 23,5 x 17,7 cm (Darstellung)

Am Sockel des Denkmals mit dunkelbrauner Tinte bez.: FORTVNAE REDVCI /
BLANCKENH / AGENIA / PRO ITV ET RED / FAMILIA / SIBI CARISSI /
LAVR.RE.RO / P.L.M.; unten links unleserlich: L. Romano; unten rechts quer mit
grauer Tinte: 19; gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39072

Literatur: unpubliziert



Der heute weitgehend vergessene, frühverstorbene Altertumswissenschaftler Lorenzo Re besaß zu seiner Zeit ein weit über Rom hinausreichendes Renommee als »Präsident der historischen und antiquarischen Classe an der hellenischen Akademie, Mitglied der Denkmähler-Commission und der archäologischen Akademie, Professor der Archäologie an dem Archigymnasium zu Rom«¹, aus dem die heutige Universität hervorgegangen ist. Zudem trat Re durch mehrere Publikationen hervor:² Karl Friedrich August Hartmann, den Wilhelm von Blanckenhagen als Erzieher und Reisebegleiter für seinen Sohn Johann Christoph in Paris engagiert hatte, erwähnt in einem Brief aus Rom vom 1. Juli 1810 an den Archäologen Carl August Böttiger (1760–1835) in Dresden, dem er die neuesten lieferbaren Publikationen referiert, nachdrücklich auch die folgende: »Von neuen Büchern ist noch erschienen das Mus. Capitolinum von Lorenzo Ré³, bis jetzt 12 Hefte, die 1 1/2 Band ausmachen und 6 1/2 Scud. Rom. kosten. Das ganze Werk wird 4–5 Bände jeder von 8 Heften bilden. Der Verf. ist ein geistvoller junger Mann, der mit Fleiß und Liebe arbeitet [...]«⁴ Hartmanns Zögling Johann Christoph lässt noch 1815 und 1818 in zwei Briefen an die Brüder Riepenhausen Grüße an Lorenzo Re ausrichten.⁵ Möglicherweise engagierte die Familie Blanckenhagen Lorenzo Re zunächst als Antiquar. Bis in die höchsten Kreise bot Re auch 1820 noch seine Dienste als gelehrter Cicerone an. So bittet er am 4. Januar 1820 Bertel Thorvaldsen in Kopenhagen brieflich, dass er ihn dem Prinzen und der Prinzessin von Dänemark, deren Besuch in Rom erwartet wurde, empfehle.⁶ In diesem Brief bezeichnet er sich als »mezzo Artista«. In der Tat hatte Re sich zunächst in der Zeichenkunst bei Vincenzo Camuccini (1771–1844) ausbilden lassen,⁷ bevor er sich ganz der Altertumskunde hingab.

Interessant ist, dass Lorenzo Re zunächst eine thronende Fortuna Redux als Motiv für sein Stammbuchblatt vorgesehen hatte. Die rückseitige Skizze (Abb.) zeigt die römische Göttin, die für eine gute Rückreise angerufen und häufig als Stand- oder Sitzfigur mit Schwert und Füllhorn auf Münzen dargestellt wurde.⁸ Ihre Haltung übernahm Re unmittelbar von Münzdarstellungen. Diesen Entwurf verwarf er jedoch, drehte das Blatt, da ihm offensichtlich kein zweites zur Verfügung stand und zeichnete auf die Vorderseite eine Heilige Familie mit Johannesknaben vor einem Denkmal. Die Inschrift auf dem Sockel mit der Widmung »Fortunae Reduci« entnahm er erneut den Münzen. Auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts war es durchaus noch üblich, die glückliche Rückkehr eines Herrschers mit einer Medaille zu feiern, die mit einer Standfigur und der Inschrift »Fortunae Reduci« geschmückt wurde.⁹ Ungewöhnlich ist, dass Re diese antike Tradition mit dem christlichen Motiv der Heiligen Familie verbindet. Wie Overbeck bemühte auch er sich, in seinem Stammbuchblatt auf die persönliche Situation der Blanckenhagens vor ihrer Abreise aus Rom und der Rückkehr in ihr fernes Heimatland im Baltikum einzugehen. CL

Lorenzo Re, Skizze einer thronenden Fortuna Redux, Rückseite von Blatt 19



FORTUNA REDVCI
BLANCKENH
AGENTIA
PRO ITV ET RES
FAMILIA
SIBI CARISSI
LAVR. RE. RO
P. L. M.



Blatt 20

Unbekannt

Sitzender Mann mit Hut, Kopie nach einem holländischen Vorbild

um 1700

Rötrel auf vergilbtem Büttenpapier mit alten Falts Spuren und Ausbesserungen, montiert auf ein braunes Auflageblatt mit Goldschnitt;

20,2 x 15,8 cm (Zeichnung), 27,5 x 37,7 cm (Auflageblatt)

Unten links mit grauem Stift bez.: 4; rückseitig gestempelt Lugt 5675; oben und unten rechts auf dem Auflageblatt quer mit schwarzer Tinte: 20.–; oben rechts: 20.–

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39073

Literatur: unpubliziert

In der ersten Namensübersicht von Wilhelm von Blanckenhagen (Abb. S. 35) ist als Nummer 20 »Stieler« verzeichnet. Der bayerische Porträtist Joseph Karl Stieler (1781–1858) brach im November 1809 von Frankfurt am Main aus nach Rom auf. In Mailand verweilte er länger, um Porträts des Vizekönigs Eugène de Beauharnais und seiner Familie anzufertigen. Rom erreichte er im Frühsommer 1810. Dort wird er die Familie Blanckenhagen kennengelernt, seinen Beitrag für das Stammbuch aber nicht abgegeben haben, weshalb eine ältere Zeichnung aus dem Besitz Blanckenhagens die Lücke füllen musste. CL



20-

20.

Blatt 21

Nikita Ivanovič Martos

(Sankt Petersburg 1787 – Bourges 1813)

Tivoli

Rom, 1810

Bleistift, Feder in Grau und Schwarz, Einfassungslinie in schwarzer Tinte, auf chamoisfarbenem Velinpapier mit Goldschnitt; 27,6 × 37,8 cm (Blatt), 25,4 × 35,5 cm (Darstellung)

Unten mittig mit grauer und schwarzer Tinte bez.: Tivoli.; unten rechts:

Мартосъ. [Martos]; oben links mit brauner Tinte: 21.; rückseitig gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39074

Literatur: unpubliziert

Der bislang kaum bekannte russische Architekt Nikita Ivanovič Martos hielt sich von November 1808 bis Frühjahr 1812 als Stipendiat der Kaiserlichen Akademie der Künste von Sankt Petersburg in Rom auf.¹ Er hatte 1798 bis 1807 unter Andrejan D. Zacharov (1761–1811) und Andrej N. Voronichin (1759–1814), zwei führenden Vertretern des russischen Klassizismus, studiert und war mit einer Goldmedaille ausgezeichnet worden. Damit bot sich ihm die Möglichkeit, seine Ausbildung für weitere drei Jahre im Ausland fortzusetzen. Als Reiseziel kamen traditionell Frankreich und Italien infrage. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die Sankt Petersburger Stipendiaten jedoch vornehmlich nach Italien geschickt, da man befürchtete, die jungen Männer könnten in Frankreich mit revolutionären Ideen in Kontakt kommen.² Mit dem prestigeträchtigen Romaufenthalt folgte Nikita dem Beispiel seines Vaters, dem berühmten Bildhauer und Sankt Petersburger Akademieprofessor Ivan Petrovič Martos (1754–1835), der seinerseits als Akademiestipendiat 1773 bis 1778 sechs Jahre in der Stadt verbracht hatte.³

Nikita Martos musste der Akademie regelmäßig Bericht erstatten. In seinem ersten Brief schreibt er, dass er sich zunächst bei Antonio Canova (1757–1822) vorstellte, der ihn mit weiteren Künstlern bekannt machte.⁴ Leider wissen wir bisher nicht, welche Kontakte Martos in der Folgezeit knüpfte und wie er Wilhelm von Blanckenhagen, der gleichfalls die russische Staatsbürgerschaft besaß, kennenlernte.

Für den Stipendiaten stand das Studium der römischen Architektur im Vordergrund, wozu er auch Ausflüge in die Umgebung Roms und eine Reise nach Neapel unternahm.⁵ Davon zeugen drei großformatige lavierte Federzeichnungen mit Ansichten des Pantheons, des Nerva-Forums und des Titusbogens, die zu den wenigen Werken zählen, die sich von seiner Hand erhalten haben.⁶

Auch für seinen Beitrag zum Album Blanckenhagens schuf Martos eine Vedute mit einer antiken Stätte. Seine Federzeichnung zeigt den Blick auf Tivoli mit dem Fluss Aniene im Vordergrund und dem Tempel der Vesta im Bildzentrum. Links davon ist der Campanile von San Giorgio zu sehen, rechts führt ein steiler Weg zum Dorf Cornuta, während im Hintergrund die umliegenden Berge angedeutet sind. Zu beiden Seiten des Flusses sind im Mittelgrund die ruinösen Bogenansätze des Ponte di San Rocco erkennbar, der 1808 bei einem Hochwasser einstürzte.⁷ Martos wählte damit eine ungewöhnliche Perspektive auf Tivoli oberhalb der großen Kaskade, die zwischen den Brückenstümpfen, für den Betrachter unsichtbar, in die Tiefe stürzt.⁸

Martos legte zunächst eine detailgenaue Vorzeichnung mit Bleistift an, vielleicht sogar vor der Natur, die er anschließend mit Feder in schwarzgrauer Tinte ausführte.⁹ Die Umrisslinien sind sauber und mit sicherer Hand gezeichnet. Für die Schatten verwendete Martos vertikale Parallelschraffuren. Auf kontrastreiche Helldunkelwerte zur Wiedergabe von Lichtwirkung und Atmosphäre oder auf Staffagefiguren verzichtete er. Sein Hauptaugenmerk liegt auf der Architektur und auch sein nüchterner, präziser Stil verrät den im technischen Zeichnen geschulten Architekten. Für Blanckenhagen entstand so eine topographisch genaue Ansicht des beliebten Ausflugszieles.

Im Januar 1811 wurde Martos zum Mitglied der Accademia di San Luca von Rom gewählt. Aufgrund dieses Erfolges durfte er seine Stipendienreise um ein Jahr verlängern und erhielt sogar die Erlaubnis, nach Paris zu reisen, was dem jungen Architekten zum Verhängnis werden sollte. Im April 1812 kam Martos in der Stadt an. Als bald darauf im Juni der Krieg Napoleons gegen Russland ausbrach, wurde er als Kriegsgefangener festgenommen und nach Bourges gebracht, wo er an Tuberkulose erkrankte und 1813 verstarb. HK



Tivoli.

M. P. 1841

Blatt 22

Bertel Thorvaldsen

(Kopenhagen 1770 – Kopenhagen 1844)

Bacchus und Amor

Rom, 1810

Schwarze Kreide?, Feder in Braun auf gelblichem Büttenpapier, montiert auf ein grünblau gefärbtes Auflageblatt mit breiter Rahmenleiste, das auf blaues Papier kaschiert wurde; 16,5 x 20,9 cm (Zeichnung), 27,2 x 35,9 cm (Auflageblatt)

Unten rechts mit brauner Tinte bez.: Thorvaldsen Roma;
rückseitig gestempelt Lugt 5675; auf dem Auflageblatt oben links mit schwarzer Tinte über Spuren von Graphit: 22.

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39075

Literatur: Neumann 1900, S. 276

Das Thema »Bacchus gibt Amor zu trinken« hat Bertel Thorvaldsen zwischen etwa 1805 und 1810 mehrfach beschäftigt. Zahlreiche Zeichnungen belegen seine intensive Auseinandersetzung mit diesem Sujet.¹ Die frühesten dieser Zeichnungen lehnen sich eng an eine Bilderfindung des einflussreichen Klassizisten Asmus Jacob Carstens (1754–1798) an, den Thorvaldsen bald nach seiner Ankunft in Rom im März 1797 kennenlernte. Im Mai 1798 verstarb Carstens. Mehrfach fertigte Thorvaldsen Kopien nach Zeichnungen des Verstorbenen an und erwarb eigenhändige Werke oder Kopien von Joseph Anton Koch nach Carstens.² Das der antiken Mythologie unbekannte Thema »Bacchus gibt Amor zu trinken« scheint Carstens selbst entwickelt zu haben. 1790, 1795 und 1796 widmete er sich ihm in zwei Zeichnungen sowie einem Ölbild.³ Druckgraphische Reproduktionen in Zeitschriften wie »Phöbus. Ein Journal für Kunst« von 1808, dem »Almanach für Weintrinker« 1811 oder dem »Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1812« machten das Motiv populär.⁴

Carstens' Komposition zeichnet eine innige Verbindung der beiden im Profil dargestellten Protagonisten aus (Abb.).⁵ Der sitzende Bacchus beugt sich zu dem kleinen, zwischen seinen Beinen stehenden Amor herab. Konzentriert trinkt Amor den Wein aus der Schale, die ihm Bacchus behutsam darbietet. Schützend umschließen ihn dabei das Haupt und der rechte Arm des Weingottes.

Im Vergleich zu Carstens' Bilderfindung verringerte Thorvaldsen bei seinen frühen Zeichnungen zu diesem Thema den Abstand der Köpfe von Bacchus und Amor. Weiter lockerte er die Komposition durch erzählerische Details wie einen Panther auf. Die Entwürfe mündeten in einem bildmäßig ausgearbeiteten Blatt, das er seinem Gönner, dem



Asmus Jacob Carstens, Bacchus und Amor, 1790. Weimar, Stiftung Weimarer Klassik

dänischen Diplomaten Herman Schubart (1756–1832), 1807 zum Geburtstag schenkte.⁶ 1810 entstand eine erste plastische Umsetzung als Gipsrelief im Querformat, die 1816 in Marmor ausgeführt wurde.⁷ Diverse, anfangs rasch hingeworfene, dann ins Detail gehende Skizzen bereiteten dieses Relief vor.⁸ Indem er Bacchus in eine lagernde Position versetzte, zog Thorvaldsen die Komposition in die Breite. Mit seinem linken Arm stützt sich der Gott nun in lässiger Haltung von der Lehne seines Sitzes ab, in der Hand einen Krug haltend. Mit der rechten Hand reicht er Amor die Weinschale. Die Köpfe



Thorvaldsen Roma

der beiden befinden sich annähernd auf einer Höhe. Der Panther, der einen Tropfen Wein vom Krug schleckt, Amors abgelegter Köcher sowie der Thyrsosstab bereichern die Szene.

Bei Wilhelm und Caroline von Humboldt scheint das Motiv auf großes Interesse gestoßen zu sein. Am 2. Dezember 1809 schrieb Caroline ihrem Mann: »Ich habe dem Prinzen von Gotha zu seinem Geburtstag eine kolorierte Zeichnung von Koch geschenkt, die ich für ihn habe machen lassen. Sie stellt den Bacchus vor, der dem Amor zu trinken gibt. Die Komposition ist [...] von Thorwaldsen, allein die Ausführung von Koch.«⁹ Die Vorlage für die Kopie könnte sich im Besitz der Humboldts befunden haben. Im Arbeitszimmer Wilhelm von Humboldts auf Schloss Tegel hing nachweislich eine Zeichnung »Thorwaldsen, Bacchus gibt dem Amor zu trinken«.¹⁰

Ab 1810 gab es erste Überlegungen, Thorvaldsens Werke in Stichen herauszugeben. Zu dem 1811 erschienenen Tafelwerk zu seinen Statuen und Reliefs, gestochen von den Brüdern Riepenhausen und Ferdinando Mori, gehört auch ein auf den Umriss konzentrierter Kupferstich nach dem Relief.¹¹ Die Zeichnung des Stammbuchs stimmt weitgehend mit diesem Stich überein. Ihre mit schwarzer Kreide angelegte Vorzeichnung weicht allerdings in einzelnen Partien von der Umrisszeichnung in brauner Feder ab, etwa bei Amors Flügeln. Dies spricht dafür, dass es sich nicht um eine Nachzeichnung des Reliefs, sondern um einen Entwurf handelt, der eher am Ende des langwierigen Prozesses

der Ideenfindung stand. Thorvaldsen nutzte die schwarze Kreide nicht nur für die Vorzeichnung, sondern auch, um den mit brauner Feder umrissenen Körpern durch Schraffuren Volumen zu verleihen. Auf diese Weise erreichte er in einzelnen Partien wie den Köpfen der Dargestellten eine durchaus skulpturale, reliefhafte Wirkung in der Fläche. Die druckgraphischen Reproduktionen des Reliefs regten den schwäbischen Klassizisten Eberhard Wächter (1762–1852) um 1815 zu einem Ölbild an, in dem er, allerdings seitenverkehrt, die Haltung von Bacchus und Amor von Thorvaldsen übernahm. Den Panther und den Thyrsosstab variierte er dagegen. Zudem widmete Wächter der Landschaft im Hintergrund mehr Aufmerksamkeit.¹²

Die kleinformatige Zeichnung wurde auf ein grünblau gefärbtes Untersatzpapier montiert, das wiederum auf ein blaues Papier kaschiert und mit einer gemalten Rahmenleiste versehen wurde. Es handelt sich also um keines der Papiere, die Wilhelm von Blanckenhagen für sein Stammbuch vorgesehen hatte. Dies spricht dafür, dass die Zeichnung nicht eigens für das Album angefertigt wurde. Möglicherweise erhielt Blanckenhagen das Blatt zum Geschenk, als er mit Thorvaldsen über das Denkmal verhandelte, das der Bildhauer anlässlich der 100-jährigen Befreiung Rigas durch Zar Peter den Großen für seine Heimatstadt ausführen sollte (Blatt 30). Im hinteren Bereich des Albums fügte Blanckenhagen das kleine Blatt nachträglich ein, um auch den prominenten Bildhauer präsent zu haben. CL



Blatt 23

Umkreis der Lukasbrüder?

Verbrecher im Verhör

Rom, 1810?

Bleistift, Feder in Schwarz auf hellem Büttenpapier mit Wasserzeichen,
montiert auf ein braunes Auflageblatt mit Goldschnitt;
17,3 x 15,1 cm (Zeichnung), 26,5 x 37,7 cm (Auflageblatt)
Rückseitig gestempelt Lugt 5675
Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39076
Literatur: unpubliziert

Die kleinformatige, unsignierte Zeichnung bleibt in vielerlei Hinsicht rätselhaft. Fraglich sind nicht nur die Zuschreibung und das dargestellte Thema, sondern auch, wann die Zeichnung ins Stammbuch gelangte. Im Inhaltsverzeichnis wird sie unter Nummer 23 als »Verbrecher im Verhör« aufgeführt. Der Künstler war also bereits zu dem Zeitpunkt, als dieses Verzeichnis angelegt wurde, nicht mehr geläufig. Die erste, noch summarische Inhaltsübersicht verzeichnete dagegen als Nummer 23 eine Zeichnung von Vincenzo Camuccini (1770–1844), die entnommen und durch das vorliegende Blatt ersetzt wurde.

Mit feinen Federstrichen gibt der unbekannte Künstler ein schlichtes Interieur mit klassizistischem Ofen, Bücherregal und Lesepult wieder. Ob es sich um einen bürgerlichen Innenraum oder um eine Amtsstube handelt, bleibt unklar. Sechs Männer haben sich vor einem Herrn im Polstersessel versammelt, dem sie einen Gefangenen in Ketten vorführen. Der Gefangene mit wirrem Haarschopf hält in seiner linken Hand die Kette seiner Fußfessel, die rechte liegt beschwörend auf seinem Herzen. Einige der Männer tragen Gewehre. Andere werden durch ihre Zopfperücken als von höherem Stand gekennzeichnet. Die Szene spielt wahrscheinlich in der Zeit um 1800.

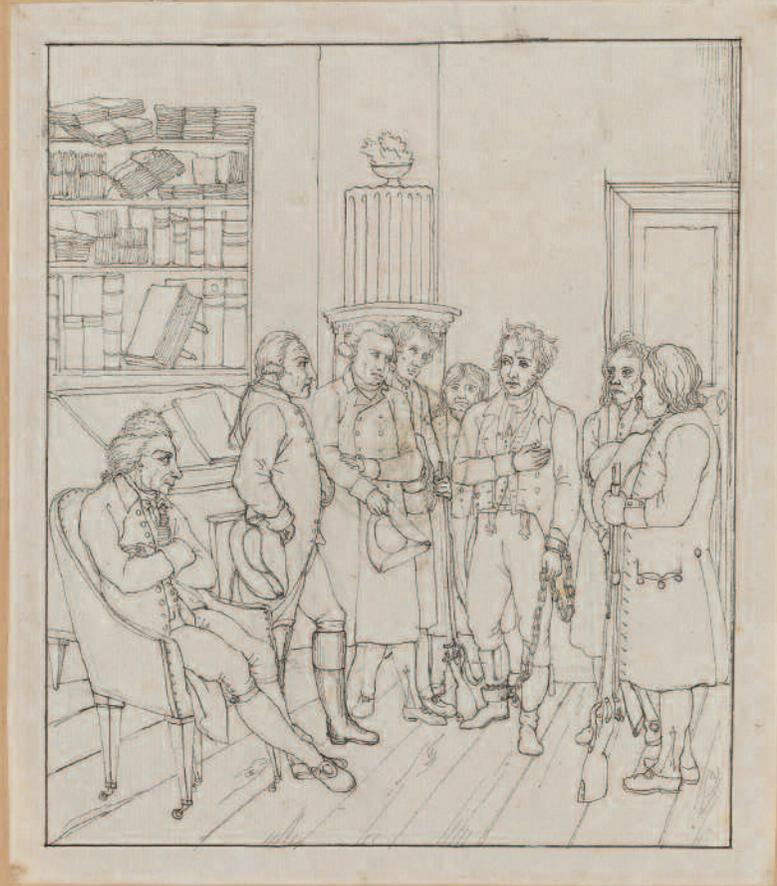
Stilistisch scheint die Zeichnung Illustrationen von Franz Pforr zu literarischen Werken nahezustehen, wie einer Darstellung nach Goethes »Clavigo«¹ oder zum »Götz von Berlichingen«². Pforrs Raffinesse und Eleganz in der Linienführung erreicht der unbekannte Zeichner allerdings nicht. Neben Pforr und Overbeck taucht noch ein weiterer Lukasbruder in der alten Inhaltsübersicht auf, nämlich Johann Konrad Hottinger (1788–1828). Wie der Beitrag von Camuccini ist auch der seinige als fehlend verzeichnet.

Die Familie Hottingers war gegen Ende des 18. Jahrhunderts von Zürich nach Wien gezogen. Konrad studierte an der Wiener Akademie und lernte dort Overbeck und Pforr kennen. Der Zürcher Ludwig Vogel wohnte ab Mai 1808 bei der Familie Hottinger, mit der seine Eltern freundschaftlich verbunden waren. Am 10. Juli 1809 gründeten sie ge-

meinsam mit Joseph Wintergerst und Joseph Sutter den Lukasbund. Vier von ihnen, Overbeck, Pforr, Vogel und Hottinger, brachen am 15. Mai 1810 gemeinsam nach Rom auf. Von Hottinger, der 1811 aus dem Lukasbund ausschied, in die Schweiz zurückkehrte und die Malerei aufgab, haben sich nur sehr wenige sicher zuschreibbare Zeichnungen erhalten. Er hatte sich, wie Pforr berichtet, »zum Beruf Vorstellungen aus dem jetzigen Leben gewählt«.³ Sein Beitrag für das Stammbuch von Johannes Büel zeigt denn auch eine Straßenszene mit Soldaten, wie sie sich während der französischen Besetzung in Wien abgespielt haben könnte (Abb.).⁴ Hottingers Interesse am Zeitgeschehen bekundet auch seine Umrisszeichnung vom »Abbruch des gesprengten Vorwerks der Burgbastei Wiens« aus dem Jahr 1809.⁵ Sie ist dem Kasseler Blatt auch stilistisch vergleichbar. Könnte es sich bei der heutigen Nummer 23 des Stammbuchs um die Zeichnung Hottingers handeln, die sich ehemals auf Blatt 17 befand? Auffällig ist, dass sie keine Foliierung aufweist wie alle anderen Blätter. Möglicherweise konnte sie deshalb nicht mehr mit dem Künstlernamen verbunden und an der richtigen Stelle eingeordnet werden, als das Inhaltsverzeichnis angefertigt wurde. Die Zeichnung kann aber auch aus einem ganz anderen Zusammenhang stammen und erst nachträglich als Ersatz für die entnommene Zeichnung von Camuccini zum Album hinzugekommen sein. Dafür spricht, dass sie nicht unmittelbar auf das Stammbuchblatt gezeichnet wurde. CL



Johann Konrad Hottinger,
Straßenszene, Wien, 1809,
aus dem Stammbuch
von Johannes Büel.
Zentralbibliothek Zürich



Blatt 24

Christoph Heinrich Kniep

(Hildesheim 1755 – Neapel 1825)

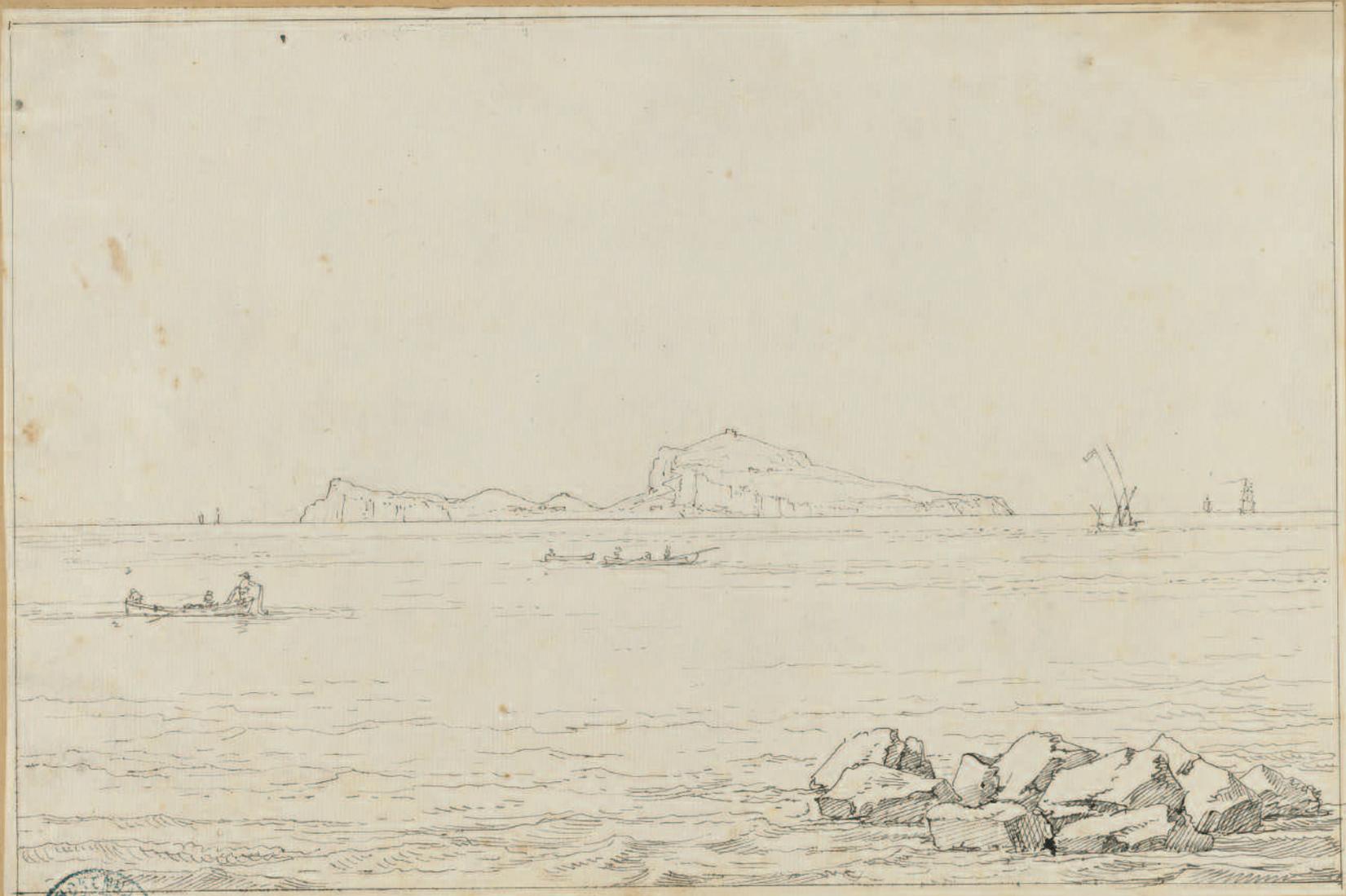
Blick auf Capri von Neapel aus

Neapel, April 1810

Feder in Grau auf hellem Büttenpapier, montiert auf ein braunes Auflageblatt mit Goldrand; 21,7 x 32,8 cm (Zeichnung), 27,5 x 37,7 cm (Auflageblatt)
Rückseitig unten links mit brauner Tinte bez.: Ansicht der Insel Capri von dem Hafen von Neapel. / Kniep fecit. 1810. Avril.; auf dem Auflageblatt oben links mit schwarzer Tinte über Spuren von Graphit: 24.; oben rechts: 24.; gestempelt Lugt 5675
Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39077
Literatur: unpubliziert

Im Oktober 1785 zog Christoph Heinrich Kniep, der sich seit 1781 in Rom aufhielt, nach Neapel. In den ersten Jahren hatte er engen Kontakt zu Jakob Philipp Hackert (1737–1807) und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829), die 1786 und 1787 gleichfalls nach Neapel übergesiedelt waren. Renommee erlangte Kniep vor allem als zeichnender Reisebegleiter Goethes auf dessen Streifzug nach Sizilien im Jahr 1787. Während Tischbein und Hackert 1799 beim Einmarsch der Franzosen Neapel verließen, blieb Kniep bis an sein Lebensende dort. Für den kunstinteressierten Neapelreisenden aus dem Norden scheint es auch um 1810 noch zum Pflichtprogramm gehört zu haben, dem alternden, in bescheidenen Verhältnissen lebenden Kniep einen Besuch abzustatten. Wilhelm von Blanckenhagen reiste mit seiner Familie bald nach seiner Ankunft in Rom, vermutlich im März 1810, weiter nach Neapel. In der Nähe von Friederike Brun und ihrer Tochter Ida bezogen sie Quartier.¹ Die Zeichnung von Kniep ist in den April des Jahres datiert. Bereits im Februar hatte Blanckenhagen in Rom Christian Daniel Rauch um einen Beitrag für sein Album gebeten (Blatt 3).

Die sparsame, auf den Umriss konzentrierte, aber atmosphärisch reizvolle Federzeichnung zeigt den Blick vom Hafen Neapels aus über das Meer auf die am Horizont sich erhebenden Felsformationen der Insel Capri. Auf einen Vordergrund verzichtete Kniep weitgehend. Allein eine Gruppe von Felssteinen im Wasser, Fischerboote und Schiffe sowie die sich immer sanfter kräuselnde Wasseroberfläche dienen dem Betrachter als Maßstab für die Tiefenerstreckung des Ausblicks, der jeden Neapelbesucher begeisterte. Kniep hat Capri mehrfach von unterschiedlichen Standorten aus festgehalten. Die frühesten Zeichnungen dokumentieren als schmale Silhouetten Aussichten vom Schiff bei der Überfahrt nach Sizilien. Später kamen bildmäßig ausgearbeitete, repräsentative Veduten hinzu, deren Motive Kniep auf Anfrage wiederholte.² Mit der kleinformatischen Kasseler Federzeichnung teilen sie dennoch die Konzentration auf das Meer und die Küstenformation im Hintergrund, während der Vordergrund stark reduziert wurde. Im selben Zeitraum fertigte Kniep auch Zeichnungen für das Stammbuch von Friederike Brun an. Sie zeigen die berühmten Attitüden ihrer Tochter Ida.³ CL



Blatt 25

Christoph Heinrich Kniep

(Hildesheim 1755 – Neapel 1825)

Südliche Landschaft

Neapel, 1810

Feder in Grau auf bräunlichem Velinpapier mit Goldschnitt,
montiert auf ein chamoisfarbenes Auflageblatt mit Goldschnitt;
10,9 × 17,2 cm (Zeichnung), 27,7 × 37,9 cm (Auflageblatt)
Unten links mit grauer Tinte bez.: C. H. Kniep fec.; unten rechts: Napoli 1810.;
oben links in brauner Tinte: 24.; rückseitig gestempelt Lugt 5675;
auf dem Auflageblatt oben links und rechts mit grauer Tinte: 25.
Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39078
Literatur: unpubliziert

Christoph Heinrich Kniep ist der einzige Künstler, der mit zwei Zeichnungen im Stammbuch Wilhelm von Blanckenhagens vertreten ist. Die im Format bescheidene, gleichfalls 1810 in Neapel entstandene Umrisszeichnung einer Ideallandschaft wurde vermutlich dem Stammbuch nachträglich beigegeben. In dem ältesten Namensverzeichnis, das sich erhalten hat (Abb. S. 35), ist denn auch nur ein Beitrag von Kniep vermerkt. Möglicherweise schenkte Kniep die Zeichnung Wilhelm von Blanckenhagen, oder sie wurde als Reiseandenken erworben. Es könnte sich aber auch um ein Stammbuchblatt handeln. Dafür spricht neben dem kleinen Format der Goldschnitt an allen vier Seiten. Lose verwahrte Stammbuchblätter weisen häufig Goldschnitt auf. Die Umrisszeichnung zeigt motivisch und stilistisch große Übereinstimmungen mit der druckgraphischen Folge »Elementi di Paesaggio«, die Kniep 1811 gemeinsam mit dem Kupferstecher Ludwig Friedrich Kaiser (1779–1819) als Anleitung zum Zeichnen idealtypischer Landschaften herausgab.¹ Gerahmt von einem Baum als Repoussoirmotiv

rechts wird der Blick des Betrachters über gliedernde Felsen und flache Hügel zu einer Berggruppe im Hintergrund geleitet, die in der Ferne immer zarter wird. Wie man sich einen Besuch bei Kniep vorzustellen hat, überliefert der Dichter Zacharias Werner (1768–1823) in seinem Tagebuch. Am 7. Mai 1810 notierte er: Kniep »ist ein herrlicher Mann mit einer Kindlichkeit des Gemüths, wie mir selten untergekommen ist. Er zeigte uns mehrere seiner Blätter in Sepia, theils wirkliche Gegenden von Neapel und Pästum [...], theils sogenannte heroische Zeichnungen wie er es nennt, wo er nämlich idealische Gegenden im Sinne der neapolitanischen Natur und, nach dem sehr richtigen Grundsatz, dass solche Gegenden nicht durch Ruinen entstellt werden müssen, Tempel und Städte im Sinne der alten Ruinen, aber ganz als wenn sie neu wären, dargestellt hat. [...] Man kann sich nichts Liebenswürdigeres denken [...] als diesen ganz für und in Neapel lebenden Künstler.«² CL



Blatt 26

Wilhelm Titel

(Boltenhagen 1784 – Greifswald 1862)

Acht Köpfe aus dem Fresko »Erweckung des Sohnes des Theophilus« von Masaccio

Florenz, 1810

Bleistift auf gelblichem Velinpapier, montiert auf ein braunes Auflageblatt mit Goldschnitt; 13,8 x 22 cm (Zeichnung), 27,1 x 37,7 cm (Auflageblatt); rückseitig gestempelt Lugt 5675; auf dem Auflageblatt oben links mit schwarzer Tinte über Spuren von Graphit bez.: 26.; oben rechts zum Teil beschnitten: 26.

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39079

Literatur: unpubliziert



Masaccio, Erweckung des Sohnes des Theophilus, Fresko in der Brancacci-Kapelle, um 1420. Florenz, Santa Maria del Carmine

Wie viele Romreisende machte auch Wilhelm von Blanckenhagen auf seinem Rückweg in den Norden in Florenz Station. Dies bezeugt ein Brief von Karl Friedrich August Hartmann (1783–1828), Hofmeister des Sohnes Johann Christoph von Blanckenhagen, an Bertel Thorvaldsen vom 30. Oktober 1810.¹ Hartmann richtet dem Bildhauer aus Florenz Grüße der Blanckenhagens aus, die er bis nach Wien begleitete.

Bei einem ersten Italienbesuch im Jahr 1781 hatte Blanckenhagen in Rom vermutlich Jakob Philipp Hackert (1737–1807) kennengelernt und eine großformatige Zeichnung von ihm erworben (Kat.-Nr. 1). Zwanzig Jahre später traf er in Florenz auf den pommerschen Maler Wilhelm Titel, der sich nach einem Studium an der Kunstakademie in Dresden seit März 1806 in Florenz aufhielt und dort von Hackert aufgenommen worden war. Nach dem Tod von Hackerts Bruder Georg (1755–1805) scheint Titel bei dem Maler auch die Funktion eines Gesellschafters eingenommen zu haben. Im Gegenzug bildete Hackert Titel weiter aus und förderte ihn.² Vereinzelt scheint er Titel auch mit dem Verkauf von Gemälden beauftragt zu haben.³ Zu Hackerts Biographie von Goethe trug Titel biographische Daten bei. Seine enge Beziehung zu Hackert setzte er nach dessen Tod ein, um Förderer und Auftraggeber für seine zeichnerischen Kopien nach Werken der altitalienischen und der Renaissance-Malerei zu gewinnen. In Florenz zeichnete Wilhelm Titel etwa nach Masaccio, Ghirlandaio oder Andrea del Sarto und fertigte auch auf Bestellung Kopien an.

Einen guten Überblick über diese Tätigkeit bietet eine Studiensammlung von 143 Zeichnungen, die Titel der Universität Greifswald vermachte, an der er ab 1826 als Zeichenlehrer arbeitete.⁴ Dazu gehören auch drei weitere Bleistiftzeichnungen nach der »Erweckung des Sohnes des Theophilus« (Abb.) von Masaccio (1401–1428) in der Brancacci-Kapelle von Santa Maria del Carmine in Florenz.⁵ Die Zeichnungen sind im Format größer als das Blatt im Stammbuch und scheinen sorgfältiger ausgeführt. Bei zwei der Kopien handelt es sich ebenfalls um Kopfstudien. Die dritte ist der Figurengruppe um Petrus gewidmet. Während Titel hier seine Vorlage weitgehend getreu wiedergab, allerdings die Figurenanzahl reduzierte, stellte er die Köpfe in der Kasseler Zeichnung zum Teil neu zusammen. Er begann mit den Köpfen rechts des thronenden Präfekten von Antiochien, Theophilus, den er an die Stelle von Petrus versetzte. Offensichtlich wollte Titel die Köpfe in zwei Reihen zu einer Art Studienblatt arrangieren, wie sie in der Tradition von Zeichenbüchern seit dem 16. Jahrhundert in der italienischen Kunst üblich waren.⁶ Blanckenhagen wird die kleine, unspektakuläre, an eine Dilettantenzeichnung erinnernde Kopie seinen Aufenthalt in Florenz in Erinnerung gerufen haben. Im alten Inhaltsverzeichnis wird denn auch nur bei diesem Blatt sowie bei demjenigen von Scheffer von Leonhardshoff (Blatt 27) der Ort verzeichnet: »Titel in Florenz«. CL



Blatt 27

Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff

(Wien 1795 – Wien 1822)

Maria mit Christuskind und Johannesknaben

Wien, 1811

Bleistift, Feder in Grau, weiß gehöht, vierfache Rahmenleiste, auf graubraunem Velinpapier mit Goldschnitt; 27,7 × 37,7 cm (Blatt), 13,2 × 11 cm (Darstellung)
Links unterhalb der Darstellung mit grauer Tinte bez.: Wien del.; rechts: Joh: Schäffer: inv. & del: 1811.; oben links mit dunkelbrauner Tinte: 27 [unter der 7 eine getilgte 6]; oben rechts mit hellgrauer Tinte: 27; rückseitig gestempelt Lugt 5675
Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr: GS 39080
Literatur: unpubliziert

Der früh an Schwindsucht verstorbene Johann Scheffer von Leonhardshoff studierte bereits 1809 mit gerade dreizehn Jahren an der Wiener Akademie.¹ Dort wird er Friedrich Overbeck und Joseph Sutter kennengelernt haben. Nach der Abreise von Overbeck, Pforr und Vogel nach Rom förderte Sutter den Jüngeren. Dessen eigentliches Vorbild blieb aber Overbeck, wie auch aus seinem in Wien entstandenen Beitrag für das Stammbuch Wilhelm von Blanckenhagens ersichtlich ist.

Auf der Rückreise von Rom nach Livland machte die Familie Blanckenhagen länger in Wien Station. Über die zeitliche Spanne dieses Aufenthalts informieren uns die Briefe Caroline von Humboldts an Friederike Brun. Am 17. November 1810 berichtete Caroline der Freundin aus Wien: »Wir erwarten die Blankenhagens. Der Hauch von Rom und unserm vorigen Leben mit Ihnen u. Ida, der auch um jene schwebt macht sie uns wünschenswerther als vielleicht sonst der Fall wäre.«² Am 26. Juni 1811 konstatierte Caroline: »Blankenhagens sind den 22. Abends auch abgereist nach Hause und grüßen tausendmal.«³

Die 1811 datierte Zeichnung Scheffers muss demnach zwischen Januar und Juni 1811 entstanden sein. Möglicherweise stellte Sutter den Kontakt zur Familie Blanckenhagen her. Blanckenhagen hatte ihm das Stammbuch gezeigt, ohne ihn jedoch selbst um einen Beitrag zu bitten.⁴ Die Zeichnung von Scheffer scheint der einzige Beitrag zu sein, der in Wien noch zum Stammbuch hinzukam.

Im Jahr 1811 setzte sich Scheffer intensiv mit Madonnendarstellungen in der Tradition Raffaels auseinander. Dies dokumentieren mehrere Zeichnungen der Albertina und der Akademie der bildenden Künste in Wien, weiter ein aufgelöstes Skizzenbuch des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, eine Radierung sowie der Stammbuchbeitrag



Abb. 1 Johann Scheffer von Leonhardshoff, Maria mit Christuskind und Johannesknaben, um 1810. Akademie der bildenden Künste Wien

selbst.⁵ Ausgangspunkt seiner Kompositionen war Raffaels »Madonna im Grünen« aus der Wiener Galerie. Von ihr übernahm Scheffer die Positionierung der Muttergottes vor einem weiten Landschaftsausblick und die Dreieckskomposition, zu der sie mit dem Christuskind und dem Johannesknaben arrangiert wurde. Details wie die Haltung der Muttergottes und der beiden Kinder variierte er von Blatt zu Blatt.

Auf dem Albumblatt thront Maria in einer hügeligen Landschaft auf einem Rasenplateau, die Beine nach links in die Seitenansicht, den Oberkörper zum Betrachter nach vorne



del. G. B. Piranesi

sculpsit J. M. G. 1767



Abb. 2 Johann Scheffer von Leonhardshoff, Maria mit Christuskind und Johannesknaben, Radierung, 1812. Privatbesitz

gedreht. Mit geneigtem Kopf beobachtet die Muttergottes aus halbgeschlossenen Lidern die beiden vor ihr spielenden Kinder. Das Christuskind, das gerade eine Blume pflückt, hält Maria mit ihrem Gürtel am Gängelband, während sie den linken Arm schützend um den Johannesknaben legt. Diese Geste steht der »Madonna im Grünen« noch sehr nahe. Dagegen weicht die Haltung Mariae und die der beiden Knaben deutlich von dem Vorbild ab. Eine ähnliche Anordnung des Christus- und des Johanneskindes findet sich auf einer Zeichnung der Akademie der bildenden Künste Wien, auf der die Gruppe in Bleistift angelegt, aber nicht vollendet wurde (Abb. 1).⁶

Auffällig ist, dass Scheffer seine Zeichnung auf dem gleichen grauen Papier ausführte wie zuvor Overbeck. Kein anderer Künstler des Albums wählte dieses Papier. Zudem ordnete er seine Zeichnung in ähnlicher Weise auf dem Blatt an wie Overbeck und versah sie mit einer ähnlichen Rahmenleiste. Dass seine Zeichnung kleinformatiger ausfällt als Overbecks, kann als Gestus der Bescheidenheit gegenüber dem älteren und erfahrenen Kollegen angesehen werden. Die anderen bildhaft ausgearbeiteten Zeichnungen Scheffers zu diesem Thema sind ausnahmslos größer und erstrecken sich über die gesamte Blattseite.

Scheffers fast hymnische Verehrung Overbecks ist gut dokumentiert. So notierte er etwa auf dem ersten Brief, den er im September 1811 von dem Lukasbruder aus Rom erhielt: »die klicklieste Stunde so ich genos in meinem Leben«⁷ und auf einem Skizzenblatt mit Skelett: »Lieber Teurer Overbeck den 12t. April 1812. Ich liebe Dich so sehr, dass ich nicht mehr zu sagen bedarf [...]«. ⁸ Auf einer Madonnendarstellung in einem heute nicht mehr nachweisbaren Skizzen- und Notizbuch vermerkte Scheffer: »Hab' die Güte, lieber Overbeck, sag mir herzlich deine Meinung darüber.«⁹ Der ältere wurde also in künstlerischen Fragen als Autorität herangezogen.

In unserem Fall scheint sich Scheffer auch stilistisch an Overbeck zu orientieren. In der Feinheit der Schraffuren, welche die Körper und die Landschaft modellieren, in den beständig die Ausrichtung wechselnden Strichgefügen und in den differenzierten Grauwerten lehnt sich sein Stammbuchbeitrag deutlich an die Zeichnung Overbecks an, auch wenn der Jüngere noch nicht die Brillanz des Älteren erreicht. Dies ist umso auffälliger, als die anderen in diesem Zeitraum entstandenen Zeichnungen zum Thema – erinnert sei nur an das Blatt in Wien mit der ähnlichen Knabengruppe – linear ausgerichtet sind, auf eine detaillierte Binnenstruktur verzichten und die für Scheffer typische spröde Kantigkeit der Körper aufweisen. Allein die Vorzeichnung zur Radierung und die Radierung selbst entsprechen stilistisch dem Blatt aus dem Album (Abb. 2). Auch sie setzen jedoch die Kenntnis des Overbeck'schen Stammbuchblattes voraus, da sie den blockartigen Altar bis in die Parallelschraffuren hinein zitieren. Von Beitrag zu Beitrag spannen sich demnach in dem Stammbuch subtile Beziehungsgeflechte. CL



Blatt 28

Paul Catalano

(Neapel 1843 – nach 1880)

Casa des Cornelio Rufo in Pompeij

Neapel?, 1873

Aquarell auf Karton, montiert auf einem Auflagekarton;

17,7 x 12,6 cm (Zeichnung), 37,1 x 27,6 cm (Auflagekarton)

Unten rechts mit violetter Tinte bez.: P. Catalano; rückseitig gestempelt Lugt 5675; auf dem Auflagekarton unten rechts neben der Darstellung: 1873; mittig mit grauer Tinte: CASA DI CORNELIO RUFO. / POMPEI; oben und unten rechts quer: 28.;

gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr: GS 3908 I

Literatur: unpubliziert

Eine Nichte Wilhelm von Blanckenhagens, Anna Louise von Berner (1795–1868/69), heiratete in Neapel einen Rechtsanwalt namens Catalano. Louise war in Mitau zur Malerin ausgebildet worden (Blatt 16). Möglicherweise gehörte Paul Catalano zu ihrer italienischen Verwandtschaft. CL



CASA DI CORNELIO RUFO.
POMPEI



Blatt 29

Unbekannt

Die Aldobrandinische Hochzeit

Rom, 1810

Gouache, doppelte Rahmenleiste, auf Karton;

25,4 x 39,6 cm (Blatt), 16,1 x 35,4 cm (Darstellung)

Oben links mit schwarzer Tinte bez.: 29.; oben rechts: 29.; rückseitig unten links mit violetter Tinte: Fresko in der Villa Aldobrandini: 1810. Rom. / die Hochzeit des

Alexander; gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39082

Literatur: unpubliziert

Die sogenannte Aldobrandinische Hochzeit, ein römisches Fresko nach griechischem Vorbild, wurde um 1601 bei Grabungen in der Nähe der Porta Esquilina in Rom gefunden.¹ Als rares Zeugnis der antiken Malerei genoss es bis zu den Funden von Pompeji und Herculaneum große Wertschätzung und wurde durch zahlreiche druckgraphische Reproduktionen sowie zeichnerische Kopien weit verbreitet. Im Junozimmer von Goethes Wohnhaus in Weimar hing etwa eine aquarellierte Kopie in Originalgröße, die Heinrich Meyer (1760–1832) 1796/97 in Rom angefertigt hatte. Im Zusammenhang mit seiner Farbenlehre regte sie Goethe zum Studium des Kolorits in der Antike an. Karl Morgenstern (1770–1852), der 1820 Teile der Blanckenhagenschen Kunstsammlung für die Universität Dorpat erwarb, besuchte im Oktober 1808 Weimar. Ihm bot Meyer an, die Aldobrandinische Hochzeit, von der er gerade eine weitere Reproduktion in Arbeit hatte, »künftig ganz so für das Museum in Dorpat zu copiren [...]. In der That konnte diese Copie als Specimen der Malerey der alten Art gute Dienste leisten«, kommentierte Morgenstern das Angebot.² Friederike Brun (1765–1835) berichtet in ihrem »Römischen Tagebuch« von einem Besuch der Villa Aldobrandini, wo das Fresko bis 1811 hing: »Daß ich mit dem berühmten antiken Freskogemählde, [...] welches unter dem Namen der Nozze Aldobrandine im kolorirten Kupferstiche schon einige Jahre über meinem Sopha in Kopenhagen hieng, den Anfang machte, war natürlich.«³

Das Fresko war also durch Reproduktionen bei Liebhabern der antiken Kunst sehr präsent. Zudem wurde es in Gelehrtenkreisen seit dem 17. Jahrhundert immer wieder dis-

kutiert. Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) beschäftigte sich etwa in seiner »Geschichte der Kunst des Alterthums« ausführlich mit der Ikonographie des Bildes. 1810 widmete Karl August Böttiger (1760–1835), den die Blanckenhagens in Dresden kennengelernt hatten, dem Gemälde eine umfassende Abhandlung, zu der Meyer den Aufsatz »Die Aldobrandinische Hochzeit von Seiten der Kunst betrachtet« beitrug. Weiter lag der Publikation ein Umrissstich bei.⁴

Für die Familie Blanckenhagen wird die anspruchslose Kopie nach dem Fresko ein wertvolles Erinnerungsblatt gewesen sein, befand sich doch ihr römisches Domizil in der Villa Aldobrandini, wo sie tagtäglich das Fresko vor Augen hatte (vgl. dazu S. 14). Derartige Nachzeichnungen werden als touristische Mitbringsel und Erinnerungsstücke bei spezialisierten Malern, die sie in Serie anfertigten, zu erwerben gewesen sein.

Die Handschrift der rückseitigen Beschriftung in violetter Tinte, die bislang nicht mit einem Namen verbunden werden kann, entspricht den nachträglichen Ergänzungen auf der ältesten Namensübersicht des Albums (Abb. S. 35). Sie muss nach 1873 datiert werden, da sie bereits die Zeichnung von Paul Catalano (1843 – nach 1880) aufführt, die in dieses Jahr datiert ist.

Die Gouache gehört nicht zum ursprünglichen Bestand des Stammbuchs, sondern wurde ihm nachträglich hinzugefügt. CL



Blatt 30

Karl Friedrich Hauswald

(erwähnt 1829 – vermutlich Riga 1835)

Siegeszug Peters des Großen nach Bertel Thorwaldsen

Riga, vermutlich 1835

Lithographie, montiert auf ein braunes Auflageblatt mit Goldschnitt;

14,8 x 24,7 cm (Lithographie), 27,6 x 37,6 cm (Auflageblatt)

Unten links auf der Lithographie mit brauner Tinte bez.: Thorwaldsen. Roma. Inv.;

unten rechts im Stein: Steindr. von Hauswald.; unterhalb der Darstellung: AUSPICIIS ALEXANDRI PRIMI IMPERATORIS AUGUSTI PATRIS PATRIAE IN MEMORIAM REUNIONIS CUM IMPERIO RUSSICO / PETRI MAGNI VICTORIIS PERAGTAE PACISQUE SECULARIS INDE CONCILIATAE HOC MONUMENTUM PONENDUM CURAVIT S. P. Q. R. / MDCCCX; rückseitig gestempelt Lugt 5675; auf dem Auflageblatt oben links mit Bleistift: 30.

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 39083

Literatur: Das Inland, 2. Jg., 8. I. 1836, S. 27–30

Während des Großen Nordischen Krieges, bei dem Russland, Sachsen-Polen und Dänemark-Norwegen gegen Schweden um die Hegemonie im Ostseeraum kämpften, wurde Riga ab November 1709 von Peter dem Großen belagert. Die Kapitulation der zusätzlich von Pest und Hochwasser gebeutelten Stadt jährte sich am 4. Juli 1810 zum 100. Mal. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts entwickelte sich Riga unter russischer Herrschaft zur zweitgrößten Hafenstadt des Zarenreiches. Die Russen gewährten der deutschen Oberschicht zahlreiche Privilegien wie Selbstverwaltung und deutsches Recht. Der Reichtum der Familie Blanckenhagen und ihre Position innerhalb der Stadtgesellschaft begründeten sich in dieser wirtschaftlich prosperierenden Zeit. Zum Jahrestag der Befreiung Rigas richtete Wilhelm von Blanckenhagen deshalb ein Aufsehen erregendes Fest in der Villa Aldobrandini in Rom aus. »Reizendere Umgebungen als diese«, berichtete die Zeitschrift »Das Inland« noch 1836 darüber, »hätte selbst der Italienische Boden nicht zu einem solchen Feste darbieten können. Die Orangenbäume prunkten so eben in einer reichen Fülle von Früchten, der Blütenduft der Stauden, das sanfte Rauschen der Fontänen, die Sterne, die [...] in dieser herrlichen Mondnacht herabstrahlten, vollendeten das Bild einer romantischen Feenlandschaft. [...] Fast Alles, was sich von Künstlern und Fremden in Rom befand, traf sich dort zusammen. Unter den Anwesenden bemerkte man

den Erbprinzen von Oldenburg und den Russischen Gesandten am Neapolitanischen Hofe, Bibikow. Der Dichter Werner, die Künstler Thorwaldsen, Riepenhausen und unser Landsmann Carl Graß waren gegenwärtig.«¹ Nach einem Konzert präsentierten die Brüder Riepenhausen im stimmungsvoll illuminierten Garten der Villa ein Transparent mit einem Genius in Lebensgröße. Dazu wurde eine »Canzonette« von Zacharias Werner (1768–1823) verlesen. Ein Ball beschloss den Abend.

Das Fest, das in diversen Gazetten und stadthistorischen Publikationen besprochen wurde,² war nicht die einzige Aktivität Blanckenhagens zu diesem Anlass. Der livländische Generalsuperintendent Karl Gottlob Sonntag (1765–1827) erwähnt in dem Bericht »Riga's Jubiläums-Feier im Julius 1810« Blanckenhagens Vorschlag dazu, wie die 25.550 Rubel anzulegen seien, welche die Kaufmannschaft zum Jubiläum gespendet hatte: »Die Wünsche des Publicums hoffen irgend eine Stiftung der Wohlthätigkeit. Sollte ein Kunstwerk wenigstens mit in Betracht gezogen werden, so hätten wir dazu schon einen vortreflichen Entwurf.« Von Rom aus habe Blanckenhagen »an einen hiesigen Freund,³ eine Zeichnung geschickt, die [...] der berühmte Bildhauer Thorwaldson zu diesem Zwecke gemacht hat.«⁴ Als Ort für das Kunstwerk schlug Karl Gottlob Sonntag den Ratssaal vor.

Der Entwurf wird durch eine Lithographie von Karl Friedrich Hauswald überliefert, die 1836 in der Zeitschrift »Das Inland« publiziert, sodann ausgeschnitten und nachträglich in das Stammbuch integriert wurde. Das Basrelief zeigt Peter den Großen (1676–1725) auf seinem Streitwagen, der sich der vor ihm knienden, von Minerva emporgezogenen Personifikation der Stadt Riga zuwendet. Viktoria bekrönt den siegreichen Herrscher. Die personifizierte Allegorie der Mäßigung zügelt seine Pferde vor dem Flussgott der Düna. Die lateinische Unterschrift verfasste Carl Graß.

Aus welchen Gründen der vielgelobte Entwurf unausgeführt blieb, ist bislang unbekannt. Außer der Lithographie von Hauswald erschien 1838 noch eine weitere Reproduktionsgraphik in den »Unterhaltungen aus der vaterländischen Geschichte« von Matthaeus Thiel. Bereits 1811 gab es Bemühungen, wenigstens druckgraphisch den Entwurf zu verbreiten. Am 15. Juli 1811 berichtet Carl Graß brieflich einem bislang nicht identifizierten Adressaten in Livland: »Mit Herrn Thorwaldson habe ich gesprochen. Es wird ihm lieb und schmeichelhaft sein, wenn seine durch Herrn von Blankenhagen nach Riga gesandte Skizze von der Hand eines guten Zeichners gestochen würde. Die Erklärung dazu könnte Herr von Blankenhagen geben.«⁵

Wo die Zeichnung verblieb, die Blanckenhagen nach Riga schickte und nach der die Reproduktionen angefertigt wurden, ist unbekannt. Auch konnte bislang nicht geklärt werden, an wen er sie schickte. Eine in mehrere Teile zerrissene Skizze im Thorwaldsens Museum in Kopenhagen weicht in den Details wie der Kopfhaltung des Flussgottes von den Reproduktionen ab und wird deshalb eher dem Entwurfsstadium angehören.⁶ CL

30.



Perseus, Roma, 1810. *M. de Saxe.*
IUSPICUS ALEXANDRI PRIMI IMPERATORIS AUGUSTI PATRIS PATRIÆ IN MEMORIAM REUNIONIS CUM IMPERIO RUSSICO
PETRI MAGNI VICTORIIS PERAGTÆ PACISQUE SECULARIS INDE CONCILIATÆ HOC MONUMENTUM PONENDUM CURAVIT S. P. Q. R.
MDCCCX.

Blatt 31

Unbekannt

**Kopie eines Reproduktionsstiches von Abraham Blooteling
(1640–1690)**

um 1700

Rötel auf Pergament, montiert auf ein graubraunes Auflagenblatt mit Goldschnitt;

11,1 × 15,8 cm (Zeichnung), 37,7 × 27,7 cm (Auflageblatt)

Oben links auf dem Auflageblatt mit grauer Tinte bez.: 31.;

rückseitig gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr: GS 39084

Literatur: unpubliziert

Am Ende des Blanckenhagen-Stammbuchs wurden zu unbestimmter Zeit zwei Zeichnungen hinzugefügt. Auf der zweiten Seite des Inhaltsverzeichnisses ergänzte der Sammler Johann Friedrich Lahmann (1858–1937) diese beiden Zeichnungen in zartem Bleistift (Abb. S. 37).

Bei dem ersten Blatt, einer Rötelzeichnung, handelt es sich um die Kopie eines Reproduktionsstiches von Abraham Blooteling nach dem Kopf des Bettlers aus dem Altarbild »Der heilige Martin teilt seinen Mantel« von Anton van Dyck (1599–1641) in der Sint-Martinuskerk in Zaventem. Eine zweite Version des Gemäldes befindet sich in der Royal Collection in Windsor Castle. *CL*



Blatt 32

Unbekannt

Sitzender Mann in historischem Kostüm mit Glasflasche

I. Hälfte 19. Jahrhundert

Rötel auf Büttenpapier mit Wasserzeichen HTB, montiert auf ein chamoisfarbenes
Auflageblatt mit Goldschnitt; 26,7 x 20,5 cm (Zeichnung), 37,4 x 27,7 cm (Auflageblatt)

Oben links auf der Zeichnung und auf dem Auflageblatt mit grauer Tinte bzw. Bleistift
bez.: 32.; gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr: GS 39085

Literatur: unpubliziert

Wer wann und aus welchem Grund am Ende des Blanckenhagen-Stammbuchs zwei
Zeichnungen und eine druckgraphische Arbeit ergänzte, ist unbekannt. Die Rötelzeich-
nung eines Sitzenden im historischen Kostüm erinnert an Darstellungen von Faust in
der Gelehrtenstube, ein Thema, das im 19. Jahrhundert häufig dargestellt wurde. *CL*



Blatt 33

Matthias Pfenninger

(Zürich 1739 – Zürich 1813)

**Anton Josef Inauen (1725–1791), genannt der Schottensepp,
aus Gais im Kanton Appenzell bei einer Rast**

nach 1784

Gouache über Radierung, montiert auf blaues Papier mit Goldschnitt;

27,9 × 20,2 cm (Gouache), 35,7 × 27,7 cm (Auflageblatt)

Rückseitig mittig mit schwarzer Tinte bez.: un Costume dit le / Schottensepp;

gestempelt Lugt 5675

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr: GS 39086

Literatur: unpubliziert

Bei der kolorierten Radierung handelt es sich vermutlich um ein Mitbringsel von einem Kuraufenthalt in der Schweiz. Die Molke, auch Schotte genannt, wurde den Kurgästen im Appenzellerland frisch von der Alm vom Schottensepp geliefert.¹ Die Molkekuren sollten unterschiedlichste Leiden kurieren. *CL*





Weitere
Exponate

Kat.-Nr. I

Jakob Philipp Hackert

(Prenzlau 1737 – Florenz 1807)

Der See von Bracciano mit Anguillara

Rom, 1781

Feder in Braun und Grau, Pinsel in Braun, braun laviert auf Papier;

57,5 × 73,4 cm (Blatt), 50,9 × 66,5 cm (Darstellung)

Oben links mit brauner Feder bez.: Anguillara, Sur le Lac de Bracciano,

1781 Ph. Hackert f.

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 16733

Literatur: Holst 1943, S. 313; Nordhoff/Reimer 1994, Bd. 1, Abb. 381, Bd. 2, S. 320f.,

Nr. 781, S. 335; Kat. Kassel 2000b, S. 120, Nr. 53, Abb. S. 121

Jakob Philipp Hackert, in Rom ansässig seit 1768, hatte um 1780 einen ersten Höhepunkt seiner Karriere erreicht. Berühmt geworden für seine realistischen »Landschafts-Porträts«, widmete der Künstler einen Großteil seiner Zeit den malerischen Wanderungen, während derer er Motive für seine Gemälde sammelte. 1781, wohl im Frühling, hielt Hackert sich in Tivoli auf, verbrachte den Sommer in seinem Landhaus in Albano und den September und Oktober in der Villa Mellini auf dem im Norden Roms gelegenen Hügel Monte Mario. Von hier aus wird der Maler entlang der Via Cassia und sodann der Via Clodia (heute Claudia Braccianese) eine Reise an den ca. 30 km nordwestlich der Ewigen Stadt gelegenen See von Bracciano unternommen haben, die durch das vorliegende Blatt dokumentiert ist. Dem größeren Ort Bracciano gegenüber liegt am südöstlichen Ufer des Sees auf einer vorgelagerten Anhöhe aus Tuffstein das Städtchen Anguillara, dessen höchster Punkt, die im 18. Jahrhundert erneuerte Kollegiatkirche Santa Maria Assunta, links in der Zeichnung gut zu erkennen ist. Rechts davon erhebt sich die Kirche San Francesco aus dem 15. Jahrhundert, ganz rechts wird der Ort durch die mittelalterlichen, heute von modernen Häusern umgebenen Mauern begrenzt. Der See von Bracciano zählte nicht zu den Zielen der Italienreisenden, wie auch die Region der Tuscia zwischen Rom und Viterbo in der Reiseliteratur kaum Erwähnung findet.¹ Hackert erkundete während seiner Exkursionen jedoch mit Vorliebe Gegenden, die vom Tourismus der Zeit kaum berührt waren. Dabei spielte zum einen die Entdeckungsfreude des Künstlers eine Rolle, zum anderen das Kalkül, auf dem römischen Kunstmarkt Neuheiten anbieten zu können. Zeichnungen wie die vorliegende wurden vom Künstler nach genau festgelegten Preisen verkauft, wie ein 1778 veröffentlichtes

Flugblatt informiert: »Die Bisterzeichnungen kosten je nach Größe, Qualität und Details der Darstellung zwischen sechs und zwanzig Zechinen.«² Wilhelm von Blanckenhagen hatte sich nach Abschluss seiner Studien 1780 in Gesellschaft seines Lehrers, des Historikers Christoph Gottlob Heinrich (1748–1810), auf eine Bildungsreise nach Italien, Frankreich und England begeben, die vermutlich 1781 mit seiner Rückkehr nach Riga endete.³ Er verließ Rom spätestens im Januar 1781. Der Kontakt zu Hackert muss also in den Monaten davor zustande gekommen sein, wahrscheinlich geknüpft durch Hackerts Freund Hofrat Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793), der als Kunstagent und Führer eine der ersten Anlaufstellen deutschsprachiger Reisender in Rom war. Es ist anzunehmen, dass Hackert Blanckenhagen über seine geplanten Exkursionen für das restliche Jahr informierte und dieser daraufhin eine Zeichnung der zu erwartenden Produktion bestellte. Das Blatt zeichnet sich durch die durchdachte Bildkomposition aus, in der der nahsichtig wiedergegebene, von kleinteiliger Vegetation bedeckte Vordergrund mit dem entfernten Anguillara kontrastiert wird, das wiederum zwischen den rahmenden Bäumen vor der lichten Weite von Himmel und See wie schwerelos zu schweben scheint. Der Ort wird durch diese Präsentation überhöht, wodurch sich die Zeichnung der idealen Landschaft annähert. Dennoch ist der Realitätsbezug in jedem Detail vorhanden und wird nicht zuletzt durch die Ortsbezeichnung unterstrichen, die jeden Zweifel an der Lokalität ausräumt. Die anspruchsvolle Komposition, der Detailreichtum und die Größe weisen das Blatt als Exemplar der höchsten Preisklasse Hackerts aus: Offenbar hatte Blanckenhagen genau dies bestellt. CN

Apollon, Le lac de Genève, 1760, P. H. R. de la Roche, f.



Kat.-Nr. 2

Christoph Heinrich Kniep

(Hildesheim 1755 – Neapel 1825)

Ansicht von Marina di Vietri und Raito

Neapel, 1790

Feder in Braun, Pinsel in Braun auf Papier;

59,6 × 89,1 cm (Blatt), 53,7 × 83 cm (Darstellung)

Unten rechts mit brauner Feder bez.: Veduta de Vetri, e Raita. C. Kniep. Napoli 1790.

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 16734

Literatur: Striehl 1998, S. 356, Nr. 404, Abb. 182

Christoph Heinrich Kniep erreichte Rom 1781 und spezialisierte sich als Landschaftszeichner nach dem Vorbild Jakob Philipp Hackerts, den er mit Sicherheit bereits zu diesem Zeitpunkt persönlich kennenlernte. 1785 übersiedelte er nach Neapel. Hier verbrachte er den Rest seines Lebens. Ein Wendepunkt seiner Karriere war die Begegnung mit Johann Wolfgang Goethe (1749–1832), den er von März bis Mai 1787 auf seiner Sizilienreise begleitete und der ihm in den folgenden Jahren diverse Aufträge verschaffte. Dennoch gelangte Kniep niemals zu Wohlstand, was sein Freund Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) nicht zuletzt mit seiner langsamen Arbeitsweise erklärte: »Es fehlte ihm gar nicht an Bestellungen, aber seine Preise waren zu gering und er arbeitete zu lange an seinen Sachen, weil er alles auf's genaueste ausführen wollte. Dabei konnte er nicht bestehen.«¹

Kniep stand auch in Neapel in freundschaftlichem Verhältnis zu Hackert, dessen Zeichenstil, charakterisiert durch die Konzentration auf die botanisch wie geologisch exakte Wiedergabe landschaftlicher Details, er übernahm. Auch das vorliegende Blatt steht in Hackerts Tradition.² Kniep zeigt einen Blick auf den kleinen, am Golf von Salerno gelegenen Ort Raito, dessen Häuser sich am Hang der bergigen Küste erstrecken. Links dahinter erhebt sich der Monte Falerio. Die rechts unmittelbar am Strand zu sehenden Häuser gehören zu Marina di Vietri, dem Hafen des höher gelegenen Vietri sul Mare. Kniep verkaufte die Zeichnung wahrscheinlich noch im Jahr ihrer Entstehung an Wilhelms Bruder Peter Heinrich von Blanckenhagen (1765–1802), der sich 1790 mit seinem Hofmeister Karl Gottlob Basler in Rom und Neapel aufhielt und auf dieser Reise nachweislich auch

Kontakt zu Hackert hatte (vgl. dazu S. 11). Es ist anzunehmen, dass Hackert eigene Werke an Peter Heinrich veräußerte und ihn zudem an seinen Freund Kniep empfahl, der zu diesem Zeitpunkt mit den Aufträgen Goethes und des Herzogs von Gotha beschäftigt war. Ein an Goethe am 23. Dezember 1788 geschicktes Verzeichnis mit Zeichnungen enthält diverse Blätter, die während einer kurz zuvor unternommenen Reise an den Golf von Salerno, nach Vietri und das dahinter im Landesinneren gelegene Cava dei Tirreni entstanden waren. Darunter finden sich Motive wie »Das Gebirge bei Vetri. Vetri dicht unten am Meer«.³ Es ist anzunehmen, dass auch die vorliegende Zeichnung auf Skizzen basiert, die während dieser Wanderung ausgeführt wurden. Kniep widmete den Aktivitäten der Fischer die größte Aufmerksamkeit, so sind die Details ihrer Boote, Kisten und Fässer deutlich zu erkennen. Von besonderem Interesse ist die genaue Wiedergabe der im Vordergrund zu sehenden Fische, die an die Bekanntschaft des Zeichners mit dem russischen Legationssekretär in Neapel, Andrej Jakowlewitsch Italinsky (1743–1827) erinnert. Dieser erforschte gemeinsam mit dem dänischen Gesandten Theodor von Schlanbusch (1756–1829) den Fischbestand des Mittelmeeres. Tischbein beschreibt Knieps Tätigkeit für die beiden Amateurwissenschaftler folgendermaßen: »Die gefangenen Fische, das Aeußere und Innere und die ganze Anatomie derselben zeichnete ihnen Kniep mit strenger Genauigkeit.«⁴ Diese anatomischen Fischstudien, von denen auch der dänische Altertumsforscher Friedrich Münter (1761–1830) berichtet,⁵ fanden in der zweiten Hälfte der 1780er Jahre statt: Die an Blanckenhagen verkaufte Zeichnung belegt ihre Wirkung auch auf die künstlerische Produktion. CN



Kat.-Nr. 3

Franz Riepenhausen

(Göttingen 1786 – Rom 1831)

Johannes Riepenhausen

(Göttingen 1787 – Rom 1860)

Geschichte der Malerei in Italien [...]. Erster Theil. Im Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Tübingen 1810

Tafelband; 46,4 × 64,9 cm (Einband)

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek,

Inv.-Nr. GR 2 ART PLAST V, 3578:TAF

Literatur: Schröter 1994, S. 230–261; Kat. Stendal 2001, S. 131–137, Nr. IV.1-10;

Pfäfflin 2011

Das bei Cotta verlegte Stichwerk der Brüder Franz und Johannes Riepenhausen wurde nur in Teilen veröffentlicht. Im Kontext der gerade entstehenden Disziplin Kunstgeschichte wollten sie in insgesamt 15 Bild- und Textbänden die wichtigsten, fast ausschließlich sakralen Werke der italienischen Malerei des 13. bis 15. Jahrhunderts von Cimabue über Giotto bis zu Michelangelo und Raffael als Umrisszeichnungen herausgeben. Als sich Wilhelm von Blanckenhagen 1810 in Rom aufhielt, waren die ersten zwei Hefte gerade erschienen. Obwohl positiv rezipiert, verlief der Verkauf schleppend. Ein drittes Heft, für das die Brüder Wilhelm von Blanckenhagen, der von ihnen auch ein Exemplar des zweiten Hefts¹ und zudem mehrere Zeichnungen (S. 19f.) erwarb, als Subskribent erwähnen,² sowie alle weiteren geplanten Hefte wurden nie veröffentlicht. Neben Blanckenhagen finden sich auf der erhaltenen Käuferliste der Brüder Namen wie Antonio Canova, Le Thiers, Peter Oluf Brøndsted, Wilhelm von Burgsdorff, Joseph Anton Koch, Bertel Thorvaldsen und Lord W. Bentinck, also vor allem Abnehmer aus ihrem direkten Bekanntenkreis in Rom.³

Dennoch leisteten die Riepenhausens einen auch für die Lukasbrüder wichtigen Beitrag zur Wiederentdeckung der mittelalterlichen italienischen Malerei im deutschsprachigen Raum. August Kestner (1777–1853) zählte sie zu den Ersten, die »durch zahlreiche Zeichnungen für deren Verbreitung sorgten, nachher aber dieselben in Verbindung mit Gelehrten, kunstgeschichtlich ans Licht gaben«.⁴ Das Titelbild des ersten Hefts stellt dieses Programm vor: In einer durch den Sybillen-Tempel in Tivoli als römisch charakteri-

sierten Landschaft tritt ein Genius an die Personifikation der Malerei heran, die an die Figur des Grabmals Michelangelos in Florenz angelehnt ist, und weist ihr den Weg zu neuen künstlerischen Horizonten.

Als Söhne des Göttinger Universitätskupferstechers Ernst Ludwig Riepenhausen (1762–1840) waren die Brüder von klein auf auch mit wissenschaftlichen Illustrationen vertraut. Neben ihrem frühen Mentor Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) wird auch der mit der Familie bekannte Kunsthistoriker Johann Dominicus Fiorillo (1748–1821), der in seiner 1798 publizierte »Geschichte der zeichnenden Künste« ebenfalls die mittelalterliche Malerei Italiens behandelte, ihr Interesse geweckt haben. Bereits auf der Hinreise nach Rom 1805 zusammen mit den Brüdern Tieck und dem Kunsthistoriker Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843) besichtigten sie die wichtigsten Stätten Norditaliens sowie Florenz. Als sie ab 1807 mit Cotta über eine Veröffentlichung verhandelten, lag ein Großteil der Zeichnungen bereits vor. Der von Winckelmann proklamierten »edlen Einfalt in den Umrissen« folgend, rückten sie die Komposition in den Vordergrund und begünstigten durch die schematische Darstellung ein vergleichendes Studium der Umrissstiche: »Farbenreiz«, so die Brüder im Vorwort, suche man vergeblich. Stattdessen »liegt [alles] in großen eintönigen Massen da, so wie die Gestalten voreinander, übereinander, nebeneinander, oft in der gleichförmigsten Symmetrie geordnet sind«.⁵ Auf die Wiedergabe der formgebenden gotischen Rahmen verzichteten sie im Gegensatz zu anderen wie dem mit ihnen bekannten Jean Baptiste Séroux d'Agincourts (1730–1814) meist völlig.⁶ XS

GESCHICHTE DER MAHLEREI IN ITALIEN

NACH IHRER ENTWICKLUNG AUSBILDUNG UND VOLLENDUNG
ANSCHAULICH DARGESTELLT

VON F. UND I. RIEPENHAUSEN.

I. HEFT.



VERLAG VON
F. U. RIEPENHAUSEN
BREMEN

Kat.-Nr. 4

Franz Riepenhausen

(Göttingen 1786 – Rom 1831)

Johannes Riepenhausen

(Göttingen 1787 – Rom 1860)

Wer kauft Liebesgötter?

Rom, 1811

Schwarze und weiße Kreide auf zwei Blatt Papier; 54,2 x 72 cm

Unten rechts mit brauner Feder bez.: J. F. Riepenhausen inv. Rom 1811

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. ZL 17/9495

Literatur: Vasel 1903, S. 383, Nr. 98; Kat. Braunschweig 1999, S. 48f., Nr. 15; Kat. Braunschweig 2018, S. 49, Nr. 15



Franz und Johannes Riepenhausen, Wer kauft Liebesgötter?, 1806. Kassel, MHK, Neue Galerie

»Wer kauft [Liebesgötter]?« fragt die Inschrift des Käfigs, in dem die Verkäuferin ihre flatterhafte Ware mitgebracht hat, die auf reges Interesse der Menge stößt. Die seit 1805 in Rom lebenden Brüder Johannes und Franz Riepenhausen setzten sich wiederholt mit dem heiteren, doppeldeutigen Sujet der Amorettenverkäuferin auseinander. Insgesamt sind dazu heute drei Ölgemälde (Abb.), mehrere Zeichnungen und ein Kupferstich bekannt.¹ Auch Wilhelm von Blanckenhagen erwarb 1810 von den Brüdern eine etwas kleinere Version (Abb. S. 18), die der hier besprochenen Zeichnung zugrunde liegt. Dieses Blatt verkaufte er 1820 an Karl Morgenstern.

1759 war bei Ausgrabungen in Stabiae ein antikes Wandgemälde mit dem Thema »Amorettenverkauf« entdeckt und 1762 durch einen Stich Carlo Nollis in »Le Antichità di Ercolano esposte« einem breiteren Publikum zugänglich gemacht worden. Neben Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829), Lehrer der Riepenhausens in Göttingen, behandelte auch Goethe das beliebte Thema in seinem Gedicht »Wer kauft Liebesgötter?«. Um 1810 war das Motiv so weit verbreitet, dass das bei Cotta erschienene »Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1810«, für das die Riepenhausens als Illustratoren arbeiteten, seine Leserschaft fragte: »Wer kennt diese Abbildung nicht? Ist sie doch sogar auf Porzellantassen und Caffebrettern zu sehen.«²

Die in einer Ideallandschaft situierte Szene der Riepenhausens betont den Moment des Verkaufs und schmückt den Umgang der Käufer mit den Liebesgöttern und deren Wirkung erzählerisch aus. Am rechten Bildrand sitzend, nimmt die Verkäuferin, ähnlich der antiken Vorlage im Vollprofil dargestellt, von einer Frau Rosen, ein Symbol der Liebe und Unschuld, als Zahlung für einen gerade erhaltenen Eros entgegen. Die bereits zusammengetragenen Schätze bewahrt sie in einer Kiste unterhalb des Amorettenkäfigs auf. Weitere Figurengruppen variieren das Sujet: Im linken Vordergrund sitzt ein Eros mit Weinlaubkranz, Symbol des Bacchus, Gott des Weins und der Fruchtbarkeit, im Schoß eines Pärchens. Eine junge Frau schreitet mit einem Liebesgott auf sie zu. Im Hintergrund spielen Frauen mit einer Amorette, eine Herde bacchantischer Faune jagt einem Schwarm Erosen hinterher.

Die Darstellungen der Brüder fanden in Rom Anklang. So widmete die mit Wilhelm von Blanckenhagen bekannte Schriftstellerin Friederike Brun (1765–1835) dem Gemälde gar ein Sonett³ und beschrieb die Zeichnung in ihren »Notizen aus Italien«⁴ enthusiastisch. Die von anderen Zeitgenossen kritisierte Tendenz der vermögenslosen und deshalb auf den Verkauf ihrer Kunst angewiesenen Maler, erfolgreiche Motive wiederzuverwenden,⁵ zeigt sich auch hier. Als Vorlage des idealtypischen Kopfs der fortschreitenden Käuferin kann die »Kasseler Caritas« (vgl. Blatt 13a) gelten. Die Positionierung der Köpfe von zentraler Käuferin und Erosen wiederum weist eine große Ähnlichkeit zu einer Caritasdarstellung des befreundeten Bertel Thorvaldsen (1770–1844) von 1805 auf,⁶ welche die Brüder als Stich umgesetzt hatten. XS



Kat.-Nr. 5

Bartolomeo Pinelli

(Rom 1781 – Rom 1835)

Accademia musicale in Rom

Rom, 1808

Graphit, schwarze Kreide, Aquarell, Deckfarben und Gouache, 54,7 x 79,6 cm
Unten rechts mit Deckweiß bez.: Pinelli / F. Roma / 1808; links auf einem Zettel in der Hand des ersten Stehenden: SAFFO IN LEUCADE

Privatbesitz

Literatur: Jørnæs 1997, S. 72; Kat. Rom 2003, Nr. VIII.1.; Müller 2012, S. 286, Abb. 92; Steguweit 2017, S. 83, Abb. 16

Die großformatige, repräsentative Gouache zeigt ein Gruppenporträt mit kammermusikalischer Begleitung in einem schlichten Innenraum. In der vordersten Bildebene haben sich rechts Musiker um einen Flügel postiert. Das kleine Orchester besteht neben dem Pianisten aus einem Cellisten, einer Sängerin und einer Violinistin. Ein weiterer Sänger mit einem weißen Malteserkreuz auf der Brust in einem roten Sessel hat gerade das Notenblatt sinken lassen. Hinter den Musikern sind in einem weiten Halbkreis fünfzehn Zuhörer postiert, links vier Damen auf einem Kanapee, an die sich eine Gruppe stehender Herren anschließt. Rechts befinden sich drei weitere Musikliebhaber, von denen einer seine Aufmerksamkeit allerdings einer kleinen antiken Öllampe zuwendet, die er in seiner Linken hält, während er sich mit der Rechten auf einer Schale mit einem Dreifuß abstützt.

Die geselligen Zusammenkünfte der Deutschen in Rom in der Zeit um 1810 sind vor allem durch schriftliche Zeugnisse wie Briefe, Tagebücher oder Reisebeschreibungen überliefert. Deshalb ist das Interieur von besonderem kulturhistorischem Interesse. Aufschluss über den Zeichner, die Datierung und den Entstehungsort der Gouache gibt eine Signatur, die nur noch unter hoher Vergrößerung lesbar ist. Der bekannte Genremaler und Vedutist Bartolomeo Pinelli, der vor allem durch seine Radierungen zum Alltagsleben der Römer bekannt wurde, zeichnete das Blatt 1808 in Rom. Bislang galt es als Darstellung einer musikalischen Soiree bei Prinz Friedrich von Sachsen-Gotha-Altenburg (1774–1825) im Palazzo Fiano am Corso.⁷ Der Prinz, der zum Leidwesen seines Vaters leidenschaftlich der Oper und dem Gesang verfallen war, gehört zu den wenigen Personen des Gruppenporträts, die heute noch eindeutig identifiziert werden können. Er ist der Sänger in dem roten Sessel, der sinnend in die Ferne schaut (Abb. S. 167). In der Physiognomie und in der Statur stimmt der Dargestellte bis in die Details mit

einem Porträt des Prinzen von Carl Christian Vogel von Vogelstein (1788–1868) aus dem Jahr 1815 überein.⁸

In der Tat hielt der spätere Friedrich IV. in seinem römischen Domizil häufig Gesellschaften ab. Die Dichterin Friederike Brun (1765–1835) berichtet darüber in ihrer Schrift »Römisches Leben« unter der Rubrik »Geselliges Leben in Rom. Winter von 1808 bis 1809«: »Oft waren wir bei dem Prinzen, nachherigem (nun auch verstorbenen) Herzog Friedrich von Sachsen-Gotha versammelt, welcher uns als seine Landeskinder mit besonderer Güte aufnahm.« Sie selbst veranstaltete aber auch »diese angenehmen Abendgesellschaften, die Akademien heißen, um sie von den größern, Conversazione genannt, zu unterscheiden, in denen Spiel, wie dort Musik die Hauptunterhaltung ist.«⁹ Friederike Brun ist denn auch die zweite Person, die in dem Interieur zweifelsfrei benennbar ist. Mit rotem Schal und Rüschenhaube führt sie das Damenquartett auf dem Kanapee an, gefolgt vermutlich von ihrer Tochter, der für ihre Attitüden bekannten Ida (1788–1868), sowie von Caroline von Humboldt und ihrer ältesten Tochter Caroline (1792–1837), die eng mit Ida Brun befreundet war.

Ihre hervorgehobene Position und die Schlichtheit des Innenraumes – die Räumlichkeiten des Palazzo Fiano waren aufwendiger ausgestattet – sprechen dafür, dass die Abendveranstaltung bei Friederike Brun und nicht beim Prinzen Friedrich stattfand. Unterstützt wird diese Vermutung durch die Provenienz des Blattes. Es stammt aus der Familie der Dichterin und lässt vermuten, dass sie die Gouache als Erinnerung bei Pinelli in Auftrag gab. Weiter spielt die Inschrift »Saffo in Leucade« auf dem Zettel des ersten stehenden Herrn (Abb.) auf die Dichterin an. Von Freunden wie den Literaten Friedrich Matthisson (1761–1831) und Karl Victor von Bonstetten (1745–1832) wurde Brun bereits 1791 nach der wichtigsten Lyrikerin des griechischen Altertums als »nordische Sappho« bezeichnet.¹⁰

»Zu solchen Gesellschaften«, berichtet Friederike Brun weiter, »gesellen sich die römischen Künstler und Kunstdilettanten mit der größten Bereitwilligkeit. Jeder trägt, ohne sich lange bitten zu lassen, das Seinige zur allgemeinen Freude bei. [...] Unser freundlicher Prinz von Gotha führte mir in diesem Winter noch die Familie Schlick und den berühmten Himmel zu, und unser Confidati die besten römischen männlichen Dilettanten, sodaß wir mit einem musikalischen Luxus lebten, der nicht leicht [...] so wieder hervorzubringen wäre. Gherardo de' Rossi, Antonio Canova [...], der witzige Graf Giraud [...], unser Thorwaldsen und der ganze Kreis deutscher und dänischer Künstler waren sowohl beim Prinzen als bei uns versammelt, sowie andre Römer und empfohlene Fremde. Unsre Humboldt's schmückten und veredelten diese zwanglosen und sehr erfreulichen Zusammenkünfte, von denen mir nur angenehme Erinnerungen geblieben sind [...].«

Friederike Brun erwähnt in ihrer Beschreibung einige Personen, die unter den Dargestellten vermutet wurden. Bei den Musikern könnte es sich in der Tat um Mitglieder der Familie Schlick handeln, die Prinz Friedrich von Sommer 1807 bis Mai 1809 auf seiner





Detail aus Kat.-Nr. 5

Italienreise begleiteten: den Cellisten Johann Conrad Schlick (um 1750–1825), seine Gattin, die Violinistin Regina Schlick, geb. Strinasacchi, und ihre Tochter Caroline Schlick, hier als Sängerin.¹¹ Der Klaviervirtuose könnte der gleichfalls von Brun erwähnte Friedrich Heinrich Himmel (1765–1814) sein.

Schwieriger wird die Identifikation der stehenden Herren, obwohl sie, im Gegensatz zu den idealisierten Damen, in der Physiognomie, der Haar- und Barttracht sowie von der Statur differenzierter erfasst sind. Zeitgenössische Vertraute des Zirkels werden die Personen ohne Weiteres erkannt haben. Heute muss auf Porträts zurückgegriffen werden, um die Personen zu identifizieren. Da das gesellschaftliche Umfeld, in dem sich Friederike Brun bewegt hat, weit war, kommt ein großer Kreis an Personen in Betracht. Von vielen namentlich Genannten haben sich keine Bildnisse erhalten. Von anderen liegen gleich mehrere, in der Physiognomie aber zum Teil beträchtlich voneinander abweichende Bildnisse vor.¹² Nach Ingrid Sattel Bernardini sollen von links nach rechts die Bildhauer Christian Daniel Rauch, Bertel Thorvaldsen und Antonio Canova dargestellt sein, gefolgt von dem Maler Vincenzo Camuccini, dem Archäologen Georg Zoëga, Wilhelm von Humboldt sowie dem Schriftsteller Giovanni Gherardo de Rossi (Abb.)¹³. In dem letzten

Herrn rechts glaubt sie, den Maler Gottlieb Schick zu erkennen (Abb. S. 167). Vergleicht man die Genannten mit erhaltenen Porträts, so vermag der Vorschlag nicht zu überzeugen (vgl. dazu Abb. S. 76). Rauch etwa hat auf allen bekannten Bildnissen eine hohe Stirn und ein schmales, längliches Gesicht,¹⁴ das nicht mit dem eher gedrungen wirkenden Kopf des ersten in der Reihe zu vereinbaren ist. Die Herren an zweiter und dritter Position tragen auf der Brust Orden oder Abzeichen, die zwar nicht mehr identifizierbar sind, aber dafür sprechen, dass es sich um Adlige und nicht um Thorvaldsen und Canova handelt.¹⁵ Der Herr im Vollprofil rechts neben der Geigerin weist eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Porträtzeichnung des englischen Archäologen Edward Dodwell auf (Abb. S. 176), mit dem die archäologisch gebildete Friederike Brun auf vertrautem Fuß stand (Blatt 6).¹⁶ Mit Sicherheit lässt sich aber auch dieser Dargestellte nicht bestimmen. Als Zeugnis dafür, wie man sich die vielfach beschriebenen gesellschaftlichen Zusammenkünfte bei Friederike Brun, Friedrich von Sachsen-Gotha, den Humboldts oder auch bei den Blanckenhagens in Rom vorzustellen hat, ist die Gouache ein wichtiges bildliches Dokument. Sie bezeugt sehr anschaulich, dass Standesgrenzen in Rom zwar nicht aufgehoben waren, aber eine geringere Rolle spielten als in Deutschland.¹⁷ CL



Kat.-Nr. 6

Antonio Chichi

(Rom 1743 – Rom 1816)

Tempio della Concordia

Rom, 1777–1782

Holz (Grundplatte und Säulen), Kork, Gips, Sand, Papierschildchen, Säulen 26,9 cm (Höhe); 43,5 x 52 x 24 cm (Objekt); Maßstab ca. 1:45

Vorne auf dem Sockel bez.: TEMPIO DELLA CONCORDIA;

hinten: Scala di Palmi Romani

Kassel, MHK, Antikensammlung, Inv.-Nr. N 93

Literatur: Kat. Kassel 2001, S. 72f., Nr. 4

Kat.-Nr. 7

Antonio Chichi

(Rom 1743 – Rom 1816)

Konstantinsbogen

Rom, 1777–1782

Holz, Kork, Gips, Sand, Papierschildchen, Säulen 19,1 cm (Höhe); 50 x 68 x 31,5 cm (Objekt); mittlerer Durchgang 14,6 cm (Breite); seitliche Durchgänge jeweils 7,8 cm (Breite); Maßstab ca. 1:45

Vorne auf dem Sockel bez.: ARCO DI CONSTANTINO;
hinten: ANTONIO CHICHI; bei der Signatur: Scala di Palmi Romani

Kassel, MHK, Antikensammlung, Inv.-Nr. N 113

Literatur: Kat. Kassel 2001, S. 106f., Nr. 18; Settis 2015, S. 245, Nr. PC 63

Kat.-Nr. 8

Antonio Chichi

(Rom 1743 – Rom 1816)

Cestius-Pyramide

Rom, 1777–1782

Holz, Kork, Moos, Sand, 71 x 71,5 x 70 cm (Objekt); Maßstab ca. 1:51

Auf der linken Seite bez.: Scala di Palmi Romani

Kassel, MHK, Antikensammlung, Inv.-Nr. N 116

Literatur: Kat. Kassel 2001, S. 134f., Nr. 30

Kat.-Nr. 9

Antonio Chichi

(Rom 1743 – Rom 1816)

Rundtempel in Tivoli

Rom, 1777–1782

Holz, Kork, Gips, Moos, Sand, Papierschildchen, 39 x 52 x 46,5 cm (Objekt); Säulen 18,7 cm (Höhe); Maßstab ca. 1:40
Vorne bez.: Scala di Palmi Romani

Kassel, MHK, Antikensammlung, Inv.-Nr. N 127

Literatur: Kat. Kassel 2001, S. 70f., Nr. 3; Settis 2015, S. 245, Nr. PC 62

Kat.-Nr. 10

Paul Wolfgang Schwarz

(Nürnberg 1766 – Basel 1828?)

Blick auf Rom vom Monte Mario aus, nach Jakob Philipp Hackert

Um 1810?

Kolorierte Radierung, 53 x 78 cm (Blatt)

Mittig unterhalb der Darstellung mit Bleistift bez.: R. Niemann, rue de la huchette No. 30.; darunter gestochen: VUE GÉNÉRALE DE ROME PRISE SUR LE MONT MARIO.; darunter: Déposé à la Direction générale de l'Imprimerie et de la Librairie.; links unterhalb der Darstellung: Hackert del.; rechts: Schwartz sculp.; links unten: à Paris chez M. Guérin, Editeur, rue de Turenne N°. 79, au Marais; rechts unten: Et chez Reslut, Marchand d'Estampes, Boulevard Frascati.
Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. SM 1.2.1922
Literatur: unpubliziert

Kat.-Nr. 11, S. 44, Abb. 5

Joseph Anton Koch

(Obergiblen 1768 – Rom 1839)

Blick vom Kloster Sant'Isidoro auf Rom

Rom, 1810

Bleistift, Feder in Schwarz, Pinsel in Braun auf rohweißem Büttenpapier, 36,2 x 47,4 cm

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung,

Inv.-Nr. C 4172

Literatur: Kat. Rom 1981, S. 130f., Nr. 42; Lutterotti 1985, S. 363, Nr. Z 638; Kat. Nürnberg 1991/92, S. 3.16; Kat. Frankfurt a. M. 2003, S. 169

Kat.-Nr. 12, Abb. S. 2

Giuseppe Vasi

(Corleone 1710 – Rom 1765)

Panorama di Roma, preso dal Gianicolo

Rom, 1765

Radierung, 16 Platten, 102,5 x 261,5 cm (Blatt)
Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. F-526, I
Literatur: unpubliziert

Kat.-Nr. 13, S. 42, Abb. 3

Joseph Anton Koch

(Obergiblen 1768 – Rom 1839)

Die Römischen Ansichten, Folge von 20 Radierungen

Rom, 1810

Radierungen, ca. 34,4 x 45,1 cm (Blatt); 16,4 x 22 cm (Platte)
Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 22743–22762

Literatur: Andresen 1869, I–20; Lutterotti 1985, S. 403f.;

Kat. Rom 2011, S. 63–105

Kat.-Nr. 14, Abb. Umschlag

Julius Eugen Ruhl

(Kassel 1796 – Kassel 1871)

Der Quirinal

Rom, 1818/19

Graphit, Feder in Schwarz, Aquarell auf Papier, 30,4 x 59 cm (Blatt), 40 x 59,1 cm (Auflagekarton)

Auf dem Auflagekarton oben rechts mit schwarzer Feder

bez.: Nr. 4 / Der Quirinal.; unterhalb der Darstellung: S^t GUISEPPE Capo le Case / DER Quirinal / Pigna Colonna / Forum Trajan / Capitol / Priorat v Malta / Palazzo di Venezia / il Giesù.

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 5410,4

Literatur: Kat. Köln 1977, S. 47, Nr. 36; Kat. Rom 1981, S. 217, Nr. 108

Kat.-Nr. 15

Ludwig Philipp Strack

(Haina 1761 – Oldenburg 1836)

Die Wasserfälle von Tivoli

Rom, 1795

Öl auf Leinwand, 70,5 × 97 cm
Unten rechts am Stein bez.: Ludw.Strack. 1795; rückseitig: 23 I
Kassel, MHK, Neue Galerie, Inv.-Nr. 1875/1627
Literatur: Kat. Kassel 1991, S. 197f., Nr. 714; Kat. Kassel
2000a, S. 12, Abb. 5; Francksen-Liesenfeld 2008, S. 25, 128,
138, Nr. G19

Kat.-Nr. 16, Abb. S. 154

Johann Martin von Rohden
(Kassel 1778 – Rom 1868)

Campagnalandschaft
Rom, um 1806

Öl auf Papier auf Leinwand kaschiert, 36,5 × 63,5 cm
Kassel, MHK, Neue Galerie, Inv.-Nr. 1875/1259
Literatur: Kat. Kassel 1991, S. 164, Nr. 577; Kat. Kassel 2011,
S. 18, Nr. 1; Kat. Basel 2013, S. 52

Kat.-Nr. 17

Julius Eugen Ruhl
(Kassel 1796 – Kassel 1871)

Eine Straße in Pompeji
Rom, 1818/19

Graphit auf Papier, 24,7 × 55 cm (Blatt);
43 × 59,1 cm (Auflagekarton)
Oben rechts auf dem Auflagekarton mit schwarzer Feder
bez.: Nr. 6 / Eine Strase in Pompeji.
Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 5410,6
Literatur: unpubliziert

Kat.-Nr. 18

Ludwig Philipp Strack
(Haina 1761 – Oldenburg 1836)

Golf von Neapel
Neapel, 1796

Öl auf Leinwand, 70,5 × 96,5 cm
Kassel, MHK, Sammlung Schlossmuseen, Inv.-Nr. SM 1.1.856
Literatur: Francksen-Liesenfeld 2008, S. 25, 70, 128f., 131,
Nr. G20

Kat.-Nr. 19, S. 48, Abb. 9

Bartolomeo Pinelli
(Rom 1781 – Rom 1835)

Tanzende vor dem sogenannten Vesta-Tempel in Rom
Rom, um 1810

Bleistift und Aquarell auf Papier, links Spuren einer Bindung,
24,3 × 32,8 cm
Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 17389
Literatur: Auktionskat. Sotheby's London 1973, lot 33

Kat.-Nr. 20, S. 15, Abb. 5

Gottlieb Schick
(Stuttgart 1776 – Stuttgart 1812)

Caroline von Humboldt
Rom, 1804

Bleistift, Feder in Schwarz auf gelblichem Papier, 59,8 × 35
cm (Blatt)
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung,
Inv.-Nr. C 2359
Literatur: Kat. Stuttgart 1976/2, Nr. 66; Kat. Nürnberg
1991/92, Abb. S. 161

Kat.-Nr. 21, S. 49, Abb. 10

Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld
(Königsberg 1788 – 1853 Wien)

Zacharias Werner
Wien, um 1821

Graphit und Rötel auf Papier, 24,8 × 19,2 cm
Unten rechts mit Bleistift bez.: Zacharias Werner. / Ludwig
Ferd. Schnorr von Karolsfeld f.; rückseitig unten rechts:
Geschenk v. Lud. Schnorr
Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 17328
Literatur: Strasoldo-Graffenberg 1986, S. 15f.

Kat.-Nr. 22

Franz Riepenhausen
(Göttingen 1786 – Rom 1831)

Johannes Riepenhausen
(Göttingen 1787 – Rom 1860)

**Madonna mit dem Christuskind und dem
Johannesknaben**
Rom, um 1820

Öl auf Holz, 37,3 × 30 cm
Unten links bez.: F. I. RIEPENHAUSEN ROM
Kassel, MHK, Neue Galerie, städtischer Kunstbesitz,
Inv.-Nr. AZ 1993/4
Literatur: Kat. Hannover 1990, Nr. 572, Abb. S. 282; Meyer
2011, S. 101 mit Abb.

Kat.-Nr. 23, Abb. S. 178

**Zwei Briefe von Johann Christoph Blanckenhagen
aus Wien an die Brüder Riepenhausen in Rom, 13. und
27. Juni 1815 und 1. und 19. Oktober 1818**

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbiblio-
thek, Nachlass Riepenhausen, 4 Cod. Ms. philos. 161 b: 6–7
Transkription siehe S. *

Kat.-Nr. 24

Francesco Guardi zugeschrieben
(Venedig 1712 – Venedig 1793)

**Der Canal Grande mit der Ca'Foscari und dem
Palazzo Balbi**
Venedig, um 1740

Öl auf Leinwand, 37 × 55,5 cm
Kassel, MHK, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 536
Literatur: Kozakiewicz 1972, Bd. 2, S. 428; Lehmann 1980,
S. 142f.; Schnackenburg 1996, S. 128 und 178

Kat.-Nr. 25

Francesco Guardi zugeschrieben

(Venedig 1712 – Venedig 1793)

Der Dogenpalast und die Piazzetta di San Marco

Venedig, um 1740

Öl auf Leinwand, 37 × 55,5 cm

Kassel, MHK, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 534

Literatur: Kozakiewicz 1972, Bd. 2, S. 406; Lehmann 1980, S. 142f.; Lehmann 1986, S. 48; Schnackenburg 1996, S. 128 und 178

Kat.-Nr. 26

Giovanni Battista Piranesi

(vermutlich Mogliano b. Mestre 1720 – Rom 1778)

Der sog. Janus-Tempel, aus der Folge »Vedute di Romak«

Rom, 1769–1771

Radierung, 51,4 × 74,4 cm (Blatt); 48,5 × 71,2 cm (Platte)

Unten mittig bez.: Cavalier Piranesi del. e inc.; unten rechts:

Tempio detto volgarm.te di Giano

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 13178

Literatur: Ficacci 2000, S. 738, Nr. 967; Wilton-Ely 1994, Bd. I, S. 272, Nr. 229

Kat.-Nr. 27

Giovanni Battista Piranesi

(vermutlich Mogliano b. Mestre 1720 – Rom 1778)

Das Kapitol und die Treppe zur Kirche S. Maria in Aracoeli, aus der Folge »Vedute di Romak«

Rom, 1740–1760

Radierung, 43 × 57,1 cm (Blatt); 40,3 × 54,3 cm (Platte)

Unten mittig bez.: Veduta del Romano Campidoglio con

Scalinata che va alla Chiesa d'Araceli; Presso l'Autore a

Strada Felice nel Palazzo Tomati vicino alla Trinita de'monti;

unten rechts: Piranesi del. scol.

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 13343

Literatur: Ficacci 2000, S. 692, Nr. 885; Wilton-Ely 1994, Bd. I, S. 190, Nr. 147

Kat.-Nr. 28, S. 16, Abb. 8

Gottlieb Schick

(Stuttgart 1776 – Stuttgart 1812)

Eva und Emilie von Blanckenhagen auf einem Ruhebett sitzend

Rom, 1810

Bleistift, Feder in Grau auf rohweißem Büttenpapier,

14,1 × 14,4 cm

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung,

Inv.-Nr. C 2425

Literatur: Simon 1914, S. 93, Taf. XII, Abb. 4; Kat. Stuttgart

1976a, Nr. 1332; Kat. Stuttgart 1976b, Nr. 166; Kat. Stuttgart

1993, S. 373, Nr. 251

Kat.-Nr. 29, S. 16, Abb. 6

Gottlieb Schick

(Stuttgart 1776 – Stuttgart 1812)

Eva und Emilie von Blanckenhagen musizierend, verso: Die Fräulein mit Sonnenschirm im Garten der Villa Borghese

Rom, 1810

Bleistift, Feder in Grau auf rohweißem Büttenpapier,

20,2 × 16,3 cm

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung,

Inv.-Nr. C 2422

Literatur: Platner 2010 (1813), Abb. 12; Simon 1914, Taf. XII,

Abb. 5; Kat. Stuttgart 1976a, Nr. 1331; Kat. Stuttgart 1976b,

Nr. 166; Kat. Stuttgart 1993, S. 372, Nr. 250

Kat.-Nr. 30, S. 6, Abb. 7

Gottlieb Schick

(Stuttgart 1776 – Stuttgart 1812)

Eva und Emilie von Blanckenhagen im Garten der Villa Borghese

Rom, 1810

Bleistift, Feder in Grauschwarz, 17,2 × 14 cm

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung,

Inv.-Nr. C 2423

Literatur: Kat. Stuttgart 1976a, Nr. 1330; Kat. Stuttgart 1976b,

Nr. 165

Kat.-Nr. 31, S. 16, Abb. 9

Gottlieb Schick

(Stuttgart 1776 – Stuttgart 1812)

Eva und Emilie von Blanckenhagen in der Landschaft sitzend und in einem Buch blättern

Rom, 1810

Bleistift, Feder in Grauschwarz auf rohweißem Büttenpapier,

15,4 × 14,4 cm

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung,

Inv.-Nr. C 2417

Literatur: Simon 1914, Taf. XIII, Abb. 5; Kat. Stuttgart 1976a,

Nr. 1333; Kat. Stuttgart 1976b, Nr. 172

Kat.-Nr. 32, S. 17, Abb. 10

Gottlieb Schick

(Stuttgart 1776 – Stuttgart 1812)

Zwei Mädchen in einem Buch blättern, in: Skizzenbuch

Rom, 1810

22,8 × 30 × 1,2 cm (Einband)

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung,

Inv.-Nr. C 2479, fol. 18r

Literatur: Kat. Stuttgart 1976b, Nr. 171

Kat.-Nr. 33, S. 26, Abb. 1–2

Stammbuch von Hans Henrich Benning (Lebensdaten unbekannt)

1652–1670

Roter Samteinband, Pergament, 74 Seiten, 51 Einträge,

10,2 × 16 × 2 cm (Einband)

Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 28150

Literatur: unpubliziert

Kat.-Nr. 34, S. 28, Abb. 5

**Stammbuch von Marianne Kraus
(Buchen im Odenwald 1765 – 1838 Erbach)**
1786–1796

Ledereinband mit goldgeprägtem, floralem Rahmen,
119 Seiten, 19 ganzseitige Zeichnungen in unterschiedlichen
Techniken und von diversen Künstlern, insgesamt 21 Text-
beiträge, 13,6 × 22 × 2,8 cm (Einband)
Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter
Goethe-Museum, Inv.-Nr. St. 14
Literatur: Kraus 1996, S. 21 ff.; Kat. Gotha 1999, S. 273

Kat.-Nr. 35, S. 27, Abb. 3

**Stammbuch von Charles Louis Du Ry
(Kassel 1771 – Neapel 1797)**
Göttingen und Marburg, 1791–1794

Ledereinband mit goldgeprägtem Rahmen in einem
Pappschuber, 256 paginierte Seiten, 139 Einträge,
mit eingeklebten Porträtsilhouetten und Radierungen,
11,6 × 18,4 × 2,7 cm (Einband)
Kassel, MHK, Graphische Sammlung,
Inv.-Nr. Marb. Dep. II, 413,8
Literatur: unpubliziert

Kat.-Nr. 36, S. 30, Abb. 7

Rehberg-Album
Rom und Hannover, 1828–1835

Pergamenteinband mit farbigem, ornamentalem Rahmen,
rückseitig die Aufschrift »Roma«, 26 eingeklebte Zeichnungen
in unterschiedlichen Techniken und von diversen Künstlern,
21,4 × 28,5 × 2 cm (Einband)
Hannover, Museum August Kestner, Inv.-Nr. 2018.22
Literatur: Hartmann 1970, S. 101–119; Kat. Nürnberg
1991/92, S. 130, Abb. 3; Myssok 2012

Kat.-Nr. 37, S. 33, Abb. 14

Stammbuch
1833–1836

Rote Schmuckkassette, betitelt »Der Freundschaft geweiht«,
27 verschiedenfarbige Einzelblätter, 8,7 × 16 × 2,1 cm
(Kassette)
Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 28149
Literatur: unpubliziert

Kat.-Nr. 38

Stammbuch der Charlotte Hollstein, 1847–1853

Mappe mit goldgeprägten Leisten, betitelt »Amitie«,
im Schuber, 32 Einzelblätter, darunter Radierungen, zum Teil
koloriert, 10,1 × 16,2 × 1 cm (Schuber)
Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 28151
Literatur: unpubliziert

Kat.-Nr. 39

Julius Eugen Ruhl
(Kassel 1796 – Kassel 1871)

Ricordi d'Italia
Juli 1818 – August 1819

Sammelband mit 57 Zeichnungen unterschiedlicher
Techniken, 43,5 × 61,5 × 5 cm (Einband)
Kassel, MHK, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 5410
Literatur: Kat. Köln 1977, S. 47, 54, 55, 84; Kat. Kassel 1985,
S. 333, Nr. 226; Heinz 1986

Kat.-Nr. 40, S. 52, Abb. 1

unbekannt

**Deutsche Kunst in Rom im Jahr 1818, Titelblatt der
Zeichnungssammlung von Esaias Philipp von Schneider,
1818**

Feder in Braun auf braunem Papier, gerahmt von einer
blauen Schmuckbordüre, kaschiert auf Karton, 36,3 × 53 cm
Auf dem Auflegekarton mit Bleistift bez.: Titel von einer alten
Mappe, die sich bei der gegenwärtigen Sammlung befand. /
Ph. E. von Schneider'sche Sammlung von / Handzeichnungen
deutscher Künstler / 1887. Vermächtnis des Herrn Hermann
von Mumm durch seine Gattin Eugenie von Mumm geb.
Lutteroth. 1887 / Vergl. das handschriftliche Verzeichnis in der
Bibliothek 4°592.
Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 6819A Z

Kat.-Nr. 41, S. 55, Abb. 4

Johann Christian Reinhart
(Hof 1761 – Rom 1847)

**Klassische Landschaft mit Baumgruppen und einer
Opferprozession auf dem Weg zu einem dorischen
Tempel**
Rom, 1818

Feder in Braun und Grau, Pinsel in Blau und Grau über
schwarzem Stift auf Papier, 44 × 61,2 cm
Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 6819
Literatur: Quartalblätter 1833, S. 37, Nr. 25; Feuchtmayr
1975, S. 350, Nr. Z 99; Kat. Frankfurt a. M. 2003, S. 164f.,
Nr. 54a; Kat. Hamburg 2012, S. 305, Abb. 1

Kat.-Nr. 42, S. 55, Abb. 5

Wilhelm Friedrich Gmelin
(Badenweiler 1760 – Rom 1820)

Italienische Landschaft mit Argos und Hermes
Rom, 1818

Pinsel in Braun und Grau über schwarzer Kreide auf
geripptem Büttenpapier, 41,7 × 60,9 cm (Blatt)
Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 6820
Literatur: Quartalblätter 1833, S. 37, Nr. 26

Kat.-Nr. 43, S. 56, Abb. 6

Christoph Heinrich Kniep
(Hildesheim 1755 – Neapel 1825)

**Aussicht auf dem Wege nach dem Camaldulenser
Kloster bei Neapel**
Neapel, 1818

Schwarze Kreide auf Papier, 50,5 × 63,5 cm
Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 6821
Literatur: Quartalblätter 1833, S. 37, Nr. 28; Striehl 1998,
S. 331, Nr. 33

Kat.-Nr. 44, S. 57, Abb. 8

Friedrich Helmsdorf

(Magdeburg 1783 – Karlsruhe 1852)

Aus dem Kapuzinerkloster in Albano

Rom/Straßburg, 1818/1821

Feder und Pinsel in Rotbraun, 41,7 × 60,9 cm
Unten rechts mit brauner Feder bez.: aus dem Cappuziner
Kloster in Albano / nach der Natur gezeichnet 1818 von
F. Helmsdorf. / und von demselben ausgeführt in Strassburg
1821
Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 6822
Literatur: Quartalblätter 1833, S. 37, Nr. 29

Kat.-Nr. 45, S. 56, Abb. 7

Johann Martin von Rohden

(Kassel 1778 – Rom 1868)

Eremitage bei Albano

Rom, 1818

Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, weiß gehöht,
allseitige Einfassungslinie in Schwarz, auf beigem Papier,
montiert auf bläulichem Karton, 43,7 × 58,3 cm
Mittig auf dem Sockel mit dunkelbrauner Tinte bez.: I.M. /
v. ROHDEN DEL. / ROMA
Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 6823
Literatur: Quartalblätter 1833, S. 37, Nr. 34; Pinnau 1965,
S. 182, Nr. Z 125; Kat. Kassel 2000a, S. 159, 160, Nr. 164

Kat.-Nr. 46, S. 56, Abb. 9

Joseph Anton Koch

(Obergiblen 1768 – Rom 1839)

Die große Traube aus Kanaan

Rom, 1818

Feder in Grau und Schwarz, braun laviert auf blauem Papier,
41,5 × 57,5 cm
Unten links von fremder Hand mit grauer Tinte bez.: Joseph
Koch aus Tyrol hat dieses gemacht in Rom 1818
Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 6846
Literatur: Quartalblätter 1833, S. 37, Nr. 27; Lutterotti 1985,
S. 333, Nr. Z 249

Kat.-Nr. 47, S. 58, Abb. 11

Franz Riepenhausen

(Göttingen 1786 – Rom 1831)

Johannes Riepenhausen

(Göttingen 1787 – Rom 1860)

Lasset die Kindlein zu mir kommen

Rom, 1818

Feder und Pinsel in Braun über Bleistift auf cremefarbenem
Papier, auf blauem Karton montiert, 38,7 × 50,4 cm
Rechts unten auf einem Felsen mit brauner Feder bez.:
Riepenhausen f. / Rom 1818
Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 6850
Literatur: Quartalblätter 1833, S. 36, Nr. 14; Gallwitz 1977,
S. 384

Kat.-Nr. 48, S. 60, Abb. 13

Johann Friedrich Overbeck

(Lübeck 1789 – Rom 1869)

Auferweckung des Lazarus

Rom, 1818

Bleistift und Pinsel in Braun auf bräunlichem Papier,
34,6 × 45 cm
Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 6852
Literatur: Quartalblätter 1833, S. 36, Nr. 5

Kat.-Nr. 49, S. 59, Abb. 12

Peter von Cornelius

(Düsseldorf 1783 – Berlin 1867)

Grablegung Christi

Rom, 1818

Feder in Braun über Bleistift, weiß gehöht (Kreide), auf
rotbraunem geripptem Büttenpapier, altmontiert, mit
Golddrahmung, 33,4 × 40,7 cm (Blatt)
Rechts unten mit schwarzer Feder bez.: P: Cornelius fec.
Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 6855
Literatur: Quartalblätter 1833, S. 36, Nr. 6

Kat.-Nr. 50, S. 60, Abb. 14

Philipp Veit

(Berlin 1793 – Mainz 1877)

Noli me tangere

Rom, 1818

Feder und Pinsel in Braun über Bleistift auf Papier,
altmontiert, 51,8 × 37,9 cm
Unten rechts mit brauner Feder bez.: I8PSV [[ligiert]18.
Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 6856
Literatur: Quartalblätter 1833, S. 36, Nr. 7

Anmerkungen

Blatt 1

- 1 Zit. nach Sattel Bernardini/Schlegel 1986, S. 60. Das Werk von Maler Müller ist von literaturwissenschaftlicher Seite gut aufgearbeitet: Paulus 2001. Zu seinem malerischen Werk vgl. weiter: Sattel Bernardini 1990; Sattel Bernardini 1992/93; Sattel Bernardini 1994; Leuschner 1998.
- 2 Sattel Bernardini/Schlegel 1986, S. 51.
- 3 Sattel Bernardini 1999.
- 4 Sattel Bernardini 1992/93, S. 223; Sattel Bernardini 1994, S. 180.
- 5 Kat. Potsdam 2008, S. 8.
- 6 Schwarze Kreide, Pinsel in Grau, mit Feder übergangen, 26,8 x 34,7 cm, Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Plankammer, GK II (5) 2259 (Sattel Bernardini/Schlegel 1986, S. 202–204, Z 94; Sattel Bernardini 1988; Sattel Bernardini 1992/93; Kat. Potsdam 2008, S. 36, Nr. 11 mit Abb.).
- 7 Sattel Bernardini 1992/93, S. 227.

Blatt 2

- 1 Die bislang ausführlichste Biographie findet sich in: Kat. Mainz 1993, S. 169f. Ich danke Sebastian Prüfer, Berlin, für seine Auskünfte.
- 2 Nagler 1835–1852, Bd. XIV, S. 71–73.
- 3 Neben Schwerin besitzen etwa das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, das Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden sowie das Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums größere Bestände an Zeichnungen von Ruscheweyh. Vgl. dazu URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Home/Index?page=1&q=rusche- weyh> (eingesehen am 21.5.2019).
- 4 Akademie der bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 8088 (Kat. Wien 2006, S. 393, Nr. 765 mit Abb.).
- 5 Eggers 1873–1891, Bd. I, S. 193.
- 6 Ebd., Bd. 2, S. 233. Briefe von Ruscheweyh an Caroline von Humboldt haben sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Archiv Schloss Tegel) erhalten.

- 7 Kat. Tartu 2006, S. 230, Nr. 360, S. 241, Nr. 371.
- 8 Winckelmann 1885 (2016), S. 20.

Blatt 3

- 1 Simson 1996, S. 58f., Nr. 20f.
- 2 Sydow 1909, S. 348.
- 3 Eggers 1873–1891, Bd. 5, S. 21, Taf. 4; Simson 1996, S. 57f., Nr. 18 mit Abb.

Blatt 4

- 1 Brief von Overbeck an den Vater, Rom, 22.6.1810, Archiv der Hansestadt Lübeck (AHL), 5.5. Familienarchiv Overbeck, Abschriften der Briefe Johann Friedrich Overbecks aus den Jahren 1808–1816 von Willi Leopold von Lütgendorff, Nr. 15, S. 24 (gekürzt bei Hasse 1887/88, S. 1279–1283).
- 2 Brief von Overbeck an die Mutter, Rom, 9.8.1810, Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck, Familienarchiv Overbeck, V,6.17, S. 5 (gekürzt bei Hasse 1887/88, S. 1283f.).
- 3 Brief von Overbeck an den Vater, Rom, 18.8.1810, Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck, Familienarchiv Overbeck, V,6.18, S. 4 (gekürzt bei Hasse 1887/88, S. 1286).
- 4 Brief Overbecks an den Vater, Rom, 22.9.1810, Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck, Familienarchiv Overbeck, V,6.19, S. 7 (gekürzt bei Hasse 1887/88, S. 39–41. Hasse gibt ein falsches Datum, den 29.9.1810, an). Vgl. dazu Brief vom 10.10.1810 von Overbeck an Sutter (Howitt 1886 [1971], Bd. I, S. 162).
- 5 Brief von Overbeck an die Eltern, Rom, 19.10.1810, Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck, Familienarchiv Overbeck, V,6.20, S. 2 (bei Hasse 1887/88 wird dieser Brief nicht erwähnt).
- 6 Ein Druck des Gedichts befindet sich in: Riga, Historisches Archiv Lettlands, Blanckenhagen 368, Fonda 4011, Apraksta Nr. 1, Lietas Nr. 28; eine Beschreibung des Festes und die letzte Strophe der Canzonette wurden publiziert in: Morgenblatt für gebildete Stände, 20. August 1810, S. 796 (Korrespondenz-Nachrichten, Rom, 16. Juli).
- 7 Grote 1972, S. 272.

Blatt 5

- 1 Ich danke Timo Trümper, Gotha, für seine freundliche Auskunft.
- 2 Neuer Nekrolog der Deutschen. Hrsg. von Friedrich August Schmidt. Bd. 30/1852, Teil I, Weimar 1854, S. 64–80.
- 3 Nerlich/Savoy 2013, S. 164; Steiner 1985, S. 88–105.
- 4 Sickler/Reinhart 1810/11, Bd. 2, S. 310.
- 5 Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Autographensammlung, Inv.-Nr. A.I.269,(1),2. Die Kenntnis des Briefes verdanke ich Stephanie Knöll, Coburg.
- 6 Sander-Rindtorff 1936, S. 122; Simson 1999, S. 123 und 126.
- 7 Roettgen 1999, Bd. I, S. 397, Nr. 304.

Blatt 6

- 1 Zitiert nach: Walser-Wilhelm 2005, S. 131. Der französische Originaltext bei Bonstettiana 2003, Teilbd. I, S. 479. Vgl. dazu auch einen Brief von Friedrich Gottlieb Welcker an Caroline von Humboldt (Sander-Rindtorff 1936, S. 36). Zu Dodwell vgl. Camp 2013; De Rosa 2015. Größere Bestände an Zeichnungen seiner Hand verwahren folgende Sammlungen: The British Museum, London; Sir John Soane's Museum, London; The Packard Humanities Institute, Los Altos.
- 2 Dönike 2013, S. 95–98.
- 3 Sickler/Reinhart 1810/11, S. 302f.
- 4 Dodwell 1821. Vgl. auch Steiner 1985, S. 199 und 267.
- 5 Zum Verkauf seiner Sammlung vgl. Kat. Rom 1837. Zum Erwerb durch Ludwig I. vgl. Kat. Würzburg 2007, S. 82.
- 6 Dodwell 1819, S. VIII; Dönike 2013, S. 96.

Blatt 7

- 1 Zu Graß vgl. u. a. Tieleman 1818, S. 193; Graß 1912; Sander-Rindtorff 1936, S. 273; Bëms 2008, S. 86; Polli 2009. Zum Teil wird auch 1804 als Jahr der Ankunft in Rom genannt.
- 2 Vgl. auch im Folgenden Striehl 1999; Koch 2006, S. 17f.

- 3 Zit. nach Graß 1912, S. 88; Striehl 1999, S. 904.
- 4 Bëms 2008, S. 89.
- 5 Dies berichtet Graß in einem Brief vom 14.11.1810. Graß 1826.
- 6 Polli 2014, S. 147.
- 7 Graß 1826, S. 155; Polli 2014, S. 148.
- 8 2. Oktober 1810, Nr. 236.
- 9 Das Inland. Eine Wochenschrift für die Tagesgeschichte Liv-, Esth- und Kurlands, 1836, Nr. 2, S. 27.
- 10 Graß 1912, S. 141.

Blatt 8

- 1 Über die Daten für die einzelnen Lebensstationen ist die Literatur uneins. Vgl. etwa Dankmar Trier, in: AKL, Bd. 66 (2010), S. 198f.; Noack 1927 (1974), Bd. 2, S. 227; Busiri Vici d'Arcevia 1990; Böhm 2009, S. 60f.; Sobrero 2009; Markina 2015, S. 199f.
- 2 Vogel 1956, S. 160.
- 3 Am 31.12.1809 erwähnt Werner in seinem Tagebuch: »Gang zum Prinzen von Gotha. Schwatzen mit ihm über Ästhetik und andre Sachen. Ein italienischer schlechter Geist und Guttenbrun kommen.« Werner 1939, S. 146.
- 4 Kat. Rom 2003, S. 131.
- 5 Sickler/Reinhart 1810/11, S. 306.
- 6 Brun 1816, S. 119. Vgl. dazu auch Caroline von Humboldt an ihren Mann am 19.5.1810, Sydow 1909, S. 397.

Blatt 9

- 1 Wyss 1891, S. 21.
- 2 Römisch, 2. Jahrhundert n. Chr., Marmor, Höhe 1,22 m, Paris, Louvre, Inv.-Nr. Ma522, URL: <https://www.photo.rmn.fr/archive/03-007961-2C6NU04S06AV.html> (eingesehen am 17.10.2019).
- 3 Vgl. etwa die Atalante von Pierre Lepautre, Paris, Louvre, Inv.-Nr. 1840, URL: <https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0AWA3MSF&LANGSWI=1&LANG=English> (eingesehen am 17.10.2019).

- 4 Graphit auf Papier, 26,2 × 21 cm, unten mittig mit Graphit bez.: Atalanta; unten rechts: 20, Inv.-Nr. Z. 1924/0043.
- 5 Kotzebue 1805, Zweiter Theil, S. 428.
- 6 Seit 1924 befindet sie sich im Kunsthaus Zürich, Gottfried Keller Stiftung, Inv.-Nr. 631a. Dort wird auch der Nachlass von Heinrich Keller verwahrt.
- 7 Echo, Zeitschrift für Litteratur, Kunst und Leben in Italien, Nr. 114, Dienstag 23. September 1834.
- 8 Sander-Rindtorff 1936, S. 272, Anm. 18.
- 9 Müller 2012, S. 451–454.

Blatt 10

- 1 Hollstein 1996, Vol. XLIV, S. 21, Nr. 67.
- 2 Vgl. dazu Kat. Stuttgart 1989, Nr. 55–57.
- 3 Bleistift, Feder in Grau, 27,9 × 38 cm, Inv.-Nr. 6319 (Kat. Wien 2011, S. 21, 26, Nr. 14 mit Abb.).
- 4 Nagler 1835–1852, Bd. VII, S. 109.
- 5 Werner 1939, S. 196, 199, 232.
- 6 Polli 2014, S. 155f., 160, Nr. 1–3, Abb. 6–8.
- 7 Brief an Robert von Langer, zit. nach: Lutterotti 1985, S. 65. Caroline von Humboldt, die versuchte, Koch Aufträge zu vermitteln, schrieb am 2.12.1809 an Wilhelm: »Koch hat beinah nicht das liebe Brot.« (Sydow 1909, S. 287). Vgl. auch Kat. Stuttgart 1989, S. 12.

Blatt 11

- 1 Theokrit 1999, S. 143, Nr. XIX.
- 2 fol. 37v, URL: <http://emblematica.grainger.illinois.edu/detail/emblem/A56a089> (eingesehen am 6.6.2019). Vgl. auch Henkel/Schöne 1967, Sp. 1758f.
- 3 1809, Marmor, 49 × 53 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.-Nr. A417, URL: <https://www.thorvaldsensmuseum.dk/samlinger/vaerk/A417> (eingesehen am 6.6.2019). Dazu haben sich im Thorvaldsens Museum mehrere Zeichnungen und Nachstiche erhalten, URL: <https://www.thorvaldsensmuseum.dk/soeg?utf8=%E2%9C%93&q=bistik> (eingesehen am 6.6.2019).
- 4 Amor und die Biene, in: Anakreons Oden. Wien 1812, S. 44f., URL: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/urn:nbn:de:hebis:30:4-132909> (eingesehen am 6.6.2019).
- 5 32, I × 23,4 cm, Madrid, Prado, Inv.-Nr. D-6705 (Kat. Santander 2014, S. 60, Nr. 56).

Unklar ist, worauf die Datierung ins Jahr 1812 basiert. Die skizzenhafte Ausführung des Blattes spricht eher dafür, dass sie vor dem Stammbuchblatt entstand.

- 6 Die Radierung wird 1813 datiert: 17,4 × 12,8 cm (Platte), Madrid, Prado, Inv.-Nr. G-4522 (Solache 2007, S. 87f., Abb. 6, Anhang Nr. 12; Kat. Santander 2014, S. 60, Nr. 57).
- 7 Vgl. dazu Kat. Rom 2003, S. 306, Nr. II.7.; Solache 2007, S. 90f., Nr. 6–8, 10, Abb. I, 11–13; Kat. Hamburg 2012, S. 80f., 105; Kat. Santander 2014, S. 26f., Abb. 18, 20. Koch erwähnt sein Porträt in einem Brief an Uexküll vom 28.9.1811 (Schneider 1938, S. 260).
- 8 Brief von Wilhelm von Humboldt an Caroline aus Berlin vom 31.1.1809 (Sydow 1909, S. 83).

Blatt 12

- 1 Zu Matwejeff vgl. Tedeschi 2003; Usacheva 2008.
- 2 Bd. 4, I, nach S. 48, Nr. 21. Ausführende Künstler waren Pierre-Michel Alix (1762–1817) und Pierre-Gabriel Berthault (1737–1831). Vgl. Lamers 1995, S. 152, Nr. 101. Auch Jean-Pierre Houël (1735–1813) zeigt den Baum in einer Gouache (Paris, Louvre, Inv.-Nr. 27185, 1776–1779).
- 3 Vgl. z. B. die Beschreibung des Marquis Marie-Joseph de Foresta (1783–1858), Lettres sur la Sicile, écrites pendant l'été de 1805 par le Marquis de Foresta. Bd. I, Paris 1821, Lettre VI, S. 91.
- 4 Die Reise 1788 wird dokumentiert durch einen Brief Matwejeffs an die Akademie (St. Petersburg, Russisches Staatliches Historisches Archiv, Fund 789, File I, part I, item 1060, 1789, fol 1–2).
- 5 Dazu zählen z. B. zwei undatierte Blätter mit Ansichten des Theaters von Taormina (Moskau, Puschkin Museum, Inv.-Nr. 19527; Alexandrova 2004, Nr. 787) und Syrakus (Moskau, Tretjakow Galerie, Inv.-Nr. 27281; Raev 2016, S. 85). Ich danke Svetlana Usacheva für ihre Mitteilung, dass dieser zweite Sizilienaufenthalt auch bereits 1809 oder in der ersten Jahreshälfte 1810 stattgefunden haben kann.
- 6 Zu den Bildern vgl. Tielemann 1818, S. 207; Polli 2009, S. 68–73. Graß zeigte seine Sizilienbilder 1809 im Kapitol in einer zu

Ehren von Joachim Murat, König von Neapel, organisierten Ausstellung. Auch Graß zeichnete eine sizilianische Landschaft in Blanckenhagens Album (vgl. Blatt 7).

7 Kat. Tartu 2006, S. 321f., Nr. 457, 458.

Blatt 13a

- 1 Kestner 1850, S. 111.
- 2 Börsch-Supan 1975, S. 230, erwähnt zwei einzeln signierte Zeichnungen in Oslo und Berlin.
- 3 Kohle oder Graphit, rückseitig Feder in Schwarz, ölhaltiges Papier, 24,5 × 19,5 cm, unten mittig bez.: »Caritas. Cassel. L. da Vinzi«, Göttingen, Städtisches Museum, Inv.-Nr. 1984/191 (Lukatis 2019, S. 83–85).
- 4 Ölgemälde und Aquarelle des 19. Jahrhunderts. Auktion. Dorotheum. 10.12.2019, Lot Nr. 78. URL: <https://www.dorotheum.com/de/6507399/> (eingesehen am 15.8.2020).

Blatt 13b

- 1 Migge 1977, S. 276–279.
- 2 Tischbein 1861, Bd. 2, S. 39.
- 3 Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. SG 51 (Büttner 1984; Häder 2010).
- 4 Kat. Stendal 2001, S. 45.
- 5 Witte-Heinemann 1963, S. 258.
- 6 Floeck 1939, S. 172; Bonstettiana 2003, Teilbd. 2, S. 887.
- 7 Von dem Tischbein-Gemälde sind zwei kleinere Repliken bekannt (Kat. Frankfurt a. M./Weimar 1994, S. 296, Nr. 192). Eine ist 1785 datiert, wird von Tischbein in seinen Lebenserinnerungen erwähnt und befindet sich in der Ermitage von St. Petersburg, die zweite aus dem Jahr 1788 wurde 1984 auktioniert (Weltkunst, 54. Jg., Nr. 14, 1984, S. 1970) und ist in Privatbesitz. Bei diesem Exemplar wäre zu prüfen, ob es sich im Besitz Heigelins befunden haben könnte. Von Tischbein hat sich weiter eine Porträtzzeichnung Heigelins erhalten. Zu seiner Biographie siehe Hackert/Nordhoff 2012, S. 357.
- 8 Zit. nach Kat. Stendal 2001, S. 36, 102.
- 9 Nagler 1835–1852, Bd. XIII, S. 171; Kat. Stendal 2001, S. 102.
- 10 Ich danke Michael Thimann, Göttingen, herzlich für den Hinweis auf das noch unpublizierte Gemälde.

Blatt 14

- 1 Vgl. etwa Haakh 1863, S. 73.
- 2 Katalog Stuttgart 1976b.
- 3 Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 2480, fol. 7 (Kat. Stuttgart 1976a, S. 173, Nr. 1308; Kat. Stuttgart 1976b, S. 92, Nr. 50, Abb. 48).
- 4 Vgl. das Blatt der Hamburger Kunsthalle, URL: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/bartolomeo-pinelli/ver-sammlung-zum-lasterhaften-spiel-oberhalb-von-rom-comitiva-di> (eingesehen am 3.5.2019).

Blatt 15

- 1 Zu Suhrlandt vgl. auch im Folgenden Baudis 2007 mit Werkverzeichnis.

Blatt 16

- 1 Sein Nekrolog mit ausführlicher Biographie erschien in: Ostsee-Provinzen-Blatt, 1824, S. 50.
- 2 Riga, Historisches Archiv Lettlands, Blanckenhagen 368, Fonda 4011, Apraksta Nr. 1, Lietas Nr. 28, fol. 78ff.
- 3 Vgl. auch im Folgenden: Volker Timmermann: Berner, Mariane von, in: Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, URL: <https://www.sophie-drinker-institut.de/berner-mariane-von> (eingesehen am 10.1.2020); Hahn 1964, S. 198f. Zur Gemäldegalerie Berners siehe Schlippenbach 1809, S. 425f.
- 4 Marburg, Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung, Blanckenhagen 19 Testament und Nachlass von Christoph (gest. 1850), 1847–1852, Blatt 9–11.
- 5 Neumann 1908 (1998), S. 11.

Blatt 17

- 1 Öl auf Pappelholz, hochoval, 49 × 37 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. Gal.-Nr. 323.
- 2 Zu den Mitgliedern der Künstlerfamilie Fechhelm vgl.: Thieme-Becker 1915, S. 326–328; AKL, Bd. 37, 2003, S. 363f.; Fröhlich, Anke: Carl Christian Fechhelm, in: Sächsische Biografie, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V., Online-Ausgabe unter URL: <http://www.isgv.de/saebi/> (eingesehen am 17.1.2020); dies.: Christian

Gottlob Fechhelm, ebd. Zwei Kopien nach Gemälden der Dresdner Gemäldegalerie befinden sich in Schwerin (Kat. Schwerin 1980, S. 74) und in Wien (Kat. Wien 1997, S. 47, Nr. 102).

Blatt 18

- 1 Benz 1941; Sonnabend 2001, S. 51f.; Büttner 2002; Matter/Boerner 2007, S. 143–158.
- 2 Rodiek 2003.
- 3 Matter/Boerner 2007, S. 192.
- 4 Der Verleger Johann Friedrich Hartknoch, der Herder die Stelle an der Rigaer Domschule vermittelt hatte, erwähnt in einem Brief an ihn ein Mitglied der Familie Blanckenhagen (Düntzer/Herder 1861, S. 25).
- 5 Herder 1805, o. P.
- 6 Caroline Herder erwähnt Wilhelm von Blanckenhagen und ihre Schulden bei ihm mehrfach in ihren Briefen (Gebhardt/Schauer 1930, Teil II, S. 231, 238, 239, 248, 250).
- 7 Herder 1863, S. 111.
- 8 Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 252, Kriegsverlust (Kat. Kassel 2005; Kat. Kassel 2006, S. 223–228, Nr. 32, Abb. 32).
- 9 Zahlreiche Beispiele in Kat. Kassel 2005, S. 47.
- 10 Brief von Pforr an Jean Passavant vom 8.8.1807 (Frankfurt a. M., Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg, Nachlass J. D. Passavant): »Du wirst dich wundern, wenn ich dir sage, daß ich jetzt 7 Galerien gesehen habe, die Kaiserliche, die Fürstl. Lichtensteinische, die Fürstl. Caunitzische, die Gräfl. Friesische, die Gräfl. Schönbornische, die Gräfl. Lambertische und die des dänischen Gesandten.« Zitiert nach URL: <http://www.bela1996.de/art/pforr/pforr-02.html#01> (eingesehen am 6.2.2020).
- 11 Kat. Olten 1999, S. 93–97, Nr. 67–69 mit Abb. Pforr plante eine Geschichte des Reitens und des Pferdes.

Blatt 19

- 1 Nachruf in Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, Bd. 12, 8.–12.10. 1821, S. 481. Vgl. auch *Diario di Roma*, Bd. 35, Nr. 73, 9.9.1820, S. 3–5.
- 2 Mori/Re 1806; Fèa 1813; Re 1816.

- 3 Es handelt sich vermutlich um Mori/Re 1809.
- 4 Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Nachlass Carl August Böttiger, Mscr.Dresd.h.37,4°, Bd. 72, Nr. 11 (vollständige Transkription des Briefes siehe S. 183–186).
- 5 Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; Nachlass Franz und Johann Riepenhausen, 4° Cod. Ms. philos. 161 b:6–7. Vgl. S. 186–188 dieses Kataloges.
- 6 Brief vom 4.1.1820, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, m6 1820, nr. 2., URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m61820,nr.2> (eingesehen am 20.1.2020).
- 7 Vgl. dazu Nachruf im *Giornale di Roma*, Bd. 35, Nr. 73, 9.9.1820, S. 3.
- 8 Perfect 2012. Ich danke Rüdiger Splitter, Kassel, für seine Hinweise.
- 9 Vgl. dazu etwa: *Zeitung für die elegante Welt Berlin. Mode, Unterhaltung, Kunst, Theater*, Bd. 9, S. 495, Korrespondenz und Notizen aus Berlin. »Denkmünze auf die glückliche Zurückkunft Ihrer Königlichen Majestäten des Königs und der Königin nach Berlin«; *Erneuerte Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat*, Nr. 76, 21. Sept. 1816, S. 447, *Kunstnachricht, Denkmünze auf die Rückkehr Sr. Majestät des Kaisers*.

Blatt 21

- 1 Zu Nikita Martos vgl. Nikulina 1976; Kat. St. Petersburg 2007, S. 106; Kat. St. Petersburg 2011, S. 528. Für Literaturhinweise danke ich Ekaterina J. Stanjukovič-Denisova und Elena B. Ivanova, Sankt Petersburg.
- 2 Vgl. Sugrobova 1999, S. 21f.; Alter 2015, S. 31f.
- 3 Vgl. Doronina 2015.
- 4 In demselben Brief vom 3.11.1808 erwähnt Martos etwa die Architekten Giuseppe (1761–1822) und Giulio Camporese (1754–1840) sowie Raffaele Stern (1774–1820). Zentrales staatliches historisches Archiv der UdSSR, f. 789, op. 1, č. 1, d. 2010 (heutiger Standort unbekannt). Vgl. Nikulina 1976, S. 21.
- 5 Vgl. Nikulina 1976, S. 22 und 24.
- 6 Sankt Petersburg, Museum der Russischen Akademie der Künste, Inv.-Nr. A-18790; A-18791 (Kat. St. Petersburg 2007, S. 201f.,

- Nr. 298f.; Nikulina 1976, S. 27f.). Daneben existieren zwei während seines Studiums geschaffene Entwürfe für einen Leuchtturm und einen Ballsaal im Akademiemuseum, Inv.-Nr. A-192, A-191 (Kat. St. Petersburg 2007, S. 106, Nr. 133f.) sowie zwei Zeichnungen für eine 1808 auf dem Petersplatz abgehaltene Parade, Museum der Geschichte Sankt Petersburgs, Inv.-Nr. I-A-875-a (Kat. St. Petersburg 2011, S. 70, Nr. 26) und Russisches Museum, Inv.-Nr. P-1292 (Kat. St. Petersburg 2004, S. 131, Nr. 188).
- 7 Vgl. Kat. Hamburg 2012, S. 250.
- 8 Von einem vergleichbaren Standpunkt aus gezeichnete Ansichten Tivolis finden sich etwa bei Claude Lorrain (1600–1682) und Gaspar van Wittel (1657–1736). Vgl. Roethlisberger 1968, Bd. 1, S. 106, Nr. 87; S. 205, Nr. 489, 490; Klemm 2009, Bd. 2, S. 361, Nr. 551.
- 9 Am oberen und unteren Rand der Zeichnung befinden sich mittig je zwei Nadellöcher, die durch die Fixierung des Blattes auf einem Zeichenbrett entstanden sein könnten.

Blatt 22

- 1 Hartmann 1977, S. 143f.; Kat. Köln 1977, S. 284, Nr. B24. Das Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, verwahrt etliche Zeichnungen zum Thema, siehe URL: <https://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/search?page=2&q=Bacchus+cupid&utf8=%E2%9C%93> (eingesehen am 2.5.2019).
- 2 Zu Carstens und Thorvaldsen siehe Froning 1977; Jørnæs 1994.
- 3 Kat. Nürnberg 1991, S. 397f., Nr. 2.35; Kat. Schleswig 1992, S. 215, 219f., Nr. 66, 124, 125, Abb. S. 127, 162, 163; Hennig 2005, S. 130–133.
- 4 Fischer 2003, Nr. 696 und 864 sowie URL: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10119987/bsb:5921550?queries=bacchus&language=de&c=default> (eingesehen am 2.5.2019).
- 5 Bacchus und Amor, 1790, schwarze Kreide, quadriert, 20 x 16,5 cm, Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Inv.-Nr. KK 639 (Kat. Schleswig 1992, S. 215, Nr. 66).
- 6 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.-Nr. C715. Vgl. dazu das Dankeschreiben

von Schubart im Archiv des Museums, URL: <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m21807,nr.2?highlight=C715> (eingesehen am 2.5.2019). Weitere Entwürfe zu dieser Variante: Inv.-Nr. C36r; C516; C517r; C519r; C521v; C526; C844. Die Fassung wurde von den Brüdern Riepenhausen radiert (Inv.-Nr. E91).

- 7 Die verschiedenen Ausführungen in Gips und Marmor sind aufgelistet bei Grandesso 2015, Nr. 129. Zum Gipsrelief in Lünettenform siehe Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.-Nr. A408, URL: <https://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/A408> (eingesehen am 2.5.2019). Vgl. weiterhin Kat. Nürnberg 1991, S. 557.
- 8 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.-Nr. C497r; C99v; C83r; C100r.
- 9 Sydow 1909, S. 287. Die Zeichnung lässt sich leider in der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha nicht ausmachen. Ich danke Ulrike Eydinger, Gotha, für ihre freundliche Auskunft.
- 10 Bergau 1885 (2011), S. 94.
- 11 Le statue e li bassirilievi inventati e scolpiti in marmo dal cavaliere Alberto Thorvaldsen disegnati ed incisi dai Riepenhausen e da Ferdinando Mori. Rom 1811, Taf. 29.
- 12 Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. 883 (Kat. Stuttgart 1993, S. 403f., Nr. 275).

Blatt 23

- 1 Lübeck, Museen für Kunst und Kulturgeschichte, Inv.-Nr. AB 193 (Bernhard 1973, Bd. 2, Abb. 1116).
- 2 Lübeck, Museen für Kunst und Kulturgeschichte, Inv.-Nr. 2000/240 (Kat. Lübeck 2007, S. 214f. mit Abb.).
- 3 Zitiert nach: Howitt 1886 (1971), Bd. 1, S. 85.
- 4 Aquarell, 9,8 x 8 cm, Zürich, Zentralbibliothek, Handschriftenabteilung, Signatur Ms. H. 551, fol. 102. Zum Stammbuch vgl.: Howitt 1886 (1971), Bd. 1, S. 122 und 132; Gagliardi/Forrer 1982; Matter/Boerner 2007, S. 191f.; Thommen 2010, S. 348; Kat. Eutin 2016, S. 39–41; Thimann 2014, S. 268.
- 5 Olten, Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts (Thommen 2018, S. 40, Abb. 14).

Blatt 24

- 1 Vgl. dazu den Brief von Hartmann an Böttiger vom 25.3.1810, S. 180–182.
- 2 Kat. Frankfurt a. M./Weimar 1994, S. 440, Nr. 307; Striehl 1998, Nr. 31, 75, 485, 488, 497, 530.
- 3 Stammbuch Friederike Bruns, Kopenhagen, Bakkehusemuseet (Helsted 1944). Bei dem sogenannten Stammbuch scheint es sich eher um ein Sammelalbum zu handeln, in das die Besitzerin geschenkte sowie erworbene Zeichnungen mit oder ohne Widmung einlebte.

Blatt 25

- 1 Striel 1998, S. 213–215, Abb. 267–282.
- 2 Werner 1939, S. 66f.

Blatt 26

- 1 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Archiv, URL: <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m21810,nr.36> (eingesehen am 17.6.2019). Der Brief ist fälschlich dem Maler Ferdinand Hartmann (1774–1842) zugewiesen.
- 2 Zu Titel vgl. Vogt 1902; Rohde 1963; Haese 1996; Hackert/Nordhoff 2012, S. 650; Nordhoff 2012, S. 53.
- 3 Goethe/Cotta 1983, S. 240; Nordhoff/Reimer 1994, Bd. 2, S. 167; Hackert/Nordhoff 2012, S. 310.
- 4 Die Zeichnungen sind in der Objektdatenbank der wissenschaftlichen Sammlung der Universität Greifswald zugänglich, URL: <http://www.wissenschaftliche-sammlungen.uni-greifswald.de/Objektsuche/|Suchbegriff|Titel.%20Wilhelm@@@|Auswahl|@@@|Einrichtung|200.6889540|Seit e|1|/> (eingesehen am 16.6.2019).
- 5 Bleistift, 29,5 × 45,8 cm, bez.: 2 Sept 1809, Inv.-Nr. KU000356. Vgl. weiter die Inv.-Nr. KU000362 und KU000371.
- 6 Vgl. etwa Kat. Kassel 2010, S. 46, Nr. 8.

Blatt 27

- 1 Die grundlegenden Daten zur Biographie in: Kat. Wien 1977; Krapf 2017, S. 11–13, 22–35. Scheffer gibt in seinem Curriculum Vitae das Jahr 1805 als Beginn des Akademiestudiums an.

- 2 Foerst-Crato 1975, S. 16.
- 3 Ebd., S. 40.
- 4 Brief von Sutter an Franz Pffor vom Ende des Jahres 1810 (Grote 1972, S. 272). Vgl. dazu auch S. 30.
- 5 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 6372, 6376, 6380, 24837 (Krapf 2017, Nr. 2, 6, 7, 40); Akademie der bildenden Künste Wien, Inv.-Nr. 12787 (Kat. Wien 2006, S. 364, Nr. 693, Abb. S. 363; Krapf 2017, Nr. 3); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. HZ 1088–1090. Zur Radierung siehe Kat. Göttingen 2015, S. 228, Nr. 41 mit Abb.
- 6 Inv.-Nr. 12787 (Kat. Wien 1977, S. 129, Nr. 20; Kat. Wien 2006, S. 364, Nr. 693, Abb. S. 363). Vgl. dazu auch die Skizze im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. HZ 6675. Ich danke Yasmin Doosry, Nürnberg, für ihre Auskünfte.
- 7 Kat. Göttingen 2015, S. 228, Nr. 41 mit Abb.
- 8 Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 1958/023 (Ketelsen 2018, S. 4f., Nr. 28, Abb. 15).
- 9 Ilg 1878, S. 39. Vgl. Kat. Göttingen 2015, S. 228.

Blatt 29

- 1 Fusconi 1994; Rößler 2016.
- 2 Zit. nach Hellermann 2005, S. 305.
- 3 Brun 1800, S. 293; vgl. auch Müller 2012, S. 102, Anm. 862.
- 4 Böttiger 1810, S. VIII.

Blatt 30

- 1 Das Inland. Eine Wochenschrift für die Tagesgeschichte Liv-, Esth- und Kurlands, 2. Jg., 8.1.1836, S. 28.
- 2 Vgl. u. a. Rigaer-Stadtblätter, Nr. 37, 13.9.1810, S. 336–338; Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 236, 2.10.1810, S. 941; Thiel 1838, S. 173–274; Mettig 1897, S. 247; Polli 2014, S. 151–153.
- 3 Thiel 1838, S. 276, behauptet dagegen fälschlich, dass der Entwurf an Sonntag geschickt worden sei, ebenso auch Mettig 1897, S. 427.
- 4 Sonntag 1810, S. 34f.

- 5 Tieleman 1818, S. 238f.; vgl. dazu Polli 2014, S. 151f.
- 6 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.-Nr. C 133, URL: <https://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/C133> (eingesehen am 10.1.2020). Laut Polli soll es sich um die Vorlage für die Reproduktionen handeln (Polli 2014, S. 152, Abb. 1).
- 7 Der bekannteste Reiseführer der Zeit, Johann Jakob Volkmanns »Historisch-kritische Nachrichten von Italien« (Bd. II, Leipzig 1777), erwähnt die Seen von Bracciano und Vico nicht. Generell beschreiben Reisende Viterbo, ohne sich bei der Gegend zwischen Viterbo und Rom aufzuhalten. Zur Thematik siehe Bordini/Passo/Ferri 2000.

Blatt 30

- 1 Vgl. dazu ausführlich URL: <https://www.zeitzeugnisse.ch/detail.php?id=480&styp=4> (eingesehen am 10.9.2020).

Kat.-Nr. 1

- 1 »Les Dessins au Bistre se payent selon la grandeur, la qualité & les details du sujet depuis 6 jusques a 20 sequins« (zitiert von Lohse 1936, S. 21. Liste in Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv). Im November 1779 verkaufte der Maler sechs Zeichnungen an Johann Meerman (1753–1815) für sechs Zechinen das Stück. 1791 kostete eine Zeichnung Hackerts allerdings schon 40 Zechinen, und 1793 forderte er 50 Zechinen für ein Blatt (vgl. Hackert/Nordhoff 2012, S. 539).
- 2 Siehe die Biographie Blanckenhagens in Riga, Lettisches Staatsarchiv, Blanckenhagen 368, Fonda 4011, Apraksta Nr. 1, Lietas Nr. 28, fol 78 ff. Ich danke Christiane Lukatis für diesen Hinweis.

Kat.-Nr. 2

- 1 Tischbein 1861, Bd. I, S. 95.
- 2 Vgl. etwa: Jakob Philipp Hackert, Blick auf Marina di Vietri, Bleistift, Feder und Pinsel in Braun, 37,1 × 53,5 cm, bezeichnet: La marine à Vietri 1770 / J. Ph: Hackert f. Olten, Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts. Kat. Olten 1999, Nr. 13.
- 3 Brief in Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv. Zit. von Striehl 1998, S. 299.

- 4 Tischbein 1861, S. 115. Vgl. Striehl 1998, S. 6; Nordhoff 2012, S. 327.
- 5 Zu Münters Aussage, er hätte Schlanbusch und Italsky beim Anatomieren einer Sepia sowie Kniep beim Zeichnen derselben angetroffen, vgl. Striehl 1998, S. 6, Anm. 52. Es sind keine anatomischen Zeichnungen Knieps von Fischen erhalten.

Kat.-Nr. 3

- 1 Kat. Stendal 2001, S. 126.
- 2 Vierter Brief der Brüder Riepenhausen an den Verleger J. F. Cotta, Schiller Nationalmuseum, Deutsches Literaturarchiv, Cotta-Archiv, ohne Signatur, 17.05.1811, zit. nach Schröter 1994, S. 257.
- 3 Kat. Stendal 2001, S. 126.
- 4 Zit. nach ebd., S. 119.
- 5 Pfäfflin 2011, S. 102.
- 6 Schröter 1994, S. 244f.

Kat.-Nr. 4

- 1 Vgl. dazu Wille 1972, S. 172–174; Kat. Stendal 2001, S. 178–186; Gerhardt 2008, S. 74–76; Lukatis 2019, S. 88–102.
- 2 Der Amorettenkäfig 1810, o. P., URL: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10925245-5> (eingesehen am 20.07.2020). Vgl. Kat. Stendal 2001, S. 185.
- 3 Brun 1812, S. 176f., URL: https://books.google.de/books?id=SG46AAAAcAAJ&hl=de&source=gbs_navlinks_s (eingesehen am 20.7.2020). Vgl. Gerhardt 2008, S. 74f.; Lukatis 2019, S. 94; Kat. Stendal 2001, S. 185.
- 4 Händskriftafdelingen, Det Kongelige Bibliotek, NKS 2654, 4^o, Nr. 15 (Kopie nach Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, m30A, Nr. 93, URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/ea5270> [eingesehen am 14.7.2020]).
- 5 Lukatis 2019, S. 94.
- 6 Vgl. das Blatt des Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, URL: <https://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/C524r> (eingesehen am 14.7.2020).

Kat.-Nr. 5

- 1 Jørnæs 1997, S. 72; Kat. Rom 2003, Nr. VIII.1.; Müller 2012, S. 286, Abb. 92; Steguweit 2017, Abb. S. 168.

2 Das Porträt wurde 1988 vom Milwaukee Art Museum erworben. URL: <https://blog.mam.org/2011/03/15/from-the-collection-portrait-by-carl-christian-vogel-von-vogelstein/> (eingesehen am 10.9.2020). Zu den Italienaufenthalten des Prinzen siehe Steguweit 2017, S. 55–92.

3 Brun 1833, S. 228. Zu den Akademien bei Friederike Brun und ihrem gesellschaftlichen Leben in Rom siehe auch: Sander-Rindtorff 1936, S. 9; Bonstettiana 2003, Teilbd. 1, S. 496; Müller 2012, S. 287–291.

4 Dazu zuletzt: Schwerin 2019, S. 9, 83, 87.

5 Zur Italienreise der Musikerfamilie Schlick: Steguweit 2015, S. 86–95.

6 Siehe dazu Geller 1952.

7 Kat. Rom 2003, Nr. VIII.1.

8 Vgl. etwa Geller 1952, Nr. 389.

9 Ich danke Sven Lüken, Berlin, für seine Auskünfte.

10 Im Stammbuch Friederike Bruns befindet sich eine Zeichnung von Dodwell, bezeichnet »Vue d'Athène par M. Doddwell le celebre Voijaguer. Rome 1807«, Schwerin 2019, S. 331, Anm. 16. Wie vertraut der Umgang war, davon gibt ein Brief von Karl Viktor von Bonstetten an Friederike Brun vom 22.12.1808 einen Eindruck: »Was macht unser Dodwell? Arbeitet er, oder soll ich kommen und sein Werk schreiben?! Grüß' ihn und gib ihm, wenn er faullenz, eine sanfte Ohrfeige.« Bonstettiana 2003, Teilbd. 2, S. 682.

11 Peters 1991.

nie genau bequemen für Salzberg zu waschen. Das so in dem
Leinen Lumbina hat, das so für ein - Casidellie nennt man
das ich weiß; willst, das so bei uns zu bleiben
dann noch in irgend einer Hinsicht ^{Wahr} für einen Vorteil
gemeinsam dem sehr ist nicht zu. Hier in Galien können ich noch die
Leinwand und Gewebe des Landes am reichlichsten zu finden. - Ich habe
für das Salz der Leinwand Linsen gekauft, das mir aber nicht wenig von
dieser lieben Leinwand mitgebracht hat. Letztere ist seit einigen
Monaten unversch, die ich nunmehr ob es wieder zu rücheln mag.

Wenn ich meine liebsten Leinwand Gewebe für findet mir
zu finden oder noch mehr zu lassen, noch nicht für nicht mit
jedem. Monte auf dem ich mich, ist die hier ganz dieselbe. Gewebe
Gomall von Paris, Lomago Paris, Paris von Paris, Gewebe
von mir, von ind allen, wie ich nunmehr mit Liebe und
Aufmerksamkeit unversch. Adieu.

H. M. M. M. M.

Quellen

Quellen

Transkribiert und annotiert von Christiane Lukatis und Claudia Nordhoff

Karl Friedrich August Hartmann aus Neapel an Carl August Böttiger in Dresden, 25. März 1810

Neapel d. 25^{ten} März 1810.

Verehrungswürdigster Herr Hofrath,

Als mich der Aufruf mit der Familie Blankenhagen nach Italien zu gehn, in Heidelberg so überraschte, daß ich kaum die nöthigsten Sachen an Ort und Stelle besorgen konnte, bat ich meinen Dippoldt¹ Sie in meinem Namen von meiner Abreise zu benachrichtigen und mir die Aufträge zukommen zu lassen, die Sie für mich haben könnten. Ich habe Italien nun fast bis an die Sohle herab gesehn und habe weder von Ihnen noch Dippoldt einige Nachricht erhalten, welches mir um so empfindlicher ist, da ich überzeugt bin, daß ich Ihnen in diesem herrlichen Lande, das von uns fast durch eine eben so unübersteigliche Scheidewand, als England getrennt ist, nützlich sein könnte. Ich wiederhole also mein Anerbieten und werde mit Freuden jeden Auftrag mit möglichster Sorgfalt ausrichten. Endlich, verehrungswürdigster Freund ist der heißeste Wunsch der Jugend erfüllt, ich bin seit Monaten in dem herrlichen Lande, dessen Ansicht ich durch manche Thorheit erkaufte, aber nicht zu theuer bezahlt habe. Ich zürne, daß ich nicht Kraft habe Ihnen die Gefühle zu beschreiben, die mein Herz erfüllen, daß ich nicht aussprechen kann, wie wohl mir hier ist, wie gern ich ewig hier bleiben möchte. Ich habe eine trefliche Reise gemacht, welche die ausgezeichnetsten Städte Italien berührt hat. Was noch fehlt, wird die Zukunft geben. Am 31^{ten} Dezember vorigen Jahres reisten wir von Genf ab. Wir

gingen über die Wunderstraße der Cinis² nach Turin, Mailand, Pavia, Piacenza, Parma, Mantua, Verona, Vicenza, Padua nach den schwimmenden Venedig, von hier nach Ferrara, Bologna, Fano, Ancona, Loreto, Spoleto, Terni, nach Rom und Neapel.³ Ich würde Zeit und Mühe verschwenden und Ihnen Langeweile machen, wenn ich Ihnen aufzählen wollte, was jeder dieser Orte Wunderwürdiges enthält. Ohne hier gewesen zu sein wissen Sie es besser, als ich und die herrliche, einzige Natur des Landes zu beschreiben, welche Hand vermöchte es! Hier ist nicht Erde mehr. Der Himmel selbst scheint sich mit seinen Freuden, mit seinen ewig heitern, ruhigen Gewölbe herunder gelassen zu haben, um die Menschen zu beglücken. Jede Aussicht fast ist entzückend, jeder Fußbreit merkwürdig: das kleinste Städtchen hat Schätze und Denkmäler, die einzig sind. Ich schweige von den Ueberresten alter, vergangner Herrlichkeit auf dem Wege bis Neapel, aber hierher wünschte

[Seite 2]

ich Sie an den sonnigen Golf und den sanfteren des üppigen Bajä. Ohne Denkstein, ohne Pyramiden ist jede Stelle durch Dichtkunst oder Geschichte gereift, jedes Plätzchen spricht ein eindringendes, unvergeßliches Wort zu Herz und Sinn. Wahrlich, so theuer mir jeder Augenblick hier ist, so wollte ich mir doch die Hälfte meines Aufenthalts abziehen lassen, wenn Sie ihn genießen könnten. Welchr Ausbeute dürfte die Welt dann hoffen! Wie würden Sie, eingeweiht in die Geheimnisse antiken Lebens und Webens, diese Gegend betreten, die einsamen Arkaden der Akademie des Cicero,⁴ die verwaisten

Für Unterstützung bei der Transkription der Briefe danken wir Kerstin Schellbach, Dresden, und Christine Klössel, Eichenzell.

¹ Hans Karl Dippoldt (1783–1811), Studium in Leipzig, seit 1808 Kustos der dortigen Universitätsbibliothek, 1810 Berufung auf einen Lehrstuhl für Geschichte an das Akademische Gymnasium Danzig. Dazu siehe: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung, Intelligenzblatt der Jenaischen Allgem. Literatur-Zeitung, Nr. 82, 14.12.1811, Sp. 650f. (Nekrolog); Goedeke 1898, S. 345; Friedrich Schleiermacher. Kritische Gesamtausgabe, V. Abteilung: Briefwechsel und biographische Dokumente. Kommentarbd. I: Kommentarbd. zum Briefwechsel 1808–1810. Berlin und Boston 2017, S. 107.

² Gemeint ist der Mont Cenis (ital.: Monte Cenisio), der als Alternative zum Brennerpass von den Reisenden genutzt wurde.

³ Hartmann beschreibt die Stationen der klassischen »Grand Tour«, deren Hauptorte Venedig, Florenz, Rom und Neapel waren. Der Süden Italiens war noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts touristisch unerschlossen, was an schlechten Straßenverbindungen, mangelnden Unterkünften und überall zu fürchtenden Briganten lag. Stellvertretend kann das Urteil von Baron Auguste François Creuzé de Lesser (1771–1839) zitiert werden, der in seinem 1806 in Paris erschienenen Reisebericht »Voyage en Italie et en Sicile: fait en MDCCCXI [1801] et MDCCCXII [1802]« lakonisch anmerkte: »L'Europe finit à Naples, et même elle y finit assez mal. La Calabre, la Sicile, tout le reste est de l'Afrique« (S. 96). Zum Thema siehe Brilli 1989.

⁴ Am Fuße des Monte Barbaro bei Pozzuoli lag »Cicero's Akademie«, die antike Villa des Cicero, von ihm selbst in Anlehnung an die Akademie Athens mit diesem Ausdruck bezeichnet. Dazu z. B.: Panvini 1818, S. 76; Allgemeine Deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (in zehn Bänden), Band 6: M und N, Leipzig 1820, S. 773.

Trümmer des zerstörten Cuma, die Grotten von prophezeihenden Sybillen,⁵ den Eingang zu Elysium und den Schreckenshöhlen der Unterwelt⁶ und das Vorgebürge Miseno dem des frommen Aeneas dankbare Freundschaft den ewigen Nahmen gab.⁷

Was würden Sie sehen, entdecken, aufklären, wenn Sie die stillen Gassen Pompeja's durchwandeln!⁸ O, gewiß Sie sollten es nicht aufgeben das Land, wo die Citronen blühen zu sehn. Eine Reise hierher würde vielleicht nicht viel kostspieliger sein, als drei, vier nach Carlsbad und wie ungleich nützlicher, heilender, glücklicher würde sie sein! Es ist wohl wahr, daß Paris das Wunderwürdigste enthält, was alte und neue Kunst hervorgebracht hat, aber mit der Wegführung der schönsten Meisterstücke⁹ hat man nicht zugleich diesen klaren, ewig glänzenden Himmelsbogen, diese Schmeichellüfte, die sich kosend und erquickend an Sinn und Wange, Kopf und Herzen lehnen, wegschleppen können. Und wie sticht die Ordnung, Reinlichkeit, Pracht des Vaticanischen Museums,¹⁰ gegen den Schmutz des Pariser ab! Dort sieht es aus, als ob ein freundlicher Genius, die theuren Denkmäler, welche die Zeit verschont hat, liebend und schonend zu seiner Lust geordnet hätte; hier erkennt man überall den Zweck des Prunks und Egoismus, alles bloß als untergeordnet und dienend behandelt. Daß ich in diesen Empfindungen nicht Unrecht

5 Die Grotte der Sibylle von Cumae (7./6. Jh. v. Chr.) am Averner See (Volkmann 1777/78, Bd. 3, S. 279f.).

6 Am Averner See lag Vergil zufolge der Eingang in die Unterwelt (Aeneis, Buch VI), gekennzeichnet durch den Tempel des Apollo (6./5. Jh. v. Chr.). Mit »Elysium« sind die Elysischen Felder gemeint, wo der antiken Sage nach die Seelen der den Göttern gefälligen Toten verweilen. Sie wurden in der Nähe von Baja lokalisiert (Volkmann 1777/78, Bd. 3, S. 281).

7 Mit dem Vorgebirge Capo Miseno wird der Golf von Pozzuoli im Südwesten begrenzt. Der Name geht auf die »Aeneis« Vergils zurück (Misenos war der Herold von Aeneas, der Vergil zufolge unter dem Vorgebirge begraben ist).

8 Die 1748 unter Karl III. von Bourbon begonnenen Ausgrabungen in der antiken Stadt Pompeji waren unter französischer Herrschaft intensiviert worden. Caroline Bonaparte (1782–1839), Gattin des von Napoleon eingesetzten Königs von Neapel, Joachim Murat (1767–1815), ließ das Budget für die Ausgrabungen erhöhen, die nicht mehr nur auf einzelne Bereiche, sondern auf die gesamte Fläche der Stadt Pompeji ausgeweitet wurden. Weiterhin finanzierte sie die Publikation der Fundstücke durch den Architekten und Archäologen François Mazois (1783–1826), der bis 1815 an den vier Bänden »Les Ruines de Pompéi« arbeitete. Zum Zeitpunkt von Hartmanns Besuch ließ sich also bereits ein großer Teil der verschütteten Stadt besichtigen. Zur Geschichte der Grabungen siehe Kat. Chiasso 2018.

9 Hartmann bezieht sich auf die Entfernung von Kunstwerken aus Italien während der Zeit der französischen Herrschaft (1797–1815), bekannt als »spoliazioni napoleoniche«. So wurden nach dem Vertrag von Tolentino 1797 Hunderte von Gemälden und Skulpturen, aber auch archäologische und mineralogische Kulturgüter, Bücher, Archivalien und anderes aus Museen, Kirchen und Privatsammlungen der eroberten Gebiete Italiens in den Louvre nach Paris verbracht. Die Auswahl oblag einer Kommission, die ab 1802 von Baron Dominique Vivant Denon (1747–1825) geleitet wurde. Nach der Niederlage Napoleons 1815 wurden die Werke zum Teil an ihre ursprünglichen Standorte zurückgebracht, viele verblieben jedoch in Frankreich (Steinmann 2007).

habe, darin bekräftigen mich die Aussprüche treflicher Freunde, die ich in Rom wieder-gesehen habe, der Dänen Bronstedt¹¹ und Koes¹², die, wenn es möglich ist, fisa [Visa?] zu erhalten, noch nach Griechenland absegeln wollen.

[Seite 3]

Zu den interessantesten Bekanntschaften, die ich auf der Reise gemacht habe, gehörten die des Erzbischofs von Tarent¹³, der gegen alle Reisende äußerst gütig und zuvorkommend ist und der Dichterin Fried. Brun¹⁴. Letztere und ihre lebenswürdige, vielbesungne Ida sehe ich fast täglich, da sie nur zwei Häuser von uns wohnt. Sie hat mir den angenehmen Auftrag gegeben Ihnen die 3 inliegende Gedichte von ihr zu beliebigen Gebrauche zu übersenden und Sie zugleich zu bitten ihr zu dem zweiten Band Ihrer Gedichte, der zum Drucke bereit liegt, so bald, als möglich einen Verleger zu verschaffen, da sie wegen sorglosen Druck mit Füßly unzufrieden ist.¹⁵ Ihre Bedingungen sind wenigstens 2 Carolin p. Bogen Honorar, sorgfältiger, reinlicher, dem ersten Band ähnlicher Abdruck und guter Stich der Zeichnungen, die sie liefern wird. Sie besitzt außerdem ein Manuscript von einer sehr interessanten Reise, die sie ins südliche Frankreich gemacht hat.¹⁶ Politische Rück-

10 Zum Zeitpunkt von Hartmanns Besuch ließ sich im Vatikan das Museo Pio Clementino besichtigen, das 1741 unter Clemens XIV. (1705–1774) eingerichtet und von Pius VI. (1717–1799) ausgebaut worden war. Es beherbergte berühmte Antiken wie den Apollo vom Belvedere und den Laokoon, die aber von den Franzosen entfernt worden und deshalb 1810 nur in Gipskopien zu sehen waren. Erst 1815 kehrten sie an ihren originalen Standort zurück. Um die Verluste auszugleichen, hatte Pius VII. (1742–1823) 1807 das mit seinem Familiennamen benannte Museo Chiaramonti einrichten lassen, dessen Bestand durch umfangreiche Ankäufe und Ausgrabungen im Kirchenstaat aufgebaut wurde. Vgl. dazu Anm. 29.

11 Peter Oluf Brøndstedt (1780–1842), dänischer Archäologe, seit Sommer 1809 in Rom, wohnte gemeinsam mit Georg Hendrick Carl Koës (1782–1811) bei den Brüdern Riepenhausen. Er war eng mit Thorvaldsen befreundet. Das Tagebuch von Brøndstedts Romaufenthalt ist verloren gegangen. Eingesehen wurde es von Just Mathias Thiele, als dieser 1851 den ersten Band seiner Thorvaldsen-Monographie erarbeitete (Thiele 1852). Zuvor waren die dänischen Archäologen Brøndstedt und Koës von 1806 bis 1808 in Paris. Möglicherweise lernten sie Hartmann dort kennen.

12 Georg Hendrick Carl Koës (1782–1811), dänischer Archäologe.

13 Giuseppe Capecepatro (1744–1836, von 1778 bis 1816 Erzbischof von Tarent). Vgl. dazu Kotzebues Beschreibung seines Besuchs beim Erzbischof (Kotzebue 1805, S. 84ff.).

14 Friederike Brun war Anfang September 1809 mit ihrer Tochter Ida von Rom nach Neapel gereist und blieb dort bis zum Mai 1810 (Müller 2012, S. 263). Sie lernte Böttiger 1795 bei Johann Gottfried Herder (1744–1803) kennen. Böttiger gab von 1797 bis 1803 den »Neuen Teutschen Merkur« heraus, in dem Brun publizierte. Er edierte einige ihrer Schriften.

15 Gemeint ist der Verlag Orell, Füßli und Compagnie in Zürich, bei dem diverse Werke von Friederike Brun erschienen.

16 Gemeint ist vermutlich: Reise von Genf in das südliche Frankreich und nach Italien. Von Friederika Brun, geb. Münter. Mit einer Landschaft bei Carrara. Mannheim und Heidelberg, in der Schwan- und Götzischen Buchhandlung, 1816.

sichten haben vom Druck aufgehalten, aber Sie wird Füßly, der 15 [Fehlstelle im Papier] davon besitzt, beordern, letztere Ihnen zu senden und sie sollen das [Fehlstelle im Papier] oder no gilty über die Thunlichkeit des Drucks aussprechen. [Fehlstelle im Papier] Sie selbst an Sie geschrieben haben, aber leider hat sie, seit wir hier sind, keinen krankheit-freien, ruhigen Augenblick dazu gehabt und mich also zu ihrem Dollmetscher erwählt. Gerne wünschte ich Ihnen neue Nachrichten hinzuzufügen, die Ihnen Vergnügen machen könnten, aber dem sind wenige. Rom gefällt den Künstlern seit den neuen und neusten Veränderungen nicht wie sonst.¹⁷ Der Stab Sanft der heil. Kirche und Englands Guineen fehlen. Aus Furcht vor neuem Raub halten viele reiche Besitzer ihre Sammlungen verschlossen, wie dies bei der herrlichen Villa Ludovisi der Fall ist.¹⁸ Man weiß nicht, wo Viventio's herrliche Vasensammlung hingekommen ist.¹⁹ Der beste und seltenste Theil der auferstandenen Schätze aus Pompeji und Herculaneum ist nach Sicilien gewandert.²⁰ Von den 1700 gefundenen Manuscripten sind 300 ausgewickelt, aber man thut sehr geheim damit. Es sollen mehrere Werke vor Epicur darunter sein, leider kein Dichter. Nächstens erscheint ein neuer Band im Druck.²¹ Rossi in Rom,²² der ein schönes Werk über die Vasen ediren wollte, unterläßt's wegen der Schlechtigkeit der Zeit. Das lautet nicht viel anders, als bei uns. Alles

17 1798 war Rom von den Franzosen besetzt und die Römische Republik ausgerufen worden. Diese dauerte nur bis 1799, doch 1809 wurde Papst Pius VII. in französische Gefangenschaft genommen und der Kirchenstaat dem französischen Imperium eingegliedert. Am 17. Februar 1810 war Rom mit französischem Senatsbeschluss unter kaiserlich-französisches Recht gestellt worden. Napoleon beabsichtigte, sich im zehnten Jahr seiner Herrschaft im Petersdom zum König von Rom proklamieren zu lassen. Für seinen Besuch wurde seit 1809 der Quirinalspalast, Sommersitz der Päpste, restauriert. Schon in den Jahren zwischen 1793 und 1798 waren weniger Reisende in die Ewige Stadt gekommen, da die Franzosenfeindlichkeit der Römer sich generell auf Ausländer übertrug und auch Reisende anderer Nationen vor Übergriffen nicht sicher waren. Zur Zeit der französischen Herrschaft kam der Tourismus praktisch zum Erliegen. Dies hatte gravierende Folgen für den römischen Kunstmarkt, da die Künstler keine Abnehmer für ihre Werke mehr fanden. Erst nach dem Fall Napoleons und der Rückkehr des Papstes am 24. Mai 1814 sowie der Wiederherstellung des Kirchenstaats begann der Strom der finanzkräftigen Bildungsreisenden in Italien und Rom wieder zuzunehmen.

18 Die Villa Ludovisi mit ihrem großen Park erstreckte sich von der Porta Salaria bis zur Porta Pinciana. Sie gehörte zu den prächtigsten Roms. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde sie von den Boncompagni Ludovisi geschlossen, die sie erst ab 1815 wieder bewohnten. 1883 wurde das Anwesen von der Familie veräußert und fiel neuerbauten Straßenzügen und Gebäuden zum Opfer. Heute existiert nur mehr das Casino dell'Aurora. Die Sammlung befindet sich im Palazzo Altamps (Hoffmann 2001, S. 363–374).

19 Nicola Vivenzio (1742–1816), Anwalt aus Nola, besaß eine allseits gerühmte Vasensammlung (Münter 1790, S. 60–64). Ein Katalog der Sammlung, die die kriegerischen Ereignisse in Neapel überlebt hatte, wurde 1821 publiziert von Vivenzios Bruder, dem Archäologen Pietro Vivenzio (1754–1835). Heute befinden sich die Vasen im Museo Nazionale in Neapel

[parallel zur linken Blattkante]

Die vorzüglichsten und längsten der zu erscheinenden Gedichte, wie Hippolyt, die Via Appia pp. sind im Morgenblatt, der Iris pp. abgedruckt und können zur Probe des Ganzen dienen.

Die Familie Blankenhagen dürfte sich Ihnen vielmals freundlichst empfehlen.

[Seite 4]

hofft und sehnt sich nach Besserung, zu deren Ankunft die neue Verwandschaft zwischen Fr. und Dt. führen soll.²³ Alle Russen sind desto bedenklicher.

Da nun mein Wunsch, Sie in Rom und Neapel zu sehn, wohl nicht erfüllt werden wird, wenigstens nicht während der Zeit meines Aufenthalts, so wünsche ich nicht's sehnlicher, als Sie und die verehrten Ihrigen, denen ich mich ergebenst zu empfehlen bitte, froh und wohl wiederzusehen.

Mit aufrichtiger Hochachtung Ihr ergebenster Hartmann.

Haben Sie die Güte, bester H. Hofrath, mir durch Dippoldt den Brief von Stölzer²⁴ zu schicken.

Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Nachlass von Carl August Böttiger, Mscr. Dresd. h. 37, 4°, Bd. 72, Nr. 10

(Chazalon 2013). Ein dritter Bruder, Giovanni Vivenzio (1737–1815), war Leibarzt am Hof Ferdinands IV. (1751–1825), König von Neapel (ab 1816 Ferdinand I., König beider Sizilien). Zu allen drei Brüdern siehe Vivenzio 2011, S. 18ff.

20 Ferdinand von Bourbon (1751–1825, Ferdinand IV. König von Neapel, ab 1816 Ferdinand I., König beider Sizilien) war vor den anrückenden Franzosen mit dem Hofstaat bereits im Dezember 1798 nach Sizilien geflüchtet. Nach Beendigung der neapolitanischen Republik, die nur von Januar bis Juni 1799 existierte, kehrte er 1802 nach Neapel zurück, floh jedoch nach der neuerlichen Besetzung Neapels 1806 und nach der Proklamation von Joachim Murat zum König von Neapel 1808 erneut nach Sizilien, wo er bis 1815 verblieb. Bereits auf seiner ersten Flucht 1798 hatte der König 60 Kisten mit Antiken aus dem Museum von Portici nach Sizilien mitgenommen, die offenbar im März 1810 noch dort waren (D'Alconzo 2001, S. 524).

21 Hartmann bezieht sich auf die schon 1750 entdeckte Villa dei Papiri in Herculaneum, in der ca. 1800 Manuskriptrollen entdeckt worden waren. Diese wurden mit einer speziell entwickelten Maschine in einem jahrzehntelangen Prozess abgewickelt. Eine erste Publikation der Manuskripte erfolgte 1793 (*Herculanensium Voluminum quae supersunt, tomus I*), ein zweiter Band folgte 1809. Der dritte Band, den Hartmann ankündigt, erschien tatsächlich erst 1820.

22 Der römische Schriftsteller und Verleger Giovanni Gherardo de Rossi (1754–1827). Sein Werk über antike Vasen »Vasi greci denominati etruschi scelti nella copiosa raccolta di S. E. il Signor Duca di Blacas D'Aulps« erschien schließlich in Rom 1823.

23 Gemeint ist der Frieden von Schönbrunn, der am 14. Oktober 1809 zwischen Österreich und Frankreich geschlossen wurde.

24 Christian August Stölzer (1778–1827), Jurist, Senator und später Scabinus in Görlitz, Königlich Preußischer Hofrat.

Karl Friedrich August Hartmann aus Rom an Carl August Böttiger in Dresden, 1. Juli 1810

Rom d. 1. Jul. 1810.

Verehrungswürdiger Herr Hofrath,
als ich Knall und Fall aus Heidelberg abreisen musste, bat ich meinen Freund Börsch Ihnen meine Abfahrt zu melden und meine freundlichen Dienste für die Gegenden und Städte, wodurch ich käme, anzubieten. Er hat meine Bitte erfüllt, wie ich aus dem Briefe sehe, den Sie ihm auf den seinigen geschickt haben und mit Freuden und nach besten Wissen und Gewissen werde ich die 10 Friedrichs'or oder Louisd'or anzulegen suchen, die ich mir vom H. v. Blankenhagen auszahlen lassen soll. Obgleich wegen Mangel an fremden und folglich an Bestellungen aller Art, so wie wegen der ernstesten politischen Veränderungen jetzt der schicklichste Zeitpunkt sein sollte, um Einkäufe aller Art zu machen, so ist doch im Ganzen, große Bilder u.s.w. abgerechnet, wenig zu thun. Gute Bücher, von deren Absatz man gewiß ist, muß man im vollem Werthe bezahlen, alle guten Kupfer von Morghen,²⁵ Volpato²⁶ pp. sind längst über Land, Berg und Meer ausgewandert und es ist Zufall, wenn einem und nur bei einem jahrelangen Aufenthalte, ein gutes Wild ins Garn läuft. Der Fremde, der so viel zu sehn und zu genießen hat, daß er ans Sprachstudium nicht viel denken kann, dem man's also an Rede, Bewegung und Benehmen gleich ansieht, das er über den Alpen jung geworden ist, ist der Zielpunkt, nach dem jeder Römer seine List und Verschlagenheit abschießt. Die alten Piranesischen Blätter, die man bis-

weilen findet, sind ganz zerfleddert, die neuen theuer und, was schlimmer ist, aufgekratzt. Die 4 Bände über das alte und neue Rom, den wichtigsten Theil des Werks, konnte ich neulich für einige 50 rth. [Reichstaler] haben²⁷; aber es waren sehr gute Drucke und ohngeachtet es neu nur 48 rth. kostet, so würde ich's genommen haben, wenn ich 55 rf. gehabt hätte. Das Museum Chiaramonti²⁸ ist noch nicht heraus, dafür aber etwas besser der 7^{te} Theil des Pio Clement. von Visconti²⁹. Es kostet aber dieser Band 6 Zechinen und davon ist so wenig Erlösung, wie aus der Hölle. Von Kupfern ist sehr merkwürdig das jüngste Gericht Mich. Angelos von Metz³⁰, einem Schüler von Bartolozzi³¹ in 15 Blättern gestochen, allein der Pränumerationspreis, von dem ich vielleicht 1/3 herunterkriegen könnt, ist 10 Louisd'or. Die Sachen werden aber selten werden, da, wie man sagt, der Künstler aus Verdruss über die schlechte,

[Seite 2]

unwürdige Zeit, auch auf englisch angefangen hat, die Platten wieder abzuschleifen. Derselbe Künstler giebt auch die von Polydor in den Stanzen von Raphael gemalten Basreliefs heraus. Sie sind, wie das Original braun und gelb gehöht und kosten 12 Blätter quer fol. 3 Louisd'or.³² Von neuen Büchern ist noch erschienen das Mus. Capitolinum von Lorenzo Ré³³, bis jetzt 12 Hefte, die 1 1/2 Band ausmachen und 6 1/2 Scud. Rom. kosten. Das ganze Werk wird 4–5 Bände jeder von 8 Heften bilden. Der Verf. [asser] ist ein geistvoller junger Mann, der mit Fleiß und Liebe arbeitet und sich bei Erklärung des Sarkophags, worauf nach der alten Meinung die Geschichte des Prometheus abgebildet

25 Der Kupferstecher Filippo Morghen (1730 – nach 1807), der in Neapel als »regio incisore« (königlicher Kupferstecher) an der Herausgabe der »Antichità di Ercolano« beteiligt war.

26 Der Kupferstecher Giovanni Volpato (ca. 1735–1803) besaß in Rom eine große Werkstatt. Bei ihm erschienen unter anderem die »Logge di Raffaele nel Vaticano« (3 Bände, 1772–1777). Volpato besaß außerdem eine Manufaktur, in der in Biskuitporzellan Nachbildungen von berühmten Antiken angefertigt wurden. Er war selbst auch als Ausgräber aktiv.

27 Hartmann meint wahrscheinlich das 1756 in vier Bänden erschienene Werk »Le Antichità Romane« von Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), das 1784 postum neu aufgelegt wurde.

28 Der Archäologe Filippo Aurelio Visconti (1754–1831) hatte bereits 1808 gemeinsam mit dem römischen Kunstschriftsteller Giuseppe Antonio Guattani (1748–1830) den ersten Band der Beschreibung des Museo Chiaramonti im Vatikan publiziert (Il Museo Chiaramonti aggiunto al Pio Clementino, tomo primo, Roma 1808; siehe auch Anm. 10). Eine zweite Auflage des »Museo Chiaramonti« von Visconti und Guattani erschien 1820 in Mailand. Vielleicht wartete Hartmann auf diese Edition. Ein zweiter Band wurde nie publiziert. Filippo Aurelio Visconti war der Bruder des Archäologen und Politikers Ennio Quirino Visconti (1751–1818) und des Archäologen Alessandro Visconti (1757–1835). Als Nachfolger seines Vaters Giovanni Battista Antonio Visconti (1722–1784) war er von 1784 bis 1799 römischer Commissario delle Antichità.

29 Il Museo Pio Clementino, descritto da Ennio Quirino Visconti. Tomo Settimo, Roma 1807 (defacto 1810). Der erste Band von Giovanni Battista Visconti war 1782 erschienen. Zur Familie Visconti siehe Anm. 28; zum Museo Pio Clementino siehe Anm. 10.

30 Conrad Martin Metz (1749–1827): Contorni delle figure del Giudizio Universale dipinto da Michel Angelo, 15 Umrissstiche, 1808 erschienen; 1810 erschien dazu noch eine Gesamtan-

sicht. Das Werk wurde von Wilhelm von Blanckenhagen erworben und 1820 an die Universität Dorpat veräußert, wo es sich noch heute befindet (Tartu, Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. ÜR 7698–7714). »Michelangelo's jüngstes Gericht, in 15 Bl. in Schwarzkreide-Manier von Metz; dasselbe von demselben in Umrissen, 16. Bl.« Dörptische Beyträge für Freunde der Philosophie, Litteratur und Kunst, hrsg. von Karl Morgenstern, 1821, S. 489; Polli 2014, S. 161, Nr. 18.

31 Der Kupferstecher Francesco Bartolozzi (1727–1815), tätig in Venedig, Rom, London und Lissabon.

32 Auch diese Folge erwarb Wilhelm von Blanckenhagen in Rom und verkaufte sie 1820 an die Universität Dorpat (Tartu, Universitätsbibliothek, Inv. Nr. ÜR 8491–8502. 12 Bl. »In Bronze-Manier nach Polidoro da Caravaggio von Metz«). Dörptische Beyträge (wie Anm. 30), 1821, S. 489; Polli 2014, S. 161, Nr. 19.

33 Ferdinando Mori (Lebensdaten unbekannt): Sculture del Museo Capitolino, disegnatte ed incise da Ferd. Mori. Tomo I [und Lorenzo Re: Riflessioni antiquarie sulle sculture capitoline dedicate agli artisti e agli amatori delle antichità]. Roma 1806. Ein weiterer Band erschien 1809 (Sculture del Campidoglio disegnatte ed incise dal Sig. Ferdinando Mori, illustrate ed edite da Lorenzo Re, Lazzari. Roma 1809). Die römische Zeitung »Diario di Roma« informiert in einer Notiz vom 3. März 1824, dass die 1806 von Lorenzo Re (um 1785–1820) begonnene Reihe, die nach dem elften Heft unterbrochen worden war, nun durch den Archäologen Antonio Nibby (1792–1839) fortgesetzt würde, »il quale ha in suo proprietà tutti i rami incisi a contorno con diligenza e nettezza dal Signor Ferdinando Mori, onde l'opera non soffrirà interrompimento« (Diario di Roma, Nr. 18, 1824, S. 4). Mori gab weiterhin gemeinsam mit Bertel Thorvaldsen einen Band heraus: Le statue e li bassirilievi inventati e scolpiti in marmo dal cavaliere Alberto

ist, treflich gezeigt hat. Von dem berühmten Vasensammler Vivenzio sind Lettere sopra i Colossi del Quirinale.³⁴ 4. [= im Quart-Format] u. Gemme antiche per la più parte inedite.³⁵ 4. erschienen, die zusammen ungefähr 1 rth. 20 gl. Sächs. [= 1 Reichstaler 20 Groschen Sächsisch] kosten. Der Bruder Visconti's,³⁶ ein Buchhändler, hat eine Sammlung inedirter Münzen auf Pränumeration angekündigt, aber man sagt, daß er so sich manche Seltenheit und Merkwürdigkeit erfeilt hat. Die Ankündigung der großen in vieler Hinsicht kleinlichen Kunstgeschichte von Argencourt³⁷ werden Sie schon über Paris erhalten haben. Von Neapel erwartet man täglich einen neuen Band der Mss.³⁸ In Rücksicht der Kupfer ist's am besten aus der Chalcographia zu kaufen. Denn ob die Preise gleich gegen sonst um's Doppelte erhöht sein sollen, so ist doch alles noch sehr wohlfeil und wenn ich soviele Bestellungen bekäme, daß ich für eine Summe kaufen könnte, so weiß ich durch einen Kanal 20, 30, ja noch mehr pr. C. [Prozent] zu bekommen. Ich habe es nicht gewagt, Ihnen den Catalog mit zu schicken, weil er viel Postgeld gekostet haben würde, aber sollte nicht Hartmann³⁹ oder Kügelchen⁴⁰ ihn besitzen? Haben Sie nun die Güte mir mit umgehender Post Ihre Bestellungen mitzuthemen, damit ich Sie mit Ruhe ausführen kann – die 2 1/2 Monate, die ich bis jetzt in Rom zugebracht habe sind auf die schönste Weise mit einem gehezten Beschauen der antiquarischen Ueberreste hingegangen. Was hilft mir, wenn ich weiß, wo Remulus unterm Feigenbaum gelegen und Cocles die Brücke hinter sich abrechen ließ, wenn ich doch über die Alpen muß. Ein Trost ist

Thorwaldsen scultore danese incisi e pubblicati da Ferdinando Mori. Tomo I, Roma 1811. Das Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst vermeldet 1821 (in der Sparte »Denkwürdigkeiten«) den Tod Lorenzo Re und informiert über seine Persönlichkeit: »Der Römer Lorenzo Re, ein Archäologe, welcher alle die tiefen Kenntnisse besaß, wodurch sich der wahre Antiquar von dem bloßen Kenner von Alterthümern unterscheidet. Er war Präsident der historischen und antiquarischen Classe an der hellenischen Akademie, Mitglied der Denkmähler-Commission und der archäologischen Akademie, Professor der Achäologie an dem Archigymnasium zu Rom, auch Verfasser verschiedener Alterthums-Schriften.« (Bd. 12, Montag, den 8., und Mittwoch, den 10. Oktober 1821, S. 481). Zu Re siehe Blatt 19.

34 Pietro Vivenzio: Lettere sopra i colossi del Quirinale scritte al Sig. Pietro Benvenuti. Roma 1809. Zu den Brüdern Vivenzio siehe Anm. 19.

35 Pietro Vivenzio: Gemme antiche per la più parte inedite. Roma 1809.

36 Alessandro Visconti (siehe Anm. 28): Medaglie antiche inedite, erschienen tatsächlich 1810 bei dem römischen Verleger Paolo Salviucci.

37 Jean-Baptiste-Louis-George Séroux d'Agincourt (1730–1814): Histoire de l'art par les monumens, depuis sa decadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe. Das Werk entstand in Rom zwischen 1779 und 1789. Es erschien zum Teil postum in Paris in sechs Bänden von 1811 bis 1823 (Kat. Mainz 2005, S. 87–91, Nr. 4).

38 Abkürzung für Manuskripte.

39 Der Historienmaler Ferdinand Hartmann (1774–1842) war seit 1801 in Dresden ansässig, dort seit 1810 Professor und später Direktor der Kunstakademie. Er war gut mit Böttiger bekannt und gehörte dem Freundeskreis von Gerhard von Kügelgen an. Dieser vermittelte Gemälde Hartmanns beispielsweise nach Riga, Dorpat und Weimar (siehe Büsing 2011, S. 215). Viele Briefe von Karl Friedrich August Hartmann wurden fälschlich Ferdinand Hartmann zugewiesen.

es, daß wir wenigstens bis Ende Augustes hier bleiben und vielleicht, das heißt aber bei uns, so viel als nein, noch länger. Und diese Zeit will ich dazu anwenden, meine Einsicht in das Wesen der Bildner und Maler-

[Seite 3]

kunst zu erweitern und so gut, als es die schmäbliche Hitze und Unterricht geben und die Entfernung des Grals⁴¹ verstatet, die Wunderwerke des Raphael und Michelangelo im Vatican studieren. Könnten Sie es doch durch Ihren Einfluss so weit bringen, daß man mir auftrüge, die Colossen von Monte Cavallo⁴² für die Mengsischen Gypse⁴³ formen zu lassen. Wie winzig und pygmalionartig war der Apoll⁴⁴ und was das Alterthum Großes hinterlassen hat, neben diesen Herren, die uns ahnden lassen, wie griechischer Genius aus dem Stein sprechen, gebieten, herrschen konnte. Könnte ich hier einige Jahre zubringen, so würde gewis eine genaure Kunstgeschichte die Frucht derselben sein. Der jezige Stand der Bildhauerei ist sehr hoch, höher als der der Malerei. Ich zweifle nicht, daß der erweckte Phidias, Thorvaldsen brüderlich um den Hals fallen würde. Hätten wir das Griechenthum und kränzten sich die zertrümmerten Altäre auf's neue, gewiß die Bildniskunst würde wieder ihr Haupt in voller Glorie erheben.

Ich habe mit den schönsten Theil meiner Reise verloren, daß ich durch Blankenhagens Furcht und Unschlüssigkeit um die Reise nach Pästum⁴⁵ gekommen bin. Vielleicht ersetzt

40 Der Maler Gerhard von Kügelgen (1772–1820) wurde 1811 zum Ehrenmitglied und 1819 zum Professor der Dresdner Akademie ernannt; er war mit Böttiger befreundet (siehe sein um 1812 ausgeführtes Porträt Böttigers; Tartu, Universitätsbibliothek).

41 Vermutlich spielt Hartmann auf die Entfernung der Kunstwerke während der französischen Herrschaft an. Siehe dazu Anm. 9.

42 Gemeint sind die monumentalen Statuen von Castor und Pollux (römische Kopien nach griechischen Originalen), bekannt auch als Rossebändiger, auf dem Quirinal, der auch als Monte Cavallo bezeichnet wurde. Zu der Gruppe siehe die Publikation von Pietro Vivenzio (Anm. 34).

43 Der in Rom ansässige Porträtmaler Anton Raphael Mengs (1728–1779) besaß eine sich heute in Dresden befindliche Sammlung von über 800 Gipsabgüssen nach antiken Skulpturen, von denen noch ungefähr die Hälfte erhalten ist.

44 Hartmann meint den sogenannten Apoll vom Belvedere (Rom, Vatikan), eine antike Statue aus dem 2. Jh. n. Chr., die ihm im Vergleich zu den Dioskuren auf dem Quirinalshügel klein vorkam.

45 Die drei dorischen Tempel Paestums, in der Nähe der Mündung des Flusses Sele in einer Ebene an der Südküste des Golfs von Salerno gelegen, waren erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für Kunst und Tourismus entdeckt worden. Einer der ersten Künstler, der die Tempel bildlich darstellte, war Giovanni Battista Piranesi in dem Tafelwerk »Différentes vues de quelques Restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne Ville de Pesto autrement Possidonia qui est située dans la Lucanie« (Rom 1778). Die Ebene von Paestum war schon in römisch-antiken Zeiten zum Sumpfbereich geworden, in dem die Malaria verbreitet war. Wahrscheinlich hielt dies Blankenhagen von einem Besuch ab.

mein gutes Glück den Verlust. Wenn wir noch nicht über ponte molle⁴⁶ hinaus sind, hoffe ich noch; ich würde keine Ruhe haben, wenn ich ohne Pästum zu sehn über die Alpen zurück müsste.

Sie haben mir in Ihrem Brief an Börsch vorgeschlagen, Stölzer die Hand zu bieten. Ich weiß nicht, ob Sie den Brief, den ich Ihnen von Paris aus über diesen Gegenstand geschrieben habe, erhalten haben, aber wenn es ist, so begreife ich nicht, wie Sie sich noch immer nicht überzeugen können oder wollen, daß das Recht auf meiner Seite ist. Das Handreichen würde mir nicht schwer fallen, da ich versöhnlich bin, wie einer, aber leider führet dieß die Idee des gefühlten und eingestandenen Unrechtes mit sich und die habe ich nicht. Nach dem letzten Briefe den Sie mir nach Paris schrieben, muß ich argwöhnen, daß Stölzer sich in Görlitz⁴⁷ viel gegen mich erlaubt hat und ein Geheimnis unter Freunden auf unwürdige Art öffentlich gemacht hat. Ist das, wie kann es entschuldigt werden? Darf man in dieser Welt auch nicht einmal gegen seine Freunde, wie Schwarz⁴⁸ mir war, offen, von Herzen, sprechen? So viel weiß ich, daß, wenn sich Stölzer, wie verlautet hat, in Rücksicht meiner mauerischen Verbindung etwas erlaubt hat, ich bei meiner Rückkehr nicht schweigen werde. Denn so gern ich begangenes

[Seite 4]

Unrecht einsehe und nach bestem Wissen beßre, so sehr kränkt nichts, wenn sich fremdes Unrecht in die Brust wirft und sich daran weiden will, daß das arme, unbeschützte Recht sich vor ihm winden und bitten muß. Ist bei meiner Rückkehr die Stelle in Görlitz noch offen, so werde ich geziemend darum anhalten, aber ich mag sie nie durch kriechen

46 Die Brücke Ponte Milvius, im Volksmund Ponte Molle genannt, überspannt im Norden Roms den Tiber. Hier empfingen seit ca. 1800 die in Rom ansässigen deutschen Künstler in einer feierlich-scherzhaften Zeremonie neu eintreffende Zunftgenossen, die dann auf der Via Flaminia in die Stadt begleitet wurden. Daraus entstand die Ponte-Molle-Gesellschaft, die 1845 in den Deutschen Künstlerverein überging. Dieser war bis 1915 in Rom aktiv. Von der Brücke bot sich dem ankommenden Reisenden zum ersten Mal ein Blick auf den Petersdom. Wer sie überquert hatte, befand sich gleichermaßen im Bannkreis der Stadt.

47 Hartmann wurde im Januar 1807 Bibliothekar der Oberlausitzer Litterarischen Gesellschaft zu Görlitz. Schröder 1857, S. 114.

48 Friedrich Heinrich Christian Schwarz (1766–1837), ab 1804 Professor der Theologie in Heidelberg, wo Hartmann ihn 1809 kennenlernte. Weech, Friedrich von: Schwarz, Friedrich Heinrich Christian. In: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 33 (1891), S. 235f., URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118795724.html#adbcontent> (eingesehen am 17.4.2020); Schröder 1857, S. 115.

49 Brøndstedt und Koës bereisten Griechenland in Gesellschaft des deutsch-baltischen Archäologen und Malers Otto Magnus von Stackelberg (1786–1837), des Architekten Carl Haller von Hallerstein (1774–1817), des Malers Jakob Linkh (1787–1841) sowie des Archäologen und Diplomaten Georg Christian Gropius (1776–1850). Koës starb bereits 1811. Brøndstedt war der erste Däne, der an archäologischen Arbeiten in Griechenland teilnahm. Siehe dazu etwa Kat. München 1986, S. 22–25, 89f.

erringen. Dr. Koes und Bronstedt, sind mit 2 Zeichnern und einem Architekten nach Neapel abgereist um von dort aus ihre Reise nach Griechenland zu beginnen.⁴⁹ Da es aber sehr ungewiß ist, ob ihr Unternehmen bei den jezigen Zeitumständen gelingen wird, so bitte ich Sie, verehrtester H. Hofrath, diese Mittheilung als Geheimsniß anzusehn.

Von Neapel aus habe ich Ihnen einen Brief geschickt, wobei einige Gedichte der Mad. Brun lagen. Gott weiß, ob er bis zu Ihnen gekommen ist, denn die hiesigen Posten gehen unendlich unordentlich. Mad. Brun ist mit ihrer liebenswürdigen Ida jezt auch hier angekommen, aber in vier bis fünf Wochen wird sie wohl von hier ab in ihre Heimath reisen.⁵⁰ Sie hat mir viele Grüße an Sie aufgetragen.

Neulich wurde ich sehr froh überrascht, als ich im Journal de l'empire eine Uebersicht unsres litterarischen Osterwendt [?] fand und las, daß Sie einen Commentar über die Aldobrandinische herausgegeben hatten.⁵¹ Sonderbar, daß ich gerade jezt in der Villa Aldobrandini wohne, die ganze Villa, mit Garten, Gemälden, einigen schönen Friesen und Basreliefs, eine Auswahl an schlechten Statuen soll in Bausch und Bogen für 12000 Piaster losgeschlagen werden.⁵² Ich bin überzeugt, daß man diese Summe in England für das Bild allein bekommen könnte. Ich gestehe, daß ich sehr begierig auf Ihr Werk bin. Kann ich Ihnen dafür noch auf irgend eine Weise nützlich sein, so werde ich das sehr gern thun.

Wie geht es Ihnen sonst, verehrtester Herr Hofrath? Sind Sie und die Ihrigen wohl auf? Ich wünsche es, wie ich mir selbst wohl und Gesundheit wünsche und grüße Sie alle hochachtungsvoll.

Ihr ergebenster CAHartmann

50 Friederike Brun kehrte im Mai 1810 mit Ida von Neapel nach Rom zurück. Am 12. August verließen sie Rom und trafen Ende November in Kopenhagen ein. Müller 2012, S. 263.

51 Carl August Böttiger: Die Aldobrandinische Hochzeit. Eine archäologische Ausdeutung von C. A. Böttiger nebst einer Abhandlung über dies Gemälde von Seiten der Kunst betrachtet von H. Meyer. Dresden 1810. Zu dem berühmten Fresko siehe Fusconi 1994 und Blatt 29.

52 1811 wurde die Villa Aldobrandini von dem 1808 eingetroffenen französischen Gouverneur Roms, Sextius Alexandre François de Miollis (1759–1828), als Amtssitz requiriert. Der kunstsinnige Miollis gründete hier eine »Société hellénique des sciences et beaux arts« und verschönerte das Bauwerk durch eine Sammlung hervorragender Gemälde aus dem 16. bis 18. Jahrhundert sowie 244 Skulpturen, bei deren Auswahl ihm der Bildhauer Antonio Canova (1757–1822) zur Seite stand. Dieser verhinderte auch den Verkauf der »Nozze Aldobrandini« für 17.600 Scudi an einen Engländer und vermittelte das antike Kunstwerk an den Vatikan. Miollis residierte nur bis 1814 in der Villa, die 1830 an die Familie Aldobrandini-Borghese zurückging; von dieser übernahm sie schließlich 1926 der italienische Staat. 1814 veröffentlichten die Brüder Filippo Aurelio und Alessandro Visconti (siehe Anm. 28) eine Beschreibung der in der Villa und dem Garten enthaltenen Kunstwerke (Indicazione delle sculture, e della galleria de' quadri esistenti nella Villa Miollis al Quirinale. Rom 1814). Zur Geschichte der Villa siehe Hoffmann 2001, S. 179–188.

[parallel zur linken Blattkante]

Darf ich Sie bitten mich dem trefflichen Kugelchen und Hartmann zu empfehlen. Wie oft habe ich im vollsten, reichsten Genuß an das Glück gedacht, was auch Sie in Rom gefunden haben. Es sind noch viele Bekannte und Mitschüler von ihnen hier – Werden Sie mir vergeben, wenn ich noch hinzufüge dem verehrten Legationsrath Breugel und den H. Minister v. Nostitz⁵³ meine ergebensten Empfehlungen zu machen. – Viele Empfehle an Sie alle von der Familie des H. v. Blankenhagen – Wissen Sie nicht, ob der Dr. Weigel meinen Brief erhalten hat, den ich ihm aus Paris geschrieben habe?

Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Nachlass von Carl August Böttiger – Mscr.Dresd.h.37,4°,Bd.72, Nr. 11

53 Gottlob Adolf Ernst von Nostitz und Jänkendorf (1765–1836), Politiker und Dichter, wurde 1809 Konferenzminister in Dresden, wo er sich unter anderem um das Wohlfahrtswesen verdient machte. Er war Freimaurer wie Hartmann, den er möglicherweise als Präsident der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften bereits 1807 in Görlitz kennenlernte, wo dieser als Bibliothekar arbeitete (siehe Anm. 47); vgl. Boris Böhm: Nostitz und Jänkendorf, Gottlob Adolf Ernst von (Pseudonym: Arthur vom Nordstern). In: Sächsische Biografie. Hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e. V., URL: <http://www.isgv.de/saebi/> (eingesehen am 5.5.2020).

Johann Christoph von Blanckenhagen (1788–1852) aus Wien an Johannes und Franz Riepenhausen in Rom, 13. und 27. Juni 1815

Wien den 13/27 Juny 1815

Seyd mir theure geliebte Freunde, nach so langem Schweigen mit alter Liebe und Herzlichkeit begrüßt, laßt mich glauben, daß Ihr auch meiner gedenket und Eure Freundschaft für mich, sich bey dem Empfange dieses erneuere. Ich vergesse mein glückliches Leben in Rom, in Eurem Kreise, an keinem Orte; wehmüthig macht mich die Erinnerung dieser Tage, aber es beseeliget mich auch, sie genossen zu haben, sie haben einen innigen, heilsamen Einfluß für mein ganzes Leben. Euch theure Freunde, Euren Ansichten, und den Antheil den Ihr an mich genommen habt, danke ich es zunächst; wenn ich Euch wieder in Rom sehen, wieder unter dem milden italienischen Himmel mein Gebrechen⁵⁴ leichter tragen und ruhigeren Gemüths werden könnte wie viel würde ich darum geben! Daß es einmal geschehen werde, ist mein liebstes Sinnen und Trachten, aber wer weiß wann ich loskomme wann mein Schicksal, das mich immer noch nicht in einen sichern und ruhigen Hafen geführt hat, wieder nach jenen glücklichen Inseln verschlagen wird. H[errn] von Brasch⁵⁵, der so gut ist, Euch diese Zeilen zu bringen, hat Euch in Rom gesund und bey Euren gewohnten Beschäftigungen verlassen, so möge er Euch wiederfinden. Ich thue die besten Wünsche für Euer Wohl und Eure Zufriedenheit und wollte Gott, daß es mehr als Wünsche seyn könnten! Ich weiß aber auch nichts näheres von Euch, von Euren Studien und von Eurer Wirthschaft. Seyd Ihr wohl noch Junggesellen? und viel und seelig mit der Mutter der Gnaden beschäftigt? und mit reichen Lords bekannt und für sie beschäftigt. Das denke ich mir immer, daß Rom und Ihr unter den gegenwärtigen Umständen gewonnen habet und noch mehr gewinnen werdet. Was die meinigen betrifft so ist in unsern Familien Angelegenheiten nichts besonderes vorgefallen. Wir haben nur viel an unserm Wohlstande leiden müssen, wenn wir aber bedenken was wir alles hätten erfahren können, so können wir noch uns ziemlich zufrieden stellen. Ich war einen Winter in Petersburg, dann eine Zeitlang bey der Armee, und bin erst seit dem Congressse wieder zurück; noch sehe ich nicht das Ende meiner friedlichen wenig unterhaltenden Beschäftigungen und den Erfolg meiner Carriere ab, die unter allen Umständen unvollkommen bleiben muß.

54 Der Sohn Wilhelm von Blanckenhagens war schwerhörig.

55 Karl Christoph von Brasch (Dorpat oder Riga 1787 – Rom 1835), Beamter der livländischen Kredit-Sozietät (Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Landeskunde Ost-Mittel-europas, Nr. 91, 1972, S. 146) wird im Juni 1815 als angekommener Reisender in Wien verzeichnet (Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat, 1815, S. 322). Laut Noack soll er von 1812 bis zu seinem Tod in Rom ansässig gewesen sein (Noack 1927 [1974], Bd. 2, S. 102).

Unsern Freund und Tischgenossen, den jetzigen Weltpriester Werner⁵⁶ habe ich diesen Winter kaum einmal zu sehen Gelegenheit gefunden. Seine erste Predigt ist hier nun gedrukt erschienen, aufrichtig zu sagen bin ich von dieser Prosa wenig erbaut worden, ob ich gleich kein Wiener bin, und mich mehr in seinen Ideen finde möchte. Jetzt soll Werner an einem Gnaden Ort Maria Zell oder Maria-brunn seyn. Koch⁵⁷ lebt still und so italiänisch als möglich in einer entlegenen Vorstadt, er hat ein paar Legenden für Salzburg zu mahlen. Daß er einen kleinen Bambino hat, den er Furius-Camillus nennt werdet ihr wissen; vielleicht, daß er bald nach Italien zurückkehrt, denn was in irgend einer Hinsicht Wien dem Künstler für einen Vortheil gewähren kann sehe ich nicht ein. Nur in Italien können ihm noch die Freuden und Genüsse des Lebens am reichlichsten zufallen.– Ich habe hier Schloßers Bruder⁵⁸ kennen gelernt, der mir aber nur wenig von diesem lieben Freunde mitgetheilt hat. Hartmann⁵⁹ ist seit einigen Monaten verreiset, es ist ungewiß ob er wieder zurückkömmt nach Wien.

Wenn Ihr meine liebsten Freunde Gelegenheit findet mir zu schreiben oder was wissen zu lassen, versäumt sie nicht. Mit jedem Worte erfreut Ihr mich, ich bin Euch ganz derselbe. Grüßet Thorwaldson Rauch, Lorenzo Rè, Ruschewey Keller, Giuntotardi⁶⁰ von mir, von uns allen, wir denken ihrer mit Liebe und zur Erheiterung unseres Lebens. Addio Blanckenhagen

Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Franz und Johann Riepenhausen, Signatur: 4 Cod. Ms. philos. 161 b : 6–7

56 Den Dichter Zacharias Werner (1768–1823), der 1814 zum Priester geweiht wurde, hatte die Familie von Blanckenhagen in Rom kennengelernt. In seinem Tagebuch werden die Brüder Riepenhausen sehr häufig erwähnt (Floeck/Werner 1940, S. 314). Vgl. dazu S. 19.

57 Joseph Anton Koch (1768–1839) hielt sich von Mitte 1812 bis November 1815 mit seiner Familie in Wien auf. Zu Koch siehe Blatt 10.

58 Johann Friedrich Heinrich Schlosser (1780–1851), Jurist, Schriftsteller, Übersetzer, Gelehrter, Bruder des in Rom tätigen Arztes Christian Friedrich Schlosser (1782–1829). Im Auftrag von Frankfurter Kaufleuten nahm Schlosser am Wiener Kongress teil. 1814 konvertierte er in Wien zum Katholizismus (Hinkel, Helmut: Schlosser, Fritz. In: Neue Deutsche Biographie. Bd. 23. Berlin 2007, S. 102f.).

59 Karl Friedrich August Hartmann (1783–1828), Hofmeister Johann Christoph von Blanckenhagens. Vgl. zu seiner Tätigkeit für die Blanckenhagens S. 12–14.

60 Vermutlich handelt es sich um Abbate Pietro Giuntotardi (1764–1842), Gelehrter, Sprach- und Gesangslehrer, der mit Carl Friedrich Fernow und Friederike Brun befreundet war. Caroline von Humboldt und Friederike Brun engagierten ihn als Lehrer für ihre Kinder. Möglicherweise unterrichtete er auch die Kinder Blanckenhagens. Zu Giuntotardi siehe Fernow 1944, S. 299, Anm. 8; Simson 1999, S. 23, Anm. 11; Glaser 2008, S. 137–143. Die zuvor genannten Künstler sind alle im Stammbuch Wilhelm von Blanckenhagens vertreten.

Johann Christoph von Blanckenhagen (1788–1852) aus Wien an Johannes und Franz Riepenhausen in Rom, I. und 19. Oktober 1818

Wien den 1/19. Oct. 18

Theure liebe Freunde,

Mit dem herzlichsten Vergnügen mit der innigsten Theilnahme, die ungeachtet meiner langen Abwesenheit, und Eures eben solangen Stillschweigens nichts von ihrer Stärke verlieren konnte, erfuhr ich dieser Tage manches Liebe und Erfreuliche von Euch, durch einen Landsmann, mit dem Ihr zwar nicht viel umgegangen seyd, der aber auch in wenigen Nachrichten reich und unterhaltend war weil er Rom und die deutschen Künstler aller mit Liebe und Verehrung an eine Brust schloß, die von dem großen Gefühl unter diesem Himmel zu athmen durchglüht war. Von dieser schönen Wärme war ich bald auf das lebhafteste ergriffen; was erwachte da nicht alles in mir; welches glücklich Jahr zog nicht im Fluge meinen sinnenden Gedenken vorüber und in welche einzelne Tage und Stunden schwelgten nicht meine Erinnerungen. Euch waren diese geweiht, Euch meinen Guten, wenigstens steht so lebhaft mir vor die Sinne, als mancher mit Euch mit Schloßer⁶¹ mit Werner⁶² verlebte Tag. Jener große Saal im Palazzo Gregori⁶³ wo ich mein Fenster zwischen dem Ihrigen geliebter Franzesko, und Ihrem mein guter Giovanni hatte, wo wir alles in allem trieben, wenige andre vier Mauern, ja was will ich sagen keine andern schließen so viele Freuden die mir das Leben beschert hat, in sich. Da weiß ich nun leider wohl daß Ihr daselbst nicht mehr hauset, es wird wohl die Schicksche Wohnung⁶⁴ seyn, die mir Hippius⁶⁵ beschrieben hat, doch was kann ich drüber viel fragen, da ich es fühle und es erkenne daß Ihr mir auf meine Briefe nicht antworten werdet und könnt.

61 Christian Friedrich Schlosser (1782–1829), Arzt, Pädagoge und Publizist, studierte in Jena und ab 1804 in Göttingen Medizin und Philosophie, wo er die Brüder Riepenhausen kennenlernte und für ihren Polygnot-Zyklus die Texte verfasste. 1808 ging er nach Rom und konvertierte dort 1812 zum Katholizismus. Im Tagebuch von Zacharias Werner wird er häufig erwähnt. Als Arzt betreute er den schwerkranken Franz Pffor. Vgl. Dammann 1930; Kat. Stendal 2001, S. 104f.

62 Zum Dichter Zacharias Werner siehe Anm. 56 und S. 19.

63 Palazzo Gregori, Via due Macelli 73, unweit der Piazza di Spagna. Die Brüder Riepenhausen wohnten dort vom Sommer 1809 bis 1811 (Kat. Stendal 2001, S. 192). Von November 1810 bis Ostern 1811 lebte Johann Christoph von Blanckenhagen bei ihnen. Siehe dazu S. 19f.

64 Gottlieb Schick hatte 1810 die Wohnung von Caroline von Humboldt im Palazzo Tomati in der Via Gregoriana 42 übernommen. Nach seinem Weggang aus Rom bezogen die Brüder Riepenhausen die Wohnung und blieben dort bis zum Tod von Franz im Jahr 1831 (Kat. Stendal 2001, S. 192).

65 Gustav Adolf Hippius (1792–1856), deutschbaltischer Maler und Lithograph, studierte von 1813 bis 1815 vermutlich an der Akademie der bildenden Künste in Wien, ab 1817 in Italien, im Frühjahr 1818 in Rom (Noack 1927, Bd. 2, S. 265; Geller 1952, Abb. 173–176; AKL, Bd. 73, 2012, S. 310).

Ihr laßt die altgewordenen Freunde gehen, und stehen die ewig junge Freundin die Kunst, ersetzt ja Euch alles und macht das übrige außer Rom, zu thörigten Geschmeiz und eitlen Spiel.

Kaum ein paar Minuten vorher empfang ich Briefe vom Hause, ich muß warlich die Enden der Welt in meinen Gedanken verbinden indem ich Euch schreibe, ich kann es aber leicht, da auch in diesem Briefe gerade so manches von dem lieben uns allen unvergeßlichen Rom die Rede ist, nachdem so lange davon die Rede nicht gewesen ist, und ich darüber große Vorwürfe hören muß. Vater und Mutter und Schwestern sind gesund und grüßen euch recht herzlich. Sie leben ganz auf dem Lande, und so vergnügt, als man es seyn kann, wenn man von einem Kreise von Verwandten und Freunden umgeben ist, mit denen man gleichsam leiblich und geistig aufgewachsen ist. Das Amt hält mich hier mit seinen dörren Fingern, und dürftigen Sorgen fest, daß ich nicht dahin kann wohin ich gerne möchte, entweder im traulicheren Norden, wo mir ein Familienglück blühen würde oder im feyerlicheren Süden, wo die rastlos strebenden Gedanken auch eine Wirklichkeit finden würden, die sie auf eine erfreulichere Art fesseln würden, als es hier nicht geschieht.

Ich übersende Euch diese flüchtigen Zeilen durch FrI Faniska Caspers⁶⁶, die Euch von ihrem frühern Aufenthalt bekannt, und mir sehr werth ist, sie wird den ganzen Winter in Rom bleiben, und gewiß nicht wenig zur Belebung des Künstlerkreises beytragen, der

sich bey Dorothea Schlegel⁶⁷ versameln wird. – Freund Werner läßt Euch sehr grüßen, ich sahe ihn gestern im Vorbeygehen, nachdem er kurz zuvor aus Pohlen zurückgekommen war, dies Land hat er in wunderbare Protektion genommen. – Er gedenkt diesen Winter hier zu bleiben und wird seine ehemalige Zelle im Augustiner Kloster, – die Totenkammer – von neuem beziehen.–

Hier giebt es nichts litterarisches nichts künstlerisch neues, wir denken hier nur an Politik und Finanzen, und höchstens an's Theater, das immer mehr in Dichtung und Vorstellung, wenn nicht in die Aristoteleschen, doch in die französischen Formen übergeht. Kurz es verflacht sich hier alles zum ewigen Frieden Gott befohlen meine Theuren, viele Grüße an Eure Hausgenossen, und Bitten meine wärmsten Grüße, sowohl von mir als meinen Angehörigen, an die H. Thorwaldsen Rauch Koch, Ruschewey Lorenzo Re, p auszurichten. Herzlich umarme ich Euch,

Euer getreuer JCBlanckenhagen

Der verehrten Frau von Humboldt⁶⁸ und Ihrer Familie bitte ich Euch ebenfalls recht sehr von uns allen zu grüßen und mich ihr besonders zu empfehlen.

Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Franz und Johann Riepenhausen, Signatur: 4 Cod. Ms. philos. 161 b : 6–7

66 Franziska Caspers (1786–1835), Schauspielerin, Gesellschafterin, Gouvernante bei der Fürstin Grassalkowicz, mit der sie sich von November 1818 bis Mai 1819 in Rom aufhielt, später vermählte von Doré. Noack 1927, Bd. 2, S. 122. Im Freundeskreis, etwa von Dorothea Schlegel, wurde sie Faniska genannt. Vgl. Finke 1923, S. 154, 335; The Thorvaldsens Museum Archives, URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/people/caspers-fanny> (eingesehen am 20.3.2020).

67 Dorothea Friederike Schlegel (1764–1839), geb. Brendel Mendelssohn, geschiedene Veit, Schriftstellerin, seit 1804 verheiratet mit Friedrich Schlegel (1772–1829), hielt sich von April 1818 bis zum Frühjahr 1820 in Rom auf, wo ihre beiden Söhne, Johannes (1790–1854) und Philipp Veit (1793–1877) als Maler tätig waren. Vgl. Finke 1923.

68 Der zweite Romaufenthalt von Caroline von Humboldt dauerte von Mai 1817 bis Mai 1819.

Karl Morgenstern, Meine Beschäftigungen von 1813 bis 1815, Bd. 10, Blatt 184–186
Reise nach Wenden, Lemburg und Riga, 29 Jul. – 15. Aug. 1814

Von Drobbusch kommend, wo Morgenstern der Witwe von Peter Heinrich von Blankenhagen (1765–1802) seine Aufwartung gemacht und dessen Hofmeister Carl Gottlieb Basler im nahegelegenen Karlsberg besucht hatte, begab er sich nach Lemburg (Mālpils, etwa 50 Kilometer nordöstlich von Riga gelegen).⁶⁹

Seite 184r

Um 7 Uhr kam ich nach Lemburg.

Die Familie des Collegienraths v. Blankenhagen und Er selbst waren aber im Felde (ich sah sie reiten, von weitem, vermied aber von ihnen bemerkt zu werden, und kam früher an als sie). Ich ging durch den Speisesaal des Erdgeschosses in den Garten hinter dem stattlichen Hause, der einige Engl. Anlagen hat, rechts schließt sich der Parkur [?] eines kleinen Parks an. In einer halben Stunde kamen sie an. Blankenhagen als er mich sah, rief: »Endlich!« Der Empfang war sehr freundschaftlich. Alle schienen im Ernst mich gern zu sehen. Auch Mlle [Mademoiselle] Basler⁷⁰, die ich noch nicht kannte war da, Johan's Freundin: klein von Gestalt,

Seite 184v

aber fein, gewandt, natürlich, das Gute der Dutschen und der Französin (ihre Mutter ist Genferin⁷¹) in sich vereinigend.

Ich bekam ein schönes Zimmer und treffliches Bett. – Gespeist wurde abends oben in einem Zimmer, wo Prospecte Venedigs gemalt von Canaletto.

Kaffee getrunken wurde am nächsten Morgen (Montag) in dem großem Zimmer (mit einem Balkon) wo Piranesi's Römische Ansichten⁷² nebst manches andere Expl. [Exem-

69 Der Text ist sehr schwer und in Partien gar nicht lesbar. Wir danken Christine Klössel, Eichenzell, und Stephan Schwenke, Kassel, für ihre Unterstützung bei der Transkription.

70 Nancy Basler (geb. Genf 1793), ihr Vater Carl Gottlieb Basler war der Hofmeister des Bruders von Wilhelm von Blankenhagen, Peter Heinrich (Riga 1765 – Heilbronn 1802). Vgl. S. 11; Basler 1991, S. 37f.

71 1791 heiratete Carl Gottlieb Basler in Genf Susanne Scherer (Lebensdaten unbekannt). Vgl. Basler 1991, S. 37.

72 Vermutlich handelt es sich um Radierungen der »Vedute di Roma« von Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), die zwischen 1747 und 1778 zunächst als Einzelblätter erschienen. Wilton-Ely 1994, Nr. 134–268.

73 Alexander I., Kaiser von Russland (1777–1825), regierte von 1801–1824. Seine Mutter, Maria Feodorowna, Kaiserin von Russland, geb. Prinzessin Sophie von Württemberg (1759–1828), hatte in Pawlowsk ihren Witwensitz. Während des Wiener Kongresses erregten die Liebschaften Alexander I. Aufsehen.

plar] und an Kupferstichen unter Glas in goldenen Rahmen hängen. Beym Frühstück theilte die Basler Johan's (franz.) Brief mit, über den Empfang des Kaisers durch seine Mutter (in Pawlowcb)⁷³. Ich las die Schlußstelle aus meiner Rede Klopstock⁷⁴ n. D., in Bezug auf den Kaiser etc.

Darauf wurden die Ölgemälde besehen, die das anstoßende (nach dem Garten gehende) Zimmer schmücken: vorzügl. das herrliche lebensgroße Bild von Minna und Anette Blankhagen, gemalt in Rom von Schick. Über diese Bilder s. meine schriftl. Anmerkung, auf gesonder. Blättern⁷⁵.

Seite 185

Zu Mittag speisten wir unten im Saal, der nach dem Garten sich öffnet. Nachm[ittags] waren wir auf der mit Leinen überspannten Terrasse dicht hinter dem Haus nach dem Garten; und auf demselben [?] Beym Thee besehen zwey aus Rom mitgebrachte Albums, worin Röm. Künstler (Schick, Reinhard, Fr. Müller, Graß u. viel. andre)⁷⁶ Zeichnungen zum Andenken für die Familie Bl.[anckenhagen] angebracht hatten. Einige waren scherzhaft, sich beziehend auf gesellschaftliche Vorfälle; andere, die Gegenstände würdig andeutend.

Dienstag VM. [Vormittag] las ich bym Frühstück den Damen vor Goethe's Wanderer (den sie noch nicht kannten) ferner ebenso (aus dem 1ten Bd der Werke [unleserlich] S. 168⁷⁷) Die Musageten (die Schwingen [?]) Die Nektartropfen (die Bienen [?] etc.) dsg. [desgleichen] S. 187. Beyde Gedichte sind liebliche $\mu\delta\omicron\lambda\omicron\upsilon\mu\epsilon\nu\alpha$ [Dichtungen]. Von den Epigrammen No. 8 (die Gondel) u.a.m. – Nachm. [ittags] vorgelesen Goethe über Wieland⁷⁸. besehen in Blankenhagens Bibliothek interessante Zeichnungen aus Rom und viele Kupferwerke. –

[Zusatz am Rand] Abends Fahrt auf der Droschke mit Frau v. Bl [anckenhagen] und Annett. Hr. v. Bl. und Minna und Madame Basler ritten. – (Annette – Miraban [?])

74 Karl Morgenstern: Klopstock als vaterländischer Dichter. Eine Vorlesung. Dorpat 1814.

75 Auf der Basis seiner 1814 angefertigten Aufzeichnungen publizierte Morgenstern eine Beschreibung des 1905 verbrannten Doppelporträts (Morgenstern 1836). Siehe S. 17.

76 Vgl. die Blätter 1, 7 und 14 des Stammbuchs. Johann Christian Reinhart (1761–1847) war im Stammbuch nicht vertreten.

77 Morgenstern nutzte folgende Ausgabe des Cotta-Verlages: Goethe's Werke [in 13 Bänden]. Bd. 1, Tübingen 1806, S. 168: »Die Musageten«, S. 187: »Die Nektartropfen«. URL: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fsl/object/display/bsb10108982_00016.html?rotate=360&zoom=0.6500000000000001 (eingesehen am 15.5.2020).

78 Möglicherweise handelt es sich um die Trauerrede zum brüderlichen Andenken Wielands, die Goethe am 18.2.1813 hielt.

Seite 185v

Abends mit der Familie Spaziergang auf die Ruine des Schlosses Lemburg (Anett – der Colstein [?] nannte sie »eine große Zahnlücke«, aus welchem Worte Werner viel We-
sens machte. –)

Mittw. morgen ordnete ich die Sammlg. der Kupferstiche in Portefeuilles's. NM. [nachmittags] kam die Familie des Pastor Brockhaus (nicht er selbst, eine Tochter (blaß von Ansehen), im Gesicht nicht ohne Geist. Erzähl. [ungen] von Baldorf [?] etc. – Spaziergang nach dem Belvedere. Herrl.[iche] Aussicht von oben (es ist ein thurmartiges Gebäude im Walde). Auf dem Rückwege ich viel erzählt an Bl.[anckenhagen] von Joh. v. Müller⁷⁹ etc.

Donnerst. Ab.[end] nach Z[unleserlich] noch einige Anekdoten vorgelesen aus Cham-
pfort⁸⁰ – Göthe's Braut v. Korinth⁸¹ etc. – Minna und die Basler nachher noch auf dem Balkon; die B. ein wenig unartig, wie mir's schien – Anm. sinnend aufmerksam –

Am Donnerstag Morgen theilten mir die beyden Frl.[Fräulein] Bl.[anckenhagen] Briefe der Frau v. Humboldt aus Wien mit (betr. eines Festes in Wien etc.) Man sah daraus, daß sie sehr freundschaftlich gesinnt war und blieb gegen beyde. Ida Brun war

Seite 186

genaue [?] Freundin Annettes – Moment, wo – auf dem Balcon zu Montes Schein. Ich trat nicht hinaus etc. Der Abschied von der Familie, zumal von der Mutter, herzl. Man verlangte baldige Wiederkehr –

Tartu, Universitätsbibliothek, Nachlass Morgenstern, Signatur F 3, Mrg DXCV, Blatt 184–186
<https://www.ester.ee/record=b4424249> (eingesehen am 15.5.2020)

⁷⁹ Mit dem Schweizer Historiker, Publizisten und Staatsmann Johann von Müller (1752–1809) korrespondierte Morgenstern (Maurer-Constant 1840, S. 201–262). 1808 publizierte er drei Reden über Müller (Morgenstern 1808).

⁸⁰ Nicolas Chamfort (1741–1794), Schriftsteller. Der Franzose hinterließ kein geschlossenes literarisches Werk, sondern vor allem Aphorismen und Maximen. Vielleicht las Morgenstern aus: *Produits de la Civilisation perfectionnée. Maximes et pensées, caractères et anecdotes*. In: *Œuvres complètes*. Hrsg. von Ginguené. Paris 1795.

⁸¹ Goethe 1806 (wie Anm. 77), S. 268.

Al Sig. *Signori*

Fratelli Francesco & Giovanni
Riesenhansen

Roma.



Anhang

Literatur

Adressbuch 1907

Die deutschen Balten. Adreßbuch für die außerhalb ihrer Heimat lebenden Balten. Hrsg. vom Verbands deutscher Balten in Darmstadt. Darmstadt 1907

AKL

Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Leipzig und München 1983ff.

Aletta/Monticelli 2002

Aletta, Anna; Monticelli, Manuela: Volumi antichi. Libro aperto sulla città. Museo di Roma. Rom 2002

Alexandrova 2004

Alexandrova, Natalya I.: Russkij risunok XVIII – pervoj poloviny XIX veka [Russian drawings 18th – first half of the 19th century]. Hrsg. vom State Pushkin Museum of Fine Arts. Bd. 1: A–P. Moskau 2004

Alter 2015

Alter, Irina: Macht. Reform. Kunst. Die Kaiserliche Akademie der Künste in St. Petersburg. (Das östliche Europa. Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 1). Köln (u. a.) 2015

Andresen 1869

Andresen, Andreas: Die deutschen Maler-Radierer (Peintres-Graveurs) des neunzehnten Jahrhunderts, nach ihren Leben und Werken. (5 Bde. Leipzig 1866–1878). Bd. 3. Leipzig 1869

Atterbom 1970

Atterbom, Per Daniel: Reisebilder aus dem romantischen Deutschland. Jugenderinnerungen eines romantischen Dichters und Kunstgelehrten aus den Jahren 1817 bis 1819. Neu hrsg. von Elmar Jansen. Stuttgart 1970

Basler 1991

Basler, Carl Gottlieb: Autobiographische Notizen. In: Jahrbuch des baltischen Deutschland, Bd. 38 (1991), S. 36–39

Baudis 2007

Baudis, Hela: Rudolph Suhrlandt (1781–1862). Grenzgänger zwischen Klassizismus und Biedermeier. Leben und Werk eines deutschen Hofmalers und Porträtisten des Bürgertums. Diss. Greifswald 2007

Becker/Klöcker 2003

Becker, Sabine; Klöcker, Martin (Hrsg.): Handbuch des personalen Gelegenheits-schrifttums in europäischen Bibliotheken und Archiven. Bd. 8: Dorpat. Universitätsbibliothek, Estnisches Literaturmuseum, Estnisches Historisches Archiv / Tartu. Ülikooli Raamatukogu, Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Ajalooarhiiv. Hildesheim (u. a.) 2003

Becker/Klöcker 2004

Becker, Sabine; Klöcker, Martin (Hrsg.): Handbuch des personalen Gelegenheits-schrifttums in europäischen Bibliotheken und Archiven. Bde. 12–15: Riga. Akademische Bibliothek Lettlands, Historisches Staatsarchiv Lettlands, Spezialbibliothek des Archivwesens, Nationalbibliothek Lettlands, Baltische Zentrale Bibliothek. Hildesheim (u. a.) 2004

Bēms 2008

Bēms, Romis: Von Serben bis Sizilien. Über den Maler Carl Gotthard Grass (1767–1814). In: Drewes, Jörg (Hrsg.): In Polen, Palermo und St. Petersburg. Vorträge der Colloquien zu Johann Gottfried Seume in Grimma, Riga und Tartu 2003 und 2005. Bielefeld 2008, S. 71–96

Benocci 1988

Benocci, Carla: Villa Aldobrandini a Monte Magnanapoli nella prima metà dell'Ottocento (I): storia di una rinascita. In: L'urbe. Bd. 51 (1988), 5/6, S. 45–59

Benz 1941

Benz, Richard (Hrsg.): Goethes Götze von Berlichingen in Zeichnungen von Franz Pforr (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 52). Weimar 1941

Bergau 1885 (2011)

Bergau, R[udolf]: Inventar der Bau- und Kunst-Denkmalen in der Provinz Brandenburg im Auftrage des Brandenburgischen Provinzial-Landtages. Berlin 1885 (Reprint Potsdam 2011)

Bernhard 1973

Bernhard, Marianne (Hrsg.): Deutsche Romantik. Handzeichnungen. 2 Bde. München 1973

Bernoulli 1779

Johann Bernoulli's, der königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, und anderer gelehrten Gesellschaften, Mitgliedes, Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen, Kurland, Rußland und Pohlen: in den Jahren 1777 und 1778. Bd. 3: Reise von Danzig nach Königsberg, und von da nach Petersburg, im Jahr 1778. Leipzig 1779

Bickendorf 2007

Bickendorf, Gabriele: Die ersten Überblickswerke zur »Kunstgeschichte«. Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt (1730–1814), Luigi Lanzi (1732–1810), Johann Domenico Fiorillo (1748–1821) und Leopoldo Cicognara (1767–1834). In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): Klassiker der Kunstgeschichte. Bd. 1: Von Winckelmann bis Warburg. München 2007, S. 29–45

Böhm 2009

Böhm, Angela: Carus-Album. Die Wiederentdeckung einer Porträtsammlung. (Ausstellungskatalog, Städtische Galerie Dresden – Kunstsammlung, 25.6.–27.9.2009). Dresden 2009

Börsch-Supan 1975

Börsch-Supan, Eva: Das Mädchen aus der Fremde. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg. Bd. 12 (1975), S. 225–260

Böttiger 1810

Böttiger, Carl August: Die Aldobrandinische Hochzeit. Eine archäologische Ausdeutung von C. A. Böttiger. Nebst einer Abhandlung über dies Gemälde von Seiten der Kunst betrachtet von H. Meyer. Dresden 1810

Bonstettiana 2003

Bonstettiana. Historisch-kritische Ausgabe der Briefkorrespondenzen Karl Viktor von Bonstettens und seines Kreises 1753–1832. Zweite Zeitspanne 1787–1811. Bd. 10 (1805–1811), Teilbd. 1: 1805–1808, Teilbd. 2: 1808–1811. Hrsg. von Doris und Peter Walsen-Wilhelm, unter Mitarbeit von Antje Kolde. Göttingen 2003

Borchardt 2010

Borchardt, Stefan: Wilhelm Friedrich Gmelin. Veduten und Ideallandschaften der Goethezeit. (Ausstellungskatalog, Hausen ob Verena, Kunstmuseum Hohenkarpfen, 25.7.2010–7.11.2010). Beuron 2010

Bordini/Passo/Ferri 2000

Bordini, Carlo; Passo, Fabrizio Dal; Ferri, Pamela: La Via Cassia – Francigena e l'Alto Lazio nella Seconda metà del XVIII secolo (Semestrare di Studi e Ricerche di Geografia, 2000, 1/2). Rom 2000

Bower 1990

Bower, Peter: Turner's Papers. A Study of the Manufacture, Selection and Use of his Drawing Papers 1787–1820. (Ausstellungskatalog London, Tate Gallery, 10.10.1990–13.1.1991). London 1990

Brednich 1997

Brednich, Rolf Wilhelm: Denkmale der Freundschaft. Die Göttinger Stammbuchkupfer – Quellen der Kulturgeschichte. Aus den Beständen des Stadtarchivs Göttingen, der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, des Städtischen Museums Göttingen, des Firmenarchivs Wiederholdt Göttingen und des Historischen

Museums am Hohen Ufer Hannover. Friedland 1997

Brilli 1989

Brilli, Attilio: Reisen in Italien. Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. bis 19. Jahrhundert. Köln 1989

Brun 1800

Brun, Friederike: Tagebuch über Rom. Theil I (Bd. 3 der Prosaischen Schriften). Zürich 1800

Brun 1806–1809

Brun, Friederike: Episoden aus Reisen durch das südliche Deutschland, die westliche Schweiz, Genf und Italien in den Jahren 1801, 1802, 1803, nebst Anhängen vom Jahr 1805. 2 Bde. Zürich 1806–1809

Brun 1812

Brun, Friederike: Neue Gedichte. 2. Bd. Darmstadt 1812

Brun 1816

Brun, Friederike: Briefe aus Rom, geschrieben in den Jahren 1808, 1809, 1810. Ueber die Verfolgung, Gefangenschaft und Entführung des Papstes Pius VII. Dresden 1816

Brun 1833

Brun, Friederike: Römisches Leben. 2 Bde. Leipzig 1833

Büsing 2011

Büsing, Leander: Vom Versuch, Kunstwerke zweckmäßig zusammenzustellen. Malerei und Kunstdiskurs im Dresden der Romantik. (Dortmunder Schriften zur Kunst. Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 2). Norderstedt 2011

Büttner 1980

Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte. Bd. I. Wiesbaden 1980

Büttner 1981

Büttner, Frank: Die römischen Freskenzyklen der Nazarener. In: Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. (Ausstellungskatalog Rom, Galleria Nazionale

d'Arte moderna, 22.1.–22.3.1981). München 1981, S. 283–287

Büttner 1983

Büttner, Frank: Der Streit um die »Neudeutsche religios-patriotische Kunst«. In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft, Bd. 43 (1983), S. 55–76

Büttner 1984

Büttner, Frank: Wilhelm Tischbeins »Konradin von Schwaben«. In: Kunstsplitter. Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte. Festschrift für Wolfgang J. Müller zum 70. Geburtstag. Husum 1984, S. 100–119

Büttner 2002

Büttner, Frank: Ein konservativer Rebell – Franz Pforrs Zeichnungen zu Goethes »Götz von Berlichingen«. In: »Bedeutung in den Bildern«. Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Karl Möseneder und Gosbert Schüssler. Regensburg 2002, S. 9–38

Busch 2001

Busch, Werner: Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Zeichnen in Rom 1790–1830. Hrsg. von Margret Stuffmann und Werner Busch. Köln 2001, S. 11–44

Busch 2006

Busch, Werner: Goethe, die Gebrüder Riepenhausen und deren Empfang in Rom. In: Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen 1780–1820. Hrsg. von Paolo Chiarini und Walter Hinderer. Würzburg 2006, S. 43–58

Busiri Vici d'Arcevia 1990

Busiri Vici d'Arcevia, Andrea: Su un pittore austriaco a Roma nel Settecento. Ludwig Guttenbrunn. (Erstveröffentlichung in: Studi Romani. Hrsg. vom Istituto di Studi Romani, 26. Jg., Nr. 4, Ottobre–Dicembre 1976). In: Scritti d'Arte. Hrsg. von Barbara Jatta. Rom 1990, S. 348–353

Camp 2013

Camp, John McKesson: In Search of Greece. Catalogue of an Exhibition of Drawings at

the British Museum by Edward Dodwell and Simone Pomardi from the Collection of the Packard Humanities Institute. Los Altos, California 2013

Candidi Dionigi 1809–1812

Candidi Dionigi, Marianna: Viaggi in alcune città del Lazio, che diconsi fondate dal re Saturno. Rom 1809–1812

Champollion 1811

Champollion, Jean-François: Observations sur le catalogue des manuscrits coptes du Musée Borgia à Velletri, ouvrage posthume, ou journal des sciences, des lettres et des arts, Oktober 1811, S. 1–36

Clemen 1919

Clemen, Otto: Kunstgeschichtliches aus Mitau. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 41 (1919), S. 238–250

Clemen/Herbst 1919

Clemen, Otto; Herbst, George Frederick (Hrsg.): Various designs collected by le Baron d'Offenberg de la Courtade, in the course of his travels. This Specimen of British Penmanship as a Token of Esteem, is presented by his much obliged humble servant George Frederick Herbst. Faksimile des im Provinzialmuseum Mitau befindlichen Originals von 1779. Nachwort von Otto Clemen. Leipzig 1919

D'Alconzo 2001

D'Alconzo, Paola: La tutela del patrimonio archeologico nel Regno di Napoli tra Sette e Ottocento. In: Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée, 113. Jg. (2001), Nr. 2, S. 507–537

Dammann 1930

Dammann, Oswald: Goethe und Christian Friedrich Schlosser. Mit einem ungedruckten Briefe Schlossers an Goethe. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft / Goethe-Gesellschaft in Weimar, Bd. 16 [50] (1930), S. 39–72

De Rosa 2015

De Rosa, Pier Andrea: La Grecia a Roma: Edward Dodwell e Simone Pomardi. In: Strenna dei Romanisti, 2015, S. 195–201

Deneke 1936

Deneke, Otto: Die Brüder Riepenhausen. Göttingen 1936

Dingerdissen 2018

Dingerdissen, Ulf: Genoveva von Brabant. Ein romantisches Schlüsselthema in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin und Boston 2018

Dodwell 1819

Dodwell, Edward: Classical and Topographical Tour through Greece during the years 1801, 1805, and 1806. 2 Volumes. London 1819

Dodwell 1821

Dodwell, Edward: Classische und topographische Reise durch Griechenland während der Jahre 1801, 1805 und 1806. In zwei Bänden. Übersetzt und mit Anmerkungen hrsg. von Friedrich Karl Ludwig Sickler. Meiningen 1821

Dölemeyer 1993

Dölemeyer, Barbara: Frankfurter Juristen im 17. und 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1993

Dönike 2013

Dönike, Martin: Altertumskundliches Wissen in Weimar. Berlin 2013

Doronina 2015

Doronina, Ljudmila Nikolaevna: Ivan Petrovič Martos. In: AKL. Bd. 87, 2015, S. 413

Düntzer/Herder 1861

Düntzer, Heinrich; Herder, Ferdinand Gottfried von (Hrsg.): Von und an Herder. Ungedruckte Briefe aus Herders Nachlaß. Bd. 2: Herders Briefwechsel mit Hartknoch, Heyne und Eichhorn, Briefe an Grupen, Herders Gattin und J. Müller, nebst Briefen von Fr. L. W. Meyer und A. von Einsiedel. Leipzig 1861

Eckardt 1869a

Eckardt, Julius Wilhelm Albert von: Baltische und russische Culturstudien aus zwei Jahrhunderten. Leipzig 1869

Eckardt 1869b

Eckardt, Julius Wilhelm Albert von: Die baltischen Provinzen Russlands. Politische und culturgeschichtliche Aufsätze. Leipzig 1869

Eggers 1873–1891

Eggers, Friedrich; Eggers, Karl: Christian Daniel Rauch. Leben und Werke. 5 Bde. Berlin 1873–1891

Ehrmann 1809

Ehrmann, Theophil Friedrich: Neueste Kunde der Schweiz und Italiens. Nach ihrem jetzigen Zustande aus den besten Quellen dargestellt. (Neueste Länder- und Völkerkunde, Bd. 5). Prag 1809

Engelhardt/Neuschäffer 1983

Engelhardt, Hans-Dieter von; Neuschäffer, Hubertus: Die Livländische Gemeinnützige und Ökonomische Sozietät (1792–1939). Ein Beitrag zur Agrargeschichte des Ostseeraums. (Quellen und Studien zur baltischen Geschichte, Bd. 5). Köln und Wien 1983

Erler 1909

Erler, Georg: Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809. Als Personen- und Ortsregister bearbeitet und durch Nachträge aus den Promotionslisten ergänzt. Bd. 3: Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1709 bis zum Sommersemester 1809. Leipzig 1909

Fairbanks Harris/Fuller/Green 2006a

Fairbanks Harris, Theresa; Fuller, Michael; Green, Maureen: Papermaking and the Whatmans. In: Fairbanks Harris/Wilcox 2006, S. 61–119

Fairbanks Harris/Fuller/Green 2006b

Fairbanks Harris, Theresa; Fuller, Michael; Green, Maureen: A Synoptic View of Papers Marked "WHATMAN" in Eighteenth- and Nineteenth-Century England. In: Fairbanks Harris/Wilcox 2006, S. 133–149

Fairbanks Harris/Wilcox 2006

Fairbanks Harris, Theresa; Wilcox, Scott: Papermaking and the Art of Watercolor in Eighteenth-Century Britain. Paul Sandby and the Whatman Paper Mill. (Ausstellungskatalog, New Haven, Yale Center for British Art, 22.2.–4.6.2006). New Haven (u. a.) 2006

Fèa 1813

Fèa, Carlo: Osservazioni sull' arena, e sul podio dell'Anfiteatro Flavio. Fatte dal signor Pietro Bianchi di Lugano [...], illustrate e difese da Lorenzo Re romano [...], nella sessione della suddetta Accademia li 17 dicembre 1812. Discusse e confutato dall' Avvocato Carlo Fea. Rom 1813

Fernow 1806

Fernow, Carl Ludwig: Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1806

Fernow 1944

Fernow, Carl Ludwig: Römische Briefe an Johann Pohrt 1793–1798. Hrsg. von Herbert von Einem und Rudolf Pohrt. Berlin 1944

Feuchtmayr 1975

Feuchtmayr, Inge: Johann Christian Reinhardt 1761–1847. Monographie und Werkverzeichnis. München 1975

Ficacci 2000

Ficacci, Luigi: Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings / Gesamtkatalog der Kupferstiche / Catalogue raisonné des eaux-fortes. Köln (u. a.) 2000

Finke 1923

Finke, Heinrich (Hrsg.): Der Briefwechsel Friedrich und Dorothea Schlegels 1818–1820 während Dorotheas Aufenthalt in Rom. München 1923

Fischer 2003

Fischer, Bernhard: Der Verleger Johann Friedrich Cotta. Chronologische Verlagsbibliographie 1787–1832. Aus den Quellen bearbeitet. 3 Bde. Marbach 2003

Floeck/Werner 1939/40

[Werner, Friedrich Ludwig Zacharias:] Die Tagebücher des Dichters Zacharias Werner. Hrsg. und erläutert von Oswald Floeck. Bd. Texte: Leipzig 1939. Bd. Erläuterungen: Leipzig 1940.

Foerst-Crato 1975

Frauen zur Goethezeit. Ein Briefwechsel. Caroline von Humboldt, Friederike Brun. Briefe aus dem Reichsarchiv Kopenhagen und dem Archiv Schloß Tegel, Berlin. Erstmalig hrsg. und kommentiert von Ilse Foerst-Crato. Düsseldorf 1975

Förster 1874

Förster, Ernst: Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken. Theil I. Berlin 1874

Francksen-Liesefeld 2008

Francksen-Liesefeld, Silke: Der Landschaftsmaler Ludwig Philipp Strack 1761–1836. Biographie und Werkverzeichnis. (Veröffentlichungen der Oldenburgischen Landschaft, Bd. 14). Oldenburg 2008

Frank/Windholz 2012

Frank, Christoph; Windholz, Angela: La corrispondenza romana di Heinrich von Offenbergl (1785–1796). In: Capitelli, Giovanna; Grandesso, Stefano; Mazzarelli, Carla (Hrsg.): Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775–1870). Rom 2012, S. 128–191

Froning 1977

Froning, Hubertus: Thorvaldsen und Carstens. In: Bertel Thorvaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen. Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen. (Ausstellungskatalog Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 5.2.–3.4.1977). Köln 1977, S. 41–45

Fuchs 2007

Fuchs, Werner: Goethe, Höpfner und das Rehberg-Album. In: Publications of the English Goethe Society, N. S., Vol. 76 (2007), S. 85–92

Fusconi 1994

Fusconi, Giulia: La Fortuna delle »Nozze Aldobrandini«: dall'Esquilino alla Biblioteca Vaticana. Città del Vaticano 1994

Gagliardi/Forrer 1982

Gagliardi, Ernst; Forrer, Ludwig: Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich. Bd. 2: Neuere Handschriften seit 1500 (ältere schweizergeschichtliche inbegriffen). Zürich 1982

Gallwitz 1977

Gallwitz, Klaus: Das Städel und die Nazarener. In: Gallwitz, Klaus (Hrsg.): Die Nazarener. (Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, 28.4.–28.8.1977). Frankfurt am Main (u. a.) 1977, S. 9–11

Gebhardt/Schauer 1930

Gebhardt, Peter von; Schauer, Hans: Johann Gottfried Herder, seine Vorfahren und seine Nachkommen. Leipzig 1930

Geller 1952

Geller, Hans: Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800–1830. Mit einer Einführung in die Kunst der Deutschrömer. Berlin 1952

Gerhardt 2008

Gerhardt, Dietrich: Wer kauft Liebesgötter? Metastasen eines Motivs. (Neue Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Bd. 1). Berlin 2008

Giangiaco­mo 1810

Giangiaco­mo, Francesco: Lunette in parte danneggiate, che esistevano nel chiostro grande del convento di S. a Maria del Popolo, dipinte da Bernadino di Betto detto il Pinturicchio, dallo Spagna, e da altri scolari di P. Perugino, demolite in 1811. 15 tavole com. la pianta. Rom 1810

Glaser 2008

Glaser, Margrit: Die »Quelle der italienischen Literatur« in Weimar. Italienische Sprachlehre und Sprachwissenschaft bei Christian Joseph Jagemann und Carl Ludwig Fernow. München 2008

Goedeke 1898

Goedeke, Karl: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. Bd. 6 (= 7. Buch, I. Abteilung): Zeit des Weltkrieges (1790–1815). Zweite, ganz neu bearbeitete Auflage. Dresden 1898

Goethe 1998

Goethe, Johann Wolfgang von: Über Polygnots Gemälde auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi (Göttingen 1805). In: ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hrsg. von Friedemar Apel. Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771–1805. Frankfurt am Main 1998

Goethe/Cotta 1983

Goethe und Cotta. Briefwechsel 1797–1832. Textkritische und kommentierte Ausgabe in drei Bänden. Bd. 3/1: Erläuterungen zu den Briefen 1797–1815. Hrsg. v. Dorothea Kuhn. (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 33/1). Stuttgart 1983

Grandesso 2015

Grandesso, Stefano: Bertel Thorvaldsen (1770–1844). With catalogue by Laila Skjøthaug. Mailand 2015

Graß 1810

Carl Gotthard Graß: Laute aus der Ferne, der theuren Heimathstadt Riga gewidmet. (Bey Anlass eines zur Mitfeyer des rigischen Jubiläums veranstalteten Abendfestes in der Villa Aldobrandini durch Hrn. Kollegienrath v. Blankenhagen. Am 16[.] Jul. 1810.). In: Morgenblatt für gebildete Stände, 4. Jg., Nr. 236, 2.10.1810, S. 941.

Graß 1811

Graß, Carl Gotthard: Neueste Arbeiten des Historienmalers Schick aus Stuttgart. Rom, 4. Dec. 1810. In: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 14, 16.1.1811, S. 53–55

Graß 1812

Graß, Carl Gotthard: Etwas über meine dem Andenken an Sicilien gemalten vier Landschaften. Den Freunden in Riga gewidmet. Riga 1812

Graß 1826

Graß, Carl Gotthard: Hinterlassene Briefe (Fortsetzung) [Brief aus Rom, 14.11.1810]. In: Morgenblatt für gebildete Stände. Kunstblatt, Nr. 39, 15.5.1826, S. 155f.

Graß 1912

Graß, Wilhelm: Karl Gotthard Graß, ein Balte aus Schillers Freundeskreise. Ein Gedenkblatt aus Deutschlands klassischer Zeit. Reval 1912

Grave 1825

Grave, Karl Ludwig (Hrsg.): Caritas. Ein Taschenbuch zum Besten der Unterstützungs-Casse des Frauen-Vereins zu Riga. I. Jg. Riga 1825

Grote 1972

Grote, Ludwig: Joseph Sutter und der nazarische Gedanke. München 1972

Gwinner 1862

Gwinner, Philipp Friedrich: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main. Vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städtischen Kunstinstituts. Bd. I. Frankfurt am Main 1862

Haakh 1863

Haakh, Adolf: Beiträge aus Württemberg zur neueren Deutschen Kunstgeschichte. Mit einem Porträt Gottlieb Schick's und 5 Radierungen. Stuttgart 1863 (Online-Ressource: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsb:12-bsb10258286-7>)

Hackert/Nordhoff 2012

Jakob Philipp Hackert: Briefe (1761–1806). Hrsg. und kommentiert von Claudia Nordhoff. Göttingen 2012

Häder 2010

Häder, Ulf: Konradin. Positionen des Historienbildes im 19. Jahrhundert. In: Mythos Staufer. Akten der 5. Landauer Staufertagung 2005. Hrsg. von Volker Herzner und Jürgen Krüger. Speyer 2010, S. 159–172

Haese 1996

Haese, Klaus: Der Greifswalder Maler Wilhelm Titel – ein Zeitgenosse Julius Schnorr von Carolsfelds. In: Vogel, Gerd-Helge (Hrsg.): Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik. Publikation der Beiträge zur VII. Greifswalder Romantikkonferenz vom 30.9.–3.10.1994. Greifswald 1996, S. 51–58

Hagen 1926

Hagen, Paul: Friedrich Overbecks handschriftlicher Nachlass in der Lübeckischen Stadtbibliothek, Lübeck 1926

Hahn 1964

Hahn, Sophie von: In Gutshäusern und Residenzen. Denkwürdigkeiten der Freifrau Sophie von Hahn, geb. de Graimberg. Hrsg. von Otto von Taube. Hannover-Döhren 1964

Harder-Gersdorff 1995

Harder-Gersdorff, Elisabeth: Riga im Rahmen der Handelsmetropolen und Zahlungsströme des Ost-Westverkehrs am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung, Bd. 44 (1995), 4, S. 521–563

Hartau 1987

Hartau, Johannes: Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur. Berlin 1987

Hartmann 1809

Hartmann, Karl Friedrich August: Briefe von und an Winckelmann. Aus dessen literarischen Nachlasse. In: Studien. Hrsg. von Carl Daub und Friedrich Creuzer. Bd. 5 (1809), 2. Heft, S. 263–268

Hartmann 1970

Hartmann, Jørgen Birkedal: La Musa di Thorvaldsen. In: Colloqui del Sodalizio, 1970, S. 1–119

Hartmann 1973

Hartmann, Stefan: Reval im Nordischen Krieg. (Quellen und Studien zur Baltischen Geschichte, Bd. 1). Bonn-Bad Godesberg 1973

Hartmann 1977

Hartmann, Jørgen Birkedal: Zu Thorvaldsens Rezeption der nordischen Kunst in Rom um 1770–1800. In: Bott, Gerhard (Hrsg.): Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit. Köln 1977, S. 129–172

Hasse 1887/88

Hasse, Paul: Aus dem Leben Friedrich Overbecks. Briefe an Eltern und Geschwister. In: Allgemeine Konservative Monatsschrift, 1887, S. 897–914, 1056–1068, 1189–1201; 1888, S. 39–56, 157–177

Heinz 1986

Heinz, Marianne: Julius Eugen Ruhl – Ricordi d'Italia. In: Antike Bauten in Modell und Zeichnung um 1800. (Vollständiger Katalog der Korkmodelle und der Ausstellung, Staatliche Kunstsammlungen Kassel, 1986). Kassel 1986, S. 53f.

Heinz 2006

Heinz, Ulrich von: Künstlerrepublik und Kunstmarkt. Wilhelm und Caroline von Humboldt in Rom. In: Italien in Preußen. Preußen in Italien. Ein Kolloquium der Winckelmann-Gesellschaft, des Forschungszentrums Europäische Aufklärung und der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam vom 25.–27.10.2002. Stendal 2006, S. 69–84

Helke 2005

Helke, Gun-Dagmar: Johann Esaias Nilson (1721–1788). Augsburger Miniaturmaler, Kupferstecher, Verleger und Kunstakademie-direktor. (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 82). München 2005

Hellermann 2005

Hellermann, Dorothee von: Weimar und Erfurt im Oktober 1808 – beschrieben von Karl Morgenstern aus Dorpat (Teil 2). In: Goethe-Jahrbuch (Goethesellschaft in Weimar), Bd. 122 (2005), S. 302–315

Helsted 1944

Helsted, Dyveke: Friederike Bruns Album. In: Meddelelser fra Thorvaldsens Museum (= Thorvaldsens Museum bulletin), 1944, S. 64–78

Henkel/Schöne 1967

Henkel, Arthur; Schöne, Albrecht (Hrsg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart 1967

Hennig 2005

Hennig, Mareike: Asmus Jakob Carstens. Sensible Bilder. Eine Revision des Künstlermythos und der Werke. Petersberg 2005

Hensler 1923

Hensler, Erwin: Das Stammbuch A. Zinggs. Leipzig 1923 (Faksimile-Ausgabe)

Herder 1805

Johann Gottfried von Herder's sämtliche Werke. [Abt. 2:] Zur schönen Literatur und Kunst. Hrsg. durch [Christian Gottlob] Heyne. Erster Teil: Fragmente zur deutschen Literatur. Erste Sammlung. Tübingen 1805

Herder 1863

Herder, Johann Gottfried von: Der Cid nach spanischen Romanzen besungen. Stuttgart 1863

Hoffmann 2001

Hoffmann, Paola: Le ville di Roma e dei dintorni. Rom 2001

Hofmann 2007

Hofmann, Sabine und Klaus: Wo ich einst residierte – wo ich Fürstin des Landes war ... Lebensstationen der Herzogin von Kurland. (Ausstellungskatalog, Museum Burg Posterstein) Posterstein 2007

Holle 2006

Holle, Helmgard: Künstlerpapiere und ihre Wasserzeichen in der Zeit der Romantik unter besonderer Berücksichtigung der Sammlung des Kupferstichkabinetts der Wiener Akademie. In: Reiter, Cornelia: Wie im wachen Traume. Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen der deutschen und österreichischen Romantik. Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien. Wien 2006, S. 444–453

Hollstein 1996

Hollstein, Friedrich Wilhelm Heinrich (u. a.): [Hollstein's] Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. Ca. 1450–1700. Bd. 44: Maarten de Vos. Text. Amsterdam (u. a.) 1996

Holst 1943

Holst, Niels von: Über einige Kunstwerke in baltendeutschem Privatbesitz. In: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 12/13 (1943), S. 312–326

Holst 1987

Holst, Christian von: Johann Heinrich Dann-ecker. Teil 1: Der Bildhauer. Stuttgart 1987

Howitt 1886 (1971)

Howitt, Margaret: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und anderen Dokumenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert von M. Howitt. Hrsg. von Franz Binder. 2 Bde. Bern 1971 (Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1886)

Hupel 1781

Hupel, August Wilhelm: Der Luxus in unsern Nordländern. In: Nordische Miscellaneen. Hrsg. von August Wilhelm Hupel. 1. Jg., 3. Bd. (Stück). Riga 1781, S. 113–147

Ilg 1878

Ilg, Albert: Ein Notizbuch Johann Scheffer's. In: Österreichische Kunst-Chronik, Bd. 1 (1878), S. 35–39

Jannau 1781

Jannau, Heinrich Johann von: Sitten und Zeit. Ein Memorial an Lief- und Estlands Väter. Riga 1781

Jeffares 2006

Jeffares, Neil: Dictionary of pastellists before 1800. London 2006

Jensen 1974

Jensen, Jens Christian: Overbeck in Wien 1806 bis 1807. Kalendarium seiner Freundschaft mit Pforr und die Wandlung seiner Kunstanschauungen. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1974, S. 105–123

Joeres 2012

Joeres, Yvonne: Die Don-Quijote-Rezeption Friedrich Schlegels und Heinrich Heines im Kontext des europäischen Kulturtransfers. Ein Narr als Angelpunkt transnationaler Denkansätze. Heidelberg 2012

Jordán de Urríes de la Colina 1992

Jordán de Urríes de la Colina, Javier: José de Madrazo en Italia (1803–1819). In: Archivo español de Arte, Bd. 65 (1992), S. 351–370

Jørnæs 1994

Jørnæs, Bjarne: Asmus Jacob Carstens und Bertel Thorvaldsen. Zeichnungen von Carstens im Thorvaldsen-Museum. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1994, S. 61–64

Jørnæs 1997

Jørnæs, Bjarne: Bertel Thorvaldsen. La vita e l'opera dello scultore. Rom 1997

Kamphausen 1941

Kamphausen, Alfred: Asmus Jakob Carstens. (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 5). Neumünster 1941

Kat. Braunschweig 1999

Matuschek, Oliver (Hrsg.): August Vasel. Ein Sammler und seine Welt. (Ausstellungskatalog, Braunschweigisches Landesmuseum. Veröffentlichungen des Braunschweigischen Landesmuseums, Bd. 92). Braunschweig 1999

Kat. Braunschweig 2018

Luckhardt, Jochen (Hrsg.): Kunst setzt Zeichen. Neuerwerbungen aus dem alten Europa. (Ausstellungskatalog Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 24.10.2018–20.1.2019). Dresden 2018

Kat. Bremen 1995

Kreul, Andreas: Johann Friedrich Lahmann. ... zu möglichst gleichen Teilen ... Die Kunsthalle Bremen und ihre Stifter. (Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bremen, 19.3.–30.4.1995). Bremen 1995

Kat. Chiasso 2018

Guzzo, Pietro Giovanni; Esposito, Maria Rosaria; Ossanna Cavadini, Nicoletta (Hrsg.): Ercolano e Pompei. Visioni di una scoperta. Herculaneum and Pompeii. Visions of a discovery. (Ausstellungskatalog Chiasso, Centro Culturale, m.a.x. museo, 25.2.–6.5.2018. Grafica storica, Bd. 8). Genf 2018

Kat. Dresden 2012

Kulmann-Hodick, Petra; Schnitzer, Claudia; Waldkrich, Bernhard von (Hrsg.): Adrian Zingg. Wegbereiter der Romantik. (Ausstellungskatalog, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, 17.2.–6.5.2012; Kunsthaus Zürich, 25.5.–12.8.2012). Dresden 2012

Kat. Eutin 2016

Hümme, Julia; Thimann, Michael: Friedrich Overbeck (1789–1869) in Wien. Unbekannte Zeichnungen aus dem Ostholstein-Museum Eutin. (Ausstellungskatalog, Ostholstein-Museum Eutin, 9.9.–20.11.2016). Eutin 2016

Kat. Frankfurt a. M. 1983

Maisak, Petra: Das Stammbuch des Freiherrn von Berlepsch. Ein Künstlerstammbuch des 19. Jahrhunderts mit unbekanntem Handzeichnungen von Goethe, Caspar David Friedrich und anderen. (Ausstellungskatalog, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, 27.8.–16.10.1983). Frankfurt am Main 1983

Kat. Frankfurt a. M. 2003

Hennig, Mareike: Mit freier Hand. Deutsche Zeichnungen vom Barock bis zur Romantik aus dem Städelschen Kunstinstitut. (Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Graphische Sammlung, 10.8.–26.10.2003). Frankfurt am Main 2003

Kat. Frankfurt a. M./Weimar 1994

Schulze, Sabine (Hrsg.): Goethe und die Kunst. (Ausstellungskatalog, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 21.5.–7.8.1994; Kunstsammlungen zu Weimar, 1.9.–30.10.1994). Ostfildern 1994

Kat. Göttingen 2015

Thimann, Michael; Hübner, Christine (Hrsg.): Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik. (Ausstellungskatalog, Kunstsammlungen der Universität Göttingen, 19.4.–19.7.2015; Rom, Casa di Goethe, Frühjahr 2016). Petersberg 2015

Kat. Gotha 1999

Kovalevski, Bärbel (Hrsg.): Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850. (Ausstellungskatalog, Schlossmuseum Gotha, 1.4.–18.7.1999; Rosgartenmuseum Konstanz, 25.8.–24.10.1999). Ostfildern-Ruit 1999

Kat. Hamburg 2012

Rott, Herbert W.; Stolzenburg, Andreas (Hrsg.): Johann Christian Reinhart. Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 26.10.2012–27.1.2013; München, Neue Pinakothek, 21.2.–26.5.2013). München 2012

Kat. Kassel 1985

Koszinowski, Ingrid; Leuschner, Vera (Hrsg.): Ludwig Emil Grimm 1790–1863. Maler, Zeichner, Radierer. (Ausstellungskatalog Kassel, Museum Fridericianum, 1.6.–15.9.1985; Hanau, Schloß Steinheim, 16.11.–15.12.1985). 200 Jahre Brüder Grimm, Bd. 2. Kassel 1985

Kat. Kassel 1991

Heinz, Marianne: Bestandskatalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts. Neue Galerie, Staatliche und Städtische Kunstsammlungen Kassel. (Kataloge der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel, Neue Galerie, Bd. 1). Kassel 1991

Kat. Kassel 2000a

Heinz, Marianne (Hrsg.): Johann Martin von Rohden 1778–1868. (Ausstellungskatalog, Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, 22.9.–19.11.2000; Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 3.12.2000–4.2.2001). Kassel und Wolftratshausen 2000

Kat. Kassel 2000b

Lukatis, Christiane; Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Mit Pinsel, Feder und Stift. Meisterzeichnungen der Graphischen Sammlung. (Ausstel-

lungskatalog, Staatliche Museen Kassel). Kassel und Wolftratshausen 2000

Kat. Kassel 2001

Gercke, Peter; Zimmermann-Elseify, Nina: Antike Bauten. Korkmodelle von Antonio Chichi 1777–1782. Kassel 2001

Kat. Kassel 2005

Weber, Gregor J. M.: Rembrandt im Kontrast. Die Blendung Simsons und Der Segen Jakobs. (Ausstellungskatalog, Staatliche Museen Kassel, 3.11.2005–5.2.2006). Kassel und München 2005

Kat. Kassel 2006

Weber, Gregor J. M. (u. a.): Rembrandt-Bilder. Die historische Sammlung der Kasseler Gemäldegalerie. (Ausstellungskatalog, Staatliche Museen Kassel, 19.5.–20.8.2006). Kassel und München 2006

Kat. Kassel 2010

Lukatis, Christiane: Dem künstlerischen Genius auf der Spur. Italienische Handzeichnungen aus der Graphischen Sammlung der Museumslandschaft Hessen Kassel. (Ausstellungskatalog, Kassel, MHK, 8.10.2010–9.1.2011). Petersberg 2010

Kat. Köln 1977

Bertel Thorvaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen. Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen. (Ausstellungskatalog, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 5.2.–3.4.1977). Köln 1977

Kat. London 1996

Wilton, Andrew; Bignamini, Ilaria (Hrsg.): Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century. (Ausstellungskatalog, London, Tate Gallery, 10.10.1996–5.1.1997). London 1996

Kat. Lübeck 2007

Heise, Brigitte (Hrsg.): Zum Sehen geboren. Handzeichnungen der Goethezeit und des 19. Jahrhunderts. Die Sammlung Dräger/Stubbe. (Sammlungskatalog, Museen für Kunst und Kulturgeschichte Lübeck, St. Annen-Museum). Leipzig 2007

Kat. Mainz 1993

Seeliger, Stephan; Suhr, Norbert: Unter Glas und Rahmen. Druckgraphik der Romantik aus den Beständen des Landesmuseums Mainz und aus Privatbesitz. (Ausstellungskatalog, Landesmuseum Mainz, 9.5.–20.6.1993; Stadtgeschichtliche Museen Nürnberg, 2.7.–26.9.1993; Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, 23.1.–27.3.1994). Mainz 1993

Kat. Mainz 2005

Krause, Katharina; Niehr, Klaus; Hanebutt-Benz, Eva-Maria (Hrsg.): Bilderlust und Lese-früchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. (Ausstellungskatalog, Gutenberg-Museum Mainz, 4.3.–29.5.2005). Leipzig 2005

Kat. München 1986

Bankel, Hansgeorg (Hrsg.): Carl Haller von Hallerstein in Griechenland. 1810–1817. Architekt. Zeichner. Bauforscher. (Ausstellungskatalog, München, Palais Preysing, 14.2.–15.3.1986; Nürnberg, Albrecht-Dürerhaus und Fembohaus, 22.3.–11.5.1986; Berlin-Charlottenburg, Antikenmuseum SMPK, 14.6.–31.8.1986). Berlin 1986

Kat. Nürnberg 1988

Die Stammbücher. Teil I: Die bis 1750 begonnenen Stammbücher. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Bd. 5. Beschrieben von Lotte Kurras. Wiesbaden 1988

Kat. Nürnberg 1991

Peters, Ursula (u. a.): Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. (Ausstellungskatalog, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1.12.1991–1.3.1992; Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottdorf, 22.3.–21.6.1992). Nürnberg 1991

Kat. Olten 1999

Facetten der Romantik. Aquarelle und Zeichnungen aus der Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts. (Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Olten, 16.10.–21.11.1999). Olten 1999

Kat. Potsdam 2008

Bartoschek, Gerd; Schendel, Adelheid: Das Vermählungsalbum von 1823. Zeichnungen deutscher Künstler in Italien für das preußische Kronprinzenpaar. Hrsg. von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. (Ausstellungskatalog, Potsdam, Park Sanssouci, Römische Bäder, 2.8.–31.10.2008). Potsdam 2008

Kat. Rom 1837

Bunsen, Christian Karl Josias von: Notice sur le Musée Dodwell et catalogue raisonné des objets qu'il contient. Publiée par la direction de l'Institut de Correspondance Archéologique. Rom 1837

Kat. Rom 1981

Gallwitz, Klaus (Hrsg.): Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. (Ausstellungskatalog, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22.1.–22.3.1981). Deutsche Ausgabe. München 1981

Kat. Rom 2003

Susinno, Stefano: Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti. (Ausstellungskatalog, Rom, Scuderie del Quirinale und Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7.3.–29.06.2003). Mailand 2003

Kat. Rom 2011

Joseph Anton Koch in Rom / a Roma. Zeichnungen aus dem Wiener Kupferstichkabinett / Disegni dal Kupferstichkabinett di Vienna. (Ausstellungskatalog, Wien, Akademie der bildenden Künste, 23.3.–1.5.2011; Rom, Casa di Goethe, 24.5.–24.7.2011; Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, 11.3.–6.5.2012). [Bonn] 2011

Kat. Rom 2012

Leone, Francesco: José de Madrazo a Roma: La Felicità eterna del 1813. (Ausstellungskatalog, Rom, Galleria d'Arte Francesca Antonacci, 19.4.–25.5.2012; Florenz, Galerie Damiano Lapicciarella). Rom 2012

Kat. Santander 2014

Navarro, Carlos G. (Hrsg.): José de Madrazo (1781–1859). Dibujos. (Ausstellungskatalog, Santander, Sala de Exposiciones de la Fundación Botín, 12.6.–14.9.2014). Santander 2014

Kat. Schleswig 1992

Barth, Renate; Oppel, Margarete: Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar. Bestandskatalog der Kunstsammlungen zu Weimar und der Stiftung Weimarer Klassik. (Ausstellungskatalog, Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, 27.9.–29.11.1992). Schleswig 1992

Kat. Schwerin 1980

Möller, Ingrid: Deutsche Zeichnungen. 16.–18. Jahrhundert. Eigene Bestände, Staatliches Museum Schwerin. Schwerin 1980

Kat. St. Petersburg 2004

Kiblickij, Iozef (Hrsg.): Religioznyj Peterburg [Religiöses Petersburg]. (Ausstellungskatalog, Sankt Petersburg, Russisches Museum). Sankt Petersburg (u. a.) 2004

Kat. St. Petersburg 2007

Alekseeva, A. N. (Hrsg.): Put' k masterstvu. Evropejskoe i russkoe iskusstvo XV – načala XX veka [Perfection of Skills – European and Russian Art of the 15th – Early 20th Century]. (Ausstellungskatalog, Sankt Petersburg, Museum der Russischen Akademie der Künste, 8.11.–12.12.2007). Sankt Petersburg 2007

Kat. St. Petersburg 2011

Vasil'eva, Galina Borisovna (Hrsg.): Staryj Peterburg. Stolica i okrestnosti. Živopis' i risunok XVIII – serediny XIX veka iz sobrani-ja Gosudarstvennogo Muzeja Istorii Sankt-Peterburga [Das alte Petersburg. Hauptstadt und Umgebung]. (Ausstellungskatalog, Sankt Petersburg, Staatliches Museum der Geschichte von Sankt Petersburg). Sankt Petersburg 2011

Kat. Stendal 2001

Kunze, Max (Hrsg.): Zwischen Antike, Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen. (Ausstellungskatalog der

Winckelmann-Gesellschaft, Stendal, Winckelmann-Museum, 20.5.–22.7.2001). Mainz 2001

Kat. Stuttgart 1976a

Gauss, Ulrike: Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart. Bestandskatalog. Stuttgart 1976

Kat. Stuttgart 1976b

Gauss, Ulrike; Holst, Christian von: Gottlieb Schick. Ein Maler des Klassizismus. (Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart, 26.8.–14.11.1976). Stuttgart 1976

Kat. Stuttgart 1989

Holst, Christian von: Joseph Anton Koch (1768–1839). Ansichten der Natur. (Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart, 26.8.–29.10.1989). Stuttgart 1989

Kat. Stuttgart 1993

Holst, Christian von (Hrsg.): Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770–1830. (Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart, 15.5.–8.8.1993). 2 Bde. Stuttgart 1993

Kat. Tartu 2006

Tõnisson, Urmas (Hrsg.): Dorpat – Yuryev – Tartu and Voronezh: The Fate of the University Collection. Catalogue I / Dorpat – Jurjev – Tartu ja Voronež: Ülikooli kollektsiooni saatus. Kataloog I / Дерпт – Юрьев – Тарту и Воронеж: История университетской коллекции. Каталог I. Tartu 2006

Kat. Wien 1977

Krapf, Michael: Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff 1795–1822. Ein Mitglied des Lukasbundes aus Wien. (Ausstellungskatalog des Historischen Museums der Stadt Wien, Österreichische Galerie, 6.4.–5.6.1977). Wien 1977

Kat. Wien 1997

Gröning, Maren; Sternath, Marie Luise: Die deutschen und Schweizer Zeichnungen des späten 18. Jahrhunderts (Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, Bd. 9). Wien (u. a.) 1997

Kat. Wien 2006

Reiter, Cornelia: Wie im wachen Traume. Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen der deutschen und österreichischen Romantik. Bestandskatalog der Sammlung des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien. Wien und München 2006

Kat. Wien 2011

Reiter, Cornelia: Ideal und Natur. Zeichnungen und Aquarelle von Joseph Anton Koch und Johann Michael Wittmer. Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien. Salzburg (u. a.) 2011

Kat. Würzburg 2007

Kummer, Stefan; Sinn, Ulrich (Hrsg.): Johann Martin von Wagner. Künstler, Sammler und Mäzen. (Ausstellungskatalog, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, 4.12.2007–24.2.2008). Würzburg 2007

Kaufmann 2004

Kaufmann, Thomas DaCosta: Toward a Geography of Art. Chicago (u. a.) 2004

Kestner 1850

Kestner, August: Franz und Johann Riepenhausen, Historienmaler. In: ders.: Römische Studien. Berlin 1850, S. 110–112

Ketelsen 2018

Ketelsen, Thomas: »Ich liebe dich so sehr, dass ich nicht mehr zu sagen bedarf als ...«. Die Zeichnung und der Brief. In: Breuer, Ingo; Ketelsen, Thomas (Hrsg.): Der Brief und die Zeichnung / Die Zeichnung und der Brief (Der un/gewisse Blick, Heft 27; Ausstellungskatalog, Graphisches Kabinett des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud, 23.2.–21.5.2018). Köln 2018, S. 2–8

Kļaviņš 2019

Kļaviņš, Eduards (Hrsg.): Art History of Latvia, Bd. 3, Teilbd. 1: 1780–1890. Hrsg. v. Institute of Art History of the Latvian Academy of Art. Riga 2019

Klemm 2009

Klemm, David: Italienische Zeichnungen 1450–1800. Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett (Teil 2). Köln (u. a.) 2009

Klössel 2004

Klössel, Christine: Albus – Album, Alben. In: Interieurs der Biedermeierzeit. Zimmeraquarelle aus fürstlichen Schlössern im Besitz des Hauses Hessen. (Ausstellungskatalog, Eichenzell, Museum Schloss Fasanerie, 26.6.–26.9.2004 [...]). Eichenzell 2004, S. 16–28

Koch 2006

Koch, Georg Friedrich (Hrsg.): Karl Friedrich Schinkel. Die Reisen nach Italien 1803–1805 und 1824 (Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, Bd. 19). Überarbeitet und ergänzt von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann. München (u. a.) 2006

Körner 2005

Körner, Irmela (Hrsg.): Frauenreisen nach Italien. Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts beschreiben das Land ihrer Sehnsucht. Wien 2005

Kotzebue 1805

Kotzebue, August Friedrich Ferdinand von: Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel. Drei Theile. Berlin 1805

Kozakiewicz 1972

Kozakiewicz, Stefan: Bernardo Bellotto, genannt Canaletto. Bd. 1: Leben und Werk, Bd. 2: Katalog. Recklinghausen 1972

Krapf 2017

Krapf, Michael: Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff. Detto il Raffaellino. 1795–1822. Ein Beitrag zur Romantik in Wien. Salzburg 2017

Kraus 1996

Kraus, Marianne: Für mich gemerkt auf meiner Reise nach Italien 1791. Reisetagebuch der Malerin und Erbacher Hofdame. Hrsg. von Helmut Brosch. Buchen 1996

Kügelgen 1909

Kügelgen, Wilhelm von: Jugenderinnerungen eines alten Mannes. Ebenhausen bei München 1909

Kuhlmann/Schneider 2012

Kuhlmann, Peter; Schneider, Helmuth (Hrsg.): Geschichte der Altertumswissenschaften. Biographisches Lexikon (Der neue Pauly – Supplemente, Bd. 6). Stuttgart und Weimar 2012

Kukk 1997

Kukk, Inge: Die Kunstsammlung Karl Morgensterns und ihr späteres Schicksal. In: Studien zur Kunstgeschichte in Estland und Lettland (Homburger Gespräche, 1995). Hrsg. von Lars Olof Larsson (Martin-Carl-Adolf-Böckler-Stiftung, Bd. 15). Kiel 1997, S. 105–114

Kukk 2007

Kukk, Inge: Koopiad, reproduktsioonid, originaalid. Tartu ülikooli kunstikogu kujunemiseest. / Kopien, Reproduktionen, Originale. Der Aufbau der Kunstsammlung der Universität Tartu. In: Meistriteoste lummus. Koopia 19. sajandil / Im Bann der Meisterwerke. Die Kopie im 19. Jahrhundert. (Eesti Kunstimuseumi Toimetised / Schriften des Estnischen Kunstmuseums 2007, Bd. 1). Tallinn 2007, I, S. 99–116

Kurras 1987

Kurras, Lotte: Zu gutem Gedenken. Kulturhistorische Miniaturen aus Stammbüchern des Germanischen Nationalmuseums. 1570–1770. München 1987

Lamers 1995

Lamers, Petra: Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non. Il »voyage pittoresque à Naples et en Sicile«: la genesi, i disegni preparatori, le incisioni. Neapel 1995

Le Claire 2019

The Danish Golden Age. Ten Drawings from Private Collections. Hrsg. von Thomas Le Claire, Kunsthandel. Le Claire Kunst, Catalogue 36. Hamburg 2019

Lehmann 1980

Lehmann, Jürgen M.: Italienische, französische und spanische Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts. (Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe, Katalog 1). Fridingen 1980

Lehmann 1986

Lehmann, Jürgen Michael: Italienische, französische und spanische Meister in der Kasseler Gemäldegalerie. Hrsg.: Hessische Brandversicherungsanstalt. (Sonderdruck für die Staatlichen Kunstsammlungen Kassel). Kassel 1986

Lehr 1924

Lehr, Fritz Herbert: Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pfaff, der Meister des Lukasbundes. Mit einem Anhang bisher unveröffentlichter Manuskripte romantischer Maler und Zeichner: Pfaff, Overbeck, Cornelius u. a. Marburg 1924

Leuschner 1998

Leuschner, Vera: Maler Müller und Ludwig Emil Grimm. In: Hirschstraße. Zeitschrift für Literatur. Bd. 10 (1998) (= Sonderheft: Maler Müller zum 250. Geburtstag am 13. Januar 1999), S. 156–179

Lohmeyer 1929

Lohmeyer, Karl: Aus dem Leben und den Briefen des Landschaftsmalers und Hofrats Georg Wilhelm Issel 1785–1870. Heidelberg 1929

Lohse 1936

Lohse, Bruno: Jakob Philipp Hackert. Leben und Anfänge seiner Kunst. Emsdetten 1936

Lukatis 2019

Lukatis, Christiane: »stundenlang habe er vor dem Bild gesessen«. Zur Rezeption der Kasseler »Caritas« bei Johann Wolfgang von Goethe, Carl Friedrich von Rumohr, den Brüdern Riepenhausen und Karl Morgenstern. In: Der Leda Code. Ein Meisterwerk voller Rätsel (Kataloge der Museumslandschaft Hessen Kassel, Bd. 67). Petersberg 2019, S. 78–101

Lutterotti 1940

Lutterotti, Otto R. von: Joseph Anton Koch 1768–1839. Mit Werkverzeichnis und Briefen des Künstlers. Berlin 1940

Lutterotti 1985

Lutterotti, Otto R. von: Joseph Anton Koch 1768–1839. Leben und Werk. Mit einem vollständigen Werkverzeichnis. Wien und München 1985

Markina 2015

Markina, Ljudmila: Österreichische Künstler in Moskau und St. Petersburg. In: Europa in Wien. Der Wiener Kongress 1814/15. (Ausstellungskatalog, Belvedere Wien, Unteres Belvedere, 20.2.–21.6.2015). Wien 2015, S. 197–205

Matter/Boerner 2007

Matter, Stefan; Boerner, Maria-Christina: ... kann ich vielleicht nur dichtend mahlen? Franz Pfaffs Fragment eines Künstlerromans und das Verhältnis von Poesie und Malerei bei den Nazarenern. Köln (u. a.) 2007

Maurer-Constant 1840

Maurer-Constant, Johann H. (Hrsg.): Briefe an Johann von Müller (Supplement zu dessen sämtlichen Werken). Bd. 4. Schaffhausen 1840

Merkel 1839

Merkel, Garlieb Helwig: Darstellungen und Charakteristiken aus meinem Leben. Bd. 1: Aus Liefland. Leipzig (u. a.) 1839

Mettig 1897

Mettig, C. [Konstantin]: Geschichte der Stadt Riga. Mit Ansichten und Plänen sowie Abbildungen im Text. Riga 1897

Meyer 2011

Meyer, Dorle: Antikenrezeption und Moralappell. Zu dem Gemälde »Wer kauft Liebesgötter?« (1806) der Brüder Riepenhausen. In: Jahrbuch 2011. Museumslandschaft Hessen Kassel (2012), S. 96–101

Micali 1810

Micali, Giuseppe: L'Italia avanti il dominio dei Romani. Bd. 1. Florenz 1810

Migge 1977

Migge, Walter: Die Stauer in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert. In: Die Zeit der Stauer. Geschichte – Kunst – Kultur. (Ausstellungskatalog, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 26.3.–5.6.1977). Bd. 3. Stuttgart 1977, S. 275–286

Mittheilungen 1842

Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde der russischen Ostsee-Provinzen (Hrsg.): Mittheilungen aus dem Gebiete der Geschichte Liv-, Ehst- und Kurland's. Riga 1842

Morgenstern 1808

Morgenstern, Karl: Johannes Müller oder Plan im Leben. Nebst Plan im Lesen und Von den Grenzen weiblicher Bildung. Drey Reden. Leipzig 1808

Morgenstern 1813

[Morgenstern, Karl:] Karl Morgenstern's Reise in Italien im J.[ahr] 1809. 3 Bde. Dorpat und Leipzig 1813

Morgenstern 1814

Morgenstern, Karl (Hrsg.): Briefe und Brieffragmente. [Geschrieben an den Herausgeber]. In: Dörptische Beyträge für Freunde der Philosophie, Litteratur und Kunst, 2. Jg. (1814), S. 260–280

Morgenstern 1821

N. N. [Morgenstern, Karl]: Neueste Bereicherungen des Kunstmuseums der Universität Dorpat. In: Dörptische Beyträge für Freunde der Philosophie, Litteratur und Kunst, 1821, Bd. 3. Dorpat und Leipzig 1821, S. 489f.

Morgenstern 1836

Morgenstern, Karl: Die Schwestern Minna und Annette von B. Oelgemälde von Schick, gemalt in Rom 1810. In: Das Inland. Eine Wochenschrift für Liv-, Esth- und Curländische Geschichte, Geographie, Statistik und Litteratur, 1. Jg. (1836), Nr. 17, Sp. 281–283

Mori/Re 1806

Mori, Ferdinando; Re, Lorenzo: Sculture del Museo Capitolino. Disegnate ed incise da Ferd. Mori. Mit einer Einleitung von Lorenzo Re [Riflessioni antiquarie sulle sculture capi-

toline dedicate agli artisti e agli amatori delle antichità]. Bd. 1. Rom 1806.

Mori/Re 1809

Mori, Ferdinando; Re, Lorenzo: Sculture del Campidoglio. Disegnate ed incise dal Sig. Ferdinando Mori, illustrate ed edite da Lorenzo Rè. Bd. 2. Rom 1809

Müller 2012

Müller, Adelheid: Sehnsucht nach Wissen. Friederike Brun, Elisa von der Recke und die Altertumskunde um 1800. Berlin 2012

Münter 1790

[Münter, Friedrich:] Nachrichten von Neapel und Sizilien, auf einer Reise in den Jahren 1785 und 1786 gesammelt von Friedrich Münter, Prof. der Theologie bei der Kopenhagener Universität. Kopenhagen 1790

Myssok 2012

Myssok, Johannes: Deutsche Künstler in Rom um August Kestner und Bertel Thorvaldsen. Das Rehberg-Album. Münster 2012

Naef 1970

Naef, Hans: Griechenlandfahrer im Atelier von Ingres. Zu den Bildnissen von Charles Robert Cockerell, Otto Magnus von Stackelberg und eines Unbekannten. In: Archäologischer Anzeiger, Bd. 85 (1970/1), S. 428–440

Nagler 1835–1852

Nagler, Georg Kaspar: Neues allgemeines Künstler-Lexicon. 22 Bde. München 1835–1852

Nerlich/Savoy 2013

Nerlich, France; Savoy, Bénédicte (Hrsg.): Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Bd. 1: 1793–1843. Berlin 2013

Neumann 1900

Neumann, W. M.: Aus baltischen Gemäldesammlungen. In: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 11 (1900), 12, S. 265–280

Neumann 1907

Neumann, Wilhelm: Albulblätter, In: Kunst-Beilage des »Rigaer Tageblatt«. Nr. 14–15, 1907

Neumann 1908 (1998)

Neumann, Wilhelm: Lexikon baltischer Künstler. Riga 1908 (Reprint Zürich 1998)

Nikulina 1976

Nikulina, N. I.: O pensionerskich poezdkach arhitektorov – vypusknikov akademii chudožestv v načale XIX veka [Über die Stipendienreisen der Architekten – Absolventen der Akademie der Künste zu Beginn des 19. Jahrhunderts]. In: Voprosy chudožestvennogo obrazovanija [Fragen der Kunsterziehung], Bd. 15 (1976), S. 19–28

Noack 1907

Noack, Friedrich: Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900. Stuttgart (u. a.) 1907

Noack 1927 (1974)

Noack, Friedrich: Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters. 2 Bde. Stuttgart 1927 (Reprint Aalen 1974)

Noll 1930

Noll, Hans: Hofrat Johannes Büel von Stein am Rhein 1761–1830. Ein Freund großer Zeitgenossen. Frauenfeld (u. a.) 1930

Nordhoff 2012

Nordhoff, Claudia: Der Meister und sein Schüler: Jakob Philipp Hackert und Francesco Inghirami in den Wäldern der Toskana. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 54 (2012), S. 49–78

Nordhoff/Reimer 1994

Nordhoff, Claudia; Reimer, Hans: Jakob Philipp Hackert 1737–1807. Verzeichnis seiner Werke. 2 Bde. Berlin 1994

Oertel 1936

Oertel, Robert: Ein Künstlerstammbuch vom Jahre 1616. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 57 (1936), S. 98–108

Osterkamp 2001

Osterkamp, Ernst: Wilhelm und Caroline von Humboldt und die deutschen Künstler in Rom. In: Zeichnen in Rom. 1790–1830. Hrsg. von Margret Stuffmann und Werner Busch. Köln 2001, S. 247–274

Osterkamp 2017

Osterkamp, Ernst: Caroline von Humboldt und die Kunst. Berlin und München 2017

Panvini 1818

Panvini, Pasquale: Il Forestiere alle Antichità e curiosità naturali di Pozzuoli, Cuma, Baja e Miseno in tre giornate. Neapel 1818

Paulus 2001

Paulus, Rolf: Der Maler und Dichter Friedrich Müller, genannt Maler Müller (1749–1825). Zum Stand der Forschung und der Kritischen Ausgabe. In: Pfälzer Heimat. Zeitschrift der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften, Bd. 51 (2001), S. 72–84

Paulus/Sauder 1998

Paulus, Rolf; Sauder, Gerhard (Hrsg.): Friedrich Müller genannt Maler Müller. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Teil 1: Briefwechsel 1773–1811. Heidelberg 1998

Perfect 2012

Perfect, Chelsea: Fortuna Redux in Early Imperial Coinage. Honors Thesis. Department of Classics. Dartmouth College. Hannover 2012 (Online-Ressource)

Peters 1991

Peters, Ursula: Das Ideal der Gemeinschaft. In: Kat. Nürnberg 1991, S. 157–188

Pezold 1889/90

[Pezold, Leopold:] Aus den Wanderjahren dreier estländischer Maler. In: Baltische Monatsschrift, Bd. 36 (1889), S. 708–747 und Bd. 37 (1890), S. 32–49, 107–130

Pfäfflin 2011

Pfäfflin, Anna Marie: Blickwechsel: Malerei im Medium der Druckgraphik zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 53 (2011), S. 99–110

Pickert 1950

Pickert, Luise Charlotte: Die Brüder Riepenhausen. Darstellung ihres Lebens bis zum Jahre 1820. Versuch einer Einordnung in die künstlerischen Strömungen der Zeit. Diss. Leipzig 1950 (Maschinenschrift)

Pinnau 1965

Pinnau, Ruth Irmgard: Johann Martin von Rohden 1778–1868. Leben und Werk. Bielefeld 1965

Pistohlkors 1994

Pistohlkors, Gert von (Hrsg.): Deutsche Geschichte im Osten Europas. Baltische Länder. Berlin 1994

Plath 2011

Plath, Ulrike: Esten und Deutsche in den baltischen Provinzen Russlands. Fremdheitskonstruktionen, Lebenswelten, Kolonialphantasien 1750–1850. (Veröffentlichungen des Nordost-Instituts, Bd. 11). Wiesbaden 2011

Platner 2010 (1813)

Platner, Ernst Zacharias: Über Schicksal und Charakter als Künstler. Wien 1813. Hrsg. von Michael Thimann. Heidelberg 2010

Polli 2009

Polli, Kadi: Est pictura poësis, est poësis pictura. Die Landschaften von Carl Grass. In: Šveitsi maastikud balti valgustusaja kunstis / Schweizer Landschaften in der baltischen Kunst der Aufklärungszeit. Kunstmuseum Kadrioru, Frühjahrstagung 2008. Tallinn 2009, S. 50–90

Polli 2014

Polli, Kadi: Wilhelm von Blaukenhagen (1761–1840). Liivimaalases kunstimetseen Roomas ja temalt Tartu ülikoolile ostetud teosed / Wilhelm von Blaukenhagen (1761–1840). Ein livländischer Kunstmäzen in Rom und seine Kunstsammlung an der Universität Tartu. In: Kunstiteaduslikke uurimusi. Studies on Art and Architecture. Studien für Kunstwissenschaft, 23. Jg. (2014), 1–2, S. 144–171

Polli 2015

Polli, Kadi (koost./Hrsg.): Dresdeni ja Peterburi vahel. Kunstnikest kaksikvennad von Kügelgenid / Between Dresden and St. Petersburg. Artist Twin Brothers von Kügelgen. Hrsg. vom Eesti Kunstimuuseum, Kadrioru Kunstimuuseum. Tallinn 2015

Portig 1885

Portig, Gustav: Der Maler Rudolf Suhrlant. Leipzig 1885

Quartalblätter 1833

»Verzeichniß der Handzeichnungen deutscher Künstler, welche meist in den Jahren 1817 und 1818 in Rom lebten, gesammelt durch Hr. Baron von Schneider in Frankfurt am Main«. In: Quartalblätter des Vereins für Literatur und Kunst zu Mainz, 4. Jg. (1833), Heft 3, S. 35–42

Raev 2016

Raev, Ada: Natur, Geschichte, Imagination – Süditalien in der Wahrnehmung russischer Maler. In: Böhmig, Michaela; Thiengen, Peter (Hrsg.): Ivan A. Bunins »Gospodin iz San-Francisko«. Text – Kontext – Interpretation (1915–2015). (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe A: Slavistische Forschungen, N. F., Bd. 84). Köln (u. a.) 2016, S. 81–101

Rand 2011

Rand, Mare: Karl Morgenstern (1770–1852) im Spiegel seiner Privatkorrespondenz. In: Geisteswissenschaften und Publizistik im Baltikum des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Norbert Angermann, Wilhelm Lenz und Konrad Maier. Münster 2011, S. 65–99

Rasmussen (u. a.) 2008

Rasmussen, Bodil Bundgaard (u. a.) (Hrsg.): Peter Oluf Brøndstedt (1780–1842). A Danish Classicist in his European Context. Acts of the conference at The Royal Danish Academy of Sciences and Letters, Kopenhagen, 5.–6.10.2006 (Historisk-filosofiske Skrifter, Bd. 31). Kopenhagen 2008

Rauch 1988

Rauch, Georg von: Der Rigaer Prophetenclub und andere Aufsätze zur baltischen und russischen Geschichte. (Beiträge zur baltischen Geschichte, Bd. 11). Hannover-Döhren 1988

Raudsepa 1995

Raudsepa, Ingrida: Holanderu dzimtas kolekcijas gleznas. Izstādes katalogs: Ārzemju Mākslas muzejs 1995. gada 18. maijs – 25. jūnijs. Rīga 1995

Re 1816

Re, Lorenzo: Seneca e Socrate. Erme bicipite trovato da S. A. S. il principe della Pace nelle scavazioni della sua Villa Celimontana già Mattei. Illustrazione di Lorenzo Re romano. Rom 1816

Rehfues 1809/10

Rehfues, Philipp Joseph von: Briefe aus Italien während der Jahre 1801, 1802, 1803, 1804, 1805, mit mancherlei Beilagen. 4 Bde. Zürich 1809/10

Richter/McGrath 1994

Richter, Simon; McGrath, Patrick: Representing Homosexuality: Winkelmann and the Aesthetics of Friendship. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, Bd. 86 (1994), Nr. 1, S. 45–58

Riepenhausen 1810

Riepenhausen, Franz und Johannes: Geschichte der Malerei in Italien nach ihrer Entwicklung, Ausbildung und Vollendung. Aus den Werken der besten Künstler anschaulich dargestellt und mit kurzen Erläuterungen und Lebensbeschreibungen begleitet. Tübingen 1810

Rodiek 2003

Rodiek, Christoph: Herder und die Cid-Romanzen. In: Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit. Hrsg. von Dietrich Briesemeister und Harald Wentzlaff-Enggebert. Heidelberg 2003, S. 285–304

Röder 1812

Röder, Philipp Ludwig Hermann: Geographisches, statistisch-topographisches Lexikon von Italien nach dessen neuestem Zustande und Verfassung; oder vollständige alphabetische Beschreibung aller darinn gelegenen Städte, Festungen, Seehäfen, Flecken, Schlösser und andern merkwürdigen Oerter; der vorzüglichern Flüsse, Seen, Berge, Thäler und bemerkenswerthen Gegenden; mit Bemerkung aller ihrer Natur- und Kunstseltenheiten ec. u. s. w. Ulm 1812

Röbler 2016

Röbler, Johannes: Die Aldobrandinische Hochzeit als gemalte Farbentheorie. Kopierpraxis und Notation in Hinblick auf Goethes Farbenlehre. In: Die Farben der Klassik. Wissenschaft – Ästhetik – Literatur. Hrsg. von Martin Dönike, Jutta Müller-Tamm und Friedrich Steinle. Göttingen 2016, S. 147–172

Roethlisberger 1968

Roethlisberger, Marcel: Claude Lorrain. The Drawings. Bd. 1: Catalog, Bd. 2: Plates. (California studies in the history of art, Bd. 8). Berkeley (u. a.) 1968.

Roettgen 1999

Roettgen, Steffi: Anton Raphael Mengs 1728–1779, Bd. 1: Das malerische und zeichnerische Werk. München 1999

Rohde 1963

Rohde, Ursula: Wilhelm Titel. Studie über einen pommerschen Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Hamburger mittel- und ostdeutsche Forschungen, Bd. 6 (1963), S. 94–156

Rübecamp 1977

Rübecamp, Rudolf: Die Häuser der alten Stadt Verden und ihre Besitzer. Ein Beitrag zur Stadtgeschichte. Unter Mitarb. von Karl Evers und Otto Voigt (Geschichte der Stadt Verden [Aller] in Einzeldarstellungen, Bd. 2). Verden 1977

Sander-Rindtorff 1936

Sander-Rindtorff, Erna (Hrsg.): Karoline von Humboldt und Friedrich Gottlieb Welcker. Briefwechsel 1807–1826. Bonn 1936

Sattel Bernardini 1988

Sattel Bernardini, Ingrid: Der Maler Friedrich Müller. Arbeiten der römischen Zeit, besonders »Die Flucht nach Ägypten« und »Die Ruhe auf der Flucht«. In: Maler Müller Almanach 1988, S. 33–39

Sattel Bernardini 1990

Sattel Bernardini, Ingrid: Maler Müller und der römische Kunstbetrieb, parodiert im »Kunstantiquariat«. In: Sauder, Gerhard; Paulus, Rolf; Weiß, Christoph (Hrsg.): Maler Müller in neuer Sicht. Studien zum Werk des Schriftstellers und Malers Friedrich Müller (1749–1825). St. Ingbert 1990, S. 135–150

Sattel Bernardini 1992/93

Sattel Bernardini, Ingrid: Joseph Anton Koch e Friedrich Müller detto Maler Müller. In: Römische historische Nachrichten, Bd. 34/35 (1992/93), S. 223–231

Sattel Bernardini 1994

Sattel Bernardini, Ingrid: »Geliebtester und geehrtester Freund«. Briefe Joseph Anton Kochs (1768–1839) an den Maler und Dichter Johannes Friedrich Müller (1749–1825), genannt Maler Müller. In: Römische historische Nachrichten, Bd. 36 (1994), S. 179–205

Sattel Bernardini 1999

Sattel Bernardini, Ingrid: Die »Kunstmäckelei« Maler Müllers. Ein Werkstattbericht. In: Maler Müller Almanach 1999, S. 13–25

Sattel Bernardini/Schlegel 1986

Sattel Bernardini, Ingrid; Schlegel, Wolfgang: Friedrich Müller 1749–1825. Der Maler. Landau in der Pfalz 1986

Schindler 1982

Schindler, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert. Regensburg 1982

Schlippenbach 1809

Schlippenbach, Ulrich von: Malerische Wanderungen durch Kurland. Riga und Leipzig 1809

Schmidt 1994

Schmidt, Kiira: Karl Morgenstern und seine Privatbibliothek. In: Bibliothek. Forschung und Praxis, Bd. 18 (1994), 3, S. 384–387

Schnabel 2003

Schnabel, Werner Wilhelm: Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts. Tübingen 2003

Schnackenburg 1996

Schnackenburg, Bernhard: Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog. Staatliche Museen Kassel. 2 Bde. (Tafeln, Text). Mainz 1996

Schneider 1938

[Koch, Joseph Anton:] Die Briefe Joseph Anton Kochs an den Freiherrn Karl Friedrich von Uexküll. Mitgeteilt von Arthur von Schneider. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 59 (1938), S. 186–208 [1. Teil], 258–280 (2. Teil)

Schnorr von Carolsfeld 1886

Schnorr von Carolsfeld, Julius: Briefe aus Italien, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit. Gotha 1886

Schrey 1937

[Schrey, Rudolf:] Die v. Schneider'sche Sammlung von Zeichnungen Deutscher Künstler (in Rom) um 1818 in der graphischen Sammlung des Städtischen Kunstinstituts zu Frankfurt/Main. In: Die Zeichnung. Monatliche Mitteilungen für Sammler und Sammlungen von Zeichnungen. Hrsg. von Rudolf Schrey. 1. Jg. (1937), Nr. 3 (März), S. 17–22 (maschinenschr., tw. nicht pag.)

Schröder 1857

Schröder, Hans: Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart. Bd. 3: Günther – Kleye. Hamburg 1857

Schröter 1994

Schröter, Elisabeth: Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen. Ihre Beschäftigung mit der Kunstgeschichte zu Zeiten Fiorillos,

dargestellt an ihrer »Geschichte der Mahlerei in Italien« (1810). Mit einem Anhang unveröffentlichter Briefe zwischen 1805 und 1816. In: Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums »Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen« am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen vom 11.–13.11.1994. Göttingen 1994, S. 213–292

Schudt 1959

Schudt, Ludwig: Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert. (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 15). Wien und München 1959

Schwerin 2019

Schwerin, Kerstin Gräfin von: Friederike Brun. Weltbürgerin in der Zeitenwende. Eine Biographie. Göttingen 2019

Seroux d'Agincourt 1810–1823

Seroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis Georges: Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e. 6 Bde. Paris 1810–1823

Settis (u. a.) 2015

Settis, Salvatore; Anguissola, Anna; Gasparotto, Davide (Hrsg.): Serial / Portable Classic: The Greek Canon and Its Mutations. (Ausstellungskatalog, Mailand, Fondazione Prada, 9.5.–24.8.2015; Venedig, Fondazione Prada, 9.5.–13.9.2015). Mailand 2015

Sgarbozza 2003

Sgarbozza, Ilaria: Diario di Roma 1800–1810. In: Kat. Rom 2003, S. 604–617

Sichtermann 1957

Sichtermann, Helmuth: Zur Achill und Chiron-Gruppe. In: Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Bd. 64 (1957), S. 98–110

Sickler/Reinhart 1810/11

Sickler, Friedrich Karl Ludwig; Reinhart, Johann Christian: Almanach aus Rom. Für

Künstler und Freunde der bildenden Kunst und klassischen Literatur. 2 Bde. Leipzig 1810/11

Sievekling 1997

Sievekling, Hinrich: Von Füssli bis Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Gothezeit aus einer Münchner Privatsammlung. (Ausstellungskatalog, Kunstsammlungen zu Weimar, 22.6.–31.8.1997; München, Haus der Kunst, 7.9.–9.11.1997; Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut, 27.11.1997–19.1.1998). München (u. a.) 1997

Simon 1914

Simon, Karl: Gottlieb Schick. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei um 1800. Leipzig 1914

Simson 1996

Simson, Jutta von: Christian Daniel Rauch. Œuvre-Katalog. Berlin 1996

Simson 1999

Caroline von Humboldt und Christian Daniel Rauch. Ein Briefwechsel. 1811–1828. Hrsg. und kommentiert von Jutta von Simson. Berlin 1999

Simson 2016

Simson, Jutta von: Christian Daniel Rauch und seine Beziehung zur Familie von Humboldt. In: Entdecken – Erforschen – Bewahren. Beiträge zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Festgabe für Sibylle Badstübner-Gröger zum 12. Oktober 2015. Hrsg. von Camilla Badstübner-Kizik und Edmund Kizik. Berlin 2016, S. 99–113

Skwirblies 2020

Skwirblies, Robert (Bearb.): Johann David Passavant. Briefwechsel 1807–1824. 2 Bde. Hrsg. von Bénédicte Savoy. [In Vorbereitung] 2020

Sobrero 2009

Sobrero, Alice: Ludwig Guttenbrunn e il ritratto di un »Cavaliere dell'ordine di Santo Stefano con dama«. In: Quaderni Stefaniani, Bd. 29 (2009), S. 87–106

Societät 1797

Kaiserlich-Livländische Gemeinnützige und Ökonomische Societät: Verhandlungen der livländischen gemeinnützigen und ökonomischen Societät im Jahr 1796. Riga 1797

Solache 2007

Solache, Gloria: José de Madrazo y la práctica del aguafuerte durante su estancia en Roma (1810–1813). Estampas inéditas y su proceso creativo. In: Boletín del Museo de Prado, Bd. 25 (2007), Nr. 43, S. 84–96

Sonnabend 2001

Sonnabend, Martin: Franz Pforr in Rom. In: Zeichnen in Rom. 1790–1830. Hrsg. von Margret Stufmann und Werner Busch. Köln 2001, S. 45–62

Sonntag 1810

Sonntag, Karl Gottlob: Riga's Jubiläums-Feier im Julius 1810 für die Rigaischen Stadtblätter beschrieben von dem derzeitigen Redacteur K. G. Sonntag. Riga 1810

Sotheby's 1973

Catalogue of Old Master Drawings. (Auktionskatalog Sotheby's London, 6.3.1973). London 1973

Stackelberg 1882

Stackelberg, N.[atalie] von: Otto Magnus von Stackelberg. Schilderung seines Lebens und seiner Reisen in Italien und Griechenland. Nach Tagebüchern und Briefen. Heidelberg 1882

Stavenhagen (u. a.) 1939

Stavenhagen, Oskar; Osten-Sacken, Wedig Baron von der; Zur Mühlen, Heinrich von (Bearb.): Genealogisches Handbuch der kurländischen Ritterschaft. (Genealogisches Handbuch der baltischen Ritterschaften, Teil: Kurland, Bd. 3). Görlitz 1939

Steguweit 2015

Steguweit, Gisa: Die deutsch-italienische Musikerfamilie Schlick-Strinasacchi und ihre Beziehung zum Herzogshaus Sachsen-Gotha-Altenburg von 1775 bis 1825. (Schriftenreihe des Freundeskreises der Forschungsbibliothek Gotha e.V., Bd. 2). Gotha 2015

Steguweit 2017

Steguweit, Gisa: Herzog wider Willen. Friedrich IV. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1822–1825). Bucha bei Jena 2017

Steiner 1985

Steiner, Gerhard: Die Sphinx zu Hildburghausen. Friedrich Sickler. Ein schöpferischer Geist der Goethezeit. Weimar 1985

Steinmann 2007

Steinmann, Ernst: Der Kunstraub Napoleons. Hrsg. von Yvonne zu Dohna. Mit einem Beitrag von Christoph Rooff: Die Forschungen des Kunsthistorikers Ernst Steinmann zum Napoleonischen Kunstraub zwischen Kulturgeschichtsschreibung, Auslandspropaganda und Kulturgutraub im Ersten Weltkrieg. (Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana [Max-Planck-Institut] in Rom). Rom 2007

Strasoldo-Graffenberg 1986

Strasoldo-Graffenberg, Alexander: Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788–1853). Univ. Diss. Freiburg im Breisgau 1986

Striehl 1997

Striehl, Georg: Das Tocco-Album. 60 Blatt Zeichnungen von Christoph Heinrich Kniep (1755–1825). Auktionskatalog Dietrich Schneider-Henn, Auktion am 13. Juni 1997. München 1997

Striehl 1998

Striehl, Georg: Der Zeichner Christoph Heinrich Kniep (1755–1825). Landschaftsauffassung und Antikenrezeption. Hildesheim (u. a.) 1998

Striehl 1999

Striehl, Georg: »Königin der Inseln«. Ein sizilianisches Skizzenbuch von Carl Gotthard Graß (1767–1814). In: Weltkunst, 69. Jg. (1999), Heft 5, S. 902–904

Sugrobova 1999

Sugrobova, Olga: Die russischen Maler in Rom. In: Ottomeyer, Hans (u. a.) (Hrsg.): Russische Malerei der Biedermeierzeit. Meisterwerke aus der Tretjakow-Galerie Moskau

im Dialog mit Gemälden der Neuen Galerie Kassel. (Ausstellungskatalog, Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, 20.2.–2.5.1999). Eurasburg 1999, S. 21–28

Suhr 1991

Suhr, Norbert: Philipp Veit. Leben und Werk eines Nazareners. Monographie und Werkverzeichnis. Weinheim 1991

Suhr 1995

Suhr, Norbert: Vor 100 Jahren – Die Gründung des Kupferstichkabinetts 1895. (Ausstellungskatalog, Landesmuseum Mainz, 1.12.1995–4.2.1996). Mainz 1995

Süss 1929

Süss, Wilhelm: Karl Morgenstern (1770–1852), eloquentiae, ll. gr. et lat., antiquitatum, aesthetices et historiae litterarum atque artis p.p.o. simulque bibliothecae academicae praefectus. In: Eesti Vabariigi Tartu Ülikooli toimetused = Acta et Commentationes Universitatis Tartuensis (Dorpatensis). B, Humaniora. Bd. 16 (1929), S. 1–160

Sydow 1909

Sydow, Anna von (Hrsg.): Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen. Bd. 3: Weltbürgertum und preußischer Staatsdienst. Briefe aus Rom und Berlin-Königsberg 1808–1810. Berlin 1909

Sydow 1937

Sydow, Anna von (Hrsg.): Gabriele von Bülow, Tochter Wilhelm von Humboldts. Ein Lebensbild aus den Familienpapieren Wilhelm von Humboldts und seiner Kinder 1791–1887. Berlin 1937

Tedeschi 2003

Tedeschi, Letizia: Roma, la »madre comune delle belle arti«, l'Italia, i pensionnaires russi e l'antico. In: Navone, Nicola; Tedeschi, Letizia (Hrsg.): Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica. (Ausstellungskatalog, Archivio del Moderno Mendrisio und Museo cantonale d'arte, Lugano, 5.10.2003–11.1.2004). Bd. 1. Mendrisio und Lugano 2003, S. 143–173

Tering 2018

Tering, Arvo: Lexikon der Studenten aus Estland, Livland und Kurland an europäischen Universitäten 1561–1800. Köln (u. a.) 2018

Theokrit 1999

Theokrit: Gedichte. Griechisch – deutsch. Hrsg. und übersetzt von Bernd Effe. Darmstadt 1999

Thiel 1838

Thiel, M.[atthaeus]: Unterhaltungen aus der vaterländischen Geschichte für die Jugend. 4. Auflage. Riga und Leipzig 1838

Thiele 1852

Thiele, Just Mathias: Thorvaldsen's Leben nach den eigenhändigen Aufzeichnungen, nachgelassenen Papieren und dem Briefwechsel des Künstlers, Bd. 1. Leipzig 1852 (Bd. 2 und 3: 1856)

Thieme-Becker 1915

Thieme, Ulrich; Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 11: Erman–Fiorenzo. Leipzig 1915

Thimann 2014

Thimann, Michael: Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts. Regensburg 2014

Thös-Kössel 1993

Thös-Kössel, Siegmund: Ansichten des Malers Friedrich Müller (1749–1825). Zur Kunst des Scheiterns vor 1800. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 41). St. Ingbert 1993

Thommen 2005

Thommen, Heinrich: Ludwig Vogels Kopien und die Entdeckung von Franz Pforrs »Costümsammlung« im Klebealbum LM 68606 des Schweizerischen Landesmuseums. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 62 (2005), Heft 2, S. 91–130

Thommen 2010

Thommen, Heinrich: Im Schatten des Freundes. Arbeitsmaterialien von Franz Pforr im Nachlass Ludwig Vogels. Basel 2010

Thommen 2018

Thommen, Heinrich: »Sulamith und Maria«. Beziehungen zwischen Friedrich Overbeck, Franz Pforr und den Schwestern Regula und Lisette Hottinger. Basel 2018

Tielemann 1818

Tielemann, Gotthard: Karl Gotthard Graß. Eine biographische Skizze. Nebst einigen Briefen von ihm an seine Freunde in Livland geschrieben. In: Livona's Blumenkranz. Hrsg. von G.[otthard] Tielemann. Bd. 1: Erstes Bändchen. Riga und Dorpat 1818, S. 179–212 und 213–246 (Briefe von Karl Graß an seine Freunde in Livland geschrieben)

Tischbein 1861

Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: Aus meinem Leben. Hrsg. von Carl G. W. Schiller. 2 Bde. Braunschweig 1861

Transehe-Roseneck 1929

Transehe-Roseneck, Astaf von: Genealogisches Handbuch der livländischen Ritterschaften. Bd. 1 (Genealogisches Handbuch der baltischen Ritterschaften, Teil: Livland). Görlitz 1929

Undusk 1993

Undusk, Jaan: Baltisaksa kirjandus: tegu ja tekst. In: Vikerkaar 1993, Oktoober 1993, Nr. 10, lk 26–31

Usacheva 2008

Usacheva, Svetlana: The Italian journey of Fyodor Matveyev. In: The Tretyakov Gallery Magazine. The best Russian-English Art-Magazine, #3 2008 (20). (Sonderausgabe: Italy – Russia: On the Crossroads of Cultures). Online-Ressource: <https://www.tretyakov-gallerymagazine.com/articles/3-2008-20/italian-journey-fyodor-matveyev>

Vasel 1903

Vasel, August: Sammlung graphischer Kunstblätter. Nebst Anhang: Aquarelle und Zeichnungen. Zusammengefasst und beschrieben von A. Vasel. Wolfenbüttel 1903

Verzeichniss 1799

Verzeichniss der sehr ansehnlichen und auserlesenen Thaler- und Münz-Sammlung weiland Herrn P. H. von Blankenhagen, russischkaiserlichen Titularraths und Assessoris des vormaligen Gouvernementsmagistrats zu Riga. Riga 1799

Verzeichniß 1810

Verzeichniß der ansehnlichsten Bücher- und ausgesuchten Kupferstich-Sammlung des verstorbenen Herrn J. S. Hollander. Riga 1810

Visconti 1807 [1810]

Visconti, Ennio Quirino: Il Museo Pio-Clementino. Rom 1807 [de facto 1810]

Vivenzio 2011

Vivenzio, Pietro; Napolitano, Salvatore (Hrsg.): Sepolcri Nolani. [Bologna] 2011

Vogel 1956

Vogel, Hans: Die Besucherbücher der Museen und der fürstlichen Bibliothek in Kassel zur Goethezeit. In: Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde, Bd. 67 (1956), S. 149–163

Vogt 1902

Vogt, L.: Lebenserinnerungen des Malers Wilhelm Titel. In: Pommersche Jahrbücher, Bd. 3 (1902), S. 159–178

Volkmann 1777/78

Volkmann, Johann Jakob: Historisch-Kritische Nachrichten von Italien; welche eine Beschreibung dieses Landes, der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustandes der Wissenschaften und insonderheit der Werke der Kunst nebst einer Beurtheilung derselben enthalten. 2. viel verm. und durchgehends verbesserte Auflage. Leipzig 1777 (Bd. 1 und 2) und 1778 (Bd. 3)

Walser-Wilhelm 2005

Walser-Wilhelm, Doris und Peter (Hrsg.): Zeitgebirge. Karl Viktor von Bonstetten, Madame de Staël, Friederike Brun, geb. Münster. Zwei Briefgespräche 1811–1813. Nach den Originalmanuskripten hrsg., aus dem Französischen übertragen, eingeleitet und kommentiert von Doris und Peter Walser-Wilhelm. Erstveröffentlichung. 3 Teilbde. Göttingen 2005

Weiß 1989

Weiß, Hermann F.: Neuentdeckte Phöbus-Spuren. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 108 (1989), 2, S. 162–178

Werner 1810

Werner, Friedrich Ludwig Zacharias: Wanda, Königin der Sarmaten. Eine romantische Tragödie mit Gesang in fünf Akten. Tübingen 1810

Werner 1939

[Werner, Friedrich Ludwig Zacharias:] Die Tagebücher des Dichters Zacharias Werner. Hrsg. von Oswald Floeck. Leipzig 1939

Wille 1972

Wille, Hans: Wer kauft Liebesgötter? In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 11 (1972), S. 157–188

Wilton-Ely 1994

Wilton-Ely, John: Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings. 2 Bde. San Francisco 1994

Winckelmann 1784

[Winckelmann, Johann Joachim:] Johann Winkelmanns Briefe an einen Freund in Liefeland. Mit einem Anhang. Hrsg. von Johann Friedrich Voigt. Coburg 1784

Winckelmann 1885 (2016)

Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Zweite, vermehrte Auflage. Heilbronn 1885 (Reprint Berlin 2016)

Witte-Heinemann 1963

Witte-Heinemann, Birgit: Zehn bisher nicht bekannte Briefe Zacharias Werners. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1963, S. 251–295

Wyss 1891

Wyss, Bernhard: Heinrich Keller, der Züricher Bildhauer und Dichter. Frauenfeld 1891

Zafman 2003

Zafman, Deborah Ellen: Franz Pforr's Brotherhood, Bilder, and Bildung. Drawing on Friendship, Chivalry, and Schiller. Ann Arbor 2003

Zahn 1980

Zahn, Eberhard: Johann Anton Ramboux [in Trier] (Museumsdidaktische Führungstexte, Bd. 4). Trier 1980

Ziemke 1996

Ziemke, Hans-Joachim: Franz Pforrs Studienbericht. In: Correspondances. Festschrift für Margret Stufmann zum 24. November 1996. Hrsg. von Hildegard Bauereisen und Martin Sonnabend. Mainz 1996, S. 135–146

Zoëga 1810

Zoëga, Georg [Jørgen]: Catalogus codicum Copticorum manu scriptorum qui in Museo Borgiano Velitris adservantur. Rom 1810

Bildnachweis

Abbildungen Umschlag und Zwischenblätter

Umschlag: Julius Eugen Ruhl, *Der Quirinal*, 1818/19. Kassel, MHK, Graphische Sammlung (Kat.-Nr. 14)

S. 2: Giuseppe Vasi, *Panorama di Roma*, 1765. Stiftung Schloss Friedenstein Gotha (Kat.-Nr. 12)

S. 7: Pierre Antoine Tardieu?, *Europakarte*, um 1810. Marburg, Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung, Kartensammlung

S. 76:

1. Unbekannt, Heinrich Keller, um 1810. Kunsthaus Zürich

2. Alfred Count d'Orsay, Edward Dodwell, 24.2.1828. Government Art Collection, London

3. Ludwig Guttenbrunn, Selbstbildnis, nach 1782. Hamburger Kunsthalle

4. Gottlieb Schick, Caroline von Humboldt, 1804. Staatsgalerie Stuttgart

5. Unbekannt, Wilhelm von Blanckenhagen, um 1800. Verschollen

6. Carl Philipp Fohr, Joseph Anton Koch, 1817/18. Kurpfälzisches Museum Heidelberg

7. Ludwig Emil Grimm, Friedrich Müller, genannt Maler Müller, 1816. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

8. Rudolph Friedrich Karl Suhrlandt, José de Madrazo y Agudo, 1816. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

9. Johann Christian Reinhart, *Der große Bär* (Karikatur Fjodor Michailowitsch Matwejeff), um 1811. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

10. Christoph Heinrich Kniep, Selbstbildnis, um 1790. Hildesheim, Stadtmuseum im Knochenhauer-Amtshaus, Stadtgeschichtliche Sammlung des Roemer-Museums

11. Daniel Albert Freudweiler, Ferdinand Ruscheweyh, um 1820. Kunsthaus Zürich

12. Carl Christian Vogel von Vogelstein, Christian Daniel Rauch, 1813. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

13. Johann Friedrich Overbeck, Franz Pforr, 1810. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie

14. Rudolph Friedrich Karl Suhrlandt, Franz und Johannes Riepenhausen, 1815. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

15. Johann Friedrich Overbeck, Selbstbildnis, 1809. Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus

16. Rudolph Friedrich Karl Suhrlandt, Selbstbildnis, um 1810. Staatliches Museum Schwerin

17. Gottlieb Schick, Selbstbildnis, um 1812. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum

18. Julius Schnorr von Carolsfeld, Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, 1816. Akademie der bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett

19. Wilhelm Titel, Selbstbildnis, um 1820. Standort unbekannt

20. Johannes Christian Riepenhausen, Bertel Thorvaldsen, 1811. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

S. 154: Johann Martin von Rohden, *Campagnalandschaft*, um 1806. Kassel, MHK, Neue Galerie (Kat.-Nr. 16)

S. 178: Brief von Johann Christoph Blanckenhagen aus Wien an die Brüder Riepenhausen in Rom, Juni 1815. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (Kat.-Nr. 23)

S. 191: Brief von Johann Christoph Blanckenhagen aus Wien an die Brüder Riepenhausen in Rom, Juni 1815. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (Kat.-Nr. 23)

S. 192: Ludwig Philipp Strack, *Die Wasserfälle von Tivoli*, 1795. Kassel, MHK, Neue Galerie (Kat.-Nr. 15)

Fotonachweis

Berlin, bpk-Bildagentur / Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (SMB) / Dietmar Katz: S. 76 (Nr. 8 und 14)

Berlin, bpk-Bildagentur / Nationalgalerie, SMB / Jörg P. Anders: S. 45, 76 (Nr. 13)

Berlin, bpk-Bildagentur / Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern / Foto: Gabriele Bröcker: S. 76 (Nr. 16)

Berlin, bpk-Bildagentur / Staatsgalerie Stuttgart: S. 15–17, 44, 76 (Nr. 4 und 17), 108

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen / Foto: Museum: S. 163

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Foto: Herbert Boswank: S. 76 (Nr. 12)

Frankfurt am Main, Städel Museum: S. 52–60

Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum: S. 28 (Abb. 5)

Göttingen, Städtisches Museum Göttingen: S. 104

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen: S. 161, 178, 191

Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha: S. 2, 41

Hamburger Kunsthalle: S. 47, 76 (Nr. 3)

Hannover, Museum August Kestner. Foto: Christian Tepper: S. 30

Heidelberg, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg / Foto: K. Gattner: S. 74, 76 (Nr. 6)

Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Seroux D'Agincourt, Jean Baptiste: *Histoire de l'art par les monumens [...] 4*; 1823 (C 6062 GRO : 4), Tafel XXIV: S. 46

Hildesheim, Roemer-Museum/Stadtmuseum im Knochenhauer-Amtshaus: S. 76 (Nr. 10)

Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel / Foto: Ute Brunzel: S. 14, 26, 27, 31–33, 35–

37, 40, 42, 48, 49, 76 (Nr. 7), 79, 81–83, 85, 87–89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 115, 117–121, 123, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 137, 139, 141, 143, 145, 147–149, 151, 153, 154, 157, 159, 162, 165–167, 192

Kopenhagen, Thorvaldsens Museum: S. 76 (Nr. 9 und 20), 100

London, UK Government Art Collection, Crown Copyright: S. 76 (Nr. 2)

Lübecker Museen, Kulturstiftung Hansestadt Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus: S. 76 (Nr. 15)

Marburg, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg: S. 43, 76 (Nr. 19), 136

Marburg, Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung, Kartensammlung: S. 8, 67

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 87513: S. 28 (Abb. 4)

Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Foto: Daniel Lindner: S. 78

Privatbesitz, Foto: Kristina Bohle: S. 140

Riga, Latvian National Museum of Art / Lettisches Nationales Kunstmuseum: S. 68, 69

Riga, Art Museum Riga Bourse / Kunstmuseum Rigaer Börse: S. 29, 67

Rundale, Collection of the Rundale Palace Museum / Foto: Artis Jutus: S. 66

Tartu Ülikool, raamatukogu / University of Tartu, Library: S. 11, 18–20, 22, 192

Vevey, Musée Jenisch Vevey: S. 65

Weimar, Klassik Stiftung Weimar: S. 126

Wien, Akademie der bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett: S. 76 (Nr. 3 und 18), 138

Zürich, Kunsthaus Zürich: S. 76 (Nr. 1 und 11)

Zürich, Zentralbibliothek Zürich: S. 130

Weitere Abbildungsvorlagen wurden uns freundlicherweise von den Leihgebern und Autoren zur Verfügung gestellt.

Impressum

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung

Treffpunkt Rom 1810. Die Geschichte eines Künstlerstammbuchs

Museumslandschaft Hessen Kassel
Graphische Sammlung
23. Oktober 2020 bis 24. Januar 2021

Rom, Casa di Goethe
voraussichtlich Herbst 2021

Kataloge der Museumslandschaft Hessen Kassel, Bd. 68

Herausgeber: Museumslandschaft Hessen Kassel
Konzeption und Gesamtleitung: Christiane Lukatis
Ausstellungsmanagement: Fabian Ludovico
Redaktion: Christiane Lukatis
Lektorat: Bettina von Andrian
Übersetzung: Matthias Jost
Graphische Gestaltung: Regina Schüle, Darmstadt (Entwurf),
Vicki Schirdewahn (Layout)
Druck: Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH, Langenhagen
Verlag: Michael Imhof Verlag, Petersberg

Autoren des Katalogteils:
Christiane Lukatis (CL)
Claudia Nordhoff (CN)
Hendrickje Kehlenbeck (HK)
Xenia Schürmann (XS)

Bibliographische Informationen der Deutschen
Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet dieses Buch
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte Angaben
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020
Museumslandschaft Hessen Kassel, die Autorinnen und
Autoren sowie Michael Imhof Verlag

Michael Imhof Verlag GmbH & Co KG
Stettiner Straße 25, D-36100 Petersberg
Tel.: 0661/2919166-0, Fax: 0661/2919166-9
info@imhof-verlag.de; www.imhof-verlag.de

ISBN 978-3-7319-1005-3

Printed in EU

Erscheint auch als Online-Ausgabe:
URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-740-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-740-9)
DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.740>

eISBN 978-3-948466-63-3

Die Ausstellung wurde gefördert durch:



Gefördert durch:



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

aufgrund eines Beschlusses
des Deutschen Bundestages



BÖCKLER-MARE-BALTICUM-STIFTUNG



Stiftung der Baltischen Ritterschaften

mk MUSEUMSVEREIN
KASSEL

