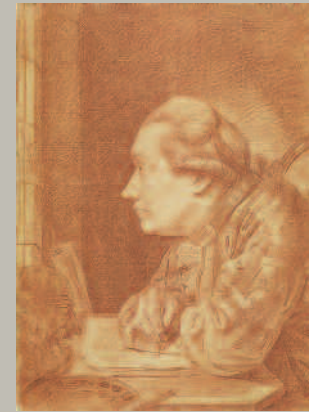
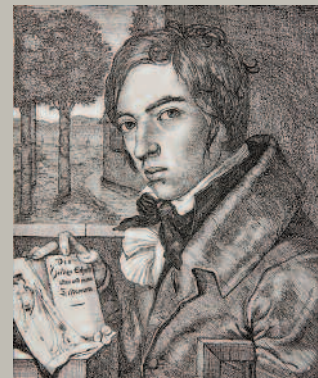


- 1 Heinrich Keller
- 2 Edward Dodwell
- 3 Ludwig Guttenbrunn
- 4 Caroline von Humboldt
- 5 Wilhelm von Blanckenhagen



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



- 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



F. Müller del.
Romae 1860

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 en face einen Kopf mit grimmigem Gesichtsausdruck, der sich an antike Hermebüsten 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.

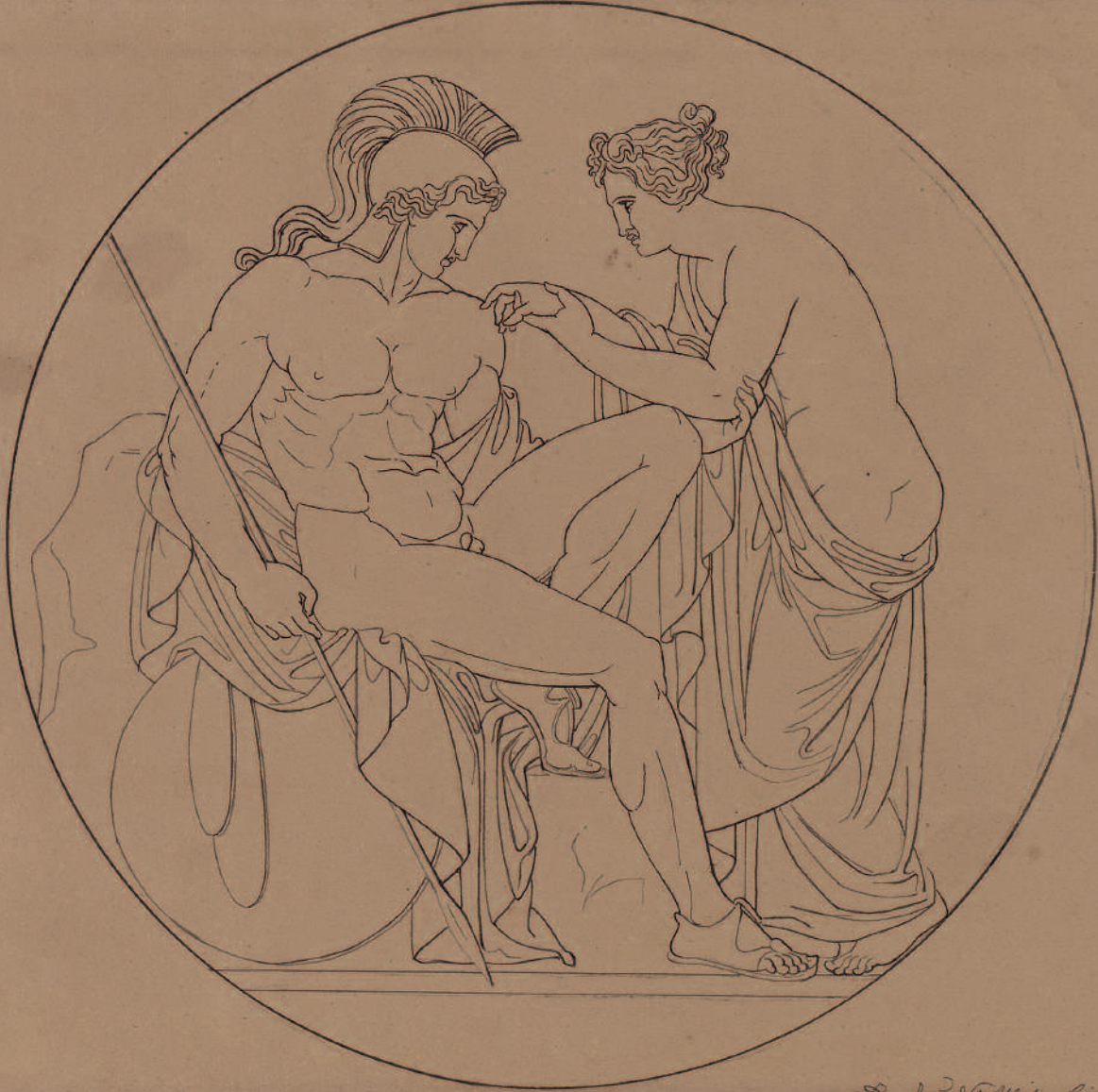
In ihren Briefen berichtet Caroline ihrem Mann immer wieder auch von Rauch. Einen Tag nach ihrem Geburtstag, am 24. Februar 1810, schreibt sie: »Thorvaldsen hat mir eine niedliche Zeichnung geschenkt. [...] und Rauch ein klein Basrelief, Mars und Venus, sehr hübsch und Adelheids Figur, erst in Ton, sitzend 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 gepausten 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



Die Kunst der Antike von C. Schwanke in Rom im Jahr 1810.

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 Lorbeerkranz in seiner erhobenen rechten Hand, so weist er bei Kühner den 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 ungelente 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 Mont Arachnos

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. — H. 1810.

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

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 hinaufschlängelt. 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



H. Kuchelberger sculp.

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 (Kerikleptes)« 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. Piranesi.

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 × 37,8 cm (Blatt), 24,6 × 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' - 1868

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 Bild Drittel 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, Bataillennmaler 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



Friedrich der Rote.



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

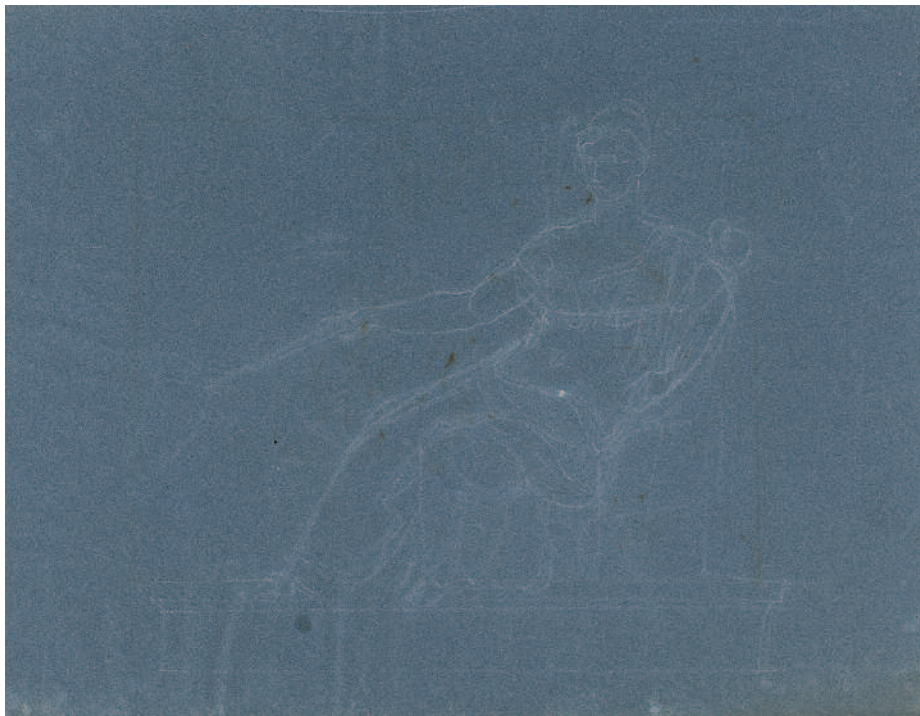
Lorenzo Re

(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. G. M. G.

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)

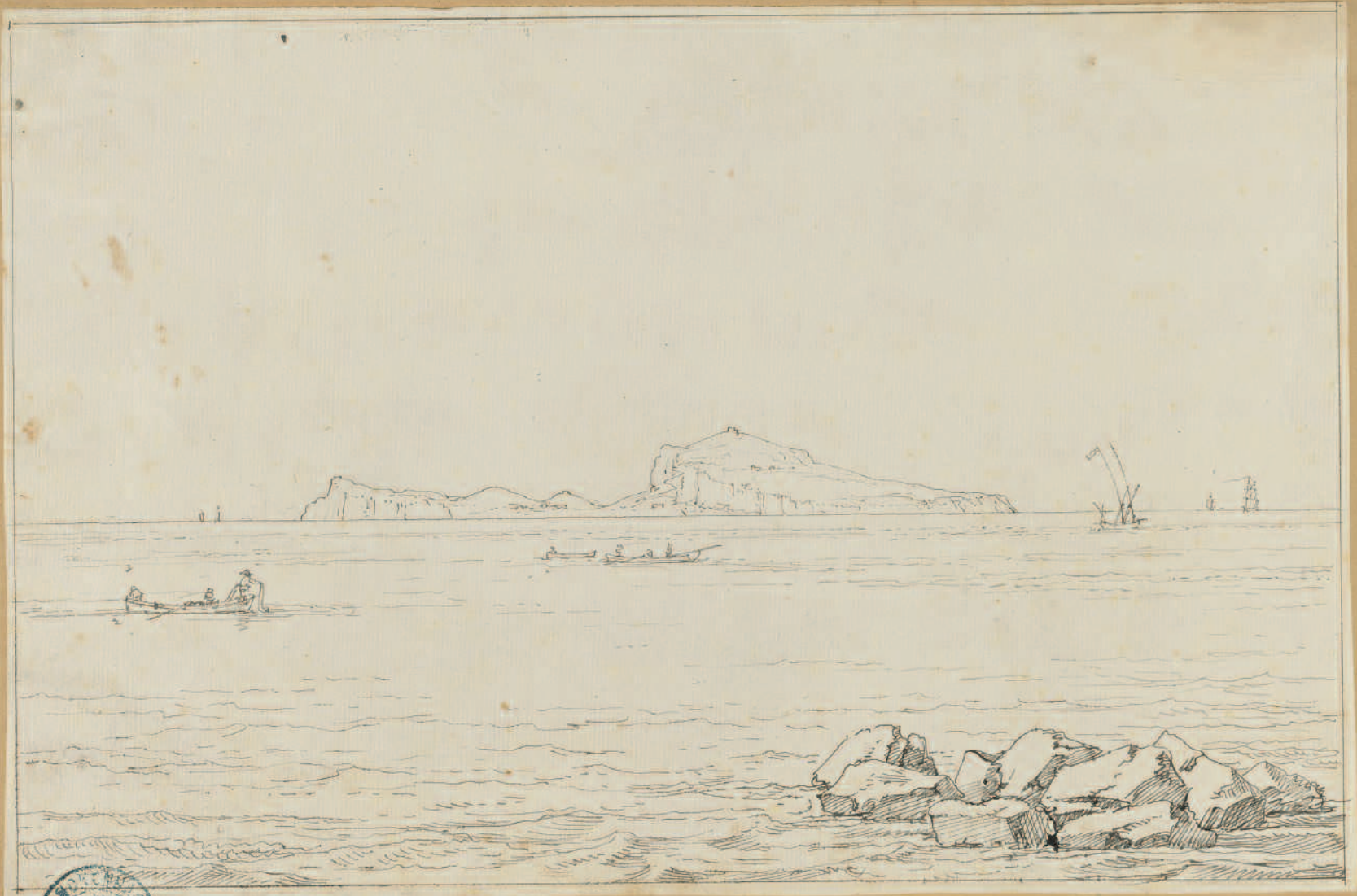
Blick auf Capri von Neapel aus

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 x 17,2 cm (Zeichnung), 27,7 x 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. P. C.

sculpsit J. G. P. C. 1787



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 Thorvaldsen

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.: Thorvaldsen. 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 Thorvaldsens 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

Rötél 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 Rötélzeichnung, 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*

