

Camera della Segnatura.

Manuscript text in Italian, likely a transcription of a lecture or a description of the fresco. The text is written in a cursive hand and includes phrases such as "Manuscript text in the library of the University of Göttingen" and "Manuscript text in the library of the University of Göttingen".



Carl Wilhelm Friedrich Oesterley

Über das Leben Raffaels von Urbino

Die Göttinger Vorlesung aus dem Jahr 1841



Universitätsverlag Göttingen

Katja Mikolajczak und Michael Thimann (Hg.)
Carl Wilhelm Friedrich Oesterley
Über das Leben Raffaels von Urbino

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
[Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International
Lizenz](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).



erschienen im Universitätsverlag Göttingen 2019

Carl Wilhelm Friedrich Oesterley

Über das Leben
Raffaels von Urbino

Die Göttinger Vorlesung
aus dem Jahr 1841

Herausgegeben, kommentiert und
eingeleitet von Katja Mikolajczak und
Michael Thimann

unter Mitarbeit von Steven Reiss



Universitätsverlag Göttingen
2019

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gefördert von



**Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur**

Anschrift der Herausgeber

Dr. Katja Mikolajczak
Prof. Dr. Michael Thimann
Georg-August-Universität Göttingen
Kunstgeschichtliches Seminar und Kunstsammlung
Nikolausberger Weg 15
37073 Göttingen

Dieses Buch ist auch als freie Onlineversion über die Homepage des Verlags sowie über den Göttinger Universitätskatalog (GUK) bei der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (<http://www.sub.uni-goettingen.de>) erreichbar. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

Satz und Layout: Katja Töpfer, Freie Kunst & Grafik, Göttingen
Titelabbildung: Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 32r, Göttingen, Staats- und Universitätsbibliothek; ders., *Ausschnitt aus Raffaels Fresko der Dreifaltigkeit mit Heiligen in San Severo in Perugia*, 1827, Bleistiftzeichnung, Göttingen, Kunstsammlung der Universität

© 2019 Universitätsverlag Göttingen
<http://univerlag.uni-goettingen.de>
ISBN: 978-3-86395-423-9
DOI: <https://doi.org/10.17875/gup2019-1244>

Inhalt

1 Einführung

1.1	KATJA MIKOLAJCZAK UND MICHAEL THIMANN Das Editionsprojekt	3
1.2	KATJA MIKOLAJCZAK Die Manuskripte Carl Oesterleys in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen	5
1.3	KATJA MIKOLAJCZAK Editionsprinzipien	13
1.4	MICHAEL THIMANN Raffael in Göttingen – Carl Oesterleys Vorlesung im Kontext romantischer Kunsthistoriographie	15
1.5	KATJA MIKOLAJCZAK „Die Kunst ist eine gar zu empfindsame Braut“ – Zum Leben Carl Oesterleys	29
1.6	STEVEN REISS Carl Oesterley an der Universität Göttingen – Kustos der Kunstsammlung und Professor für Kunstgeschichte.....	49

2 Edition der Vorlesung und Vorträge Carl Oesterleys

2.1	Die Vorlesung <i>Über das Leben Raffaels von Urbino</i>	69
2.1.1	Rekonstruierter Fließtext	69
2.1.2	<i>Bilder zur Lebensbeschreibung Raffaels</i>	156
2.1.3	Einzelseiten mit Manuskriptfragmenten	158
2.1.4	Fragment zur 1. Stunde der Raffael-Vorlesung 1849	163
2.1.5	Text über die <i>Sixtinische Madonna</i> , ursprünglich gehörig zur Vorlesung <i>Über die vorzüglichsten Gemälde, welche sich in den Bildergalerien Deutschlands befinden</i>	171
2.1.6	Text über die <i>Madonna Colonna</i> , ursprünglich gehörig zur Vorlesung <i>Über die vorzüglichsten Gemälde, welche sich in den Bildergalerien Deutschlands befinden</i>	188
2.1.7	Kapitel über Stil aus der Vorlesung <i>Zur Kunstgeschichte allgemein</i>	194
2.2	<i>Vortrag über die Sixtinische Madonna</i>	211
2.3	<i>Vortrag über das Leben Raffaels</i> (Fragment)	225

3 Anhang

3.1	Anmerkungen	235
3.2	Überblick der Lehrtätigkeit Carl Oesterleys gemäß der historischen Verzeichnisse der Vorlesungen an der Georg-August-Universität Göttingen	287
3.3	Verzeichnis der Archivalien	289
3.4	Literaturverzeichnis	293
3.5	Abbildungen	311
3.6	Abbildungsverzeichnis	345
3.7	Index	351
3.8	Abbildungsnachweise	361

Danksagung	363
-------------------------	------------

1 EINFÜHRUNG

1.1 Das Editionsprojekt

KATJA MIKOLAJCZAK U. MICHAEL THIMANN

Mit dem Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, welche Carl Wilhelm Friedrich Oesterley¹ erstmals im Sommersemester 1841 hielt und in den folgenden Jahren mehrfach wiederholte, wird ein bedeutendes Zeugnis der Raffael-Rezeption und Raffael-Forschung sowie der kunstgeschichtlichen Lehrpraxis des 19. Jahrhunderts erstmals der wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorgestellt. Erst zwei Jahre vor Entstehung des Manuskripts war im Jahr 1839 Johann David Passavants für den Fachdiskurs überaus einflussreiche Publikation über Raffael und seinen Vater Giovanni Santi erschienen. Dieses Buch, die erste wissenschaftliche Monographie, die nur einem einzigen Künstler und seinem Werk gewidmet war, bildet die Grundlage und beständige Referenz für Oesterleys Vorlesung. Mit seiner umfangreichen Tätigkeit als Künstler, die 1845 in der Ernennung zum Königlich Hannoverschen Hofmaler gipfelte, und seiner Lehrtätigkeit, welche Oesterley von 1829 bis 1863 an der Göttinger Georg-August-Universität ausübte, ist der Autor der Raffael-Vorlesung zudem ein außergewöhnliches Beispiel für die Interdependenz der praktischen und theoretischen Beschäftigung mit der älteren Kunst im 19. Jahrhundert.

Die Grundlage der vorliegenden Publikation bilden Ergebnisse, die im Rahmen des von Pro*Niedersachsen geförderten Forschungsprojekts *Kunst als Wissenschaftspraxis. Carl Oesterley (1805–1891) und die Begründung der Kunstwissenschaft im 19. Jahrhundert* gewonnen wurden. Während der Arbeit an diesem Projekt trat immer deutlicher zu Tage, welche Quellendichte sich zu Carl Oesterleys Lehrtätigkeit erhalten hat. So kann zum einen rekonstruiert werden, auf welchen Literaturbestand er in der Göttinger Universitätsbibliothek Zugriff hatte und welche druckgraphischen

1 Die Nennung aller drei Vornamen dient der eindeutigen Identifizierung, im Folgenden wird vor allem die kürzere von ihm selbst verwendete Version des Namens Carl Oesterley benutzt.

Werke zur Illustration seiner Vorlesungen vorhanden waren. Zum anderen haben sich zahlreiche Briefe Oesterleys erhalten, in denen er über seine Arbeit als Professor berichtet. Außerdem befinden sich die Klebe-Alben, in welchen Oesterley seine in Italien gefertigten Zeichnungen nach Fresken und Altargemälden des Tre-, Quattro- und Cinquecento gesammelt hat, seit 2002 als Leihgabe seiner Nachfahren in der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Nachweislich nutzte Oesterley diese Nachzeichnungen zur Bebilderung seiner Vorlesungen.

Die Quellendichte ermöglicht einen exemplarischen Einblick in die Möglichkeiten und Herausforderungen kunsthistorischer Lehre in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Somit bildet die Edition der Raffael-Vorlesung von Carl Oesterley einen Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte. Um Oesterleys Beschäftigung mit Raffael umfassend zu dokumentieren, werden auch zwei kürzere Vorträge veröffentlicht, die er *Über das Leben Raffaels* und die *Sixtinische Madonna* hielt und zu denen sich ebenfalls Manuskripte Oesterleys erhalten haben, wenn auch im ersteren Fall nur fragmentarisch.

Zur Einordnung der edierten Manuskripte in Oesterleys Schaffen und die Kunstwissenschaft seiner Zeit beinhaltet diese Publikation drei einführende Aufsätze: Michael Thimann behandelt in seinem Text den Stand der Raffael Forschung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Oesterleys Werdegang und sein künstlerisches Schaffen wird von Katja Mikolajczak näher vorgestellt. Der Frage, wie die Kunstsammlung der Georg-August-Universität für die Lehre genutzt wurde und welche Bestände Oesterley dort verfügbar waren, geht der Beitrag von Steven Reiss nach.

Die Kommentare in den Anmerkungen beinhalten vor allem Identifizierungen der genannten Kunstwerke und ihrer druckgraphischen Reproduktionen sowie der von Oesterley angeführten Literatur. Zugleich wird herausgestellt, welche Graphiken und Bücher zur Zeit der Entstehung des Manuskripts in der Bibliothek und Kupferstichsammlung der Göttinger Universität verfügbar waren, und wo er auf von ihm in Italien gefertigte Nachzeichnungen zurückgriff, um seine Vorlesung zu bebildern.

1.2 Die Manuskripte Carl Oesterleys in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen

KATJA MIKOLAJCZAK

Carl Oesterley, *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Manuskript der Vorlesung, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Handschriftensammlung, Signatur Cod. Ms. Oesterley 6

Erstmals hielt Carl Wilhelm Friedrich Oesterley an der Georg-August-Universität Göttingen im Sommersemester des Jahres 1841 eine Vorlesung über Raffael. Die Ankündigung im Vorlesungsverzeichnis lautete: „Ueber das Leben Raphael’s von Urbino und die eigenthümlichen Vorzüge seiner Gemähle wird Hr. Prof. Oesterley Mont. u. Donnerst. um 5 Uhr eine Vorlesung halten und dabey zur Erläuterung die Königl. Gemähle- und Kupferstichsammlung benutzen.“¹ Das Manuskript, welches er für diese Lehrveranstaltung anfertigte, hat sich erhalten und befindet sich unter der Signatur Cod. Ms. Oesterley 6 in der Handschriftensammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen. Den Vorlesungsverzeichnissen zu Folge wiederholte Oesterley diese Vorlesung in den Sommersemestern 1844, 1845 und 1849. Dafür überarbeitete er seine Aufzeichnungen mehrfach, was sich deutlich an Einfügungen und Unterstreichungen in verschiedenen Stiftarten erkennen lässt.

Der Haupttext wurde mit der Feder in Braunschwarz geschrieben und dabei rechts etwa die halbe Blattbreite als Rand frei gelassen. Die Blätter sind beidseitig beschriftet und wurden von Oesterley mit Seitenzahlen versehen, ungerade Seiten wurden oben rechts, gerade oben links nummeriert. Es ist davon auszugehen, dass dieser mit Tinte geschriebene Text im Jahr 1841 entstand, als Carl Oesterley die Vorlesung das erste Mal hielt. Einfügungen, Korrekturen, Umformulierungen und Anmerkungen im ursprünglichen Text und auf dem rechten Rand wurden vom Autor sowohl mit Feder in Braunschwarz, als auch in Bleistift und mit rotem Stift durchgeführt. Zu den häufigen Ergänzungen zählen auch Unterstreichungen in Bleistift und rotem

1 Verzeichnis der Vorlesungen der Georg-August-Universität Göttingen, Sommersemester 1844, S. 13.

Stift. Da davon auszugehen ist, dass Bleistift und roter Stift für zeitlich getrennte spätere Überarbeitungsphasen stehen, wird in der vorliegenden Edition die Benutzung dieser Stifte in den Fußnoten ausgewiesen.

Den zeitlichen Verlauf der Vorlesung dokumentieren zahlreiche Randnotizen mit einer Stundenummer, die leider nur in Ausnahmen um eine Jahreszahl ergänzt wurden.² Außerdem finden sich auf dem rechten Seitenrand einige Zusammenfassungen der vorherigen Sitzungen, welche den Beginn einer neuen Stunde markieren. Auf den performativen Akt des Haltens einer Vorlesung verweist auch die Abkürzung „M. H.“ für „Meine Herren“ mit der das Manuskript und in der Regel die beschriebenen Zusammenfassungen beginnen.

Für die Erstellung dieses Manuskripts nutzte Oesterley vor allem mittig gefaltete Papierbögen, von denen er jeweils zwei ineinander legte und sie in der Mitte mit einer Nadel fixierte. Die so entstandenen Kompartimente umfassen jeweils vier Folios. Das Manuskript besteht aus 23 dieser gehefteten Abschnitte und mehreren Einzelblättern, die zum Teil in die Kompartimente eingelegt sind. Insgesamt handelt es sich um 109 Folios, wobei vier Blätter bei der Eintragung der Foliierung durch die Niedersächsische Staat- und Universitätsbibliothek (in Bleistift, jeweils mittig am rechten Rand) ausgelassen wurden (die Folios nach 69, 73, 76, 86). Die Folios haben in der Regel die Maße von ca. 20 x 16 cm.

Die unter der Signatur Cod. Ms. Oesterley 6 zusammengefassten Manuskriptseiten befinden sich in einer Mappe aus purpurfarbenem Karton mit einem aufgeklebten weißen Etikett. Dieses wurde von unbekannter Hand in blauer Tinte beschriftet: „Raffael Sanzio“. Das Konvolut beinhaltet Oesterleys Aufzeichnungen für seine Vorlesungen über das Leben Raffaels, eine Übersicht über die *Bilder zur Lebensbeschreibung Raffaels* sowie Einzelseiten mit Manuskriptfragmenten. Die Folios 33 bis 52 gehörten ursprünglich zu dem Manuskript der Vorlesung Oesterleys *Über die vorzüglichsten Gemälde, welche sich in den Bildergalerien Deutschlands befinden, mit besonderer Rücksicht auf Zuhörer, welche Deutschland bereisen wollen*³ und behandeln Werke Raffaels und seiner Schüler. Hier handelt es sich um Blätter eines bläulichen Papiers, die ebenfalls in Kompartimente à vier Folios zusammengefasst sind. Da sich in der Handschriftensammlung der Göttinger Staats- und Universitätsbibliothek un-

2 Mehrfach finden sich als Randbemerkungen mit Bleistift eine Stundenzahl in Kombination mit der Jahreszahl 1851, so z. B. auf Fol. 7v, 10v, 17v. Gemäß der Göttinger Vorlesungsverzeichnisse hielt Oesterley in diesem Jahr aber die Vorlesung „Die Vortrefflichkeit u. eigenthümlichen Vorzüge der Gemälde der vollkommensten Künstler in den öffentl. Gemäldesammlungen Deutschlands erläutert, besonders für Reisende“ (Verzeichnis der Vorlesungen der Georg-August-Universität Göttingen, Sommersemester 1851, S. 12). Vielleicht hielt Oesterley trotz der Ankündigung die Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino* oder er nutzte Teile der Raffael-Vorlesung auch für diese Lehrveranstaltung, so wie sich auch umgekehrt Teile der anderen Vorlesung in dem Raffael-Manuskript finden (Cod. Ms. Oesterley 6, Fol. 33–52).

3 S. Überblick der Lehrtätigkeit Carl Oesterleys gemäß der historischen Verzeichnisse der Vorlesungen an der Georg-August-Universität Göttingen im Anhang.

ter der Signatur Cod. Ms. Oesterley 9 Fragmente der schriftlichen Ausarbeitung der Vorlesung *Über die vorzüglichsten Gemälde, welche sich in den Bildergalerien Deutschlands befinden* erhalten haben, konnten in dieser Edition Beginn bzw. Ende der eingefügten Kapitel ergänzt werden.

Die heutige Reihenfolge der Kompartimente und Einzelblätter, welche die Bleistiftfoliierung festhält, folgt weitgehend Oesterleys eigenhändiger Paginierung, allerdings erscheint die Einordnung einiger Einzelseiten und der Teile aus einer anderen Vorlesung ungeordnet und eher zufällig. Anhand inhaltlicher und formaler Anhaltspunkte konnte aus diesem Konvolut ein zusammenhängender Text der Raffael-Vorlesung rekonstruiert werden. Da offensichtlich ein paar Seiten verloren gegangen sind, weist dieser einige wenige Fehlstellen auf. Dort, wo die rekonstruierte Reihenfolge der Blätter von der Foliierung abweicht, wird dies in einer Fußnote ausgewiesen und die Neusortierung begründet.

Einige Manuskriptseiten zeigen Illustrationen Oesterleys. Darunter finden sich sowohl kleine Skizzen am Seitenrand als auch größere zum Teil ganzseitige Darstellungen, die mal summarisch mit wenigen Strichen, mal detailliert ausgeführt sind. Ihnen können folgende Funktionen zugewiesen werden:

- Verdeutlichung der räumlichen Anordnung bei Wand und Gewölbefresken (Abb. 33–38, 43),
- Illustration im Text beschriebener spezifischer Phänomene (Abb. 39, 44),
- Illustration der Figurenanordnung innerhalb eines Gemäldes (Abb. 40–42, 45).

Auf Folio 31 verso wird verwiesen auf „In der Kunstgeschichte Pag: 133 Abhandlung über Styl“. Dies bezieht sich auf ein Kapitel von Oesterleys Vorlesung *Über die Kunstgeschichte allgemein*, zu der sich in der Handschriftensammlung der Göttinger Staats- und Universitätsbibliothek unter der Signatur Cod. Ms. Oesterley 7 ein Manuskript erhalten hat. Darin befindet sich der Abschnitt über Stil, welcher auch für die Raffael-Vorlesung genutzt wurde. Daher wird eine Transkription desselben mitveröffentlicht.

**Carl Oesterley, Vortrag über die Sixtinische Madonna, Manuskript,
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen,
Handschriftensammlung, Signatur Cod. Ms. Oesterley 1**

Unter der Signatur Cod. Ms. Oesterley 1 wird in der Handschriftensammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen ein Manuskript verwahrt, welches Carl Oesterley für einen etwa einstündigen Vortrag über die *Sixtinische Madonna* von Raf-

fael niedergeschrieben hat.⁴ Die Blätter wurden von der Bibliothek mittig am rechten Rand der Vorderseiten mit einer Folierung in Bleistift versehen.

Den Vortrag über die *Sixtinische Madonna* hielt Oesterley wiederholt, was daran deutlich wird, dass es mehrere Einleitungen gibt. Die erste erstreckt sich über Folio 2 und 2.1.⁵ Im Unterschied zu allen anderen Begrüßungsformeln, welche sich in den erhaltenen Vortragsmanuskripten Oesterleys finden, richtet er sich hier an ein Publikum, welches auch Frauen umfasst und beginnt mit „M. D. u. H.“ für „Meine Damen und Herren“. Die zweite Einführung befindet sich auf Folio 3 und fängt mit dem üblichen „M. H.“ (Meine Herren) an. Erst auf Folio 4 setzt Oesterleys Folierung in brauner Tinte mit arabischen Ziffern, welche oben rechts platziert sind, ein. Zwar findet sich hier keine Begrüßungsformel, doch leitet der Text wiederum von neuen in das Vortragsthema ein, so dass dieses Blatt, die Nummer „1“ in Oesterleys Zählung, als dritter Beginn gewertet werden kann. Das Schriftbild und die Nummerierung legen nahe, dass dies der älteste Beginn des Vortrags ist und die beiden alternativen Einleitungen späteren Überarbeitungen geschuldet sind.

Die erste Einleitung wurde auf zwei in der Mitte gefaltete Bögen geschrieben, deren rechte Hälften jeweils leer gelassen wurden. In diese beiden Bögen wurden die restlichen Manuskriptseiten, welche aus Einzelblättern mit den Maßen von ca. 20,5 x 16 cm bestehen eingelegt. Alle Blätter sind aus beigem Papier und wurden mit Feder in Braun beschrieben. Mit Ausnahme der Folios 2.1 und 3, welche zu den alternativen Einleitungen gehören, sowie Folio 18, das eingeschoben wurde, findet sich der Text ausschließlich auf den Vorderseiten. Es wird kein signifikanter Rand frei gelassen. Nach Folio 4 fehlen zwei Seiten von Oesterleys ursprünglichem Manuskript; es gibt eine inhaltliche Lücke und das folgende Blatt ist oben rechts mit „4“ beziffert. Auch am Ende fehlen offensichtlich einige Folios. Auf das Blatt, welches von Oesterley mit „16“ nummeriert wurde, folgt die „19“ als letzte Seite. Dort endet der Text abrupt mit dem Verweis auf ein Zitat Julius Hübners.

Zum Teil wurden Blätter mit Ergänzungen, die dem Schriftbild zu Folge zeitnah mit dem Haupttext entstanden sind, zwischen die Seiten geschoben. Auf diesen setzt Oesterley seine Zählung mit der Ergänzung von Buchstaben fort oder er verwendet Einfügungszeichen, um die Position der Blätter kenntlich zu machen. Es handelt sich dabei um ganze, aber auch um gekürzte Einzelblätter. Die von Oesterley beschriebenen Folios wurden eingelegt in ein in der Mitte gefaltetes Blatt (Gesamtmaß ca. 28 x 20,5 cm) mit dem Emblem der schwedischen Reichsbank. Dieses bildet so Folio 1 sowie 28 und wurde von unbekannter Hand mit blauer Tinte beschriftet: „Vortrag über die Sixtinische Madonna“. Im Text finden sich mehrfach Bezüge auf das *Verzeichnis*

4 Die Dauer des Vortrags ist einem durchgestrichenen Nebensatz auf Fol. 1r zu entnehmen.

5 Bei der Folierung mit Bleistift durch die Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek wurde die Nummer 2 für zwei aufeinanderfolgende Blätter vergeben. Zur eindeutigen Identifizierung wird das hintere hier als 2.1 bezeichnet.

der *Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden* von Julius Hübner, dessen Erscheinungsjahr 1856 somit den terminus post quem für die Datierung des Manuskripts bildet.

**Carl Oesterley, Vortrag über das Leben Raffaels, Manuskriptfragment,
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen,
Handschriftensammlung, Signatur Cod. Ms. Oesterley 2**

Unter der Signatur Cod. Ms. Oesterley 2 findet sich im Bestand der Göttinger Staats- und Universitätsbibliothek ein Manuskript Carl Oesterleys, welches den Beginn eines Vortrags über *Raffaels Leben und Werke* überliefert. Es wurde von der Bibliothek mit einer durchgehenden Foliierung in Bleistift versehen. Der Titel ist der Einleitung auf Folio 2 zu entnehmen, mit der Oesterleys Aufzeichnungen beginnen. Hier fängt auch seine Nummerierung der Blätter in Tinte an, welche sich jeweils oben rechts findet. Es hat sich nur der erste Teil des Vortrags erhalten, die Handschrift endet auf Folio 16 mit der Beauftragung Raffaels für die Ausmalung der Stanza della Segnatura.

Oesterley schrieb den Text mit braunschwarzer Tinte auf lose Einzelblätter mit den Maßen von ca. 21,5 x 17,5 cm, wobei er nur die Vorderseite nutzte und jeweils einen rechten Rand von 3–4 cm frei ließ. Diesen Platz nutzte der Autor häufig, um Ergänzungen einzufügen. Diese sind zumeist wie der Haupttext in braunschwarzer Tinte geschrieben teilweise aber auch mit rotem Stift. Mit diesem Farbstift wurden auch zahlreiche Unterstreichungen gemacht. In der Transkription dieser Handschrift wird die Verwendung des roten Stifts in den Fußnoten kenntlich gemacht. Die Blätter mit Oesterleys Aufzeichnungen wurden wie bei Cod. Ms. Oesterley 1 in ein in der Mitte gefaltetes Blatt (Gesamtmaß ca. 28 x 20,5 cm) mit dem Emblem der schwedischen Reichsbank gelegt. Die Vorderseite des gefalteten Papiers (Fol. 1) wurde von unbekannter Hand mit blauer Tinte beschriftet: „Vortrag über das Leben Raffaels“.

Aus der Einleitung geht hervor, dass der Vortrag für einen Künstlerverein gehalten wurde. Dabei dürfte es sich um den 1842 gegründeten Hannoverschen Künstlerverein handeln, dem Oesterley spätestens seit seinem Umzug nach Hannover in Folge seiner Anstellung als Hofmaler 1845 angehörte. Mehrfach wurde Oesterley in den Vorstand des Vereins gewählt und stand ihm für einige Zeit als Geschäftsführer vor.⁶ Auffällig ist, dass dies das einzige der Manuskripte Carl Oesterleys ist, in welchem Raffael mit „ff“ geschrieben wird, was darauf hindeutet, dass dieser Vortrag mit einem gewissen zeitlichen Abstand nach den anderen Schriften entstanden ist.

⁶ Typoskript Oesterley, Bd. 3, S. 216–217.

Liste aller Manuskripte Carl Oesterleys in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen

In der Handschriftensammlung der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek haben sich folgende Vorlesungs- und Vortragsmanuskripte von Carl Oesterley erhalten:

- Carl Oesterley, *Vortrag über die Sixtinische Madonna*, 28 Bl., Signatur Cod. Ms. Oesterley 1, digitalisiert, <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?DE-611-HS-3299163> <22.07.2019>
- Carl Oesterley, *Vortrag über das Leben Raffaels*, 17 Bl., Signatur Cod. Ms. Oesterley 2, digitalisiert, <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?DE-611-HS-3299166> <22.07.2019>
- Carl Oesterley, *Vortrag über das Verhältnis der Kunst zum Kunstgewerbe*, 14 Bl., Signatur Cod. Ms. Oesterley 3, digitalisiert, <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?DE-611-HS-3300282> <22.07.2019>
- Carl Oesterley, Vorlesung *Über die Geschichte der zeichnenden Künste*, Anlage: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur von Schelling*, 58 Bl., Signatur Cod. Ms. Oesterley 4, digitalisiert, <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?DE-611-HS-3300299> <22.07.2019>
- Carl Oesterley, Vorlesung *Über die Geschichte der christlichen Kunst* (auf den Rückseiten einiger Zeugnisblätter, ausgestellt von Göttinger Professoren), Beilage: *Gemäldeausstellung in Paris*. Abschrift aus: Morgenblatt Nr. 264, Nov. 1831, 76 Bl., Signatur Cod. Ms. Oesterley 5, digitalisiert, <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?DE-611-HS-3301302> <22.07.2019>
- Carl Oesterley, Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, 105 Bl., Signatur Cod. Ms. Oesterley 6 digitalisiert, <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?DE-611-HS-3303261> <22.07.2019>
- Carl Oesterley, Vorlesung *Über die Kunstgeschichte allgemein*, 182 Bl., Signatur Cod. Ms. Oesterley 7 (Dieses Manuskript folgt inhaltlich und was die Nummerierung in Bleistift oben rechts betrifft auf Oesterleys Vorlesung über die Geschichte der zeichnenden Künste, Signatur Cod. Ms. Oesterley 4), digitalisiert, <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?DE-611-HS-3303286> <22.07.2019>
- Carl Oesterley, Vorlesung *Über Heidnische Kunstgeschichte der Inder, Perser, Ägypter, Griechen, Römer*, Anl.: *Über Form und Inhalt*, 72 Bl., Signatur Cod.

Ms. Oesterley 8, digitalisiert, <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?DE-611-HS-3303323> <22.07.2019>

- Carl Oesterley, Vorlesung *Über die vorzüglichsten Gemälde, welche sich in den Bildergalerien Deutschlands befinden, mit besonderer Rücksicht auf Zuhörer, welche Deutschland bereisen wollen*, 25 Bl., Signatur Cod. Ms. Oesterley 9, digitalisiert, <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?DE-611-HS-3303332> <22.07.2019>
- Carl Oesterley, Fragmente und Exzerpte, 5 Bl., Signatur Cod. Ms. Oesterley 10, digitalisiert, <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?DE-611-HS-3303337> <22.07.2019>
- Carl Oesterley, Notizen zur Kunst der Nazarener in Rom, auf der Rückseite des Studienzeugnisses für Heinrich Graban von Johann Friedrich Blumenbach, 1 Bl., Signatur Cod. Ms. Oesterley 11, digitalisiert, <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?DE-611-HS-3302298> <22.07.2019>

Provenienz: Die Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen erhielt die Manuskripte 1986 als Schenkung des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Göttingen. Es konnte keine Korrespondenz bzgl. dieser Schenkung gefunden werden.

1.3 Editionsprinzipien

KATJA MIKOLAJCZAK

1. Die Orthographie Oesterleys wird unverändert aus der Vorlage übernommen.
2. Wenn Rechtschreib- und Grammatikfehler Oesterleys besonders eindeutig (Buchstabendverdrehungen) oder störend sind werden sie mit einem Ausrufezeichen in eckigen Klammern markiert „[!]“.
3. Die häufig vorkommenden versehentlichen Wiederholungen eines Wortes direkt hintereinander wurden stillschweigend weggelassen.
4. Oesterleys zahlreiche Randnotizen und -bemerkungen werden im textkritischen Apparat in den Fußnoten wiedergegeben.
5. Kurze und klar zu verortende Ergänzungen zwischen den Zeilen oder am Rand werden gekennzeichnet durch „> <“ in den Haupttext eingefügt.
6. Die in der Regel eindeutigen Abkürzungen Oesterleys werden dann in eckigen Klammern aufgelöst, wenn dadurch das Leseverständnis deutlich erleichtert wird.
7. Einfache und doppelte Unterstreichungen werden ohne Unterschied in Kursivschrift wiedergegeben.
8. Textteile und Unterstreichungen in einem anderen Schreibmittel als Tinte werden in der Fußnote benannt.
9. Korrekturen Oesterleys und durchgestrichene Textteile werden – wenn sie inhaltlich bedeutungslos sind – nicht wiedergegeben. In anderen Fällen werden sie in den Fußnoten vermerkt.
10. Von Oesterley durch lateinische Schreibschrift hervorgehobene Eigennamen und fremdsprachliche Ausdrücke werden mit erweiterten Zeichenabstand wiedergegeben.
11. Eckige Klammern stehen für Ergänzungen und Anmerkungen der Herausgeber, die wenigen eckigen Klammern Oesterleys wurden durch runde ersetzt.

12. Die mitunter sparsame Interpunktion Oesterleys wurde beibehalten. Nur in wenigen Fällen, in denen das Fehlen eines Satzzeichens besonders störend ist, wurde es in eckigen Klammern ergänzt.
13. Die Folierung der Handschriftensammlung der Göttinger Staats- und Universitätsbibliothek wird in eckigen Klammern angegeben. In den wenigen Fällen, wo ein Blatt nicht mitgezählt wurde, erhält es die Nummer des vorherigen Folios ergänzt durch „1“.
14. Oesterleys Seitenzählung wird in einer eigenen Zeile als Teil des Haupttexts angegeben. Um eine bessere Übersichtlichkeit zu gewährleisten, wird diese Zählung immer linksbündig angegeben, auch wenn Oesterley in seinen Manuskripten die Nummerierung variierend mal oben rechts, mal oben links eingetragen hat.
15. Unsichere Lesungen wurden durch „[?]“ markiert.
16. Die wenigen unlesbaren Stellen wurden folgendermaßen kenntlich gemacht: „[-]“ für ein unlesbares Wort, „[--]“ für zwei unlesbare Wörter, „[---]“ für drei oder mehrere unlesbare Wörter.

1.4 Raffael in Göttingen

Carl Oesterleys Vorlesung im Kontext romantischer Kunsthistoriographie

MICHAEL THIMANN

„Raffael in Göttingen“ – das klingt wenig vielversprechend für eine kunsthistorische Untersuchung, war Göttingen doch eine vergleichsweise kleine Universitätsstadt im Königreich Hannover, in der nie ein Originalgemälde Raffaels hing, und in der sich auch nie eine sicher zugeschriebene Zeichnung des Urbinatens befand. Dennoch ist der Name Göttingens mit dem Nachleben Raffaels unmittelbar verknüpft. Denn dort erfuhr der 1520 verstorbene Maler seine Wiederauferstehung als Geistseele in den literarischen Beschwörungen der Frühromantiker; in Göttingen liegt ein Ursprungsort seines Kultes bei den Deutschen. In Göttingen ist Raffael auch zu einem sehr frühen Zeitpunkt in der Fachgeschichte monographisch zum Gegenstand universitärer Lehre in der sich formierenden Disziplin Kunstgeschichte geworden, kurzum: in Göttingen dürfte die erste kunsthistorische, ein Semester dauernde und allein von Raffael handelnde Vorlesung an einer deutschen Universität gehalten worden sein.⁷

In der Frühgeschichte des Faches sind in der Regel Überblicksvorlesungen gehalten worden, so auch zunächst von Carl Oesterley in Göttingen. Lediglich an der Berliner Universität las Franz Kugler im Wintersemester 1836/37 viermal wöchentlich für eine Stunde und privatim *Ueber Raphael's und Dürer's Leben und Kunst mit Vorlegung von Kupferstichen nach ihren Werken*.⁸ 1839 hielt er diese Vorlesung erneut.⁹ In dieser Vorlesung, deren Text nicht überliefert ist, die dem Titel nach aber dem romantischen Italia-und-Germania-Topos verpflichtet gewesen zu sein scheint, dürfte Kugler den künstlerbiographischen Ansatz mit einem Nord-Süd-Vergleich verbunden haben.¹⁰ Erst im Wintersemester 1852/53 hielt Anton Springer an der Universität

7 Zur Frühgeschichte des Universitätsfaches Kunstgeschichte siehe Dilly 1979; Beyrodt 1991.

8 Vgl. Verzeichniss der Vorlesungen, welche von der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin im Winterhalbjahre 1836-1837. vom 24. October an gehalten werden, Berlin 1836, S. 8.

9 Vgl. Verzeichniss der Vorlesungen, welche von der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin im Sommerhalbjahre 1839 vom 22. April an gehalten werden, Berlin 1839, S. 8.

10 Zum Problem siehe Ausst. Kat. Göttingen 2015.

Bonn die monographische Vorlesung *Ueber Raphael und sein Zeitalter*.¹¹ Damit könnte Oesterley der Erste gewesen sein, der das Experiment einer künstlermonographischen Vorlesung gewagt hat. Carl Oesterley las erstmals im Jahr 1841 *Ueber das Leben Raphael's von Urbino und die eigenthümlichen Vorzüge seiner Gemählde* und wiederholte diese Vorlesung 1844, 1845 und 1849. Die Göttinger Vorlesung fällt in eine Phase der intellektuellen Auseinandersetzung mit Raffael, in der sich der emphatische romantische Raffael-Kult schon stärker versachlicht und in die frühe kunsthistorische Raffael-Forschung verwandelt hatte.¹² Warum konnte der Gegenstand Raffael aber nun ein wie auch immer geartetes und wie auch immer umfangreiches Publikum – man muss von wenigen männlichen Hörern ausgehen – ein Semester lang fesseln?¹³ Der vorliegende Aufsatz möchte nachzeichnen, wie sehr sich die Verehrung Raffaels als zarter Madonnenmaler und universales Malergenie in die deutsche Bildungswelt eingeschrieben hatte. Oesterleys Vorlesung erscheint in dieser Perspektive eher als Epiphänomen einer langen vorgängigen Rezeptionsgeschichte. Auch war Raffael in Deutschland seit Jahrhunderten an den Akademien und Zeichenschulen als Musterfigur für den Künstlerberuf verstanden worden; seine Gemälde wurden routinemäßig kopiert und als unbegrenzter Fundus kompositioneller Mannigfaltigkeit verwertet. Die entscheidende Frühphase der Raffael-Rezeption in der deutschen Romantik war literarisch: Raffael wurde zu einem magischen Namen und zum Heilsversprechen der Kunst. Der kunstreligiösen Verehrung des Künstlers und seiner Werke folgte um 1810 die aktive Nachahmung Raffaels und seiner Vorgänger bei den Lukasbrüdern und den römischen Nazarenern, wodurch sich erneut eine akademische Vereinnahmung des Urbinateen nun unter dem Zeichen der patriotischen Kunsterneuerung ergab, als Nazarener wie Cornelius, Schadow und Veit ihre Professorenstellen in Deutschland einnahmen. Als Oesterley 1841 seine Göttinger Vorlesung zum ersten Mal hielt, war Raffael im romantischen wie im akademischen Kunstsystem ein etablierter Gegenstand, an dessen Dignität nicht gezweifelt werden konnte. In adligen wie in bildungsbürgerlichen Kreisen galt Raffael zudem als einer der größten Künstler aller Zeiten, was seine akademische Behandlung an einer Universität allein schon gerechtfertigt haben dürfte.

11 Vorlesungen auf der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn im Winterhalbjahr 1852-1853, Bonn 1852, S. 7.

12 Vgl. Osterkamp 2000.

13 Verlässliche Zahlen über die Hörer liegen nicht vor; eine Hörerliste hat sich lediglich für Oesterleys Vorlesung von 1832 erhalten: *Über die vorzüglichen Gemälde, welche sich in den Bildergalerien Deutschlands befinden, mit besonderer Rücksicht aufZuhörer, welche Deutschland bereisen wollen*. Vermutlich dem attraktiven Gegenstand geschuldet, sind hier immerhin 45 männliche Hörer verzeichnet (vgl. Cod. Ms. Oesterley 9, Fol. 2–3, Göttingen, SUB, Handschriftensammlung).

Fiorillos Raffael-Bild

Mit seinen Vorlesungen zur „Geschichte der Malerey, Bildhauerey und Kupferstecherkunst von ihrer Herstellung bis auf unsre Zeiten“, die der Zeichenlehrer und spätere Professor Johann Dominik Fiorillo seit 1785 an der Göttinger Universität hielt, begann die Institutionalisierung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland.¹⁴ Fiorillo war ein ausgebildeter Maler, besaß aber weitreichende kunsthistorische Interessen und eignete sich in Göttingen die Methoden der historischen Wissenschaften an, um quellenkritisch zu arbeiten. Frucht dieser Bemühung ist die zwischen 1798 und 1820 erschienene *Geschichte der zeichnenden Künste*, die im Kontext des Projekts der Göttinger Aufklärungshistorie einer Universalgeschichte der Künste und der Wissenschaften entstand.¹⁵ Im Zusammenhang mit diesem Versuch einer umfassenden Welt- und Zivilisationsgeschichte, in der die Spezialgeschichten aufgehen sollten, bearbeitete Fiorillo die europäische Malereigeschichte vom Mittelalter bis in die unmittelbare Gegenwart. Auf der Grundlage von Luigi Lanzis *Storia pittorica della Italia* (1792) schrieb Fiorillo eine Kunstgeschichte nach Ländern, in der Künstlerbiographik und Stilkritik in Kombination die gesamtgeschichtliche Entwicklung der Kunst beschreiben. Historische Quellenkritik kombiniert Fiorillo allerdings mit normativen klassizistischen Geschmacksurteilen, und so ist es wenig verwunderlich, dass Raffael in dem 1798 erschienenen Band zur „Geschichte der Römischen und Florentinischen Schule“ als zentrale Künstlerfigur erscheint.¹⁶ Das in den Gang der Kunstentwicklung Italiens inserierte Raffael-Kapitel ist dabei im Wesentlichen eine Auseinandersetzung mit Vasaris Vita des Künstlers. Fiorillo bemüht sich allerdings um eine kritische Sicht auf die Quellen und diskutiert verschiedene Überlieferungen der Nachrichten von Raffaels Leben. Damit wendet er die historische Quellenkritik auf den Gegenstand der Künstlerbiographik an. Fiorillo verwirft die anekdotenhafte Ausschmückung von Raffaels Leben, wie sie bei Vasari erscheint, und übergeht etwa alle Nachrichten zu Raffaels Liebschaften und zu seinem Tod, da diese auf die „Fort-schritte der Kunst“ keinen Einfluss gehabt haben.¹⁷ Fiorillo urteilt als Aufklärer, dem es um die Beschreibung und Richtigstellung „historischer Thatsachen“ geht.¹⁸ Doch ist für Fiorillo Raffael auch zweifellos einer der größten Künstler, die je gelebt haben. So verteidigt er das Gemälde der *Transfiguration Christi* gegen den Tadel, Raffael habe auf diesem Werk zwei Handlungen unglücklich kombiniert. Fiorillo urteilt als Klassizist, der die römischen Werke Raffaels für die Vollendung seiner Kunst und einen

14 Zu Fiorillo siehe vor allem Middeldorf Kosegarten 1997; Schrapel 2004; Bickendorf 2007.

15 Fiorillo 1798–1820.

16 Fiorillo 1798, S. 86–122.

17 Fiorillo 1798, S. 107.

18 Fiorillo 1798, S. 108.

der Höhepunkt der Kunstgeschichte überhaupt hält. In diesem Sinne bescheinigt er der zugrundeliegenden Idee der *Transfiguration Christi* Erhabenheit. Fiorillo war sehr einflussreich unter den deutschen Künstlern und wurde im 19. Jahrhundert immer noch gelesen, wenn auch mit starken kritischen Vorbehalten; fraglos dürfte auch Oesterley Kenntnis der Ausführungen seines akademischen Amtsvorgängers Fiorillo gehabt haben, doch teilt er dessen noch dem Geschmacksideal des Anton Raphael Mengs verhaftete Auffassungen nicht. In Oesterleys Göttinger Vorlesung wird Raffael vielmehr im Sinne der Romantiker zum Inbegriff des Künstlertums, zur in sich vollkommenen und abgeschlossenen Musterbiographie eines die Vollendung der Kunst verkörpernden Künstlerindividuums.

Die frühromantische Initiation

Bei aller kritischen Sachlichkeit seines literarischen Vortrags in der *Geschichte der zeichnenden Künste* hat Fiorillo als Lehrer der Zeichenkunst und der Kunstgeschichte in Göttingen eine erhebliche Wirkung entfaltet. Entscheidende Stichwortgeber des deutschen Raffael-Kultes haben bei ihm in Göttingen studiert: Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und etwas später auch Carl Friedrich von Rumohr. Drei poetische Schriften haben den Kunstenthusiasmus, die Italia-Germania-Idee und den Raffael-Kult der Romantiker besonders stark stimuliert: Die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Berlin 1797), *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte herausgegeben von Ludwig Tieck* (Berlin 1798) und die *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. Herausgegeben von Ludwig Tieck* (Hamburg 1799). In ihnen wird die universalhistorische Perspektive auf die Kunst und die Künstlergeschichte Italiens aufgegeben und insbesondere Raffael zum Gegenstand einer empfindsamen und pseudo-religiöse Züge annehmenden Verehrung transformiert. Schon das Frontispiz der *Herzensergießungen* (Abb. 48) zeigt durch seine Bildunterschrift an, dass „Der Göttliche Raphael“ als Ausnahmesubjekt in diesem Buch zum Thema wird.¹⁹ Die *Vite* Vasaris wurden in der literarischen Frühromantik von Wackenroder und Tieck weniger als kunsthistorische Quelle, als die sie seit ihrer Veröffentlichung 1550/1568 stets gelesen worden waren, sondern erstmals als genuin literarischer Text ‚wahrer‘ Offenbarungen wiederentdeckt. Wackenroder und Tieck haben Vasari wieder als Quelle von hohem Wahrheitsgehalt in den Kunstdiskurs eingeführt, da in den *Vite* das Leben der Maler literarisch gestaltet worden war und die Erinnerung an die ferne Renaissancewelt auch zu einer poetischen Erfahrung wurde, wie in dem Kapitel „Die Mahlerchronik“ geschildert wird: „Es giebt uns wunderbare Gedanken ein, wenn wir betrachten, wie ihre Werke in immer gleicher ewiger Herrlichkeit glänzen; die Schöpfer dieser Werke aber, im Leben und Sterben, Menschen

¹⁹ Wackenroder/ Tieck 1797, Frontispiz.

wie andre gewesen sind, in denen nur, so lange sie lebten, ein besonders himmlisches Feuer brannte“.²⁰

In den *Herzensergießungen* sind Vasaris *Vite* durchweg der Referenztext, auf dessen Grundlage die Autoren – vornehmlich Wackenroder – in kurzen Aufsätzen ihre empfindsamen Phantasien über die alten Maler verfassen: „Raphaels Erscheinung“; „Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weit berühmten alten Mahlers Francesco Francia, des Ersten aus der Lombardischen Schule“; „Das Muster eines kunstreichen und dabey tiefgelehrten Mahlers, vorgestellt in dem Leben des Leonardo da Vinci, berühmten Stammvaters der Florentinischen Schule“; „Von den Seltsamkeiten des alten Mahlers, Piero di Cosimo, aus der Florentinischen Schule“; „Die Größe des Michel Angelo Buonarrotti“; „Die Mahlerchronik“ etc. Die *Herzensergießungen* sind zum großen Teil recht freie Übersetzungen aus Vasari, die durch enthusiastische Einlassungen über das Wesen der Kunst miteinander verknüpft werden. Die Renaissance ist für Wackenroder und Tieck erklärtermaßen das Heldenalter der Kunst und Vasari dessen Überlieferer, „in welchem der Geist der Väter der Kunst noch wehte.“²¹ Durch die Forschungen zur historischen-kritischen Wackenroder-Ausgabe wurde bekannt, in welchem Maße das Studium bei Fiorillo in Göttingen die Aufmerksamkeit von Wackenroder, Tieck und ihrem Freund Wilhelm von Burgsdorff auf Vasari gelenkt hatte; jüngere Forschungen haben diese Ergebnisse bestätigt und vertieft.²² Fiorillo dürfte in dem berühmten Privatissimum des Jahres 1794, das er für die genannten Studenten hielt, und das zu einem Gründungsmoment der Frühromantik wurde, die Bedeutung Vasaris auf der Grundlage eigener Übersetzungen vermittelt haben. Namentlich in den verschiedenen Versuchen über das Leben Raffaels griffen Wackenroder und Tieck auf alte, vornehmlich von Vasari überlieferte Legenden zurück, in denen Raffael als christlicher Künstler, als herausragender Mensch und als Schöpfer unerreichbar schöner Ideen erscheint.²³ In dem berühmten „Traumgesicht“ des Klosterbruders erscheinen Raffael und Dürer sogar „Hand in Hand“, also auf gleicher Augenhöhe, bei der Betrachtung ihrer Werke in einer Galerie. Mit einer großen Folgenhaftigkeit für die Kunst um 1800 wurden Raffael und Dürer durch die literarische Bearbeitung in den *Herzensergießungen* sowie durch die Weiterführung dieser Gedanken in den *Phantasien über die Kunst* und in *Franz Sternbalds Wanderungen* zu den entscheidenden Musterbildern christlicher Maler (vgl. Abb. 50).²⁴ Vor allem Raffael, der Schönes schuf, da er selbst schön war und eine anmutige und empfindsame Seele besaß,

20 Wackenroder 1991, Bd. 1, S. 121.

21 Wackenroder 1991, Bd. 1, S. 65.

22 Vgl. Wackenroder 1991, Bd. 1, S. 292–293, S. 309. Zum Problem siehe Hölter 1987; Vietta 1988; Hölter 1989, S. 18–38; Vietta 1993; Voorhoeve 2010, S. 37–42; Sors 2019.

23 Vgl. neben den Kommentaren der historisch-kritischen Wackenroder-Ausgabe auch Vietta 1988; Locher 2007, S. 66–70.

24 Thimann 2015.

wurde zum romantischen Künstler im emphatischen Sinne. Mit dem Erscheinen der drei Schriften verschoben sich die Parameter der klassizistischen Raffael-Verehrung deutlich auf die Betonung des Religiösen und des Kunstreligiösen.²⁵ Wackenroder hat intensive kunsthistorische Quellenstudien betrieben, welche die Lektüre von Vasaris *Vite*, Sandrarts *Teutscher Academie* und anderer Werke der Kunstliteratur umfassten. Sein Projekt einer empfindsamen Kunstbeschwörung am Ende des Aufklärungszeitalters war durch kritische Lektüre daher gut vorbereitet. Das in den Quellen vorgefundene biographische Material hat er jedoch neu kombiniert und emphatisch, elliptisch und bisweilen fragmentarisch präsentiert und damit einen nicht aufgeklärt-rationalen, sondern einen primär auf Intuition und Empfindung basierenden Zugang zur Kunst und zum Leben der alten Meister eröffnet.

Kaum einem Künstlerbild ist für das Verständnis der Romantik eine vergleichbare Bedeutung zugewachsen wie demjenigen Bild, das sich die Epoche von Raffael gemacht hat. Der Raffael-Kult führt weit mehr als die Verehrung Dürers zu zentralen Problemen der romantischen Ästhetik.²⁶ Raffael galt den Romantikern sowohl künstlerisch wie moralisch als Vorbild, sein Leben wurde zur Modellbiographie, die Auseinandersetzung mit Raffael zu einer Frage des Glaubens. Vasaris *Vita*, zuerst 1550, dann erweitert 1568 in den Lebensbeschreibungen der berühmten italienischen Künstler publiziert, ist die wichtigste Quelle zum Leben Raffaels und die ‚Heilige Schrift‘, welche die Legende des christlichen Malers fixiert hat. In Raffael erkannte man den christlichen Maler, dessen erotische Ausschweifungen und unstillbares Liebesbedürfnis im Zuge einer umfassenden Umdeutung zum christlichen Künstler weitgehend ausgeblendet wurden. Raffael war für die Deutschen vor allem ein christlicher Maler, sein Spezialgebiet waren die mit Anmut gestalteten Madonnenbilder sowie die Darstellungen aus dem Leben Christi (vgl. Abb. 51). Raffael war auch ein guter Christ, er wurde am Karfreitag 1483 in Urbino geboren und starb am Karfreitag 1520 in Rom, gerade in der Vollendung des Christusbildes der *Transfiguration Christi* begriffen, die an seiner Totenbahre aufgestellt werden sollte (vgl. Abb. 52). Raffaels Züge verschmelzen schon in Vasaris Schilderung mit den Zügen des verklärten Christus, und die künstlerischen Darstellungen späterer Zeiten von Raffaels Tod haben die Anänelung Raffaels an das Bild Christi, das dieser selbst schuf, immer deutlich hervorgekehrt. In einer bemerkenswerten Uminterpretation der Überlieferung wurde Raffael zu einem heiligen Künstler stilisiert. Dies bezeichnet den deutschen ‚Sonderweg‘ der Raffael-Rezeption, die nicht gleichförmig mit dem Phänomen in Frankreich, Italien oder England verlaufen ist.²⁷ Raffael war um 1800

25 Zu diesem Problem siehe Auerochs 2006.

26 Zum Raffael-Kult der Deutschen siehe grundlegend vor allem Putscher 1955; Ebhardt 1972; Schröter 1990; Beltिंग 1999; Osterkamp 2000; Grewe 2012; Ausst. Kat. Dresden 2012; Heß/Agazzi/Décultot 2012.

27 Vgl. dazu etwa Ausst. Kat. Paris 1983; Ausst. Kat. Genf 1984; Ausst. Kat. Florenz 1984; Rosenberg 1995.

fraglos ein Gegenstand internationalen Interesses, aber den ‚Heiligen Raffael‘ kannten nur die Deutschen. Insbesondere für die Generation derjenigen deutschen Maler, die nach 1800 in Rom tätig wurden, und zu denen Carl Oesterley von 1826 bis 1828 gehörte, ist Raffael zum Musterkünstler geworden, da sich in ihm die Verbindung von Seelenschönheit, äußerer Schönheit, moralischer Reinheit und Vollkommenheit des künstlerischen Werkes realisiert hatte. Nicht die auf den Wiederhersteller der antiken Schönheit gerichtete Raffael-Verehrung der Klassizisten, sondern der Kult vom christlichen Maler, der seine Inspiration durch die Bibel und göttliche Eingebung empfing, liegt dem romantischen Raffael-Bild durchweg zugrunde und lässt sich bei aller sachlichen Darlegung des Stoffes auch noch in Oesterleys Raffael-Vorlesung von 1841 nachweisen.

Oesterley hielt seine Vorlesung zum ersten Mal, als er bereits seit über zehn Jahren wieder in Göttingen war. Bereits in Italien 1826 bis 1828 hatte er – wie Jahre zuvor seine Göttinger Landsleute, die Brüder Riepenhausen²⁸ – intensive kunsthistorische Studien getrieben und insbesondere Wandmalereien des 14. und 15. Jahrhunderts nachgezeichnet. Dabei hatte er ein großes kunsthistorisches Fachwissen erworben und galt in den deutsch-römischen Kreisen als Autorität. Zu Raffael selbst hatte er durch die Originalkenntnis der vor-raffaelischen Kunstgeschichte aber ein distanzierteres Verhältnis gewonnen: „Durch das Sehen der vielen Kunstsachen in Florenz, Rom etc. etc. aus allen Zeiten, bin ich zu der Ueberzeugung gekommen, daß die Kunst bis zu Raphael am meisten geblühet hat, d. h. in der Zeit vor Raphael sind die anspruchslosesten, grandiosesten Kunstwerke hervorgebracht, mit Raphael selbst geht die Kunst schon abwärts, seine letzten Werke sind maniert und zeigen ein Streben nach Effekt. Am erhabendsten [!] sind mir die Werke der alten Florentiner erschienen [...]“²⁹ Die erneute Beschäftigung mit Raffael um 1840 entstand also aus einer deutlichen Distanz zur unmittelbaren materiellen Erfahrung der Werke des Urbinaten. Sie reflektiert auch die Abkühlung und zunehmende Historisierung des Raffael-Kultes in Deutschland, die durch die Schriften von Carl Friedrich von Rumohr und Johann David Passavant nach 1830 eingeleitet worden war.

Raffael in Rumohrs *Italienischen Forschungen*

Rumohr hatte von 1802 bis 1804 in Göttingen Mathematik, Philologie und Geschichte studiert und Zeichenunterricht bei Johann Dominik Fiorillo genommen, dessen kunstgeschichtliche Erläuterungen er ebenfalls gehört hatte. Fiorillo hatte den

28 Schröter 1997.

29 Carl Oesterley an den Bruder Ferdinand, Rom, 29. März 1827, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5177.

Baron Rumohr zur Lektüre Vasaris angeleitet.³⁰ Auch die Bekanntschaft mit den Gebrüdern Riepenhausen, die Rumohr aktiv in ihrer künstlerischen und intellektuellen Entwicklung unterstützte, geht auf die Göttinger Zeit zurück. Rumohr entwarf in Folge seiner ersten Italienreise 1805/06 sein Lebensprogramm als Kunstforscher, mit dem er die Kenntnis der altitalienischen Malerei, Skulptur und Architektur durch die historisch-kritische Erforschung ihrer Quellen in den Archiven und die Autopsie der Werke auf eine neue wissenschaftliche Basis stellte. Sein kunsthistoriographisches Hauptwerk wurden die *Italienischen Forschungen* (1827-1831).³¹ Rumohr hat – trotz eines ausgewiesenen Interesses am Mittelalter, am Quattrocento und an der Förderung zeitgenössischer Landschaftsmaler – Raffael als den Leitstern aller Künstler intensiv verehrt. Eine entschieden romantisch geprägte Raffael-Biographie, die man von ihm als Archivforscher, Novellist und Kunstkenner zugleich hätte erwarten können, hat er jedoch nie geschrieben. Erst mit der Abhandlung „Ueber Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen“ im dritten und letzten Band der *Italienischen Forschungen* (1831) unternahm er den Versuch, Raffaels Herkunft und Entwicklung kunsthistorisch zu klären und aus den Quellen zu rekonstruieren, gewissermaßen also den Mythos vom Wunderkind aus Urbino, dem er insgeheim wohl auch gehuldigt haben wird, zu relativieren. Dies gelang ihm nur teilweise, und er war selbst von dem Resultat enttäuscht. Rumohr ging es vor allem um eine kritische Auseinandersetzung mit Vasaris Raffael-Vita, deren Legendencharakter ihm als Herausgeber italienischer Novellen besonders deutlich vor Augen getreten war. Die Autopsie der Werke und das Studium der archivalischen Quellen sollten Rumohrs Schlüssel für eine wissenschaftlich objektive Klärung von Raffaels Entwicklung sein, die auch aus seinem künstlerischen Vorläufern und seinem Umfeld, also aus ihren historischen Bedingungen, hergeleitet werden musste. Aufgrund der in wissenschaftlicher Hinsicht gescheiterten dritten Italienreise von 1828 – zum Quellenstudium in den römischen Archiven kam es nicht – blieb das Buch ein Torso und wurde nicht, wie geplant, zum Paradestück der neuen disziplinären Parameter ‚Archiv und Autopsie‘.³² Lediglich für Raffaels Frühwerk, das proportional den größten Teil der Schrift einnimmt, wogegen die römischen Hauptwerke keine gleichrangige Beachtung finden, konnte Rumohr auf seine Kenntnis der Archivalien in Florenz und Siena zurückgreifen. Dass Rumohr, der selbst nie in Urbino und Perugia war, an der normativen Superiorität Raffaels festhielt, wie sie nicht erst die Romantiker, sondern schon die Kunstverehrung der Klassizisten und Goethes festgeschrieben hatte, wird von der Einleitung unmissverständlich geklärt, deren Überschrift wie ein Motto der historischen Analyse vorange-

30 Vgl. Schönwälder 1997; Hölter 2004.

31 Rumohr 1827–1831. Zur disziplingeschichtlichen Bedeutung der *Italienischen Forschungen* siehe Schlosser 1920; Müller-Tamm 1991; Schönwälder 1995 S. 76–115; Bickendorf 2004.

32 Vgl. Osterkamp 2000, S. 414–420.

stellt ist: „Was Raphael vor allen neueren Künstlern auszeichnet.“ Nur unterscheidet Rumohr von den klassizistischen Raffael-Verehrern, dass er darum bemüht war, vor allem den frühen Raffael zu würdigen und den normativen Anspruch seiner Kunst historisch zu fundieren. Künstlerisch bewunderte Rumohr an Raffael vor allem die „Objectivität“ und Mannigfaltigkeit, d. h. die ihn vor Michelangelo, Tizian, Correggio und anderen auszeichnende Fähigkeit, zu jeder Aufgabe die passende Form und den adäquaten Ausdruck gefunden zu haben: Raffael als Meister des *decorum*, dessen mildes und ruhiges Wesen dieser intellektuellen Besonnenheit besonders entsprach.³³

Oesterley hat Rumohrs Raffael-Schrift gekannt und verweist wiederholt auf sie. So verdankt er Rumohr etwa den Begriff der „Objektivität“, den er Raffael zuerkennt: „R. ist der objektivste Künstler der christlichen Kunst“.³⁴ Damit ist gemeint, dass Raffael nie von einer subjektiven Auffassung beschränkt wurde, sondern stets das Richtige in seiner objektiven Auffassung traf. Eine in Manier endende Einseitigkeit finde sich bei ihm daher nicht, im Gegenteil sind seine Werke durch einen Stil gekennzeichnet, der auf der Erkenntnis vom Wesen der Dinge beruhe. Auch im Detail hat Oesterley Rumohrs *Italienische Forschungen* studiert. Die von Oesterley anhand des für ein Altarbild ungewöhnlichen Bildträgers Leinwand entwickelte Erkenntnis, dass die *Sixtinische Madonna* ursprünglich als Prozessionsfahne verwendet wurde und keine wandfeste Renaissance-Pala war (vgl. Abb. 44), findet sich bereits bei Rumohr.³⁵ Zeitlich parallel zu Rumohr stellte auch Oesterley Forschungen zur vor-raffaelischen Kunst an, begab sich jedoch nicht in die italienischen Archive, sondern legte zeichnerische Kompendien zur Dokumentation des Gesehenen an (vgl. Abb. 20-31). Auch er war wie Rumohr an der kunsthistorischen Genese von Raffaels Individualstil stärker interessiert als an einer kritiklosen Fortschreibung des romantischen Raffael-Kultes.

Passavants Raffael-Monographie als Matrix

Desweiteren ist Johann David Passavants Raffael-Monographie als zentrale Anregung und Quelle hervorzuheben, denn Oesterley hat seine Vorlesung in allen wesentlichen Sachfragen, aber auch in Hinblick auf Wertungen bis in die Übernahme von Formulierungen hinein auf Passavants Raffael-Monographie von 1839 gestützt.³⁶ Stellenweise ist Oesterleys Vorlesung sogar eine reine Paraphrase Passavants, was unterstreicht, dass Oesterley selbst so gut wie keine eigenständigen Forschungen zum Leben und zum Werkkatalog Raffaels unternommen hat. Passavants *Rafael von Urbino* ist bekanntlich ein wegweisendes Buch für die Entwicklung des Faches Kunstgeschichte

33 Zu Rumohrs Raffael-Bild vgl. v.a. Osterkamp 2000; Christadler 2010.

34 Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 29r.

35 Vgl. Rumohr 1827–1831, Bd. 3, S. 129.

36 Passavant 1839-1858.

zur historischen Universitätsdisziplin.³⁷ Es ist die umfangreichste werkmonographische Würdigung, die ein Künstler bis dahin erfahren hatte, zugleich offenbart sein Gegenstand – das Leben und Werk Raffaels – den Entstehungsgrund aus den romantisch-nazarenischen Ansichten des Autors. Passavant, der Jugendfreund Franz Pforrs, der 1809–1813 in Paris als junger Mann das Musée Napoléon mit der Versammlung von 26 Gemälden Raffaels gesehen hatte und vom angehenden Kaufmann zum Malerberuf wechselte, war ab 1817 im Kreis der römischen Lukasbrüder aktiv. Seine Malerei bewegte sich in den Bahnen der Nachahmung alter Meister und wurde insgesamt eher kritisch beurteilt. Er wandte sich nicht vollständig von der Malerei ab, doch verlegte er seine Aktivität auf die des Kunsthistorikers und des Museumsmannes in Frankfurt am Main, wo er ab 1840 eine prägende Gestalt am Städelischen Kunstinstitut werden sollte. Georg Christian Braun bat Passavant 1829 um Unterstützung für eine Neufassung seiner Raffael-Monographie,³⁸ doch wurde ein eigenes Projekt daraus. *Rafael von Urbino* verbindet eine umfangreiche literarische Bearbeitung der Lebensläufe von Raffael und seinem Vater mit einem Dokumentenanhang (Bd. 1) und den ersten kritischen „Verzeichnissen“ sämtlicher Werke – Zeichnungen, Kartons, Gemälde, Fresken und Reproduktionsgraphik (Bd. 2). Diese Verzeichnisse haben Standards für Oeuvrekataloge gesetzt, da sie Angaben über Maße, Aufbewahrungsort, Erhaltungszustand, Provenienz, literarische Referenzen, Bildmotive, Vergleichsstücke u.v.m. umfassen. Der dritte Band von 1858 enthält vor allem Nachträge. Mit dem Anspruch auf dokumentarische Vollständigkeit und Autopsie der Originale hat Passavant den Werkkatalog durch seine intensive Reisetätigkeit in ganz Europa – Italien, Frankreich, Deutschland, England und Wien – auf eine kritische Basis gestellt. Dieser Ansatz, weniger die Biographie an sich, hat *Rafael von Urbino* den hohen Stellenwert in der Geschichte des Faches zukommen lassen. Allein das selbstgewählte Thema ‚Raffael‘ aber war der romantischen Ästhetik geschuldet. Passavant huldigte im Gewand der quellenkritischen Untersuchung dem großen Malerheiligen der Neuzeit, in dem er den „vollkommste[n] Künstler“, der je gelebt hatte, sowie „anerkannt de[n] schönste[n] Genius der modernen Kunst“ erkannte.³⁹

Oesterley steht in dieser Hinsicht Passavant in nichts nach und eröffnet seine Vorlesung von 1841 mit einem vergleichbaren Superlativ: „In der christlichen neuen Kunstgeschichte ragt der Name des großen Urbinaten strahlend, als der größte Maler hervor, daß schon der bloße Name *Raphael*, bei den Gebildeten die Vorstellung der höchsten Stufe des Schönen in der Malerei anregt.“⁴⁰ Und in einem Zusatz wird diese Aussage noch kunstreligiös zugespitzt: „Er ist aber nicht allein in der *bildenden* Kunst

37 Zur Bedeutung Passavants für die Raffael-Forschung siehe Schröter 1990; Osterkamp 2000; Sonnabend 2012.

38 Vgl. Braun 1815.

39 Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. VII.

40 Vgl. Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 1r.

eine außerordentliche Erscheinung, sondern er gehört im Allgemeinen zu den hochgelobten Geistern, deren Fähigkeiten an das Wunderbare gränzen.“ Passavant wie Oesterley pflichten dem romantischen Impetus der Raffael-Verehrung noch fraglos bei. Schon Herman Grimm hat 1872 schonungslos konstatiert, dass der kunsthistorische Wert von Passavants Monographie in den kritischen Verzeichnissen liege, wogegen ihm die eigentliche Biographie als nazarenisch tendenziös galt, da sie ein geschöntes Bild von Raffael gegeben habe.⁴¹ Grimm tadelt, dass Raffael gegen die historische Wirklichkeit des 16. Jahrhunderts geschildert werde als ein „ewig jünglingshafte[r] Meister, um den eine Atmosphäre von Innigkeit, Liebe, Freundschaft und übertriebnem edlen Gefühle so dicht sich verbreitet, dass man die Umriss der Gestalt verliert.“ *Raffael von Urbino*, das Gründungswerk des kunsthistorischen Positivismus, der Quellenkritik und der auf Anschauung der Originale basierenden Künstlerforschung, dessen Autor alle Werke kritisch sichten, alle Quellen sammeln und im Original prüfen wollte, blieb dem romantischen Raffael-Bild in vielen Formulierungen verpflichtet. Wenn auch romantisch inspiriert, legte Passavant der Darstellung des Lebens Raffaels aber den Maßstab der Autopsie und archivalischen Dokumentation zugrunde und historisierte seinen Gegenstand auf eine bis dahin ungekannte Weise.

Anmerkungen zur Originalität Oesterleys

In vielerlei Hinsicht ist die Raffael-Vorlesung Oesterleys eine Paraphrase der jüngeren kunsthistorischen Raffael-Forschung, wie sie von den Schriften Rumohrs und Passavants repräsentiert wurde. Zudem entstand sie in Göttingen in räumlicher Entfernung von den Werken und in großer zeitlicher Distanz zu dem eigenen Aufenthalt in Italien. Sie ist in dieser Perspektive das Werk eines Buchgelehrten, der die ‚Autopsie‘ der Werke im Wesentlichen auf eine verblässende Erinnerung an Gesehenes und die stark veränderte Wiedergabe durch Reproduktionsgraphik stützen musste. Was macht die Vorlesung im Kontext der deutschen Raffael-Rezeption aber interessant? Johann David Passavant war bekanntlich kein Universitätsgelehrter, sondern Maler, Privatgelehrter und später ein erfolgreicher Museumsdirektor in Frankfurt am Main; auch Carl Friedrich von Rumohr hielt keine Vorlesungen über Raffael, sondern veröffentlichte die Ergebnisse seiner kunsthistorischen Untersuchungen zwischen 1827 und 1831 in den *Italienischen Forschungen*. Zwar wurden akademische Reden und Festvorträge über Raffaels Leben und Werke gehalten wie in Berlin im Jahre 1820 von Ernst Heinrich Toelken,⁴² aber eine monographische universitäre Vorlesung über Raffael gab es zuvor nicht. Das Medium der Vorlesung stellte auch neue Anforderungen an die Aufbereitung des Stoffes, an ihm mussten die Möglichkeiten und Metho-

⁴¹ Grimm 1872, S. LXII–LXVI.

⁴² Toelken 1820.

den kunsthistorischer Forschung im Vergleich mit den historischen und altertumswissenschaftlichen Disziplinen aufgezeigt werden: Gleich zu Beginn der Vorlesung klärt Oesterley daher programmatisch, dass ein Verständnis Raffaels nur durch die Historisierung des Gegenstandes möglich sei, gleichsam durch die Überführung des verehrungswürdigen Künstlersubjekts in eine kulturgeschichtliche Fragestellung der Untersuchung von „Zeitverhältnissen“. Die strikte Rückbindung des Genies an den Kontext findet sich *expressis verbis* daher über das gesamte Manuskript verteilt. So leitet Oesterley den Florentiner Aufenthalt von 1504 mit einer Stadtbeschreibung ein: „Ehe wir R. ferneres Leben kennen müssen wir einen Blick auf die Zustände werfen, in welche er jetst eintrat.“⁴³ Auch bei Oesterley, wie schon bei Rumohr und Passavant, ist Raffael also paradoxerweise ein überzeitliches Paradigma von Schönheit, zugleich aber auch zutiefst zeitgebunden. Oesterley tritt hier als Kunsthistoriker hervor, der insbesondere die Vorläufer Raffaels selbst intensiv erforscht hatte und aus diesem Wissen die Genese des Genies begreift. Der am Beginn der Vorlesung gelieferte Überblick über die Quellen und die Literatur ist als ein Forschungsbericht zu verstehen, der die Versachlichung des Gegenstands anzeigt: Die Schriftquellen dienen als Verweis auf eine gesicherte Erkenntnis, die für eine historisch-kritische Annäherung notwendig ist.

Oesterleys Vorlesung ist auch eine Form von Wissenschaftspopularisierung, indem sie die positivistische Sachforschung Passavants in das Medium des gesprochenen Wortes übersetzt. Das Vorlesungsmanuskript selbst ist ein umfangreiches Fragment, eine Archivalie, deren Präsentation einer Rekonstruktion bedarf. Der Text ist nicht durchgehend ausformuliert, sondern besteht zum Teil nur aus Stichworten und Notizen. Diese Teile dürfte Oesterley während des Vortrags in freier Rede ausgeführt haben, möglicherweise auch im Kontext der Erklärung von vorliegenden Abbildungen im Kupferstich. Das Vorlesungsmanuskript ist gleichsam eine Tonspur, deren Rhythmus durch die Unterstreichungen nachvollziehbar wird. Begleitet wurde diese Tonspur im performativen Raum des Hörsaals von Bildern, von Kupferstichen und eigenhändigen Zeichnungen, die Oesterley seinen Zuhörern vorlegte.⁴⁴ Das Vorlesungsmanuskript bietet damit die Möglichkeit, die wissenschaftlichen Präsentationsformen eines kunsthistorischen Gegenstandes von allgemeinem ästhetischen Interesse für eine gebildete Hörerschaft im 19. Jahrhundert zu rekonstruieren. Sicher nicht ohne Grund wählte Oesterley für seine Vorlesung das Genre der monographisch-biographischen Präsentation. Der Kern der Vorlesung liegt in der Darlegung der Vita des Künstlers in Verbindung mit der chronologischen Entstehung seiner Werke. Eigene Akzente setzt Oesterley dabei mit seinen längeren Bildbeschreibungen und Bildanalysen sowie den malpraktischen Ausführungen, die zumindest teilweise

⁴³ Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 16v.

⁴⁴ Vgl. den Beitrag von Steven Reiss im vorliegenden Band.

– wie im Falle der *Sixtinischen Madonna* in Dresden oder der *Madonna Colonna* in Berlin – auf die Autopsie der Werke zurückgehen dürften. Auch die differenzierten Ausführungen zu den Formen von Allegorie, Symbol und Personifikation bei Raffael tragen seinen eigenen Duktus. Zudem interpoliert er Fragestellungen seines eigenen Interesses in den Vita-Text wie etwa diejenige der Geschichte der umbrischen Malerei des Spätmittelalters sowie die Betrachtungen zum religiösen Ausdruck in der frühitalienischen Malerei, vor allem im Werk Peruginos. Hier wird deutlich, wie sehr Oesterleys wissenschaftliche Darlegung des Stoffes von seinen spezifischen Interessen als romantischer Künstler und Maler von religiösen Historien und Andachtsbildern (vgl. Abb. 9–15) geprägt geblieben ist. Seine Beschreibung der Ausdrucksdimension der frühen umbrischen Malerei ist im Stile eines nazarenischen Credo formuliert:

„Die hier allgemein verbreitete *religiöse Schwärmerey* die *Verachtung* alles *Irdischen*, die Sehnsucht nach dem *Himmlichen* nach *Seelenreinheit*, *veranlaßte das contemplative Mönchsleben*, das *Ziel der dortigen Christen*. Diese Gesinnungen mußten sich auch in den Gemälden der dortigen Gegend aussprechen. Die Vorbilder zu den Stimmungen in den religiösen Gemälden hatten die Maler vor Augen sowohl in den *begeisterten Asceten*, wie auch in der stillen *einsamen Natur*, die so sehr mit der inneren Beschauung [?] übereinstimmte. Das höchste Heil war in dem Ausdruck der Köpfe, die Gefühle der *Sehnsucht* nach *Seeligkeit*, die himmlische Liebe auszusprechen, und da diese Seelenzustände nur in der *stillen Andacht sich offenbarten*, so stellten die Maler von Assisi [!], Foligno und Perugia ihre Figuren in den Gemälden nur in solchen Handlungen dar wo der Körper *passiv* der Seele *unterthan* ist, so daß das (dramatische ?) aktive Handeln, in lebendigen Bewegungen des Körpers, fast nie *zur Anschauung* kam, dahingegen suchten sie die Gestalt in Ruhe und als Träger des Seelenausdrucks wiederzugeben, nur die *Gesichtszüge* sollten sprechen, nicht auch durch Gestikulationen der Hände und Füße.“⁴⁵

In Formulierungen wie diesen dürfte die Originalität von Oesterleys Raffael-Vorlesung liegen. An vielen Stellen scheint das Erfahrungswissen eines bildenden Künstlers durch, das die vergleichsweise trockenen Passavant-Exzerpte immer wieder belebt und die kunstpraktische Relevanz der Beschäftigung mit einem universalen Maler wie Raffael herausstellt. Kunstgeschichte ist für Oesterley in hohem Maße die Rekonstruktion des Gewesenen nach der Maßgabe einer genauen Quellenkritik und Auswertung der materiellen Fakten. Kunstgeschichte ist für ihn aber auch die Anleitung zum Sehen und zum Verständnis des Schönen, das Raffaels Werk in herausragender Weise verkörpert habe. In dieser Perspektive ist auch das Schlusswort der Vorlesung zu verstehen, das einerseits eine Handlungsanweisung an die Zuhörer zum Studium der Kunstgeschichte enthält, andererseits aber das eigentliche Verständnis des Gegenstandes dem Nicht-Künstler zugleich entzieht:

45 Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 8v–9r.

„Es würde mich sehr freuen wenn es mir durch diese Mittheilungen gelungen wäre, Ihnen die erhabenen Arbeiten und d. Leben Rs. so erklärt zu haben, daß in Ihnen der Wunsch angeregt wäre, durch eigene Nachforschungen noch tiefer in das Heiligste der Kunst einzudringen wodurch soviele Erscheinungen nicht nur in d. Kunst selbst, sondern auch in d. *Wissenschaft* und dem *Leben* erst ihre tiefere Bedeutung und Erklärung erhalten. Sie würden dann durch die >fernere< Ausbildung Ihres Gefühls für das Schöne, >auch< die Erfahrung machen, daß man mit Worten oft gerade das *Ergreifendste* nicht begreifen kann. Indem die Malerey eine Sprache für sich ist, die nicht übersetzt werden kann, nur schwache Andeutungen, Anregungen vermögen auf ihre Eigenthümlichkeiten hinzudeuten, und als *solche Andeutungen* bitte ich auch nur die gehalten Vorträge anzusehen denn Um [!] sehr viele Charakteristische Vollkommenheiten d. Kunst verstehen zu können, ist es nöthig sich selbst *praktisch* damit zu beschäftigen, oder durch langes *Studium* >der allgemein Kunstgeschichte< und dem Umgang mit Künstlern das zu ersetzen, was die eigne Uebung sonst lehrt ich habe deshalb mich bemüht, hauptsächlich *diejenigen Vorzüge* von Rs Kunstwerken Ihnen zu erklären, welche auch ohne Kenntniß der *Praxis* d. Kunst verständlich sind.“⁴⁶

In Oesterleys Vorlesung ist Raffael 1841 zu erneutem Male in Göttingen heimisch geworden: Als Jugenderinnerung eines romantischen Malers mit großen Ambitionen in der religiösen Historie, als gesprochene Paraphrase der aktuellen Raffael-Forschung und als schwarz-weißes Schattengebilde durch die Kupferstich-Reproduktionen seiner Werke, welche Oesterleys Worte mit einer für uns kaum noch messbaren Evidenz für die kleine Gemeinde der Zuhörer erhielten.

⁴⁶ Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 53v.

1.5 „die Kunst ist eine gar zu empfindsame Braut“⁴⁷

Zum Leben Carl Oesterleys

KATJA MIKOLAJCZAK

Carl Oesterley wirkte über drei Jahrzehnte als Professor für Kunstgeschichte an der Göttinger Georg-August-Universität, zugleich war er ein äußerst angesehener und vielbeschäftigter Historien- und Porträtmaler, der ein umfangreiches wie vielseitiges Œuvre hinterließ.⁴⁸ Er zählt zu den wichtigsten Künstlern, die das Königreich Hannover im 19. Jahrhundert hervorbrachte. Sein Schaffen ist geprägt von der Kunstauffassung der Romantik und den Idealen des Lukasbundes. Mit einigen Künstlern dieser Vereinigung verkehrte Oesterley während eines richtungsweisenden zweijährigen Aufenthalts in Italien.

Zum Leben und den beruflichen Stationen Carl Oesterleys haben sich zahlreiche schriftliche Quellen erhalten. Seine Anstellungsverhältnisse als Göttinger Professor und Königlich Hannoverscher Hofmaler sowie die damit verbundenen Pflichten und Aufträge sind im Universitätsarchiv Göttingen und im Landesarchiv Hannover dokumentiert.⁴⁹ Auch existieren noch viele Briefe des Künstlers, die größten Konvolute befinden sich in der Stadtbibliothek Hannover und in der Handschriftensammlung der Heidelberger Universitätsbibliothek.⁵⁰ Zwar sind manche Werke Oesterleys heute

47 Carl Oesterley an Georg Heinrich Oesterley, Rom, 28. Januar 1828, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5177.

48 Carl Oesterley wurde mehrfach von der kunsthistorischen Forschung bearbeitet. Am ausführlichsten von Senf 1957. Oesterleys Italienaufenthalt behandeln: Geller 1947; Pickert 1971; Wille 1972; Ausst. Kat. Göttingen 1974; Zschoche 2013. Oesterleys Altargemälde für St. Johannis in Rosdorf ist Thema in Leuschner 1981, das Werk Oesterleys in Bezug auf die Kunstsammlung der Göttinger Universität behandelt Arndt 2000.

49 Göttingen, Universitätsarchiv, Kur 5827, Kur 6950; Niedersächsisches Landesarchiv Hannover, Dep. 103 XXIV, Nr. 1807.

50 Die Briefe aus der Mappe Carl Oesterley im Handschriftenarchiv der Stadtbibliothek Hannover wurden 1950 aus dem Besitz des Enkels des Künstlers Superintendent Karl Oesterley aus Wittingen angekauft. Hier befinden sich auch die Briefe, welche Oesterley während seines Italienaufenthalts schrieb und die in Teilen von Geller 1947 und Zschoche 2013 veröffentlicht wurden. Der Superintendent fertigte 1951 ein Typoskript in drei Bänden über das Leben seines Großvaters, in dem auch zahlreiche seiner Briefe zitiert

verschollen, doch hat sich der Großteil seines Schaffens erhalten. Einige Zeichnungen und vor allem Ölgemälde aus seiner Hand befinden sich in Hannover im Landesmuseum und im Historischen Museum sowie im Städtischen Museum Göttingen.⁵¹ Sein zeichnerischer Nachlass wird als Leihgabe der Nachfahren des Künstlers in der Kunstsammlung der Universität Göttingen verwahrt, zu deren Bestand auch zwei Ölgemälde Oesterleys zählen.⁵² Viele seiner Altarbilder befinden sich noch heute im Kirchenbesitz,⁵³ einige gingen jedoch in Folge des Zweiten Weltkrieges verloren. Von der großen Zahl an Porträts des Adels und hohen Bürgertums, die Oesterley während seines Lebens fertigte, können heute noch viele Exemplare in Privatbesitz oder Kunsthandel nachgewiesen werden.

Ausbildung

Carl Wilhelm Friedrich Oesterley wurde am 22. Juni 1805 als viertes Kind des Universitätsrats Georg Heinrich Oesterley und seiner Frau Christiane in Göttingen geboren. Auskunft über seine Jugend und erwachende Kunstleidenschaft gibt ein von ihm selbst verfasster, stilisierter Bericht, den er 1848 an den Hannoverschen Verleger Heinrich Harrys sendete mit der Bitte um Publikation:

„Carl Oesterley geb. 1805 zu Göttingen, [...] (zeigte die entschiedene Neigung zur Malerey zuerst dadurch, daß er seit d. 10ten Jahre, nach der Natur Menschen und Thiere oft in Lebensgröße mit Kohle an die Wände zeichnete, und in der Schule die besonders durch Geschichte angeregten Bilder der Phantasie, auf den Rand der Bücher entwarf.) – Bis zum 14ten Jahre besuchte er die Schule in Göttingen, und erhielt von Prof. Fiorillo und dem H. Eberlein den ersten Zeichnen-Unterricht. 1819 besuchte er die Schule in Holzminden. Die Nähe des Klosters Corvey gestattete es, daß er fast jeden Sonntag Nachmittag

werden; es befindet sich in der Kunstsammlung der Universität Göttingen und wird im Folgenden mit dem Kurztitel Oesterley 1951 aufgeführt.

51 Best. Kat. Hannover 1990, Textband, S. 273–278, Kat. 524–532. Brinkmann 1981 behandelt einige der Gemälde Oesterleys aus dem Bestand des Städtischen Museums Göttingen.

52 Carl Oesterley, *Abschied des Tobias*, 1826–28, Öl auf Leinwand, 113x 127 cm (mit Rahmen), sign. u. dat., Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe aus Privatbesitz, 2018 von Nachfahren Oesterleys erworben (Abb. 9); Carl Oesterley, *Einladender Christus*, 1881, Öl auf Leinwand, Rahmen 242 x 151 cm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe der Kirchengemeinde Stemmen (Abb. 15, Best. Kat. Göttingen 2013, Kat. 11, S. 133–141 (Lisa Weiß)).

53 So z. B. Carl Oesterley, *Kommet zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid (Rosdorfer Altargemälde)*, 1851 (nach Brand 1857 restauriert), Öl auf Leinwand, ca. 280 x 350 cm, Rosdorf, St. Johannis; ders., *Das Letzte Abendmahl (Walsroder Altargemälde)*, bis Februar 1854, Öl auf Leinwand, ca. 109 x 196 cm, Walsrode, St. Johannis; ders., *Johannes und Maria unter dem Kreuz des Heilands (Altargemälde des Klosters Mariensee)*, 1869, Öl auf Leinwand, ca. 160 x 85 cm, Mariensee, Ev. Klosterkirche St. Marien; ders., *Einladender Christus (Lauenburger Altargemälde)*, 1852, Öl auf Leinwand, ca. 151 x 102 cm, Lauenburg, Friedhofskapelle, ursprünglich Ev. Kirche Lauenburg.

dorthin mit dessen Bruder ging, welcher vom Fürstbischof die Erlaubnis hatte, in der Klosterkirche die Orgel zu spielen. Die großen Altargemälde in der Kirche, die ersten von einigem Werthe die er sah im Vereine mit den herrlichen Tönen der Orgel, regten die Phantasie so mächtig an, daß von hier an sich die entschiedene Neigung zur Historienmalerey religiöser Gegenstände zeigte. – In den Mußestunden wurden viele Schulkameraden portraitiert, diese und andere Arbeiten waren es, welche veranlassten, daß, durch Fürsprache, der [!] Kloster-Baumeister Müller in Göttingen, (eines leider zu früh verstorbenen ausgezeichneten Künstlers,) dessen Vater ihm gestattete, sich ganz der Malerey zu widmen. 1821. Besuchte er die Universität in Göttingen, um zum Studium der Theorie u Geschichte der Kunst die nöthigen Vorlesungen zu hören. [...]⁵⁴

Es ist unwahrscheinlich, dass Carl Oesterley zu Beginn seines Studiums noch die letzte Kunstgeschichtsvorlesung von Johann Dominik Fiorillo (1748–1821), dem ersten Kurator der Kunstsammlung der Georg-August-Universität, im Sommersemester 1821 hörte. Er erwähnte Fiorillo nicht in seiner für die Zulassung zum Examen angefertigten Aufstellung der Professoren, bei denen er gelernt hatte.⁵⁵ Stattdessen besuchte er die Vorlesungen von Friedrich Ludewig Bouterweck (1766–1828) über die Geschichte der schönen Künste und von Carl Otfried Müller (1797–1840) zur Archäologie. Außerdem hörte er Lehrveranstaltungen zur Logik, Geometrie und Chemie.

Während der Göttinger Studienjahre widmete sich Oesterley auch verstärkt seiner künstlerischen Ausbildung und besuchte in den Semesterferien die private Mal- und Zeichenschule von Justus Krauskopf (1787–1869) in Kassel. Krauskopf hatte an der Kasseler Kunstakademie studiert und war 1812–13 in Paris, um sich im Atelier Jaques-Louis Davids weiterzubilden.⁵⁶ Die Aufenthalte in Kassel nutzte Carl Oesterley außerdem, um die Gemälde der dortigen Sammlung zu studieren und zu kopieren. Dabei beschäftigte er sich intensiv mit den Meisterwerken flämischer Barockmalerei. Im Sommer 1823 schrieb er voller Vorfreude an einen Kasseler Freund: „ich will nun diese Ferien so recht die großen Meister Rubens, van Dyck, Rembrandt studieren, und sehen wer wohl am natürlichsten gemalt hat, das beste Vorbild aber bleibt doch in allen die unerreichliche Natur“.⁵⁷

54 Carl Oesterley an Heinrich Harrys, Hannover, 1. November 1848, Hannover, Stadtarchiv, Signatur 4205. Der Brief enthält eine kurze in der dritten Person geschriebene Autobiographie Oesterleys, mit welcher er Werbung für eine von ihm organisierte Ausstellung in der Göttinger Kunstsammlung machen wollte. Oesterleys Bitte um möglichst rasche Veröffentlichung wurde wohl aufgrund der Berichterstattung zur 1848er Revolution nicht nachgekommen; in der von Harrys herausgegebenen Hannoverschen Morgenzeitung erschien der Artikel weder im November noch Dezember 1848.

55 Carl Oesterley, Curriculum Vitae, 7. März 1823, für die Zulassung zum Examen, Göttingen, Universitätsarchiv, Phil. Fak. 107, Acta Decanatus IVti, C.G.Mitscherlich 3.7.1823-3.7.1824.

56 Skwirblies 2013.

57 Carl Oesterley an einen Freund in Kassel, Göttingen, 28. August 1823, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5178.

Auch in Göttingen war der junge Student vielfach künstlerisch tätig. Er fertigte ein programmatisches Selbstbildnis in der Art Rembrandts, in dem er sich mit Baret darstellte (Abb. 2).⁵⁸ Zudem unternahm er Wanderungen zu den schönsten Landschaften der Region, um dort nach der Natur zu zeichnen, und studierte die Gemälde der hiesigen Universitätskunstsammlung: „kürzlich habe ich hier einen Priester nach David Bailly kopirt, es ist ein herrlicher Kopf, voll himmlischen Ausdrucks mit gen Himmel gerichteten [!] Blick“.⁵⁹

Als Abschluss seines Studiums an der Universität Göttingen strebte Carl Oesterley die Doktorwürde an, zugleich plante er, seine künstlerische Ausbildung weiter zu vertiefen. Näheres dazu erfährt man aus einem Schreiben des Dekans der Philosophischen Fakultät Christoph Wilhelm Mitscherlich (1760–1854):

„Hr. Carl Wilh. Friedr. Oesterley, unseres Universitätsraths zweiter Sohn. Dieser, ein Kunstjünger, ist in Begriff zu wahrer Vervollkommnung in seiner Kunst, die Kunstacademie zu Dresden, und von da Rom, die Wiege der neuen Kunst, zu besuchen. In der Ueberzeugung, daß ihm die Doctorwürde, als Document anerkannter Geschicklichkeit, mehrere bedeutende Vortheile in Hinsicht seiner Kunst auf seinen Reisen gewähren könne, bittet er in beygehendem Schreiben um selbige, bittet auch zugleich, da ihm seine Kunst von dem tieferen Studium der lateinischen Sprache abgezogen habe, um Dispensation von Disputation, und Prüfung in deutscher Sprache. Die Prüfung selbst bittet er mit ihm in der alten Geschichte und der Perspective anzustellen; weshalb ich zur Uebernahme derselben die Herrn Hofräthe Ritter Heeren und Thibaut gehorsamst ersuche. Den Prüfungstag selbst, der auf jeden Fall auf das Ende des März'es fällt behalte ich mir vor noch näher zu bestimmen.“⁶⁰

Demnach diente Oesterley die Kunstausbübung zugleich als Begründung für die Bitte um Verleihung der Doktorwürde und Entschuldigung für die Vernachlässigung bestimmter Inhalte wie dem Erlernen des Lateinischen. Ohne eine Dissertation verfasst zu haben, erhielt Carl Oesterley nach erfolgreicher mündlicher Prüfung am 29. März 1824 seine Doktorurkunde.⁶¹

58 Carl Oesterley, *Selbstbildnis nach der Art Rembrandts*, 1822, Öl/ Leinwand, 62 x 53 cm, Göttingen, Städtisches Museum, Inv. Nr. 1914/96, eigenhändig bezeichnet auf der Leinwandrückseite „Carl Oesterley pinx. / Göttingen 1822“.

59 Carl Oesterley an einen Freund in Kassel, Göttingen, 28. August 1823, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5178. Der Verbleib der Kopie Oesterleys ist unklar, aber das genannte Gemälde ist noch immer in der Kunstsammlung der Universität nachweisbar: David Bailly, *Bildnis eines Gelehrten*, Öl auf Holz, 71,5 x 60,5 cm, Inv. Nr. GAU GG 002.

60 Christian Wilhelm Mitscherlich an die Professoren der Philosophischen Fakultät, Göttingen 20. März 1824, mit zustimmenden Kommentaren der Professoren, Göttingen, Universitätsarchiv, Phil. Fak. 107, Acta Decanatus IVti, C.G.Mitscherlich 3.7.1823-3.7.1824.

61 Doktorurkunde von Carl Oesterley, Göttingen, Universitätsarchiv, Phil. Fak. 107, Acta Decanatus IVti, C.G. Mitscherlich 3.7.1823-3.7.1824. Dass Oesterley die Doktorwürde in Folge der mündlichen Prüfung und des

Kurz nach dem Erhalt seines Doktorzeugnisses ging Carl Oesterley nach Dresden und wurde Privatschüler von Johann Friedrich Matthäi (1777–1845), dem Direktor der Kunstakademie und Inspektor der Gemäldegalerie, dessen Werk stark klassizistisch geprägt war. Mit seinem Mitschüler Johann Karl Baehr aus Riga (1802–1869) wohnte er im Haus des Lehrers.⁶² Aus dieser Zeit haben sich zwei Zeichnungen mit Korrekturen Matthäis und viele Bleistiftporträts erhalten.⁶³ Besonders stechen drei Bildnisse in schwarzer Kreide hervor, sie zeigen Oesterley selbst sowie seine Freunde Karl Baehr (Abb. 3) und Constanze Buchholz, welche als Jüngling verkleidet unter dem Namen Gustav Tapper ebenfalls bei Matthäi lernte.⁶⁴ In Briefen aus dieser Zeit an seinen Bruder Ferdinand tritt die Hinwendung des jungen Künstlers zur Romantik deutlich hervor, so berichtet er ausführlich über Arbeiten Caspar David Friedrichs (1774–1840) und seinen persönlichen Umgang mit demselben.⁶⁵

Im Frühjahr 1826 schloss der Göttinger seine künstlerische Ausbildung in Dresden mit der Ausführung eines Historiengemäldes ab.⁶⁶ Als Thema wählte er einen Gegenstand der deutschen Geschichte, der durch ein Drama Johann Wolfgang von Goethes bereits in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts große Bekanntheit erlangte: *Götz von Berlichingen wie ihm im Kerker von seiner Gattin seine Wunden verbunden werden*. Der Verbleib des Gemäldes ist unbekannt, Studien und eine vermutlich als Ricordo gefertigte kleine Ölversion überliefern die Komposition (Abb. 4).⁶⁷

Wohllollens der Philosophischen Fakultät erhielt geht aus folgendem Text der Urkunde hervor: „post examine praeclarum eruditionem“ und dem im Regelfall nicht üblichen Zusatz „ex decreto ordinis philosophici“.

62 Oesterley 1951, Bd. 1, S. 13.

63 Carl Oesterley, mit Korrekturen von Friedrich Matthäi, *Gesellschaft in bäuerlicher Stube mit zwei Harfspielenden und Selbstbildnis des Künstlers*, Feder in Schwarz über Bleistift, 570 x 732 mm, Inv. Nr. L H 2002/335, dieselben, *Das Kreuz über dem Kamin*, Bleistiftzeichnung, 367 x 471 mm, Inv. Nr. L H 2002/97; diverse Porträtzeichnungen Carl Oesterleys im Album Dresden, Inv. Nr. L 2002 Oesterley 1, alles Göttingen, Kunstsammlung der Universität.

64 Senf 1957, S. 42–43, Abb. 1, 4, 5. Carl Oesterley, *Johann Karl Baehr*, um 1824/25, schwarze und weiße Kreide gewischt, 540 x 436 mm, Inv. Nr. L H 2002/404; ders., *Constanze Buchholz*, um 1824/25, schwarze und weiße Kreide gewischt, 529 x 426 mm, Inv. Nr. L H 2002/406, beide Göttingen, Kunstsammlung der Universität; ders., *Selbstbildnis*, um 1824/25, schwarze und weiße Kreide gewischt, braunes Papier, 500 x 372 mm, Göttingen, Städtisches Museum, Inv. Nr. 13280.

65 Carl Oesterley an Ferdinand Oesterley, o. O., o. D., dem Inhalt zufolge Dresden, um 1825–26, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5178.

66 „Der Meister treibt mich schon lange eine Composition zum Ausführen zu machen, indem er mir sagte ich sei jetzt Meister der Elemente der Kunst, und müsse sie in einem Bilde anwenden, nur hierbei könnte er mir hauptsächlich nützlich sein.“ Carl Oesterley an Ferdinand Oesterley, o. O., o. D., dem Inhalt zufolge Dresden, um 1825–26, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5178.

67 Carl Oesterley, *Götz von Berlichingen wie ihm im Kerker von seiner Gattin seine Wunden verbunden werden* (Ricordo), um 1826, Öl auf Papier, 38 x 29,7 cm, Mappe Allgemeine Skizzen, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Inv. Nr. L G 2002/75.

Italienreise

Nach Vollendung des Gemäldes reiste Oesterley zurück nach Göttingen, wo er wenige Monate verbrachte, bevor er im September 1826 zu einem zweijährigen Italienaufenthalt aufbrach. Der Enkel des Künstlers, Superintendent Karl Oesterley überliefert, dass diese Reise durch ein Stipendium ermöglicht wurde, welches ihm der Graf von Münster beim Herzog von Cambridge vermittelt hatte.⁶⁸ Die Zeit in Italien war sowohl für Oesterleys malerisches als auch sein kunsthistorisches Schaffen sehr prägend. Bereits zu Beginn der Reise kündigte sich an, dass der junge Künstler einen anderen Weg verfolgen werde als sein früherer Lehrer Matthäi. In einen Brief an seinen Bruder aus München, wo er sich einige Tage aufhielt, nahm Oesterley Bezug auf ein nicht erhaltenes Schreiben Matthäis, in welchem dieser offensichtlich starke Kritik geäußert hatte:

„Ich halte ihn [Friedrich Matthäi, Anm. KM] immer noch für einen der größten jetzt lebenden Zeichner, und deshalb war er mir als Lehrer der Liebste; glaubt er ich könne nicht sein Schüler sein, wenn mein Gefühl mich auf einen anderen Weg wieß als den den er ging, [...] warum sagte er es mir dann nicht gleich in Dresden, wo es noch Zeit gewesen wäre mir Vogel od. Nähe zum Lehrer zu wählen?“⁶⁹

Im gleichen Schreiben berichtet der Göttinger Künstler auch über einen Besuch der Sammlung Boisserée, die Kunstschule von Peter Cornelius (1783–1867) und schwärmt vom Kunstsinn König Ludwigs I. (1786–1868).

Ende November kam Carl Oesterley in Rom an. Seine ersten Besuche galten den typischen Anlaufstellen deutscher Künstler: Er ging ins Café Greco und machte Visiten beim preußischen Botschafter Christian Carl Josias von Bunsen (1791–1860), dessen Haus, die preußische Gesandtschaft im Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol, ein wichtiger Treffpunkt protestantischer Künstler war, sowie bei dem Hannoverschen Gesandten August Kestner (1777–1853). Von beiden wurde der junge Maler freundlich aufgenommen und erhielt Einladungen zum Tee und Mittagessen.⁷⁰ Ein weiterer Besuch führt ihn zu den aus Göttingen stammenden Brüdern Franz (1786–1831) und Johannes Riepenhausen (1787–1860). Wohl nicht zuletzt weil ihr Vater zu seinem Freundeskreis gehörte, wünschte Georg Heinrich Oesterley, sein Sohn würde sich

68 Oesterley 1951, Bd.1, S. 19; weitere Quellen zu diesem Stipendium konnten nicht ermittelt werden.

69 Carl Oesterley an Ferdinand Oesterley, München, 16. Oktober 1826, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5177.

70 Carl Oesterley an Georg Heinrich Oesterley, Rom, 1. Dezember 1826, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5176.

den Brüdern anschließen und von ihnen lernen.⁷¹ Doch scheint Carls Verhältnis zu den beiden eher distanziert gewesen zu sein, über das erste Treffen schrieb er seinem Vater: „Riepenhausens sind sehr fleißig, haben große Bestellungen, auch gegen mich so weit recht artig, man muß die Leute erst näher kennen lernen.“⁷²

In einem wenige Wochen später datiertem Schreiben erhielt Carl Oesterley noch einmal den entschiedenen Rat seines Vaters, die Freundschaft der Brüder zu suchen:

„[...] hatte ich die Freude Briefe von den beiden Riepenhausen an ihren Vater zu lesen. Du hast ihnen gefallen u. sie schreiben, daß wenn sie dir auch bis jetzt noch nicht gefällig seyn können sie dazu gewiß Gelegenheit finden würden, u. hoffen mit dir noch recht frohe Tage zu erleben. Sie scheinen in sich unzufriedene Leute zu seyn. Ich bitte dich lieber Carl! über das Äußere u vielleicht Zurückstoßende hinweg zu sehen u. dich recht an sie zu schließen u. dich wegen etwaiger Verschiedenheit der Kunstansichten ja nicht zurückzuziehen, [...]. Sie schrieben ferner, daß sie vielleicht eine Erholungstour nach Neapel machen würden; dieß wäre eine [...] Gelegenheit mit zu reisen. Denke u. sprich darüber“.⁷³

Zwar stand Oesterley während seines Italienaufenthalts in regelmäßigen Kontakt zu Franz und Johannes Riepenhausen, aber zu seinem engsten Freundeskreis gehörten sie nicht, ebenso zählte er sie nicht zu den bedeutendsten deutschen Künstlern in Rom. Dies macht ein ausführlicher Bericht des Göttingers über der Kunstleben in der Ewigen Stadt deutlich. Es sind die Künstler aus dem Kreis des Lukasbundes, die er besonders schätzte, allen voran Friedrich Overbeck (1789–1869), aber auch Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) und Philipp Veit (1793–1877):

„Die Deutschen Künstler sind die meisten hier, das Bestreben der Meisten ist, das innere poetische Gefühl so rein und klar wie möglich wieder zu geben, ohne auf ein äußeres Machwerk zu sehen das die Sinne blendet, aber den Geist und d. Herz kalt läßt, sie streben nach Gemüth, wenn Gemüth, als d. Offenbarung des Göttlichen in d. Kunst anzusehen ist. Die vorzüglichsten Künstler in diesem neuen Streben, sind Overbeck, hauptsächlich in biblischen Gegenständen d. Größte, er hat eine Predigt d. Johannes in d. Wüste gemacht [...] ich bin der

71 Besonders deutlich äußert sich dieser Wunsch in einem Schreiben, dass Georg Heinrich Oesterley an die Brüder Riepenhausen sendete mit der Bitte, sich seines Sohnes während dessen Aufenthalts in Italien anzunehmen: Georg Heinrich Oesterley an Franz und Johannes Riepenhausen, Göttingen, 5. März 1827, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, 4 Cod. Ms. Philos 161 b: 61.

72 Carl Oesterley an Georg Heinrich Oesterley, Rom, 1. Dezember 1826, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5176.

73 Georg Heinrich Oesterley an Carl Oesterley, Göttingen, 20. Januar 1827, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Georg Heinrich Oesterley, Sign. 50.5179.

festen Überzeugung, daß Raphael sie nicht so schön und tief bedeutend würde gezeichnet haben. [...] Schnorr zeigt sich in der Villa Massimi am Größten, er hat Ariost zum Gegenstande. In dem einen Zimmer ist vielleicht mehr gemalt, und genialer, fantasiereicher v. Schnorr als ein ganzes Jahrhundert d. Mengs je hervor gebracht hat. [...] Im dritten Zimmer in d. V. M. ist die Decke v. Wilhelm [!] Veith aus d. Dante bemalt, er ist hier einzig groß und giebt d. Schnorr und Overbeck nichts nach“.⁷⁴

In Rom kam Oesterley regelmäßig mit anderen Künstlern zusammen, um Aktstudien zu fertigen: „Um 5 Uhr Abends [...] geht die Abendakademie an, ich zeichne da Akt, man bezahlt dafür halbjährlich [!] 2 Scudi, sehr nützlich, da die ersten Künstler der Welt / da mit zeichnen, und man von Sehen und Sprechen viel lernt. Um 8 Uhr Abends ist der Aktsaal beendet [...].“⁷⁵ Die Beschreibung legt nahe, dass es sich dabei um jene Abendakademie handelte, die auch von Julius Schnorr von Carolsfeld besucht wurde.⁷⁶

Außerdem traf der Göttinger sich mit Joseph Führich (1800–1876) und fünf weiteren, nicht näher benannten Historienmalern alle zwei Wochen, um gegenseitig Kompositionen zu beurteilen und Themen für neue Zeichnungen aufzugeben, wobei ausschließlich auf biblische Stoffe zurückgegriffen wurde.⁷⁷ Führich zählte zu Oesterleys engsten römischen Freunden ebenso wie der Historienmaler Johann Carl Heinrich Koopmann (1797–1894), der Architekturmaler Johann Karl Schultz (1801–1873) und der Architekt Friedrich Eisenlohr (1805–1855). Von ihrer Verbundenheit geben Freundschaftsbildnisse Zeugnis, die Oesterley zur Erinnerung schuf.⁷⁸ Ab dem Herbst 1827 hielt sich auch Oesterleys Dresdener Mitschüler Karl Baehr in Italien auf.⁷⁹ Mit ihm unternahm er von April bis Mai 1828 eine Reise an den Golf von Neapel, die er in zahlreichen Landschaftsstudien dokumentierte.⁸⁰ Oesterley lebte die meiste Zeit während seines Italienaufenthalts in Rom im Kreis der deutschen Künst-

74 Carl Oesterley an Ferdinand Oesterley, Rom, 29. März 1827, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5177.

75 Carl Oesterley an Ferdinand Oesterley, Rom, 3. Dezember 1826, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5177.

76 Ab 1819 wurden von Johann David Passavant, Friedrich Olivier und Julius Schnorr von Carolsfeld öffentliche Akt- und Gewandzeichenübungen in Rom veranstaltet, für die ein Lokal angemietet wurde und die allen Künstlern gegen ein Entgelt offen standen; ausführlich dazu Baader 2018, S. 42–43. Vgl. Ausst. Kat. Mainz/ München 1994, S. 66, Kat. 15 (Hinrich Sievekling).

77 Carl Oesterley an Ferdinand Oesterley, Rom, 29. März 1827, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5177, dazu s. auch Ausst. Kat. Hamburg/ Paris 2016, Kat. 62, S. 162–163 (Michael Thimann). Zu einem ganz ähnlichen Komponierverein trafen sich auch Overbeck, Veit, Schnorr von Carolsfeld u. A. im Palazzo Caffarelli, wobei am ersten Donnerstag eines Monats Kompositionen biblischer Gegenstände behandelt wurden, s. Sander 1994, S. 20.

78 Vgl. Geller 1947, S. 26–38; Ausst.-Kat. Göttingen 2019, Kat. 28, 29, S. 86–89.

79 Zschoche 2011, S. 17.

80 Vgl. Ausst.-Kat. Göttingen 2019, Kat. 30, S. 90–93.

ler. Zudem verbrachte er 1827 und 1828 einige Zeit in Perugia, von dort aus besuchte er auch Assisi. Vor seiner Rückkehr nach Deutschland war der Göttinger zudem in Begleitung von Koopmann und Baehr einige Wochen in Florenz.

In Rom, Perugia und Florenz zählte das Studium alter italienischer Meister zu Oesterleys wichtigsten Beschäftigungen. Er fertigte dutzende Nachzeichnungen vor allem von Gemälden und Fresken des Tre- und Quattrocento. So kopierte er die Wandgemälde Fra Angelicos in der Kapelle Nikolaus V. im vatikanischen Palast, die Arbeiten Giottos in San Francesco in Assisi und zahlreiche Altarbilder Peruginos. Die Blätter sortierte er nach seiner Rückkehr in Klebealben und nutzte sie als Studienmaterial und zur Illustration seiner Vorlesungen.⁸¹ Er schuf auch Zeichnungen nach einigen Frühwerken Raffaels bzw. Arbeiten, die als solche galten.⁸² Die Zahl an Kopien nach Raffael ist aber in der Menge der erhaltenen Studien auffällig gering. Hierfür sind zwei Gründe anzuführen. Zum einen achtete Oesterley bei den Nachzeichnungen darauf, Werke zu wählen, welche noch keine druckgraphische Verbreitung erfahren haben. So berichtete er 1829 an das Göttinger Universitätskuratorium:

„Schon in Italien habe ich bei meinen Arbeiten besonders auf das Studium der Geschichte der Kunst Rücksicht genommen, und mir Zeichnungen nach den berühmten Werken der alten italienischen Meister gefertigt, welche bisher noch nicht gestochen waren, und diese machten es mir bisher möglich, zum wenigsten einigermassen, durch Anschauung meinen Zuhörern, das Wesen und den Charakter der Kunst bei den älteren Italienern kennen zu lernen.“⁸³

Zum Anderen übte die Malerei der Künstler vor Raffael eine größere Anziehungskraft auf den jungen Mann aus:

81 Die Klebealben werden heute in der Kunstsammlung der Universität, Göttingen verwahrt: *Album Rom*, Inv. Nr. L 2002 Oesterley 5; *Album Perugia*, Inv. Nr. L 2002 Oesterley 2; *Album Florenz*, Inv. Nr. L 2002 Oesterley 3; *Album Eisenlohr*, Inv. Nr. L 2002 Oesterley 6.

82 So z. B.: Carl Oesterley, *Kopf des Apostels Matthäus aus Raffaels Marienkrönung*, 8. 1. 1828, Feder in Braun über Bleistift, 184 x 226 mm, eigenhändig bez. „[in Bleistift] Krönung der Maria. / v. / [in Tinte] Raphael d'Urbino / Vatican. Rom d. 8 Jan 1828“, Inv. Nr. L H 2002/219 (Abb. 30); ders., *Christus und Johannes als Knaben nach einem ehemals Raffael zugeschriebenen Gemälde aus der Sakristei von San Pietro in Perugia*, 16. 7. 1828, Bleistiftzeichnung, 226 x 182 mm, eigenhändig bez. „Perugia / d. 16 Juli 28. / St. Pietro Sagra-ristia / Raphael Sanctio di / Urbino. / aus dessen erster / Kunstblüthe“, Inv. Nr. L H 2002/186 (Abb. 22); ders., *Heilige Familie nach einem Gemälde von Pompeo di Anselmo und Domenico Alfani*, 15. 7. 1828, Bleistiftzeichnung, 236 x 186 mm, bez. „Sanctio Raffaele/ di Urbino/ M. del Carmine/ unvollendet / Perugia / d. 15 Juli / 28.“, Inv. Nr. L H 2002/187 (Abb. 7); ders., *Ausschnitt aus Raffaels Fresko der Dreifaltigkeit mit Heiligen in San Severo in Perugia*, 1. 9. 1827, Bleistiftzeichnung, 277 x 373 mm, eigenhändig bez. „Raphael Santio d'Urbino / Perugia den 1ten Sept 1827 / Kirche St. Severo“, Inv. Nr. L H 2002/132 (Abb. 24), alle Göttingen, Kunstsammlung der Universität.

83 Carl Oesterley an das Universitätskuratorium, Göttingen, 18. Oktober 1829, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur 6950, Bl. 22-30.

„bin ich zu der Ueberzeugung gekommen, daß die Kunst bis zu Raphael am meisten geblühet hat, d. h. in der Zeit vor Raphael sind die anspruchlosesten, grandiossten Kunstwerke hervorgebracht, mit Raphael selbst geht die Kunst schon abwärts, seine letzten Werke sind, manierirt [!] und zeigen ein Streben nach Effekt. Am erhabendsten sind mir die Werke der alten Florentiner erschienen.“⁸⁴

Mit dieser Auffassung folgt er den Mitgliedern des Lukasbundes, welche das Spätwerk Raffaels als den Beginn des Verfalls der Kunst ansahen.⁸⁵

Aber Oesterley zeigte sich auch von Arbeiten Raffaels sehr beeindruckt und schwärmte besonders von den Fresken der Stanza della Segnatura:

„Am vergangenen Donnerstag war ich im Vatican, die Stenzen von Raphael sind leider sehr verdorben, sehen schmutzig aus und doch findet man bei näheren Ansehens, daß es die ersten Bilder der Welt sind; die Kupferstiche darnach geben auch nicht eine Ahndung von dem Geiste, Leben, Colorit und Ausführung der Schule von Athen, der Disputa etc. etc. Hier werde ich noch oft sein [...] und studieren.“⁸⁶

Jahre später in seiner Raffael-Vorlesung widmete Oesterley der ausführlichen Behandlung dieser Wandgemälde besonders viel Raum.

Unter den Nachzeichnungen haben sich auch einige Pausen auf Transparentpapier erhalten, welche vor allem in Perugia entstanden sind. Dass es den Künstlern erlaubt war, jahrhundertealte Altargemälde abzupausen, ist einem Schreiben des Architekten Friedrich Hessemers (1800–1860) zu entnehmen, der ein Freund Oesterleys war und sich 1828 zeitgleich mit ihm in der umbrischen Hauptstadt aufhielt:

„Oesterley und Bähr waren in der Kirche al monte und kopierten mit Durchzeichenpapier einige Köpfe aus einem Bilde von Pietro, dies verräth schon eine Toleranz, die Du durch ganz Italien nicht wieder findest; das Bild steht über einem Altar, der ganze Altar wurde ihnen abgeräumt [...].“⁸⁷

84 Carl Oesterley an Ferdinand Oesterley, Rom, 29. März 1827, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5177.

85 Thimann 2001, S. 210.

86 Carl Oesterley an Ferdinand Oesterley, Rom, 3. Dezember 1826, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5177.

87 Friedrich Maximilian Hessemmer an seinen Vater, Perugia, 3. September 1828, zitiert nach Staub 2002, S. 400. Von den in Italien gefertigten Pausen haben sich in der Kunstsammlung der Universität Göttingen im *Album Eisenlohr* noch einige Exemplare erhalten, z. B.: Carl Oesterley, *Hl. Franziskus aus Peruginos Gonfalone della Giustizia*, 1827–28, Bleistiftzeichnung auf Transparentpapier, 380 x 256 mm, Inv. Nr. L H 2002/361; ders., *Hl. Nikolaus des Altargemäldes von Fra Angelico für San Domenico in Perugia*, 10. 7. 1828, Bleistiftzeichnung auf Transparentpapier, 254 x 190 mm, eigenhändig bez. „S. Nicolo / Angelico da Fiesole / Perugia d. 10 Juli 28. / St. Domenico“, Inv. Nr. L H 2002/363; ders., *Maria nach einem Gemälde der Heiligen Familie von Pompeo di Anselmo und Domenico Alfani*, 1827–28, Bleistiftzeichnung auf Transparentpapier, 383 x 257 mm, Inv. Nr. L H 2002/356 (Abb. 6); ders., *Hl. Anna nach einem Gemälde der Heiligen*

Hierin wird auch deutlich, dass es Oesterley beim Anfertigen der Kopien nach alten italienischen Meistern vorrangig um die Dokumentation ihrer Werke und nicht um die Schulung der eigenen künstlerischen beziehungsweise zeichnerischen Fähigkeiten ging. Die Nachzeichnungen sind folglich ein Produkt seines wissenschaftlichen Interesses.

Auch hatte sich Oesterley vorgenommen, in Italien ein Historienbild zu schaffen, und begann bereits kurz nach seiner Ankunft in Rom mit der Arbeit an der Komposition; so teilte er seinem Bruder im Januar 1827 mit:

„Dein Brief traf mich gerade mitten in d. Arbeit an einem Karton, zu einem Bilde, den Tobias darstellend, wie er vom Vater gesegnet wird unter d. Schutze d. Engels, und bei d. Worte d. Mutter v. Tobias Cap. 5, V. 25. [...] Bitte ließ Vater und Mutter das ganze Buch Tobias vor, es ist himmlisch schön, in dem nächsten Brief will ich eine kleine Skizze von meinem Carton, der in 5 Tagen fertig sein wird mitschicken.“⁸⁸

Diesem alttestamentlichen Thema war Oesterley sehr verbunden, die Figur des Tobias, der Abschied von seinen Eltern nimmt bot hohes Identifikationspotential für den jungen Mann fern von zu Hause. Das sehr persönliche Gemälde blieb im Besitz der Familie des Künstlers, bis es 2018 verkauft wurde und als Leihgabe aus Privatbesitz in die Göttinger Universitätskunstsammlung kam (Abb. 9).⁸⁹ Das Bild zeigt den blinden Vater auf einer steinernen Bank vor dem mit einer Weinlaube überfangendem Hauseingang sitzend. Segnend hat er die linke Hand ausgestreckt über den Kopf des Tobias, der vor ihm kniet. Hinter dem Jungen steht der Schutzengel Raffael, welcher eine Hand auf die Schulter des Knienden gelegt hat. Im Türrahmen hinter dem blinden Mann steht die Mutter, sie hält einen mit Früchten gefüllten Korb als Wegzehrung für ihren Sohn. Ihre rechte Hand hat sie in den Stoff ihres Mantels gehüllt und zum Kopf geführt, als wolle sie damit die Tränen abwischen, von denen im Vers 25 des fünften Kapitels im Buch Tobias die Rede ist.⁹⁰ Das Personal der biblischen Erzählung wird durch einen Knecht und einen kleinen Hund erweitert. Während die Figuren der linken Bildhälfte von der Hauswand hinterfangen werden, öffnet sich hinter Tobias und dem Engel rechts der Ausblick auf eine weite Ideallandschaft, die mit einem dunstig verblauten Gebirge abschließt.

Familie von Pompeo di Anselmo und Domenico Alfani, 1827–28, Bleistiftzeichnung auf Transparentpapier, 375 x 260 mm, Inv. Nr. L H 2002/357 (Abb. 5).

88 Carl Oesterley an Ferdinand Oesterley, Rom, 25. Dezember 1826 (mit Nachtrag vom 29. Januar 1827), Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5177.

89 Carl Oesterley, *Abschied des Tobias*, 1826–28, Öl auf Leinwand, 113x 127 cm (mit Rahmen), sign. u. dat., Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Dauerleihgabe aus Privatbesitz.

90 Tobias 5, 25: „Und als sie fort waren, fing seine Mutter an zu weinen [...]“.

In den schmalen, etwas gelängten Proportionen der Figuren, ihrem Ausdruck sowie der vielfarbigen Gestaltung der Engelsflügel tritt Oesterleys Beschäftigung mit der italienischen Malerei des Quattrocento klar hervor. Ebenso erinnern Farbigkeit und Figurenanordnung an die Arbeiten der von Oesterley hoch geschätzten Lukasbrüder.⁹¹ Besonders ins Auge fallend ist aber die große Ähnlichkeit zwischen Oesterleys Komposition und der *Rückkehr des Tobias*, welche 1823 von Moritz Daniel Oppenheim (1800–1882) gemalt und von Bertel Thorvaldsen (1770–1844) erworben wurde (Abb. 8).⁹² Beide Gemälde zeigen auf der linken Bildhälfte den von Wein überfangenem Hauseingang und rechts den Ausblick in eine weite verblaute Landschaft mit Bergen. In Oppenheims Gemälde steht der blinde Vater vor der Tür und ist nach rechts gewendet, aus dieser Richtung nähert sich Tobias und umfasst seine Arme. Wie bei Oesterley finden sich neben dem Schutzengel auch die Mutter, ein Knecht sowie ein Hund, der Tobias begleitet hat. Aufgrund dieser starken Entsprechungen bei der räumlichen Anordnung und den gezeigten Figuren kann davon ausgegangen werden, dass Oesterley die *Rückkehr des Tobias* in Rom in Thorvaldsens Sammlung gesehen hatte und mit seinem Gemälde den Beginn des Geschehens zeigen wollte.

Dass Oesterley Kontakt zu Thorvaldsen hatte, erfährt man aus seiner Korrespondenz.⁹³ Ebenso, dass er bereits auf seinem Weg nach Italien in Frankfurt die Gelegenheit hatte, das Gemälde *Die Verstoßung der Hagar* von Moritz Oppenheim zu betrachten. Diese Darstellung gefiel ihm so sehr, dass er davon in einem Brief an seine Eltern berichtete.⁹⁴

In Florenz, seiner letzten längeren Station in Italien, lernte Carl Oesterley den Maler und Kunsthistoriker Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843) kennen. Mit seinem 1831 erschienenen dritten Band der „Italienischen Forschungen“, welcher Raffael ausführlich behandelt, legte Rumohr die Grundlagen für die folgende Raffaelforschung:

91 So erinnert die Positionierung des bärtigen Vaters auf der steinernen Bank neben der Haustür an folgendes Gemälde, das sich ehemals in der Casa Bartholdy in Rom befand: Wilhelm Schadow, *Jakobs Klage*, 1816/17, Fresko (abgenommen), 235 x 195 cm, Berlin, Nationalgalerie.

92 Moritz Daniel Oppenheim, *Die Rückkehr des Tobias*, 1823, Öl auf Holz, 64,1 x 76,5 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv. Nr. B135; Boetticher 1891-1901, Bd. 2, S. 185.

93 U. a. aus einem Schreiben an seine Schwester Sophie: „Der Bildhauer Thorvaldsen [...] gab allen teutschen Künstlern in der Villa Albani ein Fest [...]“ es folgt eine ausführliche Beschreibung der Festivität, Carl Oesterley an Sophie Oesterley, Rom, 28. Mai 1827, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5177.

94 Carl Oesterley an Georg Heinrich Oesterley, Frankfurt, 21. September 1826, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5177: „wo ich 2 herrliche Bilder v. Hummel aus Berlin, und Oppenheimer [!] aus Frankfurt sah, letzteres gefiel mir besonders, es stellt die Hagar von Abraham vertrieben dar.“ Trotz des im Brief verwendeten Namen „Oppenheimer“ muss es sich um den in Hanau geborenen Moritz Oppenheim handeln, das genannte Gemälde befindet sich heute in Düsseldorf: Moritz Daniel Oppenheim, *Verstoßung der Hagar*, 1824, Öl auf Leinwand, 88 x 68,5 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv. Nr. 4274 (Best. Kat. Düsseldorf 1981, Kat. 140, S. 194–195).

„Gegenwärtig ist der berühmte Schriftsteller über Kunst, der Baron v. Rumohr hier, er bewohnt eine wunderschöne Villa, bello sguardo bei Florenz. Ich machte mit 5 andern v. Rom kommenden Künstlern einen Besuch bei ihm, er nahm uns gleich wie ein Vater seine Söhne auf, wir mußten den abend bei ihm bleiben, wo wir schon alle erstaunt waren über d. Schatz von reellen Kenntnissen [!] und dem ersten einzig richtigen Urtheile über Kunst. Wir wurden von ihm zu einem Mittagessen eingeladen, wir verlebten bei ihm einen frohen Tag, seine belehrende Unterhaltung ergötzte uns unendlich, [...]. Nach diesem Mittagmahle gehe ich öfters zu Rumohr, man ist immer gern gesehen und jedes Wort ist Goldes werth, das nächste mal werde ich ihm meine Zeichnungen zeigen.“⁹⁵

Trotz dieses engen persönlichen Umgangs mit dem Baron bezieht sich der Göttinger in seinen späteren Vorlesungen über Raffael vor allem auf die Arbeit Johann David Passavants (1787–1861). Rumohr nennt er zwar als wichtigen Autor zu diesem Thema, behandelt seine Publikation aber kaum.

Maler und Professor der Kunstgeschichte

Nach Göttingen heimgekehrt strebte Carl Oesterley eine Beschäftigung an der Georgia Augusta an:

„Seit meiner im vorigen Herbste erfolgten Rückkehr, habe ich mich besonders mit den theoretischen Theile der zeichnenden Künste und namentlich der Geschichte derselben beschäftigt, und wünsche nun einen Versuch machen zu dürfen, durch Vorlesungen über jene Gegenstände, mein Bestreben, der Universität meine wenigen Kräfte zu widmen, an den Tag legen zu können. [...] Wenn nun Vorlesungen dieser Art ihren Zwecken, in möglichstem Umfange entsprechen sollten, so dürfte es, theils für die Zuhörer von wesentlichen Nutzen seyn, sowohl die hiesigen Gemälde- als Kupferstich Sammlung benutzen zu dürfen, um dadurch die Vorträge zu erläutern und durch Anschauung deutlich zu machen. [...] so wage ich die unterthänigste Bitte daß Eure Excellenzen geruhen möchten, mir die Benutzung der Gemälde und Kupferstichsammlung in ausgedehnterem, nach Höchst dero gnädigem Ermessen zu bestimmenden Maße zu gestatten.“⁹⁶

So begann er im Sommersemester 1829 als Repetent der Schönen Künste Vorlesungen zu halten. Um den gewünschten Zugriff auf die Kunstsammlung zu gewähren, wurde

95 Carl Oesterley an Georg Heinrich Oesterley, Florenz, 9. August 1828, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley, Sign. 50.5177.

96 Carl Oesterley an das Universitätskuratorium, Göttingen, 17. April 1829, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur 5827, Bl. 11-12. In diesem Schreiben bat er auch darum, ihm die öffentliche lateinische Disputation zu erlassen, welche man ablegen musste, um Vorlesungen zu halten. Dies wurde ihm gewährt.

er zum Aufseher der universitären Gemälde- und Kupferstichsammlung bestimmt. 1831 folgte seine Ernennung zum außerordentlichen und 1843 zum ordentlichen Professor in beiden Fällen mit einer jährlichen Besoldung von 300 Reichsthalern.⁹⁷ Nachdem sein Lebensunterhalt dadurch relativ gesichert war, heiratete Oesterley im Mai 1833 Sophie Murray (1809–1880), die Tochter des Universitätsapothekers, der zudem der Pate des Bräutigams war.⁹⁸ Aus dieser Ehe gingen sechs Kinder hervor, die das Erwachsenenalter erreichten.⁹⁹

Neben seiner Anstellung an der Universität war Oesterley auch als Künstler ungemein produktiv. Er erhielt zahlreiche Porträtaufträge, welche für ihn wichtige zusätzliche Einkommensquellen waren. Ebenso war er druckgraphisch tätig und veröffentlichte 1831 beim Verlag der Gebrüder Rocca *Umriss zu Schiller's Wilhelm Tell* (Abb. 10).¹⁰⁰ Das Drama illustrierte er mit 13 Lithographien nach dem Vorbild der Faust-Illustration von Peter Cornelius und der Umriss Moritz Retzschs (1779–1857).¹⁰¹ Für die von Carl Otfried Müller verfassten *Denkmäler der alten Kunst* zeichnete und radierte Carl Oesterley alle Abbildungen.¹⁰² Paradigmatisch für die Verflechtung von Kunst und Wissenschaft in seinem Werk war er hierbei besonders um die Korrektheit der Darstellungen bemüht.

Seit 1833 veranstaltete der neugegründete Kunstverein Hannover jährlich eine große Kunstausstellung, auf der Oesterley von Beginn an regelmäßig Werke präsentierte darunter viele Historiengemälde. Auf diesen Ausstellungen waren auch Arbeiten der Düsseldorfer Künstler aus dem Umkreis Wilhelm Schadows (1788–1862) vertreten. Angesichts ihrer Werke wuchs in Oesterley der Wunsch, die Düsseldorfer Kunstakademie zu besuchen, um sich malerisch weiterzubilden ins Besondere bezüg-

97 Verzeichnis der Vorlesungen der Georg-August-Universität Göttingen, Sommersemester 1829, S. 13; Erlass des Universitätskuratorium zur Ernennung Oesterleys zum Aufseher über die Kupferstich- und Gemäldesammlung, Göttingen, 27. April 1829, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur 6950, Bl. 9. Unter der Signatur Kur 5827 im Universitätsarchiv Göttingen finden sich u. a.: Ernennung zum Professor extra ordinarius, 07.08.1831, Bl. 19; Dank für die Ernennung zum ordentlichen Professor, Carl Oesterley an Universitätskuratorium, Göttingen, 2. September 1843, Bl. 55, 56; Pensionierung als Professor, 13. Februar 1863, Bl. 152-154.

98 Oesterley 1951, Bd. 2, S. 113, 121.

99 Hulda, Carl, Wilhelm, Marie, Luise und Julie Oesterley. Der Sohn Carl August Heinrich Oesterley (1839–1930), genannt Carl Oesterley junior folgte in die Fußstapfen seines Vater und wurde Maler. Ebenso waren die Töchter Marie (1842–1917) und Luise Oesterley (1845–1925) als Malerinnen tätig, s. Böttcher 2002, S. 274.

100 Carl Oesterley, *Umriss zu Schiller's Wilhelm Tell*, 1831, enthält 13 Lithographien, ca. 342 x 485 mm, erschienen im Verlag der Gebrüder Rocca, Göttingen und Berlin, Göttingen, Städtisches Museum, Graphische Sammlung.

101 Peter Cornelius, *Bilder zu Goethe's Faust*, zwölf Illustrationen, 1816 publiziert vom Frankfurter Buchhändler Wenner (Ausst. Kat. Frankfurt 1977, S. 208), Moritz Retzsch, *Umriss zu Goethe's Faust*, 24 Illustrationen, 1816 publiziert in der Cotta'schen Buchhandlung (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/retzsch1816/0011>).

102 Müller 1835–1856.

lich des Kolorits.¹⁰³ Nachdem ihm Urlaub dazu vom Universitätskuratorium genehmigt wurde, hielt sich Oesterley von Mai bis Oktober 1835 in Düsseldorf auf. Über seinen Alltag dort und den Umgang mit den Künstlerkollegen geben zahlreiche Briefe an seine Ehefrau Auskunft.¹⁰⁴ So erfahren wir, dass er ein häufiger Gast im Hause Wilhelm Schadows war und viel mit Carl Friedrich Lessing (1808–1880), Eduard Bendemann (1811–1889) und Theobald von Oer (1809–1885) verkehrte.

In einem Atelier der Kunstakademie führte der Göttinger eines seiner bekanntesten Werke *Die Tochter Jephtahs* aus (Abb. 11),¹⁰⁵ welches er ganz nach der von Schadow empfohlenen Methode mit Hilfe ausführlicher Akt-, Gewand- und Farbstudien vorbereitete.¹⁰⁶ Einige der dafür angefertigten Kompositions- und Ölstudien befinden sich heute in der Kunstsammlung der Georg-August-Universität (Abb. 12).¹⁰⁷ Dargestellt ist eine Szene aus dem Buch der Richter, 30–39; vor ihrem Opfertod nimmt die Tochter Jephtahs im Kreis ihrer Gefährtinnen Abschied. Im frühen 19. Jahrhundert war das Thema recht populär, dazu trug auch ein Gedicht von Lord Byron bei, welches 1820 in deutscher Übersetzung erschien.¹⁰⁸

Im Zentrum des Bildes steht Jephtahs Tochter, wie sie in den Bergen ihre Jungfernschaft betrauert. Haltung und Ausdruck erscheinen ruhig und gefasst, wohingegen die symmetrisch um sie angeordneten Gefährtinnen verschiedene Formen tiefer Trauer vorführen. Die Auffassung der Hauptfigur spiegelt das wider, was Carl Oesterley einige Jahre später in seiner Vorlesung über Raffael als Charakteristikum der Umbrischen Schule beschrieb:

„Das höchste Heil war in dem Ausdruck der Köpfe, die Gefühle der Sehnsucht nach Seeligkeit, die himmlische Liebe auszusprechen, und da diese Seelenzustände nur in der stillen Andacht sich offenbarten, so stellten die Maler von As-

103 Carl Oesterley an das Universitätskuratorium, Göttingen 16. April 1835, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur 5827, Bl. 27–28: „Schon lange fühlte ich das lebhafteste Bedürfnis, im Verein mit großen Künstlern und durch deren Rath mich in einem Theile meiner Kunst, nämlich dem Colorit, neu zu belehren, die letzte Kunst-Ausstellung in Hannover hat mir die Überzeugung verschafft, daß ich zu diesem Zwecke, keinen passenderen Ort als Düsseldorf finden werde“.

104 12 Briefe von Carl Oesterley an Sophie Oesterley, Düsseldorf, 1835, Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv, Mappe Carl Oesterley.

105 Carl Oesterley, *Die Tochter Jephtahs*, 1835, Öl auf Leinwand, 131,2 x 116,8 cm, sign. u. dat., Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv. Nr. PNM 500 (Best. Kat. Hannover 1990, Kat. 528, S. 275–276).

106 Vgl. Schadow 1828.

107 U.a.: Carl Oesterley, *Kompositions- und Farbstudie zur Tochter Jephtahs*, 1835, 333 x 270 mm, auf Vorder- und Rückseite eines Blattes, Inv. Nr. L H 2002/474; ders., *Kompositionsstudie zur Tochter Jephtahs*, 1835, Bleistiftzeichnung 264 x 225 mm, Inv. Nr. L H 2002/546r; ders., *Ölstudie zu den Köpfen der knienden Gefährtin links und der stehenden Gefährtin rechts der Tochter Jephtahs*, 1835, Öl und Bleistift auf Leinwand, 24 x 32,2cm, Inv. Nr. L G 2002/23; ders., *Ölstudie zur linken, stehenden Gefährtin der Tochter Jephtahs*, 1835, Öl und Bleistift auf Leinwand, 57,2 x 51 cm, Inv. Nr. L G 2002/36 (Abb. 12), alle Göttingen, Kunstsammlung der Universität.

108 Byron 1820, S. 22–25.

sisso [!], Foligno und Perugia ihre Figuren in den Gemälden nur in solchen Handlungen dar wo der Körper passiv der Seele unterthan ist“.¹⁰⁹

Das Gemälde brachte Oesterley große Anerkennung ein nicht zuletzt von Schadow und dem Düsseldorfer Künstlerkreis und fand schnell druckgraphische Verbreitung.¹¹⁰ Es wurde auf der Hannoverschen Kunstausstellung des Jahres 1836 gezeigt und von König Ernst August für das dortige Schloss angekauft.¹¹¹ Dem Erfolg der *Tochter Jephtahs* hatte es der Künstler wohl zu verdanken, dass er den Auftrag erhielt, für die Schlosskapelle in Hannover eine *Himmelfahrt Christi* als Wandgemälde auszuführen.¹¹² Diese Arbeit wurde in Folge eines Bombardements während des Zweiten Weltkriegs mit der Kapelle des Hannoverschen Leineschlusses zerstört, aber es haben sich einige Vorarbeiten erhalten, welche die Komposition des ersten von Oesterley geschaffenen Kirchengemäldes überliefern (Abb. 14).¹¹³ In den folgenden Jahren führte er noch viele Altargemälde aus.

Im Sommer 1842 bereiste Carl Oesterley Paris, wo er den Salon besuchte, bedeutende französische Maler kennen lernte und ihre Werke studierte. Darüber schrieb er an Georg Gottfried Gervinus in Heidelberg:

„Nun noch etwas über Paris; daselbst habe ich 2 volle Monate ausgehalten, und habe 16 Bilder (NB Studien u kleine Copien.) gemalt, außerdem vieles gezeichnet. Nach Tizian, die Grablegung und das Portrait seiner Geliebten, die übrigen alle nach neueren französischen Bildern, als *Galait*, *Robert* [...]. Die Franzosen haben in ihrer Kunst mit *Paul Veronese* die größte Aehnlichkeit, (ohne ihn erreicht zu haben) in das Allerheiligste d. Kunst sind sie nicht gedrunge, sie befinden sich in dem Vorhofe desselben.“¹¹⁴

Oesterley hatte demnach offenbar bereits bei seinem Besuch im Pariser Salon des Jahres 1842 Gelegenheit, Louis Gallait's *Abdankung Kaiser Karl V.* zu sehen. Dieses Gemälde, welches wenig später an mehreren Stationen in Deutschland ausgestellt

109 Fol. 8v–9r.

110 Ch. Schuler nach Carl Oesterley, *Die Tochter Jephtahs*, nach 1835, Stahlstich, 640 x 536 mm, Jahresgabe des Rheinischen Kunstvereins, Göttingen, Kunstsammlung der Universität (Abb.).

111 Bericht über die Wirksamkeit und Verwaltung des Kunst-Vereins für das Königreich Hannover vom 1. Mai 1835 bis dahin 1836, Hannover 1836, S. 38.

112 Carl Oesterley, *Himmelfahrt Christi*, um 1839, Wandgemälde, zerstört, vormals Hannover, Schlosskapelle.

113 Carl Oesterley, *Himmelfahrt Christi (Entwurf für die Schlosskirche Hannover)*, 1836, Bleistift, laviert, Weißhöhungen, 435 x 302, eigenhändig bez. oben „Und da er solches gesagt / ward er aufgehoben zusehen /-s / und eine Wolke/ nahm ihn auf / vor ihren / Augen weg. / Apostelgesch. / Cap I. v. 9-11“, unten „Coe[Ligatur] / C. Oesterley delineavit Goettingae 1836“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Inv. Nr.L H 2002/2.

114 Carl Oesterley an Georg Gottfried Gervinus, Göttingen, 3. September 1842, Universitätsbibliothek Heidelberg, Heid. Hs. 2527, 279. Die erwähnten Kopien Oesterleys sind nicht mehr greifbar.

war, erregte großes Aufsehen unter deutschen Künstlern sowie Kritikern und löste die Debatte um die „Belgischen Bilder“ mit aus.¹¹⁵

Außerdem berichtete Oesterley von einem Treffen mit Paul Delaroche, welcher ihm einen Austausch von Arbeiten anbot. Zurück reiste der Göttinger über Brüssel, Köln und Düsseldorf, wo er ebenfalls die örtlichen Kunstausstellungen besuchte: „ich leugne nicht, daß ich in Düsseldorf erst recht den Werth meiner Studien in Paris einseh, die Bilder erschienen mir fast alle matt und unvollendet gegen die französischen Kunststücke, zarter u. tiefer in dem Ausdrucke“.¹¹⁶ Eine weitere Parisreise folgte im Sommer 1855.

Erneut verbrachte der Göttinger Professor 1844 mehrere Monate in Düsseldorf, um im Kreis der dortigen Künstler zu arbeiten. Dabei entstand das Gemälde *Ahasver verstößt Christus von seiner Tür* (Abb. 13),¹¹⁷ welches kurz nach seiner Entstehung auf der Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen zu sehen war und von diesem zur Verlosung angekauft wurde. Es fiel als Gewinn an den König von Belgien und befindet sich bis heute in der königlichen Sammlung in Brüssel. 1845 war dieses Bild auch auf der Kunstausstellung in Hannover zu sehen.

Mit der Sage des Ewigen Juden Ahasver griff Oesterley einen Stoff auf, welcher in der Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts zahlreiche Bearbeitungen fand unter anderem von Johann Wolfgang von Goethe, Adelbert von Chamisso und William Wordsworth.¹¹⁸ Oesterley stellte den Beginn der Legende dar: Ahasver weist Christus, der sich vor seiner Tür von der Last des Kreuzes ausruht, an, weiter zu gehen. Dafür wird er gestraft und muss unsterblich und rastlos durch die Welt wandern als lebendiger Zeuge der Passion Christi. Oesterleys Präsentation des leidenden Heilands greift Elemente des Andachtsbildes auf, zugleich ist die Handlung dramatisch zugespitzt.

In seiner Komposition des legendären Geschehens am Rande der Kreuztragung finden sich einige motivische Anlehnungen an Raffaels *Spasimo di Sicilia*.¹¹⁹ Auf Raffaels Gemälde stützt sich der unter der Kreuzeslast zusammenbrechende Heiland mit dem gestreckten linken Arm auf einem Stein ab. Dem ähnelt in Oesterleys Werk der

115 Louis Gallait, *Die Abdankung Kaiser Karl V.*, 1841, Öl auf Leinwand, 485 x 683 cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Inv. Nr. 2695. Zur Debatte um die „Belgischen Bilder“ s. Scholl 2012, S. 154–162.

116 Carl Oesterley an Georg Gottfried Gervinus, Göttingen, 3. September 1842, Universitätsbibliothek Heidelberg, Heid. Hs. 2527, 279.

117 Carl Oesterley, *Ahasver verstößt Christus von seiner Tür*, 1844, Öl auf Leinwand, 122 x 151 cm, sign. u. dat., Brüssel, Königliche Sammlungen, Inv. Nr. 25.

118 Goethe 1985, S. 678ff; Adelbert von Chamisso, *Der neue Ahasverus*, Erstdruck 1832; William Wordsworth, *Song. For the Wandering Jew*, Erstdruck 1800.

119 Raffael und Werkstatt, *Die Kreuztragung (Lo Spasimo di Sicilia)*, um 1515–16, von Holz auf Leinwand übertragen, 318 x 229 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 298, (Meyer zur Capellen 2005, S. 150–155, Kat. 59). Eine Druckgraphik danach wird in Oesterleys Liste der *Bilder zur Lebensbeschreibung Raphaels*, Fol. 100v, S.156 aufgeführt.

linke Arm Christi, mit welchem er sich auf die steinerne Bank vor Ahasvers Tür stützt, sehr. Die ausgestreckten Arme der Gottesmutter im Werk Raffaels finden in Oesterleys Bild Entsprechung in der Haltung der Maria Magdalena, allerdings mit deutlich gesteigerter Dramatik.

Dies ist einer der wenigen Fälle, in dem motivische Übernahmen aus einer Arbeit Raffaels bei Carl Oesterley konkret greifbar sind. Ansonsten zeigen seine Werke – vor allem die Historien und Kirchengemälde – eher eine generelle Anlehnung an das Ideal der Kunst der Frührenaissance und Raffaels. Auch Oesterleys Zeichenstil ist bei wie bei vielen Künstlern aus dem Umkreis der Nazarener am Schaffen der Alten Meister orientiert. Wahrscheinlich ist der Bezug auf Raffael in diesem 1844 entstandenen Gemälde ein Niederschlag von Oesterleys intensiver Beschäftigung mit dem Werk dieses Künstlers im Rahmen seiner Vorlesungen. Erstmals sprach er im Sommersemester 1841 über das Leben und die Arbeiten Raffaels und wiederholte diese Vorlesung in den Sommersemestern der Jahre 1844, 1845 und 1849.

Als in Hannover die Stelle des königlichen Hofmalers frei wurde, bewarb sich Oesterley auf diese Position mit Verweis auf sein vergleichsweise geringes Göttinger Gehalt und seine künstlerischen Ambitionen:

„Je beschränkter nun meine hiesige Stellung ist, in welcher ich mit einem Gehalte von 300 Rthlr auch die nothwendigsten Lebensbedürfnisse zu bestreiten außer Stande bin, desto lebhafter sehne ich mich nach einem größeren, meinen Kunstbestrebungen entsprechenden Wirkungskreise und wage daher die ehrfurchtsvolle Bitte mich mit der Ernennung als Hofmaler unter Beilegung eines Gehaltes allergnädigst zu beglücken.“¹²⁰

Dem folgt im April 1845 seine Berufung als Hannoverscher Hofmaler, die mit einer jährlichen Besoldung von 300 Reichthalern einherging und der Verpflichtung seinen Wohnsitz in Hannover zuzunehmen.¹²¹ Zudem behielt er weiterhin seine Göttinger Professur mit dem verbundenen Gehalt, so dass er bis zu seiner Pensionierung als Professor 1863 verpflichtet war zwei Monate im Jahr in Göttingen zu sein, um Vorlesungen zu halten.¹²² Eine Pflicht von der er sich in späteren Jahren oft befreien ließ.

In seiner Funktion als Hofmaler fertigte Oesterley zahlreiche Bildnisse der königlichen Familie (Abb. 16–17), darunter vor allem repräsentative Staatsporträts unterschiedlichen Formats, welche König Ernst August (1771–1851) beziehungsweise

120 Carl Oesterley an König Ernst August von Hannover, Göttingen, 25. März 1845, Hannover, Niedersächsisches Landesarchiv, NLA HA, Dep. 103 II, Nr. 97/00, Bl. 17–18.

121 Kgl. Patent zur Ernennung Carl Oesterleys zum Hofmaler, Hannover, 25. April 1845, Hannover, Niedersächsisches Landesarchiv, NLA HA, Dep. 103 II, Nr. 97/00, Bl. 26.

122 Pensionierung als Professor, 13. Februar 1863, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur 5827, Bl. 152–154.

dessen Sohn und Nachfolger König Georg V. (1819–1878) zeigen.¹²³ Sie wurden für Gerichte und Kasernen geschaffen, dienten aber auch als Geschenke für verwandte bzw. verbündete Monarchen. So finden sich heute im Buckingham Palace sowie im Schloss Drottningholm Porträts Georgs V. aus der Hand Oesterleys.¹²⁴ Außerdem unterrichtete er Königin Marie (1818–1907) in der Kunstgeschichte: Am Seitenrand eines seiner erhaltenen Manuskripte, welches die *Geschichte der zeichnenden Künste* behandelt, findet sich die Bezeichnung: „Königin / 1 Stunde d. 25ten Febr 1853“.¹²⁵ Diese Tätigkeiten endeten mit der Annexion Hannovers durch Preußen in Folge des Deutschen Krieges 1866. Doch Carl Oesterley blieb dem Hannoverschen Königshaus eng verbunden.¹²⁶

Oesterley malte bis ins hohe Alter und schloss erst 1886 sein Atelier.¹²⁷ Fünf Jahre später am 29. März 1891 verstarb er. Eines seiner letzten Altargemälde ist der *Einladende Christus* aus der Evangelischen Kirche in Stemmen (Abb. 15), welches sich als Dauerleihgabe in der Göttinger Universitätskunstsammlung befindet. Dieses 1881 entstandene Altarbild zeugt deutlich davon, dass Oesterley den nazarenischen Kunstidealen auch seinem späten sakralen Gemälden verpflichtet blieb.¹²⁸

In den über 60 Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit schuf er über 500 Porträts, diese Gattung – gezeichnet oder in Öl gemalt – machte von Beginn an den quantitativ größten Teils seines Œuvres aus. Er schuf Bildnisse vieler Freunde sowie Familienangehöriger, die zahlreichen Aufträge wohlhabender Bürger und Adelshäusern trugen zudem erheblich zu seinem Einkommen bei. Letzteres war für Oesterley wohl der wichtigste Grund, sich diesem Genre so intensiv zu widmen. Dass ihm die Historienmalerei als höchste Gattung galt, zeigt sich auch in seiner Raffael-Vorlesung. Hier wird die nicht geringe Zahl an Bildnissen aus der Hand Raffaels und seiner Werkstatt nur sehr knapp und summarisch behandelt. Er unternimmt nicht den Versuch, mit Verweis auf das Beispiel Raffaels die Porträtmalerei zu nobilitieren.

123 Carl Oesterley, *König Ernst August von Hannover in Gardehusaren-Uniform*, 1851, Öl auf Leinwand, 220 x 142 cm, Göttingen, Aulagebäude (Arndt 1994, Kat. 36, S.47–48); ders., *Kronprinzessin Marie von Hannover mit Erbprinz Ernst-August*, 1847, 166 x 145 cm, Hannover, Henriettenstiftung.

124 Carl Oesterley, *König Georg V. mit Bruststern des Hosenbandordens für die Königin von England*, 1856, Öl auf Leinwand, Rahmen 203 x 162 x 12, sign. u. dat., London, Buckingham-Palace, Bow Room, Inv. Nr. RCIN 405102; ders., *König Georg V., lebensgroßes Standbild für den König von Schweden*, 1857, Öl auf Leinwand, 252 x 134 cm, Schloss Drottningholm, Reichsaal, Inv. Nr. NMDrh 437.

125 Göttingen, SUB, Handschriftensammlung, Cod. Ms. Oesterley 4, Fol. 29r.

126 So erhielt Königin Marie im Exil von Oesterley ein Kondolenzschreiben anlässlich des Todes Georgs V., Carl Oesterley an Königin Marie von Hannover, Bad Ems, 17. Juni 1878, Niedersächsisches Landesarchiv Hannover, NLA HA, Dep. 103 II, Nr. 97/007.

127 Oesterley 1951, Bd. 3, S. 290.

128 Carl Oesterley, *Einladender Christus*, 1881, Öl auf Leinwand, Rahmen 242 x 151 cm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe der Kirchengemeinde Stemmen (Best. Kat. Göttingen 2013, Kat. 11, S. 133–141 (Lisa Weiß)).

Zwei Kompositionen Carl Oesterleys sind greifbar, in welchen er sich mit den Viten berühmter Künstler beschäftigte. So zeigt eine Zeichnung aus dem Jahr 1834 Lukas Cranach, wie er seinem Herrn Kurfürst Johann Friedrich während dessen Gefangenschaft in Augsburg beisteht.¹²⁹ Außerdem präsentierte der Hofmaler auf der Hannoverschen Kunstausstellung im Frühjahr 1866 eine Darstellung des Hans Memling, der von Nonnen im Johannesspital zu Brügge gepflegt wird, nachdem er in der Schlacht von Nancy verwundet wurde.¹³⁰ Eine spätere Version dieses Gemäldes befindet sich noch heute in Familienbesitz und zeigt die Verbundenheit des Künstlers mit dem Thema.¹³¹ Es sind eindringliche Episoden aus dem Leben nordalpiner Maler, welche Oesterley ins Bild setzt. In seinem bekannten Œuvre findet sich hingegen keine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Leben Raffaels, welches viele Künstler der Romantik zu Kompositionen anregte – darunter die Gebrüder Riepenhausen (Abb. 52–53).¹³²

Neben seinen Tätigkeiten als Professor für Kunstgeschichte und Maler gab Carl Oesterley auch Zeichen- und Malunterricht, der in den Vorlesungsverzeichnissen der Georgia Augusta angekündigt wurde.¹³³ Er wünschte, dies auszubauen und eine Kunstschule in Göttingen zu etablieren. Ein Gesuch, in dem er seine umfangreichen Pläne darlegte, wurde allerdings vom Universitätskuratorium abgelehnt. Die einleitenden Worte dieses Schreibens stehen programmatisch für Oesterleys gesamtes Schaffen, indem er bekundete, er sei „Durchdrungen von der Wichtigkeit der Verbindung und gegenseitigen Einwirkung zwischen Kunst und Wissenschaft“.¹³⁴

129 Carl Oesterley, *Kurfürst Johann Friedrich und Lukas Cranach*, 1834, Bleistift, Feder, Weißhöhen, 272 x 235 mm, eigenhändig bez. „Kurfürst/ Johann Friedrich/ u./ Lukas Cranach/ 18COe[Ligatur]34./ Göttingen“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Inv. Nr. L H 2002/307.

130 Vgl. Boetticher 1891–1901, Bd. 2, S. 191. Diese zuerst von Descamps 1753 S. 12 überlieferte Episode stellte auch Peter von Cornelius in den Loggien der Alten Pinakothek in München dar, Büttner 1999, S. 107–108.

131 Carl Oesterley, *Hans Memling in Brügge*, 1871, Öl auf Leinwand, 106,5 x 95 cm, sign. u. dat., Familienbesitz.

132 S. Ausst. Kat. Göttingen 2015, Kat. 7–19, S. 120–173.

133 So z. B. im Verzeichnis der Vorlesungen der Georg-August-Universität Göttingen, Wintersemester 1830/31, S. 13: „auch ist er [Carl Oesterley, Anmerkung KM] zum Unterricht im Zeichnen für Geübtere, und Mahlen erbötig“.

134 Carl Oesterley an das Universitätskuratorium, Göttingen, 26. April 1843, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur 6952, 1843–44. Betr. die beantragte verbesserte Einrichtung zum Unterricht in den bildenden Künsten, Bl. 1; dazu s. auch Schulze 2004, S. 44–47.

1.6 Carl Oesterley an der Universität Göttingen

Kustos der Kunstsammlung und Professor für Kunstgeschichte

STEVEN REISS

Die Entstehung der universitären Kunstsammlung

In der Ausgabe der Berlinischen Monatsschrift vom August 1794 schrieb ein unbekannter Autor über den „Mangel an Gemälden und andern Kunstwerken auf den Deutschen Universitäten“. Darin legte er dar, wie wichtig es sei, dass ein junger Student:

„wenn er in Kenntnissen schnelle Schritte macht, und sein Geblüt mit Unge-
stüm in den Adern waltet, die besten und vortreflichsten [!] Kunstwerke alter
und neuer Zeit entweder im Original oder einer Kopei [!] oft zu sehen be-
kömmt [!]. Er muß sie aber auch beurtheilen lernen, und der mündliche Un-
terricht eines Kunsterfahrenen muß ihm die Schönheit merklich machen, die
sein ungeübtes Auge nicht zu entdecken im Stande sein würde. Sammlungen
von Kunstwerken, nebst einem Lehrer, der wahre Kunstvorlesungen darüber
zu halten geschickt ist, scheinen daher auf Universitäten unentbehrlich zu sein;
und vielleicht hat eine Preußische die Ehre, zuerst eine Anstalt von der Art zu
besitzen.“¹³⁵

Die erhoffte preußische Universität war es jedoch nicht, die als Erste den Forde-
rungen des Anonymus entsprechen sollte, sondern die Georg-August-Universität zu
Göttingen, die im Artikel des Unbekannten noch dahingehen kritisiert wurde, dass
die „berühmtesten und am stärksten frequentirten [!] Universitäten in dem Protes-
tantischen Deutschlande: Göttingen, Halle, Jena, [...] vielleicht nicht ein einziges
Gemälde innerhalb ihrer Ringmauern aufzuweisen“ hätten.

Dieser Umstand änderte sich knapp ein Jahr darauf durch das Legat des Cel-
ler Oberappellations-Gerichtssekretärs Johann Wilhelm Zschorn (1714–1795). Er

¹³⁵ Dieses und das folgende Zitate sind entnommen: Anonym 1794.

vermachte seine private, mehr als 270 Gemälde umfassende Kunstsammlung, vorwiegend niederländische Werke des 16. und 17. Jahrhunderts, testamentarisch der Georgia Augusta.¹³⁶ In einem Pro Memoria vom 25. November 1795 sieht der damalige Direktor der Göttinger Universitätsbibliothek Christian Gottlob Heyne (1729–1812) schon vor dem Eintreffen, das Vermächtnis „als einen der glücklichsten Vorfälle an, welche, unsrer Universität ein neues *Lustre* zu verschaffen, dienen müssen. Wie viel hat nicht bereits vorhin die von Uffenbachische Donation [...] in dieser Hinsicht gewirkt! Göttingen wird dadurch vor andern Universitäten in einem Fache ausgezeichnet, das andern Universitäten ganz abgeht.“¹³⁷ Heyne wies besonders auf die Wirkung der Sammlung „auf Wohlhabende und auf den Adel“ hin, die man sich vornehmlich als Göttinger Studenten wünschte, da „wir den Haufen der Armen gern Jena und andern überlassen: so wird auch von dieser Seite ein Vorrath von Gemälden, so wie es bisher die Kupfersammlung bereits war, uns von großem Vortheil seyn.“¹³⁸

Die genannte Kupferstichsammlung entstand durch das Legat des Frankfurter Patriziers Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687–1769).¹³⁹ Er vermachte seine Bibliothek und verschiedenen Sammlungen 1736 der gerade erst gegründeten Universität.¹⁴⁰ In den Jahren 1769/70 kam sein Erbe schließlich in Göttingen an. Die Aufsicht hierüber erhielt im Dezember 1784 Johann Dominik Fiorillo (1748–1821), der bereits seit drei Jahren als Universitäts-Zeichenmeister an der Georgia Augusta angestellt war.¹⁴¹ Die Besetzung von Fiorillo als Inspektor der Kupferstichsammlung stellt den Beginn der deutschen universitären Kunstgeschichte dar. Im hiesigen Vorlesungsverzeichnis des Sommersemesters 1785 wurde erstmalig unter „Schöne Wissenschaften u. Künste“ die Ankündigung aufgeführt:

„Die Anfangsgründe der Zeichenkunst u. Mahlerey lehrt Hr. Fiorillo, Aufseher der bey hies. Universitätsbibliothek befind. Kupferstichsammlung. Er gibt Re-

136 Extract aus dem Testament des weiland Raths Johann Wilhelm Zschorn, Celle, 19. Juli 1784, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 6945, Bl. 6–7. Siehe auch Saalfeld 1820, § 162, S. 424–426. Generell zur Entstehung und Entwicklung der Kunstsammlung der Universität Göttingen: Arndt 2002; Arndt 1994 a; Unverfehrt 1987; Arndt 1986; Menze 1983; Kempen 1951.

137 Pro Memoria von Christian Gottlob Heyne, Göttingen, 25. November 1795, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 6945, Bl. 1r.

138 Pro Memoria von Christian Gottlob Heyne, Göttingen, 25. November 1795, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 6945, Bl. 1–2, hier: Bl. 1r–1v.

139 Ausführliche Informationen zu Johann Friedrich Armand von Uffenbach: Meyerhöfer 2016; Meyerhöfer 2000; Arnim 1928; außerdem die in diesem Jahr abgeschlossene, jedoch noch unveröffentlichte Dissertation von Dietrich Meyerhöfer.

140 Die Gründung der Göttinger Universität erfolgte 1734, eröffnet wurde sie 1737, siehe Pütter 1765, § 10, S. 12. Die Schenkungsurkunde Johann Friedrich von Uffenbachs ist in Ausst. Kat. Göttingen 2000, 28f abgedruckt.

141 Ausführliche Informationen zu Johann Dominik Fiorillo, seinem Werdegang und seinen Schriften, bei: Schrapel 2004; Middeldorf Kosegarten 1997; Vogt 1928.

geln zur Erfindung u. Ausübung. Er setzt auch s. Zeichenaccademie nach dem Nackten fort u. wird in einigen Stunden wöchentl. mit d. Mitgliedern derselben die hies. Kupferstichsammlung durchgehen u. sie auf die verschiedenen Schulen u. Manieren d. Künstler aufmerksam machen.“¹⁴²

Fiorillo war damals der Erste, der die Disziplin ohne philologische Hintergründe unterrichtete¹⁴³ und seit jeher wurde die Kupferstichsammlung in die Lehre der Kunstgeschichte miteingebunden:

„An Kupferstichen besitzt die Bibliothek einen Vorrath, welcher die zweckmäßige Einrichtung hat, daß ein Unterricht über Kunst und Kunstwerke der Neuern dadurch anschaulich gemacht werden kann.“¹⁴⁴

Neben der Lehre und dem Zeichenunterricht, war Fiorillo auch damit beauftragt worden, ein Verzeichnis der Kupferstiche anzulegen, um sie für den Gebrauch, d. h. für Ausstellungen und Wissenschaft, nutzbar zu machen.¹⁴⁵ Die Sammlung, ungefähr 10.000 Blatt Druckgraphik und Handzeichnungen umfassend,¹⁴⁶ war damals noch in „vierzig Mappen aufbewahrt; aber ohne daß dabey auf ein chronologisches System, auf die verschiedenen Schulen, oder sonst auf eine richtige alphabetische Folge Rücksicht genommen war“.¹⁴⁷

Als 1796 die „der Universität legirte Zschornische Gemäldesammlung [...] den 16ten Februar in 11 Kisten mit 3 Wagen wohl behalten“¹⁴⁸ nach Göttingen gelangt war, übertrug man Fiorillo auch hierüber die Aufsicht und beauftragte ihn mit der Anfertigung eines weiteren Bestandskataloges. In den folgenden Jahren wurde die Sammlung aus Platzmangel seitens der Universität vorerst im Privathaus Fiorillos ausgestellt,¹⁴⁹ wie Heyne bei der ersten Ansicht der Sammlung berichtet.

142 Verzeichnis der Vorlesungen der Georg-August-Universität Göttingen, Sommersemester 1785, S. 13. Siehe zu Fiorillos Beschäftigung an der Georg-August-Universität auch: Saalfeld 1820, § 137, S. 370 und § 230, S. 583; Pütter 1788, §147, S. 198.

143 Kempen 1951, S. 1.

144 Pütter 1788, § 162.IV, S. 226; in Fiorillo 1791, S. 25–36 berichtet er selbst über den Inhalt und das Vorgehen in seinen Vorlesungen. Siehe auch die bei Schrapel 2004, S. 80 genannten Berichte und Vorlesungsmitschriften von Karl von Raumer (1783–1865), Eduard Nikolaus Karl Schmidt von der Launitz (1797–1869) und Ludwig Tieck (1773–1853).

145 Die Aufgabe und das Vorgehen Fiorillos sind beschrieben in Pütter 1788, §164.I. und II, S. 229f. Siehe hierzu auch Arnulf 2016; Sors/ Arnulf 2016; Henze/ Grest 2016. Bei Letzteren befindet sich auf S. 165f eine Beschreibung sowie eine Abbildung des Verzeichnisses zur Graphik nach Raffael.

146 Sors/ Arnulf 2016, S. 148f; Meyerhöfer 2000, S. 13; Arndt 1986, S. 33f; Kempen 1951, S. 11.

147 Pütter 1788, §164.I, S. 229.

148 Christian Gottlob Heyne an das Kgl. Universitätskuratorium, Göttingen, 22. Februar 1796, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 6945, Bl. 17–18, hier: Bl. 17r.

149 Mietbewilligung für Inspektor Fiorillo wegen der Aufbewahrung des Universitätsgemäldekabinetts in seinem Haus, Göttingen Universitätsarchiv, Kur. 6946. Fiorillo erhielt bis Ostern 1797 (Bl. 2) 40 Reichsthaler und ab Ostern 1797 (Bl. 1) bis auf Widerruf 8 Louis d'or „für die Aufstellung des Universitäts

„[...] so hat sich der Inspector der Kupferstichsammlung bey der Bibliothek, Fiorillo, bewegen lassen, fürerst, eines seiner Zimmer zu räumen, und die Gemälde da auszustellen. Seitdem hat er die vorzüglichsten Stücke davon ausgestellt und ich gerieth, ich gestehe es, in ein angenehmes Erstaunen als ich gestern das Zimmer besah. Es ist eine Sammlung, deren sich nicht nur kein Privatmann schämen darf, sondern die auch einer öffentlichen Anstalt zur Ehre und Zierde gereichen muß, selbst, wäre es eine Kunstacademie. Gehörig untergestellt und geordnet muß das ein sehr artiges Cabinet werden [...]. Fiorillo wird nun noch weitere Berichtigungen anstellen und einen Catalog verfertigen, er fand jetzt schon Stücke von ganz anerkannten Meistern [...]“¹⁵⁰

Dass er die Sammlung ebenfalls für seinen Unterricht gebrauchte, geht aus den einleitenden Worten des 1805 erschienen Gemäldekataloges hervor.¹⁵¹ Dieser war nach der Hängung der Werke in den Räumen im oberen Stockwerk des Akademischen Museums geordnet und umfasst 227 Nummern. Ab 1802 wurden die Gemälde des Zschornschen Vermächtnisses in dem an die Bibliothek angrenzenden Museumsgebäude ausgestellt.¹⁵²

Mit der Veröffentlichung des Katalogs sind schließlich die Forderungen im eingangs genannten Artikel des Anonymus aus der Berlinischen Monatsschrift, knapp zehn Jahre nach dessen Erscheinen erfüllt. Der Künstler und mittlerweile theoretisch ausgerichtete Dozent Fiorillo, seit 1799 außerordentlicher Professor,¹⁵³ weist auf die moralische Funktion der Bildenden Kunst und der Lehre der Kunstgeschichte hin:

„Die Fähigkeit, das Erhabene und Schöne in den Werken der bildenden Kunst zu empfinden, ist gewiss eine der edelsten Anlagen in der Menschennatur, und verdient, wegen ihres Einflusses auf den Charakter des Menschen die vollkommene Entwicklung. [...] Wiewohl die Universitäten keine Kunstschulen sind, und man auf ihnen die Idee einer Construction der Werke bildender Kunst nicht suchen darf, so ist es dennoch sehr ersprieslich, dass die Vorträge, welche nur eine gelehrte Kenntniss der Kunstgeschichte zum Zweck haben, durch die Anschauung einiger Mahlereien erläutert werden, welche ausserdem das Auge und den Sinn der Jugend bilden, und sie zur Betrachtung der grossen Gallerien

Gemälde Cabinets in einem anständigen Saale“ in seinem Wohnhaus. Siehe auch: Schrapel 2004 S. 75; Kempen 1951, S. 16.

150 Christian Gottlob Heyne an das Kgl. Universitätskuratorium, Göttingen, 22. Februar 1796, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 6945, Bl. 17v–18r.

151 Fiorillo 1805.

152 Kgl. Universitätskuratorium an Christian Gottlob Heyne, Hannover, 5. Mai 1802, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 6945, Bl. 50r.

153 Verzeichnis der Vorlesungen der Georg-August-Universität Göttingen, Wintersemester 1799/1800, Lehrerverzeichnis. Siehe auch: Schrapel 2004, S. 90; Kempen 1951, S. 2; Vogt 1928, S. 97 (jedoch mit dem Druckfehler 1794); Saalfeld 1820, § 137, S. 370.

in Dresden, Wien, München, und der ungeheuern Kunstschatze in Frankreich und Italien vorbereiten können. Unsere Akademie darf sich daher glücklich schätzen, durch ein Vermächtniss des Herrn Johann Wilhelm Zschorn, [...] eine solche kleine, und zur Erläuterung einzelner Theile der Kunstgeschichte zweckmässige Sammlung zu besitzen [...].¹⁵⁴

Im Jahr 1813 folgte für Fiorillo die Ernennung zum *professor ordinarius*.¹⁵⁵ Dies war der Beginn der Institutionalisierung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland. Nach seinem Tod 1821 entstand jedoch eine mehrjährige Vakanz, die erst 1829 mit dem Antritt Carl Wilhelm Friedrich Oesterleys endete.

Carl Oesterley als Kustos und Professor an der Georgia Augusta

Erst wenige Monate zuvor von einem zweijährigen Italienaufenthalt zurückgekehrt, verfasste Carl Oesterley am 17. April 1829 ein Gesuch an das Universitätskuratorium, in dem er darum bat, mit Zuhilfenahme der Gemälde- und Kupferstichsammlung, „unter Dispensation von der Disputation [...] Vorlesungen über die zeichnenden Künste halten zu dürfen“.¹⁵⁶ Zehn Tage darauf wurde ihm am 27. April die *venia legendi*, die Berechtigung zu lehren, sowie die Aufsicht der Gemälde- und Kupferstichsammlung als neuem Kustos erteilt.¹⁵⁷ Im Vorlesungsverzeichnis des Wintersemesters 1829/30 lässt sich die erste Ankündigung von Oesterleys Unterricht finden: „Die Geschichte der zeichnenden Künste“.¹⁵⁸ Im vierten Band der Geschichte der Georg-August-Universität, der aus Anlass der Hundertjahrfeier 1837 von Carl Oesterleys Vater Georg Heinrich herausgegeben wurde, wird die Lehre des 1831 zum außerordentlichen Professor¹⁵⁹ ernannten Kunsthistorikers und Künstlers beschrieben:

„Er hält Vorlesungen: 1) Über die Geschichte der Maler-, Bildhauer- u. Baukunst, von der Wiederherstellung der Kunst bis jetzt; 2) Über die vorzüglichsten in den öffentlichen Bildergalerien befindlichen Gemälde mit besonderer Rücksicht auf Zuhörer, welche Deutschland bereisen wollen; 3) leitet er eine

154 Fiorillo 1805, S. V u. S. XIII–XIV.

155 Schrapel 2004, S. 78; Kempfen 1951, S. 2; Vogt 1928, S. 104; Saalfeld 1820, § 137, S. 370.

156 Carl Oesterley an das Kgl. Universitätskuratorium, Göttingen, 17. April 1829, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 5827, Bl. 11–12, hier: Bl. 11v.

157 Erlass des Kgl. Universitätskuratorium, Göttingen, 27. April 1829, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 6950, Bl. 9. Dass Oesterley die *venia legendi* ohne eine *disputatio pro loco* zugesprochen wurde, war zu dieser Zeit an der Georg-August-Universität in allen Fakultäten kein Einzelfall. Weitere und ausführliche Informationen zu den Regularien der *venia legendi* bei Tütken 2005.

158 Verzeichnis der Vorlesungen der Georg-August-Universität Göttingen, Wintersemester 1829/30, S. 13.

159 Königlich-Preussischer Beschluss, Windsor Castle, 7. August 1831, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur 5827, Bl. 19.

Zeichenacademie nach lebendem Modell u. ertheilt privatissime Unterricht im Zeichnen u. Malen [...].¹⁶⁰

Seine Funktion als Aufseher über die Gemälde- und Kupferstichsammlung nahm er gewissenhaft wie auch zügig nach seiner Anstellung wahr und erfüllte folgende vom Universitätskuratorium gestellten Aufgaben:

„a, eine Vergleichung der Gemähldesammlung mit dem gedruckten Catalog des verstorbenen Professors *Fiorillo* anzustellen, und b. auf gleiche Weise eine Revision der Kupferstich-Sammlung nach dem darüber vorhandenen Verzeichnisse vorzunehmen und über den Umfang der Sammlung, über die demnächstige Fortführung des Catalogs, so wie auch über die zweckmäßigste Art der Ergänzung der Kupferstichsammlung einen [...] Bericht zu erstellen.“¹⁶¹

Zur Gemäldesammlung bemerkte Oesterley in seinem Bericht vom 18. Oktober 1829, dass bis auf kleinere Reparaturen und das Firnissen einzelner schadhafter Bilder, die Sammlung generell im besten Zustande wäre. Für zukünftige Ankäufe wies er darauf hin, dass „sich oft die Gelegenheit hier [zeigt], altdeutsche Gemälde, wie auch Bildwerke in Holz geschnitzt, die aus den nahe liegenden Kirchen entfernt sind, für einen ungemein billigen Preis zu erstehen, [...] um eine klare Anschauung der Kunstbildung unserer Vorfahren des 14ten 15ten und 16ten Seculums zu verschaffen.“¹⁶² Als problematisch stellte er jedoch vor allem den Umstand heraus, dass bis auf wenige unbedeutende Gemälde die italienische, spanische und französische Schule so gut wie nicht vertreten wäre. Einen Mangel, den er während seiner Vorlesung zur Geschichte der Kunst als erheblich feststellen musste. Zur Abhilfe bot er dem Kuratorium an, in den Ferien eigenhändig Kopien der charakteristischsten Werke der einzelnen Schulen anzufertigen oder sie über befreundete Künstler zu beziehen.

Ein weiterer Bericht zur Kupferstichsammlung ist auf den selben Tag datiert. Hierin berichtete Oesterley zunächst von den Schwierigkeiten der Revision, „weil, nach dem Tode des Professors *Fiorillo*, in dessen Hause sich ein großer Theil der Sammlung befand, die Blätter in der größten Verwirrung an die Bibliothek abgeliefert und so liegen geblieben waren [...].“¹⁶³ Außerdem war man sehr besorgt darüber, dass viele der Kupferstiche fehlen würden, da sie teilweise ungestempelt und daher von den privaten Blättern des ehemaligen Professors nicht zu unterscheiden gewesen

160 Oesterley 1837, § 230, S. 477.

161 Kgl. Universitätskuratorium an die Kgl. Bibliothekskommission, Hannover, 27. April 1829, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 9, hier: Bl. 2r–2v, das gesamte Schreiben findet sich am Ende dieses Texts.

162 Carl Oesterley an das Kgl. Universitätskuratorium, Göttingen 18. Oktober 1829, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 6950, Bl. 18–21, hier: Bl. 19r. Hieraus auch die folgenden Informationen zur Gemäldesammlung.

163 Carl Oesterley an das Kgl. Universitätskuratorium, Göttingen, 18. Oktober 1829, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 6950, Bl. 22–30, hier: Bl. 23r.

wären.¹⁶⁴ Ein Zustand der nun aber geändert würde, da fortan alle Blätter mit dem Bibliotheksstempel versehen werden sollten. Dieser Stempel mit der Inschrift „BIBL. / R. ACAD. / G. A.“ dient auch heute noch zur Identifizierung des Altbestandes der Kunstsammlung der Universität. Insgesamt belief sich die Anzahl der von Oesterley vorgefundenen Kupferstiche, mit Abzug einiger noch fehlender Dubletten und der Handzeichnungen, die er aus zeitlichen Gründen noch keiner Revision unterziehen konnte, auf 7.946 Blatt Druckgraphik.¹⁶⁵

Für die geforderte sinnvolle Weiterführung und Vervollständigung der Sammlung nannte er die folgenden möglichen Vorgehensweisen:

- „a. Nach den *Kupferstechern* zu sammeln, und die Sammlung vollständig zu machen [...]. Das Hauptinteresse bei dieser Art zu sammeln, ist als dann, den Fortgang der Kupferstecherkunst, die verschiedenen Manieren des Stechers selbst kennen zu lernen: hiernach hat oft ein Blatt, der Behandlung des Grabstichels wegen, großes Interesse, welches vielleicht des Gegenstands wegen, welcher dargestellt ist, gar kein Interesse hat. Eine so gemachte Sammlung wird zunächst nur dem *practischen Kupferstecher*, und dem *ausgebildeten Kunstkenner* das höchste Interesse gewähren, welcher die Geschichte der Kupferstecherkunst ganz besonders kennen lernen will.
- b. Nach den *Malern, Bildhauern*, kurz nach den Componisten der dargestellten Gegenstände zu sammeln. Nur eine solche Sammlung kann für das Studium der Geschichte der Kunst im Allgemeinen, wichtig seyn. Hier wird oft ein Blatt, welches, wenn auch schlecht gestochen, einen seltenen, für die Geschichte der Kunst wichtigen Gegenstand darstellt, höchst interessant und wichtig seyn, welches ein Kupferstecher in seiner Sammlung nicht einmal aufnehmen würde; es versteht sich dabei von selbst, daß die Blätter immer den unmittelbarsten größten Kunstwerth haben, in welchen beides vereinigt ist; ein schön componirter Gegenstand, und eine dem Charakter des Gegenstandes angemessene Behandlung des Stiches.“¹⁶⁶

Oesterley sah nur Letzteres als zweckerfüllend an und meinte, dass nur derjenige die Druckgraphiken wirklich beurteilen könne, „welcher die Originale zum Theil selbst kennt, oder doch den Styl des Meisters, den Charakter der Schule, Volks, kurz >wer< ein practischer Künstler und ein Kunsthistoriker ist.“¹⁶⁷ Auch führte er die Lücken der Sammlung an, die er vor allem bei den Werken sah, die nach italienischen, vorrangig nach Meistern der Florentinischen Schule gestochen wurden. Eine

¹⁶⁴ Ebd., Bl. 23r.

¹⁶⁵ Ebd., Bl. 23v, 24v.

¹⁶⁶ Ebd., Bl. 24v–25r.

¹⁶⁷ Ebd., Bl. 25v. Ähnliche Ansichten zum Aufbau von Kupferstichsammlungen und deren wissenschaftlichem Gebrauch, finden sich bereits in der Einleitung von Füssli 1798.

Fehlstelle, die er teilweise durch seine eigenen, während der italienischen Reise gefertigten Zeichnungen für den Unterricht kompensieren konnte,¹⁶⁸ die aber langfristig nur der Ankauf neuerer Druckgraphik vor allem deutscher und französischer Stecher verbessern würde.¹⁶⁹ Auch riet er besonders dazu, die Stiche von Peter Cornelius und Friedrich Overbeck zu erwerben, da es ohne deren Graphiken „ohnmöglich [ist] die Richtung der neueren Kunst zu verstehen“ und somit eine vollständige Geschichte der Kunst zu vermitteln.¹⁷⁰

Als ein weiteres entscheidendes Problem für den akademischen Lehrbetrieb benannte er in seinem Bericht das bisher von Fiorillo in neun Foliobänden angelegte Verzeichnis, das „in italienischer Sprache nach den Malern und Kupferstechern untereinander, *alphabetisch* geordnet“ war.¹⁷¹ Dieser Katalog könne jedoch nur einem Kenner von Nutzen sein:

„Wollte sich aber Jemand darüber unterrichten, welche Werke z. B. von Meistern aus der Venezianischen Schule vorhanden wären, und er konnte [!] nicht schon den Namen der Venezianischen Meister, so würde es, nach dem jetzigen Catalog ohnmöglich seyn, sich davon in Kenntniß zu setzen.“¹⁷²

Er riet deshalb dazu ein neues Verzeichnis „nach den Schulen, chronologisch in deutscher Sprache anzufertigen“, und vor allem auch die gebundenen Stichwerke mit aufzunehmen, die „Copien der berühmtesten Meister-Galerien enthalten“.¹⁷³ Diese Bände wie die von Seroux d’Agincourt herausgebrachte Reihe *Histoire de l’art*¹⁷⁴ wurden nicht in den von Fiorillo angefertigten Katalog aufgenommen. Oesterley jedoch nutzte sie für seinen Unterricht. Dies lässt sich anhand des Manuskripts seiner Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino* erkennen. Oesterley benennt darin seine zur Anschauung im Unterricht herangezogenen Stiche und Stichwerke mehr oder weniger eindeutig – teilweise enthalten diese Bände auch eigenhändige Bemerkungen (Abb. 47).

Anhand des *Catalogus Alphabeticus* und der Eingangsbücher (Manuale) der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen kann noch heute

168 Carl Oesterley an das Kgl. Universitätskuratorium, Göttingen, 18. Oktober 1829, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 6950, Bl. 22–30, hier: Bl. 26v. Siehe zu Oesterleys Nachzeichnungen italienischer Kunst und den in Göttingen verwahrten Alben auch Kap. 1.5.

169 Carl Oesterley an die Kgl. Bibliothekskommission, Göttingen, 14. Januar 1830, Abschrift, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 12.

170 Carl Oesterley an das Kgl. Universitätskuratorium, Göttingen, 18. Oktober 1829, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 6950, Bl. 22–30, hier: Bl. 27r.

171 Ebd., Bl. 22v.

172 Ebd., Bl. 28r.

173 Ebd., Bl. 28r–28v.

174 Agincourt 1810–1823.

nachvollzogen werden, wann und wo einzelne Bände angekauft wurden. So lässt sich eindeutig rekonstruieren, auf welchen Bestand Oesterley für seinen kunsthistorischen Unterricht zurückgreifen konnte.¹⁷⁵ Zu der für seine Vorlesung über Raffael so grundlegenden Publikation von Johann David Passavant aus dem Jahr 1839 findet man im *Catalogus Alphabeticus* die ehemalige und heutige Signatur, den Titeleintrag „Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. Th. 1. 2. Leipzig, 1839. Th. 3. ib. 1858. Abbildungen in Folio max.“ und die *Accessio*-Nummern „39. D. 8. M. 81045–46.“¹⁷⁶ Ergänzt werden diese Informationen durch das Eingangsbuch des Jahres 1839. Dort steht auf den Seiten 147–155 eine Ankaufsliste der Dieterichschen Universitäts-Buchhandlung in Göttingen, aus der hervorgeht, dass von dieser Buchhandlung mit einem Rabatt von 5% die beiden Textbände und der Abbildungsband von Passavants Werk bereits im Erscheinungsjahr für 18 Reichsthaler angekauft wurden.¹⁷⁷ An dieser Stelle sei auf die Tatsache hingewiesen, dass der Preis der Passavant Bände in etwa einem Drittel des Jahresetats der Gemälde- und Kupferstichsammlung entsprach.

All die von Oesterley an das Kuratorium herangetragenen Vorschläge verdeutlichen das Vorgehen eines wissenschaftlich orientierten Dozenten, bei dem es offensichtlich nicht um die reine Anschauung der Kunstgegenstände ging, sondern vor allem darum, dass eine wirklich akademische Auseinandersetzung mit der Kunst, ihrer Geschichte und deren Entwicklung vollzogen werden sollte. Um so schwerwiegender ist daher die Tatsache, dass nahezu alle Vorschläge von der damaligen Bibliothekskommission abgelehnt wurden, der ja *de facto* die Verwaltung der Gemälde- und Kupferstichsammlung durch die formelle Zugehörigkeit zur Bibliothek unterlag.¹⁷⁸ Federführend war es der Oberbibliothekar und Nachfolger Heynes, Jeremias David Reuss (1750–1837), der sich entschieden gegen die Neuerungen aussprach. Seine genannten Gründe standen grundsätzlich konträr zu den Ansichten Oesterleys, die Sammlung zu akademischen Unterrichtszwecken zu gebrauchen. Kurz gesagt, weder war man bereit, die veranschlagten 416 Taler zur Vervollständigung der Kupferstich-

175 So wird in diesem Band in den Anmerkungen zu der Vorlesung Carl Oesterleys, bei von ihm genannten Publikationen und Graphiken jeweils angeführt, ob sie im Besitz der Universität für diese Zeit nachweisbar sind. Für die Unterstützung bei der Auffindung und der Bereitstellung der Hilfsmittel danke ich vor allem Jens Altena u. Bärbel Mund, die mir stets eine große Hilfe waren.

176 *Catalogus Alphabeticus* Nr. 709, Pascham–Past, S. 246. Die erste Zahl der *Accessio*-Nummer verweist in der Regel auf das Jahr des Eingangsbuchs (Manual), der Buchstabe D steht in diesem Beispiel für die Ankaufsliste der Dieterichschen Universitäts-Buchhandlung in Göttingen (*Catalogus Alphabeticus* Nr. 1, A–Abbn, S. 1, Prinzipien. Bedeutung der Buchstaben neben den Accessionsnummern). Die dritte Angabe bezeichnet das Format (8 [Oktav], 4 [Quart], 2 [Folio]) und der Buchstaben die Sachgruppe (T [Theologia], H [Historia], J [Jurid], M [Miscellanea]), unter welcher der Eintrag vorgenommen wurde.

177 Cod. Ms. Bibl. Arch. Manual 1839, S. 155.

178 Ansichten der Kgl. Bibliothekskommission über die Vorschläge Carl Oesterleys zur Kupferstichsammlung, Göttingen, 16. Januar 1830, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 13.

sammlung oder die Ehrhöhung des Etats von 50–100 Taler auf 300 Taler zu tragen,¹⁷⁹ noch sollte ein neues Verzeichnis entstehen, sondern lediglich dasjenige Fiorillos fortgeführt werden:

„Wenn ein solches Verzeichniß bey einer großen Gemählde-Sammlung seinen Werth haben mag, so ist doch unsere Kupferstich-Sammlung zu klein, und zu unvollständig, als daß ein, die Mühe der Verfertigung belohnendes Resultat davon zu erwarten ist – um so weniger, da sich unter den hiesigen Studierenden gewiß nur sehr wenige befinden, deren wissenschaftliche Studien und künftige Bestimmung ihnen erlaubt, einen Theil ihrer academischen Zeit dem besonderem [!] Studio der Kunstgeschichte zu widmen.“¹⁸⁰

Die Bezeichnung der Kupferstichsammlung als „als zu klein, und zu unvollständig“ lässt sich nur mit Verwunderung betrachten, bedenkt man den Umfang von ca. 10.000 Blatt Graphik, unter denen viele der bedeutendsten Namen wie Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Lucas van Leyden, Marcantonio Raimondi, Andrea Mategna, Rembrandt van Rijn und Hendrik Goltzius vorkommen – die Liste ließe sich noch beliebig fortführen.¹⁸¹

Die Lage von Kunstsammlung und Kunstgeschichte verbesserte sich auch über die kommenden Jahre nicht. Als schließlich im Zuge der Erweiterung der zoologischen Sammlung in den Räumen des Akademischen Museums der Gemäldesammlung nur noch ein einziger Raum zugesprochen wurde, bat Oesterley am 26. April 1843 das Universitäts-Kuratorium um die Trennung von der Bibliothek und eine „verbesserte Einrichtung zum Unterricht in den bildenden Künsten“.¹⁸² Der ein Jahr zuvor als *professor ordinarius* Ernante,¹⁸³ hatte dabei die Errichtung eines eigenständigen Kunstinstituts in den Räumen des neuen Universitätsgebäudes am Wilhelms-

179 Carl Oesterley an die Kgl. Bibliothekskommission, Göttingen, 14. Januar 1830, Abschrift, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 12, hier: Bl. 2r; Ansichten der Kgl. Bibliothekskommission über die Vorschläge Carl Oesterleys zur Kupferstichsammlung, Göttingen, 16. Januar 1830, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 13, hier: Bl. 1v; Kgl. Bibliothekskommission an das Kgl. Universitätskuratorium, Göttingen, 15. Februar 1830, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 14, hier: Bl. 5r–5v.

180 Ansichten der Kgl. Bibliothekskommission über die Vorschläge Carl Oesterleys zur Kupferstichsammlung, Göttingen, 16. Januar 1830, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 13, hier: Bl. 3r.

181 Carl Oesterley an das Kgl. Universitätskuratorium, Göttingen, 18. Oktober 1829, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 6950, Bl. 22–30. Siehe hierzu auch: Arndt 1986, S. 35; Kempen 1951, S. 12.

182 Carl Oesterley an das Kgl. Universitätskuratorium, Göttingen, 26. April 1843, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 6952, Bl. 1–6.

183 Verzeichnis der Vorlesungen der Georg-August-Universität Göttingen, Wintersemester 1842/43, Lehrerverzeichnis.

platz im Sinn.¹⁸⁴ Hierin sollten die Gemälde- und Kupferstichsammlung, Unterrichtsäumlichkeiten und ein Atelier eingerichtet werden, um sowohl theoretischen wie praktischen Unterricht zu ermöglichen – er hatte dabei das Vorbild der Düsseldorfer Akademie vor Augen, an der er selbst zur Fortbildung zweimal zu Gast war.¹⁸⁵ Nach vorheriger Ablehnung bestätigte ihm das Universitätskuratorium schließlich, am 18. Januar 1844, „daß es nunmehr thunlich geworden ist, in der bel étage des noch unausgebauten östlichen Flügels des neuen Universitäts Gebäudes den erforderlichen Raum für den die Arbeiten leitenden academischen Lehrer und einen zur Aufbewahrung von Gemälden und Kupferstichen geeigneten Saale zu ermitteln.“¹⁸⁶ Im Jahr darauf fand im Sommersemester nach der Ankündigung des Vorlesungsverzeichnisses der Unterricht in den neu geschaffenen Räumlichkeiten statt. Oesterley hielt nun zum dritten Mal eine Vorlesung über das Leben Raffaels von Urbino:

„Die Lebensbeschreibung Raphaels von Urbino und die Erklärung seiner Werke, mit Benutzung der Königlichen Gemälde- und Kupferstichsammlung, Mont. und Donnerst. Um 5 Uhr Hr. Prof Oesterley. Dinst. [!] u. Freit. Morgens um 7 Uhr, werden in der Akademie des Universitätshauses Uebungen im Zeichnen nach lebenden Modellen Statt finden [!]. Privatunterricht im Zeichnen und Mahlen ertheilt er Geübtern.“¹⁸⁷

Im selben Jahr wurde Oesterley jedoch auch zum Königlich Hannoverschen Hofmaler ernannt mit einer zehnmonatigen Residenzpflicht in Hannover. Nur noch zwei Monate verblieben ihm in den Sommersemestern für die Lehre.¹⁸⁸ Seine Arbeit in Hannover verhinderte ihn jedoch häufig an der Ausübung seiner Aufgaben in Göttingen.¹⁸⁹ Die Aufsicht über die Sammlung teilte er sich daher auf eigenes Gesuch hin mit Rudolf Wagner (1805–1864). Als Universitäts-Zeichenmeister und Aufseher empfahl er Heinrich Martin Grape (1798–1875).¹⁹⁰ In den Jahren 1850/51 wurden sowohl lose Blätter wie auch gebundene Stichwerke aus der Bibliothek in die Räume im Aulagebäude am Wilhelmsplatz überführt. Dafür angefertigten Listen geben

184 Siehe zu Oesterleys Mitarbeit an der künstlerischen Ausgestaltung des Gebäudes, Bergmann/ Freigang 2006.

185 Siehe auch Kap. 1.5.

186 Kgl. Universitätskuratorium an Carl Oesterley, Hannover, 18. Januar 1844, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur 6952, Bl. 17–18, hier: Bl. 17.

187 Verzeichnis der Vorlesungen der Georg-August-Universität Göttingen, Sommersemester 1845, S. 13.

188 Kgl. Hannoversches Oberhofmarschallamt an Kgl. Ministerium der geistl. und Unterrichtsangelegenheiten, Hannover, 1. Mai 1845, Patent Copie vom 25. April 1845, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 5827, Bl. 74–76.

189 Siehe auch Kap. 3.2.

190 Carl Oesterley an das Kgl. Universitätskuratorium, Göttingen, 15. Mai 1845, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 5827, Bl. 80–82; Kgl. Universitätskuratorium an Professor Wagner und Carl Oesterley, Hannover, 14. Juni 1845, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 5827, Bl. 90; siehe auch: Kempen 1951, S. 13, 20.

Auskunft über den damaligen Bestand an gebundenen Stichwerken¹⁹¹ – hierin lassen sich auch alle von Oesterley für seine Raffael-Vorlesungen benutzten Stiche finden. Leider gingen die meisten der Bände verloren, nachdem sie im Zweiten Weltkrieg in einen Schacht des Kalibergwerks in Volpriehausen ausgelagert und durch eine Explosion dort Bestände verschiedener Göttinger Universitäts-Institute zerstört wurden. Darunter befanden sich von der Kunstgeschichte und ihrer Sammlung vor allem russische, englische und französische Graphik sowie etwa 3.000 Bücher – zwei Drittel des damaligen Bibliotheks-Apparats.¹⁹²

Als im Sommersemester 1863 Oesterleys letzte Vorlesung an der Georgia Augusta angekündigt wurde und er danach unter Beibehaltung des ungefähr halben Lohnes pensioniert wurde,¹⁹³ hatte er 34 Jahre der Lehre hinter sich gebracht. In dieser Zeitspanne bemühte er sich, wenn auch teilweise nicht mit großem Erfolg, um die Vergrößerung der Sammlung, aber auch um die Legitimierung und Institutionalisierung der Kunstgeschichte als universitäres Fach. Seine Nachfolge trat der seit 1857 als Privatdozent unterrichtende und bei Oesterleys Ausscheiden zum außerordentlichen Professor berufene Friedrich Wilhelm Unger (1810–1876) an.¹⁹⁴ Detaillierte Informationen darüber, auf welche Weise Carl Oesterley die Kunstsammlung der Universität Göttingen für seine kunsthistorische Lehre nutzen konnte und welche Graphikbestände ihm unter anderem zur Illustration derselben zur Verfügung standen, vermitteln die folgenden Archivalien.

191 Verzeichnis der im Juli 1851 von der Kgl. Bibliothek an das Kupferstichkabinett in der Aula überlieferten, Kupferwerke, Lithographien etc., Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 2. Das gesamte Schreiben findet sich am Ende dieses Texts.

192 Arndt 1986, S. 40; Kempen 1951, S. 14f, 22.

193 Verzeichnis der Vorlesungen der Georg-August-Universität Göttingen, Sommersemester 1863, S. 12; Kgl. Universitätskuratorium an Carl Oesterley, Hannover 13. Februar 1863, Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 5827, Bl. 152–154.

194 Kempen 1951, S. 3f, 19. Erwähnenswert ist, dass August Schmarsow (1853–1936) nach seiner Habilitation 1881 seine wissenschaftliche Karriere als Nachfolger Ungers, in Göttingen mit einer Vorlesung „Ueber Raphael, als Einführung in die neuere Kunstwissenschaft“ begann (Verzeichnis der Vorlesungen der Georg-August-Universität Göttingen, Sommersemester 1881, S. 14). Die durch Carl Oesterley eingeleitete universitäre Beschäftigung mit Raffael findet auch heute noch am Kunsthistorischen Seminar und der Kunstsammlung der Georg-August Universität zu Göttingen statt, wie zuletzt die Ausstellung aus dem Jahr 2015 „Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik“ bewiesen hat, Ausst. Kat. Göttingen 2015.

Quellen

Kgl. Universitätskuratorium an Kgl. Bibliothekskommission, Hannover, 27. April 1829, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 9

praes. d. 30 Apr. 1829.

Von dem Dr. Oesterley zu Göttingen ist um die Erlaubniß nachgesucht, bey den Vorlesungen, welche er über die zeichnenden Künste zu halten beabsichtigt, die dasige [!] Gemälde- und Kupferstichsammlung benutzen zu dürfen.

Wir sind nun nicht nur nicht abgeneigt, diesem Gesuche zu willfahren, sondern Wir finden Uns in dem Betracht, daß die Gemählde-Sammlung gegenwärtig ohne eine specielle Aufsicht ist, und daß der Professor Müller zugleich Uns den Wunsch zu erkennen gegeben hat, der Aufsichtsführung über die Kupferstichsammlung entoben zu werden, zu dem Beschlusse bewogen, dem Dr. Oesterley, dessen Kenntnisse und Geschicklichkeit Uns angerühmt worden, die specielle Inspection über die dortige Gemählde- und Kupferstich-Sammlung unter der Direction der Bibliothek-Commission einstweilen und bis auf weitere Verfügung *vi specialis commissionis* hiermit zu übertragen. Da hierdurch dem Dr. Oesterley eine um so vollständigere Gelegenheit verschafft werden wird, die Gemählde- und Kupferstich-Sammlung bey // [1v] seinen Studien und Vorlesungen zu benutzen, so bezweifeln Wir nicht, daß er diesem Auftrage sich gern unterziehen werde, finden indessen es angemessen, dabey folgende Bestimmungen noch hinzuzufügen:

- 1, der Gebrauch der Gemählde-Sammlung zum Unterricht bey den Vorlesungen muß auf das Cabinet beschränkt bleiben und es dürfen zu diesem Behufe keine Gemählde herausgenommen werden.
- 2, Sollte der Dr. Oesterley selber Gemählde copiiren oder durch seine Schüler copiiren lassen wollen, so muß dieses in dem Cabinet oder *gegen ausgestellte auf der Bibliothek niederzulegende Leihzettel* in der Wohnung des Aufsehers geschehen. Nie dürfen Gemählde in die Wohnung anderer verliehen werden. Sollten andere Personen zu copiiren wünschen, so darf solches nur mit seiner Erlaubniß in dem Cabinete geschehen.
- 3, Hinsichtlich der Kupferstichsammlung dürfen die zum eigenen Studium oder auch zum Unterricht erforderlichen Blätter nur in Mappen in der Wohnung oder in dem Hörsaal des Doctor Oesterley gebracht werden und zwar nur *gegen // [2r] auszustellende Zettel* auf der Bibliothek; sie dürfen aber durchaus weiter verliehen werden. Am Ende eines jeden Semesters ist, wie auf der Bibliothek, alles zurückzuliefern.
- 4, Wenn Fremde das Gemählde-Cabinet oder die Kupferstichsammlung zu sehen verlangen, so geschieht solches in der Regel, wie bisher, durch den Aufwärter, sollten jedoch Einzelne namentlich wünschen, von dem Aufseher hingeführt zu

werden, so wird von dem Dr. Oesterley erwartet, daß er diesem Geschäfte sich bereitwillig und unentgeltlich gern unterziehen werde.

- 5, Wir wünschen, daß der Dr. Oesterley sich sofort damit beschäftige,
- a, eine Vergleichung der Gemählde Sammlung mit dem gedruckten Catalog des verstorbenen Professors Fiorillo anzustellen, und
 - b, auf gleiche Weise eine Revision der Kupferstich-Sammlung nach dem darüber vorhandenen Verzeichnisse vorzunehmen und über den Umfang der Sammlung, über die demnächstige Fortsetzung des Catalogs, so wie auch über die zweckmäßigste Art der Ergänzung der Kupferstichsammlung einen // [2v] durch die Bibliothek-Commission anher zu befördernden Bericht zu erstatten.

Wir beauftragen nunmehr die Königliche Bibliothek-Commission, dem Dr. Oesterley die vorstehenden Bestimmungen zu eröffnen und wenn er unter denselben den obigen speciellen Auftrag zu übernehmen bereit, auch wegen der getreuen Ausrichtung desselben nach Maßgabe des abschriftlich anliegenden an die Universität unter dem heutigen dato erlassenen Rescripts eidlich verpflichtet seyn wird, denselben die Schlüssel zu dem Gemählde-Cabinet, so wie auch zu den Schränken, in welchen sich die vormahls dem Professor Fiorillo untergeben gewesene Kupferstichsammlung befindet, zustellen zu lassen, wohingegen die Schlüssel zu denjenigen Schränken, in welchen sich die archaeologischen Kupferwerke befinden, dem Professor Müller verbleiben, indem es Unsere Absicht überall nicht ist, in der dem Letztern übertragenen Inspection über den auf der Bibliothek befindlichen Apparat von Abgüssen und *archaeologischen* Kupferwerken irgend etwas zu ändern.

Wir bezeugen der Königlichen Bibliotheks-Commission Unsere besondere Dienstgeflissenheit.

Hannover den 27ten April 1829.

Königliches Großbritannisch-Hannoversches Universitäts-Curatorium
Stralenheim

An die Königliche Bibliotheks-Commission zu Göttingen.

Verzeichnis der von der Kgl. Bibliothek an das Kupferstichkabinett in der Aula überlieferten, Kupferwerke, Göttingen, 28. Juli 1851, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 1¹⁹⁵

1. *Musée Francais* u. *Musée Royal* zusammen 15 Tom. Planches: Tableaux d'Histoire, de Genre Portait, et des Paysages. Text. 17 Tom. (fol.)
2. Zwei Mappen enth: Boisseresche Sammlung. (fol.)

¹⁹⁵ Da dieses Dokument sehr viele in lateinischer Schreibschrift geschriebene Namen umfasst, wurde für einen besseren Lesefluss auf die Hervorhebung derselben durch erweiterten Zeichenabstand verzichtet.

3. Dresdner Gallerie von Hanfstängel (fol.)
 4. Preußische Gemälde-Gallerie (fol.)
 5. Figurare Passionis Domini nostri, jesu christi ab Alberto Durero, delineata. 2 Tom. (octav)
 6. Flora picta (fol.)
 7. Palestra Amoris (quarto)
 8. Amorosi Diletti (quarto)
 9. Amorosi Diletti (ohne Titel. quarto)
 10. „ „ „ „ „
 11. Eine Mappe mit Silhouetten (groß quart)
 12. Livre de divers Dessins. invent. par Francois Boitard. (fol)
 13. Eine Mappe mit gesammelten Lamaischen Idolen (fol)
 14. Eine Mappe mit satyrischen Kupfern (fol)
- Verte! // [1v]
15. Eilf [!] große Mappen mit Kupferstichen (*fol*)
 16. Uffenbachsche Kupferstich-Sammlung enthaltend: in 48 Mappen Kupferstiche, und in 9 Mappen Handzeichnungen

Göttingen

d. 28ten Juli 1850. Prof. Oesterley

Vorstehende Kupferwerke sind von der Königl Bibliothek nach der Aula gekommen.

Verzeichnis der im Juli 1851 von der Kgl. Bibliothek an das Kupferstichkabinett in der Aula überlieferten, Kupferwerke, Lithographien etc., Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 2¹⁹⁶

Verzeichniß der am Juli 1851 von der Königl. Bibliothek an das Kupferstich-Cabinet in der Aula überlieferten Kupferwerke, Lithographien, etc. etc.

1. Pitture del Campo Santo di Pisa, intagliato presso gli originali da Carlo Lassinio. No. 1–38. (Vid. Man. 1812. p. 24.)
2. The school of Raphael – by Benjamin Ralph. London. 1759.
3. Peintures de la Sala Borgia au Vatican de l'invention de Raphael, recueillies par >les< Piranesi et dessinées par Thom. Piroli. Paris. 1803. An XI.
4. Peintures de la Villa Lante à Rome de l'invention de Jules Romain, recueillies par Piranesi, et dessinées par Thom. Piroli. Paris. 1803.
5. Sammlung alter Holzschnitte nach Albrecht Dürer's Zeichnungen. Wien. 1781.
6. Reinbrandt's (sic!) Joseph. s. a. (Grave par le comte de Caylus.)

¹⁹⁶ Da dieses Dokument fast ausschließlich in lateinischer Schreiftschrift geschriebene Namen umfasst, wurde für einen besseren Lesefluss auf die Hervorhebung derselben durch erweiterten Zeichenabstand verzichtet.

7. *Picturae Raphaëlis Sanctii Urbinatis ex aula et conclavibus Palatii Vaticani, ad publicum terrarum orbis ornamentum in aereas tabulas nunc primum omnes deductae, explicationibus illustratae typisque editae.* Romae 1722.
8. *Loggi di Rafaele di Urbino.* I. II. (Große Blätter in zwei Mappen)
9. *Les plafonds de P. P. Rubens dans l'église des Jésuites à Anvers.* S. l. & a.
10. *Gallerie de Rubens, dite de Luxembourg: ouvrage composé de 25 estampes, avec l'explication historique & allégorique de chaque sujet.* Paris 1809. // [1v]
11. *Pitture di Antonio Allegri detto il Correggio esistenti in Parma nel monastero di San Paolo.* Parma. 1800. (Italice, Gallice, Hispanice.)
12. *G. P. Langer, Copien von Originalzeichnungen in der Düsseldorfer Gallerie von Pietro Perugino, Raphael, Giulio Romano, Michelangelo Buonarotti, etc* 13. Bl. 1805.
13. *Tabulae triumphii Caesaris ab Andrea Mantinea Mantuano pictae.* Andreas Andri>nus< typis ligneis incisit, etc. Mantuae. 1598.
14. *Pinacotheca Hamptoniana, auct. N. Dorigny.* S. l. & a.
15. *Le Jugement universel par Michel Ange dans la Chapelle Sixtine à Rome, dessiné en 17 planches, gravées au trait par Thomas Piroli – publ. par Bocchini.* Paris. 1808.
16. *Opera selectiora, quae Titianus Vecellius Cadubriensis & Paulus Calliari Veronensis inventarunt ac pinxerunt – per Jac. van Campen.* 1682.
17. *Viehstudien nach der Natur als Übungsblätter für Thierzeichner* von L. G. E. Dietrich. Heft 1. auf Stein von Chr. Otto. Leipzig. s. a. H. 2. ib.
18. *Schola Italica s. selectae quaedam summorum e schola Italica pictorum tabulae aeri incisae cura et impensis Gavini Hamilton.* Romae. 1773.
19. *Recueil de têtes et de figures choisies dans les plus beaux tableaux de Nicolas Poussin, gravées dans le goût du crayon.* Paris chez L. Couche. 1795.
20. *Radirte Blätter von Ludwig F. Grimm.* Cassel 1830 >(1te Samml.)< No. 1–75. – 2te Samml. No. 1–24.
21. *Capricci.* Cassel. 1827. (Von Ludw. Siegm. Ruhl.)
22. *Tableaux en gouache, demi-gouache, & dessins au lavis de Salomon Gessner, gravés à l'eau forte par W. Kolbe.* Cah. 1–6. Zurich. 1805–1811.
23. *Recueil des oeuvres lithographiques par Strixner, Piloti & Co.* Livraison 1–72. Munic. s. a. (in 6 Mappen)
24. *Königl. Bayerische Pinakothek zu München und Gemälde-Gallerie zu Schleißheim in lithographirten Abbildungen, herausgegeben in der Kunstanstalt von Piloti und Löhle in München.* // [2r]
25. *Sammlung von Lithographien nach den vorzüglichsten Gemälden der Königl. Gallerie zu Dresden | mit einer Beschreibung in deutscher, französischer, englischer und italienischer Sprache.* | Leipzig. von Wunder.

26. La Galerie du Palais Royal avec une description historique par Mr. de Fontenay. – Livraison 1 – 17.
27. Raccolta di opere scelte dipinte da Tiziano Vecellio, Antonio Regillo, G. Robusti detto il Tintoretto, Paolo Calliari, Dario Varotari pp. e varj maestri che fiorirono ne tempi posteriori nella scuola Veneziana, diseg. & incise da Valentino Le Febre, e da S. Manaigo e da Andrea Zucchi. Venez. 1786.
28. Recueil de quelques desseins de plusieurs habiles maîtres, tirés du cabinet de S. E. le comte de Brühl, gravés par Matthieu Oesterreich. Dresde. 1752.
29. Dessins des meilleurs peintres >des Pays-Bas< du cabinet de Mr. G. I. Schmidt à Hambourg, par. I. F. Prestel. Vienne. 1779.
30. Recueil de testes de caractère & de charges, dessinées par Léonard de Vinci, & gravées par Mr. le C. de C. 1730.
31. Imitations of original designs by Leonardo da Vinci, consisting of various drawings of single figures, heads etc. published by John Chamberlaine. London. 1796. No. 1–6. (48 Platten)
32. Raccolta di disegni incisi da Girolomo [!] Mantelli di Canobio sugli originali esistenti nella Biblioteca Ambrosiana di mano di Leonardo da Vinci. Milano. 1785.
33. Disegni di Leonardo da Vinci incisi e publicati da Carlo Giuseppe Gerli, Milanese. S. I. & a.
34. Charles Le Brun, die Thaten Alexander's. (Mappe)
35. Estampes de Wilhelm Kobell.

**2 EDITON DER VORLESUNGEN UND VORTRÄGE
CARL OESTERLEYS**

2.1 Die Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*

Göttingen, Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek,
Handschriftensammlung, Cod. Ms. Oesterley 6

2.1.1 Rekonstruierter Fließtext

[1r]

1.

M[eine] H[erren] In der christlichen neuren Kunstgeschichte ragt der Name des großen Urbinaten strahlend, als der größte Maler hervor, daß schon der bloße Name *Raphael*, bei den Gebildeten die Vorstellung der höchsten Stufe des Schönen in der Malerei anregt.¹ Doch selten findet sich bei Nichtkünstlern und Kunstkennern von Fach, eine solche Kenntniß der großen Verdienste Raphaels, daß sie den Schlüssel zum vollkommenen Verständniß und daraus folgenden hohen Genuß seiner Werke besitzen. Aus eigener Erfahrung und der meiner Freunde weiß ich daß ganz besonders die Werke Raphaels auf den Beschauer derselben erst *dann* den tiefen unsauslöschlich [!] Eindruck hervorbringen, wenn man durch die Kenntniß *>des Lebens und< der Zeitverhältnisse* Raphaels den *Standpunkt* gewonnen hat, von wo aus sie betrachtet werden wollen.² // [1v]

1 Randbemerkung: Er ist aber nicht allein in der *bildenden* Kunst eine außerordentliche Erscheinung, sondern er gehört im Allgemeinen zu den hochgelobten Geistern, deren Fähigkeiten an das Wunderbare gränzen [!].

2 Durchgestrichener Absatz, der sich von 1r bis 1v erstreckt: Um Ihnen nun einen der höchsten Kunstgenüsse zu verschaffen, wählte ich zum Gegenstand dieser Vorlesung das Leben Raphaels und die Erklärung seiner Werke. [Folgendes durchgestrichene Randbemerkung] Seine Werke ergänzen sich gegenseitig, es ist nicht möglich ein einzelnes Kunstwerk *R. ganz* zu verstehen, wenn man nicht die ganze Kette kennt. [Ende der durchgestrichenen Randbemerkung] // dabei werde ich den Stand der Kunstperiode in der Raphael lebte so weit mittheilen, wie es zur Erklärung seiner Werke nöthig ist. Diese ist aber *>nur dann<* vollständig zu erreichen, wenn die Anschauung *>derselben<* zugleich statt findet, zu diesem Zwecke werde ich während der Vorlesung die besten Kupferstiche *>nach Raphaels B.<* vorzeigen.

2.

Raphael ist als der schönste Genius der modernen Kunst, sowohl von seinen Zeitgenossen wie durch 3 Jahrhunderte³ [!] hindurch, fast ohne Ausnahme von allen Künstlern und Kunstfreunden *anerkannt*. Dieß beweisen nicht allein die vielen *Copien* und Kupferstiche nach seinen Werken sondern auch die *ohnzähligen Schriften* über sein Leben und seine Werke. Es würde uns so sehr von dem Hauptzweck dieser Mittheilungen [!] entfernen wenn ich alle Schriften die seit 3 Jahrhunderten über Raphael erschienen sind, mittheilen wollte, ich werde mich daher >im Folgenden⁴< nur auf die Angabe der wichtigsten beschränken. // [2r]

3.

Litteratur [!] !

Paolo Giovio beschrieb das Leben *Rpls.* zuerst lateinisch >noch zu R. Lebzeiten<,⁵ in der *Storia letteratura italiana* von *Girolamo Tiraboschi*, abgedruckt [!]. ausführlicher und gründlicher erzählte die Lebensverhältnisse und Kunstwerke *Rls.* *Giorgio Vasari* in seinem großen Werke: *Vite de piu eccelenti Architetti, Pittori et Scultori* Firenze. 1550. er als Schüler Michelangelos und selbst als Maler und Zeitgenosse⁶ *Rpls.* hat nur die wichtigsten Nachrichten über ihn aufbewahrt, ohne sein Werk, würden wir wenig von den genauren [!] Lebensverhältnissen *R.* wissen, besonders wichtig ist die Zeitfolge der Werke *R.* und das Urtheil darüber, beides ist meistens richtig,⁷ Die ohnzähligen Schriften welche 2 Jahrhunderte hindurch, in italienischer, deutscher, französischer und englischer Sprache über *R.* erschienen sind meistens aus dem *Vasari* entnommen.⁸ // [2v]

4.⁹

Interessant ist die Schrift von *Friedrich Rehberg* „Rafael aus Urbino“ München 1824 mit 38 lithographirten Tafeln, welche die Reihenfolge der Werke *R.* angeben. Sehr treffende Urtheile über *R.* Werke finden sich bei *Quatremère de Quincy* „Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael“ Paris 1824 mit vielen Zusätzen vermehrt und übersetzt von *Francesco* [!] *Longhena*¹⁰: *Istoria della vita*

3 Alle Unterstreichungen in diesem Satz mit rotem Stift.

4 Einschub mit Bleistift geschrieben.

5 Randbemerkung: die nur eine Quartseite enthaltende Skizze[!] seines Lebens ist.

6 Randbemerkung: ?! *R.* Schüler und Freunde.

7 Randbemerkung: ausgenommen wenn er ihn als Nachahmer [?] *M Angelo* schildern [!].

8 Randbemerkung mit rotem Stift: 2te St. d. 7ten Juni.

9 Randbemerkung mit Bleistift: M. H. Nachdem ich in allgemeinen Umrissen Ihnen das Wichtigste über das Wesen der Malerei und speciell der Malerei *R.* mitgetheilt hatte, fing ich an Ihnen einige der bedeutendsten *Werke* zu nennen, welche über das Leben *R.* geschrieben sind, wir sahen.

10 Randbemerkung: besonders für *Kunsthändler* und *Kupferstichsammler*.

e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino del sig. Quatremère de Quincy. Milano 1829.¹¹ *Padre Luigi Pungileoni* hat über R. Jugendgeschichte die wichtigsten und neuesten Nachrichten mitgetheilt, und über dessen Vater Giovanni Santi derselbe hat in Urbino die Archive untersucht, und über viele Dinge ein neues Licht verbreitet seine Schrift heißt: // [3r]

5.

”Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta padre del gran Raffaello di Urbino.“ Urbino 1822 1 Heft in 8. Höchst geistreiche Urtheile und Ansichten über den Entwicklungsgang R. finden wir bei *C. F. von Rumohr*. Italienische Forschungen 3ter Theyl.

Entschieden das bedeutendste neueste Werk über R. ist das von *J. D. Passavant*. *Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni* [!] *Santi*. Leipzig 1839. 2 Theil. Der Verfasser dieses Werks hat 8 Jahre in Italien, Forschungen ü. R. angestellt, und zu diesem selben Zweck Reisen durch *Frankreich, England* und *Deutschland* gemacht, so daß ihm durch *Autopsie* fast alle Werke R. bekannt sind. Ueber den Vater Raphaels hat er die Nachrichten aus *Pungileoni* [!] Werk entnommen.¹² // [3v]

6.¹³

Ehe wir nun die Lebensbeschreibung R. beginnen, müssen wir die Vorfahren R. und (die Umgebungen)? seiner frühesten Jugend kennen lernen.

¹⁴Nach den Nachrichten des P. Pungileoni stammen die Voreltern R. aus dem Städtchen [!] Colbordolo im Umbrinischen. Hier lebte in der ersten Hälfte des 14ten Sec. der Stammvater *Sante*, ein Name der noch jetzt in der dortigen Gegend sehr oft vorkommt; dessen Sohn hieß *Piero*; und von seinen 2 Söhnen *Luca* und *Peruzzuolo*¹⁵, war der letzte der Urgroßvater R. die Familie *Sante* hatte >hier< bis zum Jahr 1446, im Wohlstande gelebt, noch vorhandene Urkunden geben den Besitz eines Hauses und anderer bedeutender Grundstücke an. Großen Verlust aber erlitt *Peruzzuolo*, als *Sigismonde Malatesta* mit den Truppen des Papst 1446 im Krieg gegen den Grafen *Federico v. Urbino* die Festung Colbordolo einnahm und niederbrannte. Zwar war das Haus des *Peruzzuolo* verschont geblieben, aber aus

11 Randbemerkung: erste Stunde d. 13ten Mai.

12 Randbemerkung mit Bleistift und rotem Stift: Kunstgeschichte Fiorillo, Lanzi, [ab hier mit rotem Stift] *Schnase* [!] und Kugler.

13 Randbemerkung: Wir kommen nun zur Geschichte Rs selbst. N[ota] B[ene] Perioden /1. [mit Bleistift] Periode v. [Bleistift Ende] 1495–1508, / die Zeit d. Lehr und Wanderjahre Rs in Urbino, Perugia und Florenz. / 2. P. v. 1508–1513 / Ra! in Rom unter Papst Julius II. / 3. P. v. 1513–1520 / Ra! in Rom unter Leo X.

14 Randbemerkung: Charakter der *Umbrischen Schule*, ihr Grund in dem ritterlichen, romantischen Geist von Perugia u. ihre Einwirkung auf die ersten Jugendarbeiten R.

15 Randbemerkung: *Pietro* (genannt der kleine Peter).

Furcht einer Wiederkehr dieses Schicksals [!] seiner Vaterstadt, beschloß Pieruzzuolo [!] mit seinen Kindern und Enkeln nach // [4r]

7.

der größeren und *sicheren Stadt Urbino* zu ziehen.¹⁶ Hier lebte er mit seinem Sohne *Sante* in einem Hause zur Miethe. Dieser *Sante* welchem schon in Colbordolo der Sohn *Giovanni Santi* geboren war hatte mit glücklichen Erfolg das Geschäft eines Zwischenhändlers mit Landesprodukten getrieben, so daß er mehre Häuser und Grundstücke ankaufte, eins dieser Häuser in der Contrada del monte bewohnte *Giovanni Santi* und hier erblickte dessen Sohn *Raphael Santi*¹⁷ zuerst das Licht der Welt.¹⁸

Giovanni Santi hatte seine Jugend in Verhältnissen verlebt, welche auf die lebhafteste Fantasie einen tiefen Eindruck machen mußten. Seine Vaterstadt Colbordolo ist wie fast alle Städte von Umbrien und Urbino auf der Spitze eines Berges erbaut, von wo herab die schönste Aussicht über Reben und Olivenhügel das ferne adriatische Meer und die Flüsse *Isaurus* und *Apsa* zeigt. In dieser romantischen Gegend hatte er das Leben der Ritter, das Schicksal seiner Stadt mit angesehen. Von da kam er nach >dem< noch höher und schöner >gelegenen< Urbino // [4v]

8.

, auf einer [!] der höchsten Berge des Appenins, u die Aussicht von hier aus ist großartig wild, die malerischen Bergformen umgeben die Stadt. Die Luft ist hier frisch und gesund, das Volk lebendig und muthig. In Urbino herrschte seit 1474¹⁹ der Herzog früher Graf *Federico*²⁰ aus dem Geschlecht der *Montefeltro*, er verband mit hohem Muth im Kriege die Liebe zu den Wissenschaften und Künsten des Friedens. In Urbino war die *Gemälde und Büchersammlung*²¹ Federicos zu seiner Zeit die wichtigste und *schönste*²² in Italien. Unter den Gemälden war ein *Frauenbad* von dem deutschen Maler Johann von Eyk [!] gemalt berühmt. Durch den Baumeister

16 Randbemerkung: und eine Würsthandlung anzulegen / [Folgendes mit rotem Stift] Landesprodukte.

17 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

18 Randbemerkung: Ueber den Namen *R.* wissen wir daß er sich ohne Familienname [!] >nach altitalienischer Sitte< nur *Raphaelo* [Unterstreichung mit rotem Stift.] od. *Raphaello da Urbino* [zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen] in Briefen an Freunde schrieb. In Urkunden ist es der Familienname verschieden, *Sante*, *de Sante*, *de Sancto* und *Santi* geschrieben. In lateinischen [!] Dokumenten ist er in *Sanctius* [alle Unterstreichungen in diesem Satz mit rotem Stift] umgewandelt, und daraus ist später irrig das *Sanzio* gebildet. Aber schon zu *Vasaris* Zeiten war der Name *Sancio* allgemein angenommen.

19 Unterstreichung mit rotem Stift.

20 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

21 Unterstreichung mit Bleistift und rotem Stift.

22 Unterstreichung mit rotem Stift.

Luciano Lauranna ließ er mitten in der Stadt auf hohe Felsen einen großen *Palast*²³ erbauen welcher an Pracht alle in Italien übertreffen sollte. Er wurde (*la Corte*)²⁴, der Hof genannt. Dieser Palast war mit Basreliefs u Bronzen die die Thaten Federico zeigten und Trophäen geschmückt. Die Bibliothek machte den ergreifendsten Eindruck, auf einem Leseput, von einem Adler mit ausgebreitete Flügeln getragen ruhte die berühmte hebräische Bibel // [5r]

9.

Diese nebst allen übrigen Büchern macht seit 1658 den wichtigsten Theil der *Vaticanischen* Bibliothek aus. An den Wänden des Lesezimmers waren die Portraite der größten alten und neueren Schriftsteller gemalt; so auch Pallas, Apollo und die neun Musen. Nur noch erhalten ist die Sacristei mit in Holz eingelegten Bildern. – Noch einen ähnlichen Pallast [!] ließ Federico in Gubbio bauen.

Die Ausführung und innere Ausschmückung dieses Palasts fällt gerade in die Jugendzeit Giovanni's. Dieser sah wie der Herzog selbst persönlich die Künstler in ihrer Arbeit ermunterte und hoch achtete, vielleicht erkannte der Fürst bei dem jungen Giovanni selbst ein nicht [!] ungewöhnliches Talent, so entschloß er sich das Geschäft des Vaters zu verlassen und der Malerei sich zu widmen. Aber nicht bloß *Maler*²⁵ war er sondern auch *Dichter*, in der *Vaticanischen Bibliothek* ist eine *Reimchronik* von ihm vorhanden welche die Thaten seines von ihm mit der größten Begeisterung verehrten Herzogs *Federico* besingt.²⁶ Hier erwähnt er auch, wie ernst er es // [5v]

10

mit der Malerei meinte;²⁷ aber ohngeachtet er die Namen der damals berühmtesten Künstler nennt, so ist doch nicht daraus zu erfahren wer sein Lehrer in der Malerei war. Nur wenig von seinen Gemälden sind noch erhalten, diese aber sind meistens Altargemälde, und zeigen sowohl was die Wahl der Gegenstände anbetrifft als auch

23 Unterstreichung mit rotem Stift.

24 Unterstreichung mit Bleistift und rotem Stift. Randbemerkung mit Bleistift: il cortigiano.

25 Alle Unterstreichungen in diesem Satz mit rotem Stift.

26 Randbemerkung: *Dedication* an den jungen Herzog Guidobaldo. Mit einer Divina Comödia ähnlichen *Einleitung*, einer Art Vision, Traum. *Giovanni* schreitet im düstren Walde, durch zügellose Menschen, unter dem Schutz v. Apollo u. d. Musen zum Tempel d. Unsterblichkeit. Er fleht den Schatten Plutarch's an, ihm die Größten Helden Griechenlands und Roms kennen zu lehren, als Vorbilder Federicos, geht dann zu d. Helden d. Mittelalters über und kömmt dann auch zu Herzog F. selbst.

27 Randbemerkung: er rühmt besonders *Mantegna v. Padua* [Unterstreichung mit rotem Stift] als den Maler „dem d. Himmel die Pforten zur Malerei eröffnet habe“ eine gewisse Ähnlichkeit ist vorhanden in d. Strenge d. Umrisse. Ums Jahr 146 [Blattrand, zu ergänzen: 9] wohnte ein ausgezeichnete Maler *Pietro della Francesco de Borgo di San Sepolcro* [!] auf Kosten der Bruderschaft zum Corpus Domini im Hause Giovanni um eine Altartafel zu malen.

ihre Anordnung eine Aehnlichkeit mit der damals in Blüthe stehenden *Umbrischen Schule*. Man erkennt in diesen Bildern ein sehr schönes Talent, besonders für Zeichnung und für eine edle Form des Körpers und des Ausdrucks der Köpfe in der Färbung sind seine Bilder etwas grau und hart,²⁸ Fehler die aber der Zeit mitangehören. Altargemälde von ihm sind in Fano. Urbino. Gradara.

Nachdem Giovanni in seinem Hause eine Werkstatt errichtet hatte, wo Gemälde und *Vergoldungen*²⁹ (von dem Vergolder der Hintergründe d. Gemälde) ausgeführt wurden, und ihm hinlänglichen Erwerb verschafft hatte, so verheiratete er sich mit der Tochter eines angesehenen Kaufmanns Battista Ciarla, zu Urbino // [6r]

11.

mit Namen Magia. Das erste Kind dieser glücklichen Ehe war *Rafaël* er wurde: 1483³⁰ am Charfreitage >d. 26 März³¹< geboren. und nach dem ausdrücklichen Willen des Vaters mußte ihm die Mutter die erste Nahrung geben, ohne eine Amme anzunehmen.³² Auf die Fantasie des 6 jährigen Knaben machten gewiß einen bedeutenden Eindruck die Feste zur Vermählungsfeyer des jungen Herzogs *Guidubaldo*, mit der *Elisabetta Gonzaga*³³ der Tochter des Herzogs von Mantua. der Herzog *Federico* war 1482 gestorben und 1486 hatte dessen Sohn *Guidubaldo* im 14ten Jahre siegreich gegen *Boccalino* gefochten, das Volk in Urbino feyerte das Vermählungsfest außer durch Ehrenpforte (mit Malereyen) durch die *l'Aita*³⁴ Wettkampf³⁵ wo die schönen Jünglingsgestalten durch die eng anliegende Kleidung (wie bei dem Fest der Ballspiele) in den schönsten Bewegungen sichtbar war. Schon als Knabe zeigte sich sein großes Talent für die Malerei und nach *Vasari* benutzte der Vater ihn sogar bei mehreren Gemälden (Ähnlich wie bei Mozart frühe Entwicklung)³⁶ // [6v]

28 Randbemerkung: die Umrisse sind *dunkel umzogen* [alle Unterstreichungen vor dem Komma mit rotem Stift] *Hand* und *Füße* *schmal*, Figuren schlank. *Mitteltinten* und *Reflexe* fehlen.

29 Unterstreichung mit rotem Stift.

30 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

31 Unterstreichung mit rotem Stift.

32 Randbemerkung: als 3 Jährigen Knaben sehen wir *R.* in anbetender Stellung auf einem Bilde welches aus der *Solly S.* jetzt im Berliner Museum sich befindet, es ist 1480 gemalt. *Jacobus d. ältere* und *Jacobus der jüngere* mit d. *Pilgerstabe*.

33 Randbemerkung: *bildschön geistreich*.

34 Unterstreichung mit rotem Stift. Randbemerkung: in Urbino gebräuchlich / 2 Parteien kämpfen gegeneinander und suchen Gefangene zu machen. (*Hülfe*) (*l Aita*).

35 Randbemerkung: p. 31 auf amphitheat. >Schloß< Platz (*Mercatale*) >Marktplatz< gent.

36 Randbemerkung: v. 1489 ist das Altarbild für die *Capelle* der Familie *Buffi* in d. *Franciskaner Kirche* i. *Urbino*. *Engel u Oliven*, *Friedenszeichen*. *Schöne Kinderköpfe*. *St. Hieronymus* mit Buch u. Feder als Verfasser d. *Vulgata*. mit 2 Seitenbildern 1. *St. Rochus* mit d. *Pestbeule* und 2. *Engel Raphael* mit *Tobias* führend, *schöne Landschaft* d. *Hintergrund*.

12.³⁷

Seine geliebte Mutter Magia starb schon am 7ten Oct. 1491. Ein Bruder von ihm starb sehr früh >am 20 Sept. 1485< und die einzige Schwester folgte wenige Tage nach dem Tode der Mutter.³⁸ Der Vater Giovanni *verheiratete*³⁹ sich 1492 wieder mit *Bernardina* der Tochter des Goldarbeiters *Pietro di Parte*. Wenn auch diese Ehe nicht unglücklich war, so zeigte sich doch nach dem Tode Giovannis daß sie den *Stiefsohn*⁴⁰ Rafael nicht so liebte wie er es verdiente. Bald nach der Vermählung reist *Giovanni* mit der jungen Frau und dem 9 Jährigen *R.* nach Cagli wo er⁴¹ in der *Dominikanerkirche al fresco!* sein schönstes Werk ausführte. Es ist eine Madonna auf dem Throne mit dem Christkind, zur Seite 2 anbetende Engel wo der eine das Portrait Raphaels ist.⁴² Ueber *R.* erste Jugendarbeiten ist leider wenig zu sagen, da die meisten untergegangen sind, oder nur Theile der Bilder des Vaters bilden.⁴³ Von Francesco Venturini soll er den ersten Unterricht im Lateinischen erhalten haben. // [7r]

13.

Giovanni starb am >1. August< 1494⁴⁴, nachdem er vorher in einem >29. Juli< datierten Testament bestimmt hatte, daß sein⁴⁵ Bruder Don Bartolomeo der Vormund *R's.* würde und der Schwiegervater Pier [!] Parte ward zum Curator des Kindes verwand, dessen Geburt *Bernardina* entgegensah. Auch hatte er bestimmt daß die Wittve so lange sie nicht wieder verheiratet sei, mit den Geschwistern des *Giovanni* in dem Hause wohnen sollte. Leider sorgten weder der Vormund der Priester Don Bartolomeo Santi noch die Stiefmutter so für die Erziehung *R.s.* daß sie

37 Randbemerkung mit rotem Stift: 3te St.

38 Randbemerkung mit Bleistift: 2te. Stunde. [weiter darüber:] Nachd. ich Ihnen >schilderte< das Leben *Gio. Santis* und die Verhältnisse des Hofes zu *Urbino*, wo die Künstler d. Schätze d. Hezog [!] *Federico* so einflußreich auf *Giov.* und *R.* waren, ich zuletzt die Schicksale Giovannis >erzählte< und dessen vorzüglichste Werke, wir sahen daß *R.* von seinem >Vater einem< tüchtigen Künstler von frühester Jugend in d. Malerei unterrichtet wurde, und daß er nach Vasari ihn selbst mithalf, seine *Madonna al fresco* im Buch lesend und das Kind herzend [?].

39 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

40 Unterstreichung mit rotem Stift.

41 Randbemerkung: für d. Patrizier >*Pietro*< *Tiranni*.

42 Randbemerkung: (NB. Tab. III *Abbildung bei Passavant* [unterstrichen mit rotem Stift]) / dabei *St. Franciscus* das Kreuzifix betrachtend. *ohne Bart*, *statt früher* abgemagert mit *Bart*, *Johannes* d. Täufer auf d. Heiland deutend s. wie im d. Bilde d. *S. Buffi*.

43 Unterstreichung mit rotem Stift. Randbemerkung: d. Vater hielt sehr viel auf das Studium der *Perspektive* [diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift], er und sein Verwandter *Bramante* unterrichteten *R.* hierin. / Kleines *Frescobild* d. *Madonna* i. Profil in dem Hof seines Hauses, vor *Betpult* sitzend.

44 Randbemerkung: und in *St. Francisco* zu *Urbino* beigesetzt.

45 Randbemerkung: *R.* als Haupterbe

dessen Vertrauen und Liebe erlangen, der zartfühlende Knabe schloß sich⁴⁶ mehr an den Bruder seiner rechten Mutter *Simone di Battista Ciarla*⁴⁷ diesen Onkel welcher in seine Wünsche als Mensch und Künstler einging, nannte er in Briefen selbst: „*Theurer, Werthester, gleich einem Vater*“⁴⁸

Wer den 12 Jährigen Knaben in Urbino ferner unterrichtete ist nicht mehr beistimmt [!] anzugeben, es werden mehrere große Künstler wie: *Luca Signorelli* // [7v]

14.

und Timoteo della Viti (Schüler des Francesco Francia)⁴⁹ als seine Lehrer genannt, sicher ist es daß beide in Urbino arbeiteten und auf jeden Fall *R.* deren Werke sah und studirte [!].⁵⁰ Einige Portraitbilder sollen *R.*'s früheste Arbeit sein, und ihn selbst darstellen, eins⁵¹ ist er wahrscheinlich selbst aber von Timoteo⁵² Viti gemalt; befindet sich im Pallast Borghese >(in Oel)< in Rom. Da nun in Urbino dauernd kein berühmter Meister ansäßig war,⁵³ so wurde *Pietro Vanucchi*⁵⁴ [!] in *Perugia*⁵⁵ zum Lehrer *R.* gewählt⁵⁶ Theils bestimmte die Vormunde *R.* zu dieser Wahl, die große Verehrung welche schon Giovanni für Perugino⁵⁷ geäußert hatte, er nennt ihn in seiner Reimchronik: *mit Leonardo da Vinci als zwei göttliche Maler*

46 Randbemerkung mit Bleistift: über *R.* berichten außer den geschichtlich documentierten Nachrichten viele Sagen bei denen hin und wieder Wahrheit zu Grunde liegen mag, so ist eine der reizendsten über die Ursache seiner Trennung v. Urbino *Giulietta* u *Benedetto*!

47 Unterstreichung mit rotem Stift.

48 Randbemerkung: [in Bleistift] *Rafaello dal Colle* [Folgendes mit Tinte] 1538 / Fabrik zu Pesaro unt. *Guidbaldo II.* wo nach Kupferstiche v. *M. Anton* u Handzeichnung *R.* gemalt wurde / (*Malvasia* nannte *R.* einen Töpfer v. Urbino) / [Folgendes mit Bleistift] in der *Storia Pittura* / [Folgendes mit Tinte] Tradition mit *Majolica. Benedetta.* *Raphaello da Colle* Schüler *Guil. Romano.* / [Folgendes mit Bleistift] Freundin *Fornarina*

49 Randbemerkung: und aus *Urbino* >1470< gebürtig.

50 Randbemerkung: Sodann die *Gemälde Sammlung im Schloß* / gelehrte Unterhaltung *Dante Petrarca.* Der Busenfreund von *R.* war *Domenico Alfani* auch 1489 geb in Urbino er war später in *Perugia* sein Mitschüler.

51 Randbemerkung: *I. Rehberg*

52 Randbemerkung: 1495.

53 Randbemerkung: und sich zwischen d. Stiefmutter *Bernardina* und dem Onkel *Don Bartolomeo* ein Streit entstand, so daß sie *Bernardina* auszog, so mochte es sich wohl wegsehen, das *müchtig sich entfaltende Talent.*

54 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

55 Unterstreichung mit rotem Stift.

56 Randbemerkung: Wahl zwischen / statt nach *Bologna. Fr. Francia. Venedie* [!] *Bellino* [!]. Mailand *L. da Vinci* [Folgendes mit Bleistift] und *Perugino.*

57 Randbemerkung mit Bleistift: 1 Stunde 1851.

ein ander gleich im Alter und der Liebe.⁵⁸ Theils auch die Nähe Perugia von Urbino, und hauptsächlich wohl der Wunsch des jungen *R.s* selbst. dessen Herz sich zu einem Meister sehnte, welcher Bilder voll himmlischer Liebe und Sehnsucht malte.⁵⁹ So wanderte *R.* von der Quelle des *Tieber*⁶⁰, die ganz in der Nähe Urbinos // [8r]

15.⁶¹

entspringt, entlang nach dem unaussprechlich reizend gelegenen *Perugia*⁶². Die Stadt⁶³ liegt ebenfalls auf der Spitze eines hohen Berges, zu dessen Fuß d. Tiber in lieblichem Thale gleich dem Jordan sich hinschlängelt. So hat auch Perugia die größte Ähnlichkeit mit *Nazareth*, man glaubt sich im gelobten Lande selbst zu befinden. Einige Stunden entfernt liegt der schöne *Trasimenische See*.⁶⁴ In einem der schönsten Thäler der Welt⁶⁵ liegt die kleine Kapelle des heil. Franciscos⁶⁶ über welche eine Kirche die degli Angeli erbaut ist, 1/4 Stunde davon Assissi [!] wo das große Kloster des Heil. liegt. Sowohl diese Stadt wie auch Foligno und Spello⁶⁷ sieht man von Perugia aus.⁶⁸ Dieses schöne Thal ist die Wiege der sogenannten: *Umbrischen Schule*⁶⁹, die ganz abgeschlossen von dem übrigen Kunsttreiben >leben < in Italien, zu einer das Herz wunderbar ergreifenden *Innigkeit und Zartheit* sich ausbildete. Die *Ursachen*⁷⁰ der Entstehung des Charakters dieser // [8v]

16.

Schule, welche man als solche erst in der neuesten >Zeit< zu würdigen lernte, müssen nun hier näher untersucht werden.

58 Randbemerkung mit Bleistift: zur Kunst?

59 Randbemerkung: Leider hat Perugino keine *Hauschronik* wie F. Francia, welche die Eintritt und Weggang d. Schüler und Gehülfen bezeichnet, wahrscheinlich aber ist es *daß R. 1495* [unterstrichen mit rotem Stift] in die Schule kam.

60 Unterstreichung mit rotem Stift.

61 Randbemerkung mit Bleistift und in rotem Stift nachgezogen: 4te Ste.

62 Randbemerkung: als selbstständige Stadt wichtig im Kampf gegen Siena, *Löwengreif* am Rathausportale. / Bedürfniß d. Italiener jedem Gefühle einen Ausdruck durch *Form Bild* und *Tön* zu geben.

63 Randbemerkung: südlicher.

64 Randbemerkung mit Bleistift: Inneres und Umgebung v. Perugia / Perusia Augusta / alt etruskische Stadt.

65 Randbemerkung: 4 Stunden v. Perugia.

66 Randbemerkung: in welcher er zuerst predigte und die *Vision*, die Wundenmahle empfängt. v. *Overbeck*.

67 Randbemerkung: Schluß des Thales *Spoletto*.

68 Randbemerkung mit Bleistift: in Umbrien.

69 Diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift.

70 Unterstreichung mit rotem Stift.

In der schönen Bergstadt Assisi wurde der Heil. Franciscus geboren,⁷¹ dessen Orden fand in dem Tiberthale die begeistertsten Anhänger, kurz nach seinem Tode wurde in Assisi [!] das Franziskanerkloster (vielleicht das schönste in Italien)⁷² erbaut, und der Maler Giotto >di Bondone< aus Florzen [!]⁷³ malte hier al fresco das Leben d. Heil. Die hier allgemein verbreitete *religiöse Schwärmerey*⁷⁴ | die *Verachtung* alles *Irdischen*, die Sehnsucht nach dem *Himmlischen* nach *Seelenreinheit*, *veranlaßte das contemplative Mönchsleben*, *das Ziel der dortigen Christen*. Diese Gesinnungen mußten sich auch in den Gemälden der dortigen Gegend aussprechen. Die Vorbilder zu den Stimmungen in den religiösen Gemälden⁷⁵ hatten die Maler vor Augen sowohl in den *begeisterten Asceten*,⁷⁶ wie auch in der stillen *einsamen Natur*⁷⁷, die so sehr mit der inneren Beschauung [?] übereinstimmte. Das höchste Heil war in dem Ausdruck // [9r]

17.

der Köpfe, die Gefühle der *Sehnsucht*⁷⁸ nach *Seeligkeit*, die himmlische Liebe auszusprechen, und da diese Seelenzustände nur in der *stillen Andacht sich offenbarten*⁷⁹, so stellten die Maler von Assisi [!], Foligno und⁸⁰ Perugia ihre Figuren in den Gemälden nur in solchen Handlungen dar wo der Körper *passiv*⁸¹ der Seele *unterthan* ist, so daß das (dramatische ?) aktive Handeln,⁸² in lebendigen Bewegungen des Körpers, fast nie *zur Anschauung* kam, dahingegen suchten sie die Gestalt in Ruhe und als Träger des Seelenausdrucks wiederzugeben, nur die *Gesichtszüge* sollten sprechen, nicht auch durch Gestikulationen der Hände und Füße.⁸³ Zuerst erkennen wir diese Rich-

71 Randbemerkung: 1262 [vorhergehende Zahl durchgestrichen] er starb d. 14 Jul. 1228 [!] und 1230 [!] als Heiliger in der Kirche begraben. Die Kirche ward erbauet von den Almosen welche die Wallfährer aus der ganzen Christenheit hier her brachten.

72 Anmerkung rechte Seite mit Bleistift: Arnolfo de Lapo, im gothischen Style.

73 Randbemerkung: er ist 1276 zu Vespignano geb. u 1336 †.

74 Diese und die folgenden Unterstreichung bis inkl. „Seelenreinheit“ mit rotem Stift.

75 Randbemerkung: (andere wurde [!] gar nicht gemalt).

76 Randbemerkung: *in den gläubigen Wallfahrern*.

77 Unterstreichung mit rotem Stift.

78 Diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift.

79 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

80 Randbemerkung mit Bleistift: Spello.

81 Diese und die beiden folgenden Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift.

82 Die vorangegangenen drei Wörter wurden durchgestrichen. Randbemerkung: die lebendige Handlung.

83 Randbemerkung: [Folgendes mit Bleistift] mein Bild v. / [Folgendes mit Tinte] Domenico de Bartoli de Senis 1437. *Sta Lucia Altarbild* / [Folgendes mit Bleistift] 1438.

tion in der Malerey⁸⁴ bei *Niccolo Alunno*⁸⁵ aus⁸⁶ *Fuligno* sie spricht sich besonders schön in einer Verkündigung der Maria⁸⁷ in Perugia aus. Am vollendetsten aber zeigte sich das Streben der Umbrischen Schule in Perugino dem Lehrer unseres *R.*⁸⁸

Pietro Vanucci di Castello della Pieve genannt il Perugino. // [9v]

18.⁸⁹

Er ist wahrscheinlich 1452 geboren (nach d. Reimchronik v. Giovanni Santi soll er mit L. da Vinci in einem Alter seyn) den meisten Einfluß auf seine künstlerische Richtung hatte Niccolo Alunno; und in äußeren Darstellungsmitteln Farben und Zeichnung bildete er sich in Florenz unter *Verocchio* dem Lehrer d. L. da Vinci: Perugino zeichnete sich in seinen Bildern vor ähnlichen Malern seiner Zeit dadurch aus, daß er in den Köpfen besonders bei *Frauen* den *Ausdruck der Sehnsucht nach Christus*, der *schwärmerischen Liebe zum Heiland*, mit einer eigenthümlichen reizenden *Schönheit* >verbunden< mit Ausdruck der *Unschuld*, wiedergab, die Bewegungen in seinen Gestalten sind stets *graciös*⁹⁰; oft im zu absichtlichen Streben (nach der mit Seelenreinheit und Schönheit verwandten) *Anmuth und Grazie* etwas *geziert*. Heftige Bewegungen drücken seine Bilder nie aus. Mußte er Handlungen darstellen wo die *innere Aufregung* der Seele sich durch rasches heftiges Handeln des Körpers ausdrückt so stellte >er< uns mehr das Bild // [10r]

19.

z. B. eines Flihenden, Erschrockenen symbolisch (traum artig) dar, als die Handlung selbst in frischer Thätigkeit.⁹¹ Ihm ist alle äußerliche Bewegung nur Mittel des >eigenen< inneren Seelen Zustandes, und mehr Nebensache als es oft zum klaren Verständniß des Gegenstandes erforderlich ist. | Am Schönsten sind seine Bilder immer dann,

84 Randbemerkung: ganz entschieden.

85 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

86 Randbemerkung: 1465.

87 Randbemerkung: in St. Maria nuova.

88 Randbemerkung: was d. Bildung der Gesichter anbelangt so war *Domenico di Siena. 1437. schmachtender Blick d. Auge.* kleiner Mund.

89 Randbemerkung mit Bleistift: M. H. Die Entstehung und Ausbildung der Umbrischen Schule hatte (wie ich die letzte Woche mittheilte) *ihren Grund* in der Verbreitung des eigenthümlichen [!] religiösen Lebens [---, Einfügung über der Zeile], durch den Orden der Franziskaner, in der *schwärmerischen Verachtung des Irdischen*, in der Sehnsucht nach *Seeligkeit*, Die höchste Aufgabe der Maler war, uns *seine Gefühle* der Andacht, *durch* die Heiligen Gestalten zu zeigen Perugino war es, der außer *R* in dieser Richtung das höchste Ziel erreichte / Symmetrie [!], >Einförmigkeit< *Grazie*, Ausdruck der Frömmigkeit, körperliche Ruhe, Form der *Gesichtszüge* >in Perugia selbst<; *Farbe, Landschaft*.

90 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

91 Randbemerkung: Die rein *subjektive* Richtung des *Perugino* zeigt sich aber darin daß er die Begebenheiten und die darin handelnden Personen, nicht *ihrer selbst* [diese und folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift] willen malte, sondern nur um *seine Gefühle* durch dieselben auszusprechen.

wenn er nur *stille Andacht, tiefes inneres Gefühl der Liebe, der Trauer, des Mitleides, der Barmherzigkeit darstellt*.⁹² Einige Bilder selbst werden dieß deutlicher machen.

Die Anordnung seiner Bilder ist um die *innere Harmonie* der Seelen zu repräsentieren, streng *symmetrisch*, und schon deshalb ganz unverträglich mit Darstellung zufälliger *gemein natürlicher*⁹³ unmittelbarer Nachbildung des *äußeren* Lebens.

Um die *Klarheit der religiösen* Gefühle seiner Heiligen mit auszudrücken, so stellt er sie meistens in eine *Frühlingslandschaft* mit *blauer Ferne* und *reinem Himmel*.
// [10v]

20

Bei ihm ist die *Landschaft*⁹⁴ zuerst mit das Mittel die Stimmung der Seele >auszudrücken<, welche in der Einsamkeit sich zu den Gedanken an *die Ewigkeit*⁹⁵ versenkt, und eine Sehnsucht danach im Hinblick auf die weite Ferne empfindet.⁹⁶

Die *leuchtende Klarheit* seines Himmels in seinen Bildern, umgibt die Gestalten und dunkle trübe Schatten sind *nicht* vorhanden, er hat das reidzenste Colorit besonders auch in dem zarten ätherischen Tint der Frauen, denen man es ansieht daß sie dem materiellen Leben nicht angehören.⁹⁷ Solche Eigenschaften sagten nun dem jungen liebevollen frommen R. am meisten zu, und wie ganz er in die Denk und Gefühlsweise seines Meisters einging werden wir im Verlauf seiner *Geschichte* erkennen.⁹⁸ Wie R. nach Perugia kam, stand die Schule des Pietro in solcher Blüthe,

92 Randbemerkung: [Folgendes mit Bleistift] 3te Stunde / [Folgendes mit Tinte] *Wenn sie rein Lyrisch* sind, dann wo *Lyrik* in d. Poesie [mit Bleistift letztes Wort durchgestrichen und statt dessen darüber geschrieben: Dichtkunst], das Gefühl des Individuums [mit Bleistift letztes Wort durchgestrichen und statt dessen darüber geschrieben: Dichters] mit der größten Innerlichkeit und Tiefe, verbunden mit *harmonischer Form* aussprach und so ihr besonders der musikalische *Reim* eigenthümlich so auch in der Malerey des *Perugino*; sucht er den *Reime* [Unterstreichung mit rotem Stift] ähnlich, die *Symmetrie* [zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen] der *Formen*, und der Musik entsprechend die *schöne Farbe* [zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen] hervorzuheben und als Hauptgegenstand d. Darstellung sowohl in der Poesie als d. Malen, ist es die >romantische< *Liebe, die Verherrlichung der Frauen*, in welcher sich die *Sentimentalität und Schwärmerei* äußerte.

93 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

94 Unterstreichung mit Bleistift und rotem Stift.

95 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

96 Randbemerkung: Der *Frühling mit knospenden Bäumen*, als Symbol des innern Wachstums der Seele zu einem bessern Leben, eigene *Sonntagsfeyer* [diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift]. *Heilige Stille*.

97 Randbemerkung: ähnlich wie *altdedeutsche Maler* erst wie *Venetianer*, nicht Materielle Wahrheit des Colorits nach *ideal* u. *Verklärung*. / Eigenthümlich ist die Form der *Augen* [diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift] und d. *Mundes* in seinen Köpfen, ein feststehender Typus entstanden theils aus den *Vorbildern* [Unterstreichung mit Bleistift] in d. Natur in *Perugia* und *Siena* (>*Dominico de< Bartoli*) > Mein Bild 1437 1438< und theils aus dem Bestreben, die schwärmerische Sehnsucht und Liebe auszudrücken. (Die Augen sind *halb geschlossen* [Unterstreichung mit Bleistift] und d. Mund klein).

98 Randbemerkung: Das in *sich hinein sehen*, nur mit dem eignen Gedanken [?] beschäftigt, *träumerisch schwärmend* [letzte Unterstreichung in Bleistift].

daß sie die meisten Schüler und Gehilfen in Italien zählte: Es waren hier fast die talentvollsten jungen⁹⁹ // [11r]

21.

Künstler vereinigt, unter diesen behauptet außer *R.* den ersten Platz *Andrea di Luigi* aus Assisi gen. l'Ingegno. mit ihm schloß *R.* innige Freundschaft. Andere tüchtige Künstler und Freunde *R.* in *Peruginos* Schule sind: *Bernardino di Betto* gen. *il Pinturicchio* >Domenico Alfani< und *Eusebio di San Giorgio* beide aus Perugia gebürtig.¹⁰⁰ Die erste Arbeit *R.* hier war die Copie des *Christkinds* mit dem kleinen *Johannes*, nach einem größeren Bilde *Peruginos*.¹⁰¹ Es ist in *Tempora*¹⁰² [!] auf Goldgrund gemalt und befindet sich jetzt in der Sacristei des *S. Pietro maggiore* in *Perugia*. er malte das liebliche Bildchen, gewiß nur zu seiner Uebung.¹⁰³

Das außerordentliche Talent des jungen *R.* zeigte sich entschieden in diesem kleinen Bilde und aus andren nicht mehr erhaltenen früheren Arbeiten, da [?] daß [?] *Perugino ihn*¹⁰⁴ bei der Ausführung *seiner Werke* unmittelbar benützte. Oft erkennt der Kenner in *Peruginos* Bildern auf den ersten Blick an den origineller und noch edler aufgefaßten Köpfen die Arbeit *R.* außer Zweifel wird aber dieß durch *Rs* noch erhaltenen [!] // [11v]

22.

Studien (in schwarzer und rother Kreide gezeichnet) gesetzt. Hr. *Passavant* hat sich durch sein Werk dadurch großes Verdienst erworben daß er stets angeibt wo die Zeichnung sich befindet. So befindet sich im Britischen [!] Museum die Zeichnung v. *R.* zu dem Kopf eines *Joseph*, welchen er in der *Anbetung der Hirten* v. *Perugino*, jetzt im *Vatican*, gemalt hat.

99 Randbemerkung: [Folgendes mit rotem Stift] 5 te St. [Folgendes mit Bleistift] 2 te Stu 1851.

100 Randbemerkung: Das Verhältniß *der Schüler zum Lehrer* war ein so inniges, wie der Vater zum Sohn, welches ein Sprachgebrauch beweiset ein Schüler würd ein (*Creata*) *Geschöpf d. Lehrers* genannt. D. Schüler lernte eben so sehr durch *Beispiel* als *wörtlichen Unterricht*. Durch d. Bestreben ganz seinem Lehrer nachzuthuen [?] zu erreichen, eignete er sich die *praktische Gewandtheit* an, die ihm später es möglich machte, mit solcher Leichtigkeit, jeder Darstellungsweise sich anzueignen. Wie der *Dichter die Sprache* so herrschte er über das *Materielle der Kunst*. / P. *Perugino* hatte das Glück, seine Eigenthümlichkeit in *R. verjüngt*, und in *früherer Schönheit verklärt* [diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift] neu *aufblühen* zu sehen; Bei den spärlichen Nachrichten über *R.* Leben, können wir uns damit trösten daß seine *Werke*, aus seinem Geist u seinem Herz, ferner [?] die Fortschritte zeigen welche er in der Kunst machte.

101 Randbemerkung: (Meine Zeichnung).

102 Randbemerkung: Erklärung von *Tempera, al fresco*.

103 Randbemerkung: Grundzeichnung dazu v. *Perugino* in Florenzer Sammlung.

104 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

R. Hilfe¹⁰⁵ ist deutlich in einer *Auferstehung Christi* im *Vatican*¹⁰⁶ zu erkennen, auch hier sind Handzeichnungen v. R. in *London*¹⁰⁷ vorhanden.¹⁰⁸ | NB die Handzeichnungen¹⁰⁹ R. unterscheiden sich von den seines Lehrers darin, daß er das *Modell*¹¹⁰ ohne Veränderung einfach *wiedergab*, dahingegen P. gleich so zeichnete wie das Bild werden *sollte*)

Bei diesem Bild zeigt sich am auffallendsten der Widerspruch zwischen *wirklicher* Handlung und dessen bloßer *Schein*, *Symbol*, die Wächter *fliehen nicht*¹¹¹, sie erschrecken nicht, sie sehen fromm gläubig aus, und doch thun sie so ¹¹² // [12r, Abb. 33]

23.

als wollten sie fliehen. Hier hat R. in den >schlafenden< Wächtern, sein Portrait u. das des Lehrers gemalt.¹¹³

Die Ausführung ist ungewöhnlich zart.¹¹⁴ Man sieht hier sowohl, wie in den übrigen Bildern, welche er noch in der Schule des Perugino malte, daß er als begeisterter Jüngling, sich ganz in die *Sentimentalität der umbrischen Schule* vertiefte, seine Bilder sind die schönste Blüthe dieser Schule, und bekommen durch die Frische und das ahnungsvolle der Jugend einen Reiz (*wie eine im Aufbrechen begriffene Rosenknospe*¹¹⁵) der unnachahmlich ist, und leider ohne diese Eigenschaften im Mannesalter bei talentloseren Künstlern zur Manier und Handwerksmäßig wird.¹¹⁶

105 Randbemerkung: und inniges Verhältniß zu P.

106 Randbemerkung: 3. / früher in *St. Francesco* zu *Perugia*.

107 Randbemerkung: (*Lawrence* Nachlaß).

108 Randbemerkung: R. u P. schlafende u fliehende Wächter [Folgendes mit Bleistift] Wachen König v. Holland.

109 Unterstreichung mit Bleistift und rotem Stift.

110 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift und rotem Stift.

111 Unterstreichung mit Bleistift.

112 Randbemerkung: *Auffassung* > *Composition*< rein geistig, friedlich [?] edel nich *äußere* Erregtheit Schrecken Furcht, *sondern abndungsvolles Erkennen der göttlichen Sendung Christi gläubiges Bewundern des Wunders*, Christus schwebt nicht, *steht* [zusätzlich mit Bleistift unterstrichen, folgendes Wort mit Bleistift] Erscheinung.

113 Randbemerkung: (Handzeichnung des Stephan bei mir).

114 Randbemerkung: aber noch im Nackten des Christus schülerhaft, er bildete in dieser Zeit mehr sein *Gefühl aus*, lebte mehr im *Innern* als daß er wie später das äußere Leben charakteristisch erfaßte, die *Formen* waren so *typisch vom Lehrer vorgeschrieben*, daß er jetzt noch wie das *Kind in der ersten Hülle* sich darin bewegte.

115 Unterstreichung mit Bleistift.

116 Randbemerkung: 1500 Würde v. P. das *Cambio* (Wechselgericht,) gemalt, hier hat R. mit geholfen. / *Propbeten* und *Sybillen*, *Verklärung* und *Anbetung* d. Christus, *Römische Dichter und Fürsten*. [Darunter folgt eine Skizze der drei aneinandergrenzenden, freskierten Wände der Sala delle Udienza mit folgender Bezeichnung der Bildfelder] Heil. | Verklärung | Geburt | Alter Bund.

Das erste Bild, welches er im Auftrage der *Citta di Castello*¹¹⁷ malte und wo der Name *R. U. pinxit* geschrieben ist, ist ein *Krucifix* beim Cardinal Fesch, >Oncle Napoleons,< nur die Gestalt Christi ist etwas abweichend von der Manier d. P. die übrigen Gestalten aber so treue Wiederholungen desselben Gestandes [!] in Perugia¹¹⁸ daß ohne *R.* Namen und der zarten versteckten Feinheiten in den Köpfen, man das Werk für *Peruginos* Arbeit halten würde. // [12v]

24.

Im Jahr 1499 ist er wahrscheinlich in Urbino gewesen u einen Zwist seines Oncles und Stiefmutter zu schlichten, welches ihm auch mit bedeutendem Geldopfer gelang, der Herzog Guidobaldo war damals¹¹⁹ krank und das Land sowie die Kasse des Fürsten erschöpft durch die Loskaufung des Herzogs aus der Gefangenschaft.¹²⁰ So ist es erklärlich, daß das große Talent *R.* von hier keine Aufträge erhielt, die ihm jetzt schon wie wir sahen von Citta di Castello zu Theil wurden.¹²¹ | Hirhin [!] war er mit mehreren Freunden gewandert, während einer *Abswesenheit* [!] seines Meisters in Florenz¹²². Außer dem Kruzifix malte er eine *Umgangsfahne*¹²³ auf 2 Leinwand Flächen, auf der einen Seite: die *Dreieinigkeit*.¹²⁴ Nach alter Vorstellungsweise, Gott-Vater in einer Glorie auf Wolken sitzend, das Kruzifix halten [!] und die Taube¹²⁵ dazwischen schwebend, darunter der St. *Stephan* [!] (bekleidet) einen Pfeil haltend und St. *Rochus*, als¹²⁶ Schutzheilige jener Gegend, um Abwendung von Seuchen flehend.¹²⁷ Die andere Seite zeigt Adam,¹²⁸ // [13r]

117 Randbemerkung: 4. / für die Familie *Gavri*, in deren Kappelle der Dominikanerkirche.

118 Randbemerkung: in St. Francesco ai monti. / Kruzifix in runder Form von andrem Künstler als *Perugino*, konnte *R.* als Vorbild dienen.

119 Randbemerkung: 30 Jahre als Podagra.

120 Randbemerkung: 20.000 Dukaten.

121 Randbemerkung mit Bleistift: M H in d. letzten Stunde betrachteten wir *R.* als Schüler und Gehilfe *P.* seine Werke lehrten uns das schöne *Verhältniß* zwischen beiden kennen, und wie er ganz in der *Auffassungsweise* seines Lehrers tätig war am deutlichsten zeigt dieß die Auferstehung Christi, das letzte [!] Werk, was er er selbständig ausführte war die [Verweis auf Textabschnitt zur Umgangsfahne].

122 „Florenz“ zusätzlich mit Bleistift unterstrichen.

123 Randbemerkung: (Erklärung) mit Leimfarben

124 Randbemerkung: 5.

125 Randbemerkung: Symbol d. Hl. Geistes.

126 Randbemerkung: inbrünstig den Blick flehend emporgerichtet.

127 Randbemerkung mit Bleistift: 4te Stunde.

128 Randbemerkung: 6. / großartige Gestalt in ursprünglicher *Fülle* schülerhaft gezeichnet.

25.

dem Gott Vater aus der Rippe die Eva bildet, große Felsen werfen in die Landschaft dunkle Schatten (Andeutung d. Sündenfalls) die Engel sind treue Copien, wie auch alle übrigen Gestalten *Peroginos* [!].

Nach Perugia zurückgekehrt malte er als Gehülfe *P.* viele Bilder ganz in des Meisters Weise, besonders 2 Madonnenbilder, jetzt im Berliner Museum, aus der *Sollyschen* Sammlung¹²⁹. Merkwürdig ist aus dieser Zeit eine auf Leinwand gemalte *Anbetung*¹³⁰ *der Heil. Könige* aus Dankbarkeit für gastfreie Aufnahme des Abtes *Ancajano Ancajani* in Ferentillo (er soll nach einer Familien Tradition hier nach Antiken Studien gemacht haben) Es ist mit Leimfarben gemalt und in den Arabeskenrand des Bildes ist das Wappen der Familie *Ancajani* angebracht. Das Bild hat durch Feuchtigkeit sehr gelitten, wurde >(1825)<¹³¹ in Rom für Berlin Museum¹³² gekauft. Interessant ist die Art wie das Bild ursprünglich auf gezeichnet war zu sehen.¹³³

Wir kommen nun zu einem der Bedeutendsten Jugendarbeiten d. R.¹³⁴ Der Ruf seines Talents hatte ihm nämlich (Nach einem Brief von ihm // [13v]

26.

im Besitzt [!] des Cardinals *Borgia.*)¹³⁵ den Auftrag der *Madonna Maddalena degli Oddi.* (NB 1503 ward diese Familie¹³⁶ von der der *Baglione* vertrieben) verschafft für die Kirche *St Francesco* zu Perugia die *Krönung der Maria* zu malen.¹³⁷ Apostel und Engel haben zwar in der Anordnung der Gewänder noch die Eigenthümlichkeit *P.* Schule aber entschieden selbstständiger ist er in dem Ausdruck der Köpfe der Apostel, und besonders schön ist die Maria (Legende!) Das Bild kam v. Perugia nach dem Musée Napoleon und von da in d. Vatican.

Der 20 jährige Künstler zeigt hier die entschiedensten Fortschritte, besonders in d. Madonna und einigen Apostelköpfen,¹³⁸ // [14r]

129 Randbemerkung: und in Hospital zu Perugia.

130 Randbemerkung: 7.

131 Folgende Zahl durchgestrichen: 1829.

132 Randbemerkung: 1833.

133 Randbemerkung: mit Rohrfeder und Tinte Umrisse. Für 9000 Scudi gekauft.

134 Randbemerkung: 8 / [Folgendes mit rotem Stift] 6te St.

135 Randbemerkung: wo er sich sehr über den Auftrag erfreut ausspricht u von dem bedeutenden Einfluss dieser Dame spricht.

136 Randbemerkung: Perugia Siena / Löwe u Einhorn mit Ketten.

137 Randbemerkung: (Kupferstich v. Stölzel).

138 Randbemerkung: *jugendliche unschuldsvolle Physionomien* wahr wie charaktervolle Alte. / [Folgendes mit Bleistift] *Altarstaffel*, d. *Verkündigung Darbringung* im Tempel d. *Anbetung* der Könige. / Wie bei einer in Aufbruch begriffenem Knospe, so zeigt sich [?] R höherer Schönheitssinn u Charakter, in der Umhüllung der Peruginoschen Schule.

27.

Im Hause des Grafen *Conestabile della Staffa*¹³⁹ ist die reizende kleine Madonna in der Frühlingslandschaft wandernd und lesend, Bäume noch unbelaubt und ferne Berggipfel beschneit für die selbe Familie gemalt.

Als Bild seines eigenen Schicksals¹⁴⁰ ist der *schlafende Ritter* mit der *Tugend* der *Ueppigkeit*; jetzt in England in Besitz der Lady Sykes¹⁴¹ mit dem Originalentwurf.

Wir haben früher gesehen, daß *R.* innige Freundschaft mit mehreren seiner Mitschüler schloß, diese bewies >er< besonders uneigennützig dem *Pinturicchio*; als derselbe von dem *Cardinal Francesco Piccolomini* später *Papst Pius III* den Auftrag erhielt, in dem Saal der Chorbücher (*Liberia*) am Dom zu Siena, die Thaten des Vorgängers *Pius II.* >*Aeneas Sylvius Piccolomini*< zu malen, so machte *R.* ihm die Zeichnungen zu 10 Compositionen¹⁴². Diese Zeichnungen befinden sich noch in Florenz und in Perugia im Hause *Baldeschi*. Diese Zeichnungen nun sind viel genialer und freyer // [14v]

28.

als die Freskogemälde selbst,¹⁴³ wo *Pinturicchio* mehrere Portraits und zu viel Verzierungen hinzufügte. Sie sind wahrscheinlich 1503 gemalt, und man glaubt hier das Portrait *R.* mit dem *Pinturicchio* zu erkennen.¹⁴⁴

Die Arbeiten welche *R.* in *Citta die Castello* ausgeführt hatte, fanden dort solche Bewunderer, daß er abermals die Bestellung erhielt, die Trauung *Maria u Josephs* (*Lo Sposalizia*!) 1504.¹⁴⁵ für die *Franciscaner Kirche* daselbst¹⁴⁶, zu ma-

139 Randbemerkung: 9. / [Folgendes mit Bleistift] Ospidale.

140 Randbemerkung: 10.

141 Randbemerkung: *Seiks.* / Das kleine Bild ist höchst interessant durch die tiefe Bedeutung für das Schicksal *R*; er mochte vielfach von den Anforderungen des Lebens ergriffen sein, oft bot es ihm *Lust* und *Freude*, dann wieder *Ernst* und *tiefes Studium*; und er zeigt hier wofür er sich für die Zukunft entschlossen hatte hinter dem schlafenden Ritter steht ein schlankes *Lorbeerbäumchen*, so wendet er sich dem wahren *Ruhme* durch *Arbeit* und *Tugend* errungen zu, die *Repräsentantin* desselben in dunkel (?) violettrothen Gewandt mit *Buch* und *Schwerdt*, *Studium* und *Kampf*; hinter ihr eine steile Burg. Die andre reizende Gestalt, mit schillerndem Gewande bietet ihm Blumen, Symbol des üppigen Lebens, hinter ihr eine große Stadt.

142 Randbemerkung: Armuth an Erfindung.

143 Randbemerkung: die Zeichnungen sind mit der Feder umrissen und mit Bister schattirt. Das Costüm der Zeit ist mit Geschmack großartig vereinfacht.

144 Randbemerkung: war aber dort >Zeichnung nach< 3 *Grazien* nach Antike im Dom zu Siena. Selbst malte *er nicht* in Siena. Die Bilder wurden nach einem Testament *Pius III* nach dessen Tode vollendet. *Pinturicchio* malte hier das Portrait *R.* und sein eigenes in dem Bild wo die *Catharina v. Siena* heiliggesprochen wird; H v [?].

145 Randbemerkung: 12.

146 Randbemerkung: er war jetzt aus der *Schule als* Lehrling geschieden.

len¹⁴⁷ Dieses Bild, eines der reizendsten *R.* überhaupt, (v. Longhi gest.) ist genau in der Gruppierung des *Peruginos* (im Dom zu Perugia 1495 gemalt) jetzt v. Franzosen geraubt in *Caën* in der Normandie nachgebildet.

Der Tempel im Hintergrund zeigt seine bei *P.* gemachten perspektivischen Studien, er giebt der ganzen Handlung eine eigene Feyer [?] und Würde. Die Charaktere sind durchhin origineller und feiner wie bei *P.* // [15r]

29.¹⁴⁸

Das Bild befindet sich jetzt in der Brera in Mayland, und war schon in alter Zeit oft copirt.¹⁴⁹ Diese Trauung liegt eine schöne Legende zum Grunde, nach welcher¹⁵⁰ die Maria mehrere Freyer hatte, da sie aber sich für keinen entschied, so sollte ein Gotte-surtheil die Entscheidung bringen und zwar so, daß alle mit >grünen< Stäben versehen sein sollten, und daß der Stab des von Gott erwählten Freyers blühen sollte. So verdorrt nun alle Stäbe bis auf den des Josephs >aus< welchem die schönsten Lilien (Symbol der Unschuld) hervorbrachen. Sehr sinnig ist es, daß unter den Freyern der schönste Jüngling [!], welcher die M. vielleicht am innigsten sinnlich liebte, seinen Stab zerbricht. Die Anderen drücken wehmuthige Trauer aus; es sollen die Portraits seiner *Mitschüler und Meisters* sein. Ganz das vollkommene Bild der *anmuthvollen* >in Gottes Willen< *ergebenen Jungfrau* steht Maria mit gesenktem Blick da. Die Jungfrauen drücken innige // [15v]

30.¹⁵¹

Theilnahme, mädchenhafte Neugier und schwärmerischen, sehnsüchtiges Versunken sein aus. Dieß ist ein Gegenstand der für dies Jünglings Gemüth, und die Eingenthümlichkeit [!] der Umbrischen Schule ganz wie geschaffen war, es ist kaum zu denken daß er denselben in einer späteren Zeit, hätte ahnungsvoller ergreifender bilden können.¹⁵²

147 Randbemerkung: Das Bild ward 1798 vom Grafen General Giuseppe *Leschi* [!] aus Brescia, der Franzosen befehligte, am 29 Januar als Geschenk der Stadt verlangt | Er gab es Grafen *Salazar* | dieser vermachte es dem *Ospedale* [!] *maggiore* in Mailand, und von hier ward es durch Direktor *Gaetano Cattaneo* für die Pinakothek der Brera für 53,000 Fr: gekauft.

148 Folgender Text wurde mit Bleistift durchgestrichen: (Ueber die Sitte des Stockbrechens bei der Trauung).

149 Randbemerkung mit Bleistift: Vielleicht wurde die treue Nachahmung des berühmten Original v. *Perugino* von d. Klostergeistlichen verlangt, ähnlich wie einmal als ein geheiligtes *Typus*, wie bei den griechischen *Gottesbildern*.

150 Randbemerkung: *Legende!*

151 Randbemerkung: die letzte Arbeit *R* als in d. Schule *P.* seiend war d. *Sposalizio*, wovon ich Ihnen heute d. schönen Stich von Longhi zeigen kann.

152 Randbemerkung: Nachdem er dieses Gemälde mit dem größten *Beifall* in *Castello* aufgestellt hatte. / *R.* befand sich nun auf der *Wanderschaft* zuerst verlangte diese natürlich nach der Vaterstadt zu gehen, um einer großen Feyer dort beizuwohnen.

In Urbino hatte sich jetzt vieles verändert, der H. Guidobaldo war durch den berüchtigten Valentino (Sohn des Papsts Alexander Borgia 6.) verrätherisch überfallen und beraubt. 1503 starb der Papst an Gift, und ein Aufstand in Urbino verjagte d. Valentino unter dem Feldgeschrei Feltro! Dem Papst *Alexander* 6. folgte *Pius* 3¹⁵³ dieser regierte nur 26 Tage und darauf wurde *Julius* II (Julian della Rovere) Papst. Dieser nahe verwandt mit dem Herzog Guidobaldo berief ihn nach Rom machte ihn zum Gonfaloniere di Santa Chiesa (Bannerträger) // [16r]

31.

Da der Herzog keine Kinder hatte, so wurde Francesco Maria della Rovere (sein und des Papsts Neffe) als Erbprinz in Urbino eingesetzt. Die Feyerlichkeit >hierzu< im Dom zu Urbino wurde 1504 begangen¹⁵⁴ R. hatte in Citta di Castello die Sposalizio vollendet, und eilte nun nach Urbino, wo er vom Herzog sehr gnädig empfangen wurde, aber aus Mangel an Mitteln keine >bedeutenden< Aufträge erhielt.¹⁵⁵ Er malte hier >betenden< *Christus am Oelberge*¹⁵⁶ Ein Bild welches in Stellung der Jünger zwar neu und natürlich ist, aber¹⁵⁷ noch nicht geübt genug in einer anderen Formenwelt, *unschön* ist im Vergleich zu der nur weiter entwickelten Peruginos Schule.¹⁵⁸

Nur 2 kleine Bilder¹⁵⁹ ließ der Herzog von R. malen einen *St. Georg*¹⁶⁰ und den Erzengel *S. Michael*. // [16v]

32.¹⁶¹

Der Aufenthalt R. in Urbino ist für ihn, für die Zukunft von der größten Wichtigkeit. Er lernte hier am Hofe Guidobaldo's Männer kennen die für seine Bildung

153 Randbemerkung: der Besteller der Bilder in Siena. Oben. Pius II.

154 Randbemerkung: hier erhielt >d Herzog< den Marschallstab Bastone del Generalato. / dieß machte auf seine Fantasie tiefen Eindruck.

155 Randbemerkung mit Bleistift: 5te Stunde.

156 Randbemerkung: 13.

157 Randbemerkung: getrennt v. Peruginos Arbeiten.

158 Randbemerkung: schon [?] Vasari bemerkt dieß Bild sei *wie Miniatur* ausgeführt, aber über das Detail hat er das Ganze nicht so beachtet. / Die Charaktere des *heftigen Petrus*, des *liebevollen Johannes* und *Jesus ähnlichen Jacobus*, sind gut charakterisiert, nicht so *Judas* und die *Härscher*, - war noch alles unschuldsvoll. Das Bild besitzt *Principe Gabrielli* in Rom.

159 Randbemerkung: 14.-15.

160 Randbemerkung: (Legende!) / nach *Dante* / er bekehrte die Königstochter *Cleodelinde* von Kappadocien, sie flieht hier; symbolische / Befreyung von *Teufel*; *Göttlicher Beistand* / In *Skizzenbuch* in d. Akademie zu Venedig, Ansicht v. Urbino und an d. Bibliothek d. Köpfe der griechischen [-].

161 Randbemerkung: hier hörte er von Florenz Kunstleben. / *St. Michael* 8 Gesang des *Dante* Stadt des Zornes in Flammen 23te G. die mit Blei bedekten *Heuchler*, weinend und müde schleichen sie langsam weiter

und Fortkommen sehr thätig waren.¹⁶² Vor allem ist es die Schwester des Herzogs, *Johanna della Rovere*, die sich seiner wie eine Mutter annimmt und ihm einen (!) Empfehlungsbrief an den *Gonfaloniere* von Florenz giebt. (Brief bei Passavant). R. hatte in Perugia gewiß schon so viel von Florenz gehört, (Leonardo 1503 in Perugia als Ingenieur Valentinos u Festungswerk zu besichtigen) daß sein Verlangen dahin zu reisen, durch die Nachrichten in Urbino aufs höchste gesteigert wurden. Er widersteht nun nicht länger und geht 1504 nach dem Orte, der die Pflanzschule der Kunst für ganz Italien war.

Hier ging ihm eine neue Welt auf, er trat aus dem stilleren Heiligthum der Kunst, in das lebendigste kräftige Treiben der selben.

Ehe wir R. ferneres Leben kennen lernen müssen wir ein Blick auf die Zustände werfen, in welche er jetst (!) eintrat.¹⁶³

Florenz ist eine der ersten Städte // [17r]

33.

Italiens, welche seit dem 12ten Sec. durch Bürgermuth und Handel sich als Republic reich und mächtig empor hob. Vor allen übrigen mächtigen Familien, war es die der *Mediceer* die sich durch Reichthum Muth u. Klugheit einen >solchen Einfluß<

mit Kaputzen wie die Mönche. / 24te Gesang, *Diebe* von Schlange gepeinigt, bis sie zu Asche verglühen und von neuem gepeinigt werden [?].

162 Randbemerkung: Achille de' Grassi aus Bologna. Bischof zu Pesaro bestellte später die Verkündigung bei ihm.

163 Randbemerkung, daneben beginnend und über den rechten Rand von Fol 16v. und Fol 17r. laufend: und zur richtigen Würdigung derselben einen Blick auf die allmälige Gestaltung der christlichen Kunst werfen. Wie das Christenthum unter den größten Hindernissen sich dennoch verbreitete, war die griechische u röm. Kunst ihrem Erlöschen nahe, aber selbst die Kunst wie sie war als *Dienerin des Luxus* und *Bilderdienstes* ward den Christen, als *Teufelswerk* untersagt. Als aber dem inneren Drange nach Ausdruck innerer Seelenzustände durch Kunst nicht mehr widerstanden werden konnte und das Christenthum durch Constantin zur Staatsreligion erhoben wurde, so sahen wir die ersten Kunstspuren in der schüchternen Bezeichnung an der Theilnahme des Christenthums in den Symbolen: des Monogramms Christi [gefolgt von Zeichnungen des Christus-Monogramms], *Ankers* [alle Unterstreichungen in diesem Satz mit rotem Stift], *Schiff*, *Taube*, *Palme*, *Leyer*, *Fisch* ΙΧΘΥΣ, (*Jesus, Christi*, // Teou, Hyos, Soter; Jesus Christus Gottes-Sohn, Heiland) *Lam* (!), *Weinrebe*. In den ersten Jahrhunderten erhält sich diese symbolische Umhüllung, Schon vor unmittelbarer Veranschaulichung des Heiligen z. B. *Guter Hirt*. *Orpheus*. Prophezeihungen des alten Testaments: Paralelen (!): *Abrahams Opfer*. *Moses mit Felsen*. *Hiob im Leiden* (Verspottung Chr.). *Daniel in d. Löwengrube*, Chr. In der Hölle u. d. Auferstehung, *Elias* Himmelfahrt. *Jonas* Auferstehung. Christus selbst als Jüngling personificirt Symbol, Wunder mit d. Brodt Weinkrügen Blinden, Lahmen. *Mosaik*. *Sarkophage*. *Catacomben in Rom al fresco* St. Calixtus. / Wesen der christl. K.: Ahndung eines tieferen Gehalts als des dargestellten, mitschaffende Thätigkeit des Beschauers. 4 Sec Christi *erstes Bild* [Unterstreichung mit rotem Stift]. *Catacomben*. / *Miniaturen* in Chrobüchern im 8 u 9 Sec durch Carolingische Kaiser, deren Herrschaft a die der *Langobarden voller Barberei*, *Verwirrung*. *Bycantiner* erhalten alte Kunstformen, Pracht. | Christus am *Kreutz* unterliegend bei B[yznatinern] Italiener zuerst *Sieger*. / *Freystaten* (!) Italiens. 12 tes Sec. *Dome*. / 1204 Plünderung Constaninopels durch Lateiner. Uebersiedlung der Künstler. Guido v. Siena, Giunta Pisano. Campo Santo >Venedig<.

über die Mitbürger verschaffte, so daß sie nach und nach zu der obersten Gewalt des Freistates [!] kamen. Einer der größten Hebel ihrer Macht mit war die *Beschützung der Künste* welche sie auf das Freigebigste (theils aus wirklicher Kunstliebe theils auch um sich bei dem Volke beliebt zu machen) unterstützten. 1469 trat *Lorenzo dei [!] Medici* die Regierung an, nachdem aus einer Verschwörung der *Pazzi* glücklich siegreich hervorgegangen war.¹⁶⁴ Er ist es besonders welcher die Künste auf das ausgezeichnetste [!] unterstützte. Er >gründete< die Akademie d. Künste wo besonders die neu aufgefundenen Antiken mit dem größten Eifer Studiert wurden.

Charakter d. Florentiner Schule.

In Florenz hatte sich nun in d. Malerei ein, der Umbrischen Schule ganz entgegengesetzter Styl entwickelt. // [Fol. 17v]

34.¹⁶⁵

Der Gründer der Florentinischen Schule ist *Giotto*. geb. 1276 †. 1336. In dem Kloster des St. Franciscus zu Assisi malte er dessen Leben. Dieß veranlaßte ihn von der bis dahin befolgten Richtung d. M[alerei] nach feststehenen [!] Typen die Formen zu behandeln zu verlassen und die Natur unmittelbar zu erfassen.¹⁶⁶

So faßte er die Thaten d. Heil. ganz verschieden auf wie die späteren Maler d. *Umbrischen Schule*. Ihm war die *kräftige Handlung* das *Mächtige, Erhabene* >nicht aber gebunden< in *formeller materieller äußerer Erscheinung* das Wichtigste. Dieß leitete ihn auf d. besondere Beobachtung der charaktervollen Handlung in der Natur, auf die Ausbildung der Form.¹⁶⁷ Diese Richtung wurde ferner in vollendetem Maaße [!] von *Masaccio* (1443 gest.) >befolgt<. Er entwickelte besonders den plastischen Theil der Malerei, d. h. die Darstellung des Runden. Die *äußere Bildung der Menschen, im Nackten*, machte er zum besondern Studium, und die Gesetzte [!] der Beleuchtung, wodurch uns das Runde anschaulich wird, stellte er zuerst mit feinstem [?] Schönheitssinne fest.¹⁶⁸ // [18r]

164 Randbemerkung: Verocchio u Wachsgießer Orsino machten sein Bild v. Wachs.

165 Randbemerkung mit Bleistift: 4te St. 1851.

166 Randbemerkung: *Cimabue, Bycantiner* / und die dargestellten heiligen Gegenstände *volkstümlicher verständlicher* zu machen, ohne in das Extrem der *genremäßigen Natürlichkeit* zu verfallen. 100 nach ihm war sein Styl in zeitlose Nachahmung versunken aus der erst *Masaccio* die Kunst erlöste. / als Florentiner, als Nachkomme der alten *Etrusker*, die schon in der ältesten Zeit in d. Kunst ihren Hang zu *plastischer Derbheit* und lebendiger, oft wilder *Darstellung der beftigsten Gemüthsbeugung* vor den übrigen Völkern Italiens auszeichnete.

167 Randbemerkung: Bei dem Mangel an richtiger Zeichnung im *Einzelnen* sehen wir bei Giotto auf die Erscheinung im Ganzen, auf die Anordnung der Gruppen und Gewänder, mit einem Wort auf d. *Composition Erfindung und Anordnung* den größten Fleiß und Talent verwandt und so ist er rein *ideal* geblieben ohne sich in der Nachbildung des *Einzelnen* zu verlieren.

168 Randbemerkung: Er ist im Gegensatz zu *Giotto* mehr *real*, als *ideal* aus der wirklichen Umgebung wählte er die charaktervollen *Erscheinungen* und brachte sie mit *Tiefe und Lebendigkeit* in seinen historischen

35. ¹⁶⁹

Die höchste Stufe dieser Richtung sehen wir nun im *Leonardo da Vinci* und *Michel Angelo*, beide zugleich Bildhauer.¹⁷⁰ Diese Meister wurden zu der Zeit wie *R.* zuerst nach Florenz ging mit Recht für die größten Künstler Italiens verehrt. Die *Bildhauerei* wurde in Florenz (der eigenthümlichen Richtung dieser Schule angemessen) vornehmlich zum höchsten Gipfel der Mittelalterlichen Kunst gefördert.¹⁷¹ Sie war wider [?] die Lehren der Malerei, in der genauen anatomischen Kenntniß des menschlichen Organismus (Abguß über die¹⁷² Natur). Eigenthümlichkeit der Florentiner *großer, kräftiger Menschenschlag*.¹⁷³

Der Rath von Florenz wollte in dem Jutizpallast [!] >(Palazzo vecchio)< Scenen aus der Florentinischen Geschichte malen lassen, es fand deshalb eine Concurrenz zwischen *L. da Vinci* und *M. Angelo* statt. Beide zeichneten >1503< *Cartoni*, *L. da Vinzi* [!] *zeichnet*¹⁷⁴ *den Sieg d. Florentiner in der Schlacht bei Anghiari gegen die Mailänder*¹⁷⁵ und *M. Angelo* den Beginn eines Treffens zwischen // [18v]

36.

d. Florentinern und Pisanern. Der Moment zeigt *Badende Florentiner* die durch Trompetenruf das Herannahen d. Pisaner erfahren (Mannigfachste Bewegung des Ankleidens, des Schreckens) *L. da. Vinci* Cartons enthielt als Hauptgruppe den Kampf von Reitern um eine Standarte.

Diese Arbeiten waren öffentlich ausgestellt, und wurden als Wunderwerke der Kunst, von Allen Künstlern studiert (leider sind beide untergegangen).¹⁷⁶ *R.* fand in Florenz die freundlichste Aufnahme bei Künstlern und mehrern der ersten Bürger-

Bildern an, das Portrait trat hervor mit ihm die *Abart, Genre.* / Ghirlandajo [!]. Benozzo Gozzoli.

169 Randbemerkung: *Angelico da Fiesole* das innige / [Folgendes mit Bleistift] *Paulo Uccello* Perspektive.

170 Randbemerkung: In ihm ist d. Giottoche Idealität und des *Masaccios* Realität vereinigt.

171 Randbemerkung: [folgendes Wort mit Bleistift] *Donatello* / *Lorenzo Ghiberti* / Thore zum Bapstterium [!] in Florenz.

172 Randbemerkung: *Andrea Verocchio*

173 Randbemerkung mit Bleistift: 6te. Stunde. / [Folgendes mit Bleistift] Wir betrachteten zuletzt die Florentinische Schule, als dieser Stifter lernten Sie *Gioto* kennen, den Gründer der Composition des Ideals, *Masaccio* der reale Zugang. *L. da Vinci* Bildhauerei.

174 Randbemerkung mit Bleistift: zuerst vollendet.

175 Unterstreichung mit Bleistift.

176 Randbemerkung: [Folgendes mit rotem Stift] 8te. St. / [Folgendes mit Tinte] *R.* kam aus der *Perugino* Schule, wo er mehr durch *praktisches Beispiel* des Lehrers praktische Uebungen im technischen Malen sowohl als in bestimmten Formen und Farben der *Umbrischen* Schule erhalten hatte, jetzt in die *Hochschule der Kunst* wo er sah wie die Gesetze [!] der Erscheinung *theoretisch* >durch *L. da. Vinci*< erforscht wurden, und die Anatomie durch *M. Angelo*, der den Menschen in seiner Urkraft im Allgemeinen bildete. / Die Konkurrenz Arbeiten *L. d. Vincis* und *M. Angelos* hatten in den jungen Künstlern einen Eifer in den Studien darnach angeregt, der vielleicht in der Kunstgeschichte nicht seines Gleichen hat.

familien. Seine großen Talente, die bis jetzt nur in einer Richtung angeregt waren, wurden jetzt in neuer Weise geweckt.¹⁷⁷ Es ging ihm hier eine neue Welt der Kunst auf, er trat aus der stillen inneren Beschauung, aus der *Jünglings sentimentalität*, in das kräftige, äußere Treiben der Kunst, lebendige dramatische Handlung sah er hier in der ergreifendsten Weise geschildert die Werke *Masaccios und L. da Vinci*¹⁷⁸ fesselten ihn am meisten // [19r]

37.

sie waren ihm verwandter als der unbändige gewaltige M. Angelo. Nach dem Freskogemälde *Masaccios* in der Capelle der Brancacci in S. M. del Carmine studierte er sehr eifrig [?], daß beweisen noch seine Zeichnungen.¹⁷⁹ Es ward ihm sehr schwer die Manier d. Perugino zu verlassen und nur allmählig eignete er sich die, seinem persönlichen Talent angemessenen Vorzüge der Florentiner Schule an.¹⁸⁰ Als das erste Bild was er in Florenz malte wird d. *Madonna del Granduca*¹⁸¹ angesehen; sie zeigt in wundervoller Weise die jungfräuliche keusche Schönheit, einer reinen Seele (vielleicht die edelste aller seiner Madonnen) Hier ist keine Spur eines sinnlichen Reizes, bei dennoch hoher Körperschönheit. In der Anordnung des Gewandes bemerkt man eine großartige Wirkung der Massen.

Das Bild wurde erst von Großherzog Ferdinand III gekauft >für 12 Scudi v. e. Witwe.< und mußte ihn auf allen Wanderungen begleiten, die jetzige Großherzogin, hatte // [Fol. 19v]

177 Randbemerkung mit Bleistift: erst ruhiger Betrachter der neuen Werke, dann erst um sich selbst zu sammeln, eigenes Inneres aufrecht zu halten, Arbeit.

178 Randbemerkung: Giovanni da Fiesole.

179 Randbemerkung: wir werden R. nun in seiner Leistung verfolgen [?] nach dem er als in den Mitteln der Kunst herausgebildet, wie ein *Schmetterling* aus der ihn *umbüllenden Form der Schule* >wie< aus tiefer Verjüngung hervorgetreten ist, wagt er erst schüchtern seine Schwingen in neue Regionen zu entfalten, bis er mit dem höchsten Flug unaufhaltsam dem festen Ziel der Kunst entgegenfliegt.

180 Randbemerkung: Waren seine Madonnen und Jesus Kinder (aus der Peruginoschen Schule) *wehmütlich* und *schmerzlicher Abndung* voll, so trat er jetzt in eine künstlerische Thätigkeit, wo er theils dem innern Sinn, theils den Anforderungen der Besteller folgend, >deren< Sinn auf *praktische lebendige Handlung in der Gegenwart* gerichtet war; mehr wie früher die *Naivität bildete*, so daß seine Madonnen jetzt in heiteren Familien Scenen voll gesunder Lebensfreude lebten. Die Gefühle der mütterlichen Liebe und des Kindes, sind in den denkbar verschiedensten Situationen, wie sie das friedliche Leben zeigt, stets liebenswürdig und *edel gezeigt*, in den kindlichen Spielen, den bedeutungsvollen Anspielungen auf das künftige Schicksall [!] Christi, sind diese Madonnen das wahre Bild himmlischer [!] Unschuld auf Erden, nur einem so frommen und kindlichen Gemüth wie des R's. war es möglich, sich so in das edle Leben einer Mutter zu versetzen.

181 Anmerkung rechte Seite: 16.

38.

es als Andachtsbild in ihrer Kammer, und wollte sich nicht davon trennen, da¹⁸² die Geburt eines Erbprinzen, dem erhörten Gebete zur Madonna, (deren höchstes Bild ihr hier vor Augen war) zu geschoben wurde.

Eine zweite Madonna >für d. Duca di Terranouva< mit 3 Kindern in rund gemalt,¹⁸³ befindet sich in Neapel. Sodann soll das Portrait eines Jünglis [!],¹⁸⁴ in dem Winter in Florenz gemalt sein.¹⁸⁵

Außer einer Altartafel die *R.* für die Nonnen d. Heil. Antonius v. Padua¹⁸⁶ in Perugia malte, ist ein Bild *R.* für die Familie *Ansidei*¹⁸⁷ höchst interessant >1505<. Maria auf dem Throne mit Jesus und Johannes der Täufer und der Bischof *Nicolaus* von *Bari*. (der Namensheilige gewöhnlich der Stifter des Bildes Fürbitter bei d. Madonna). Das Bild ist jetzt im Besitz [!] des Herzogs v. Marlborough in Blenheim. In der Anordnung des Gewandes d. Johannes Motif v. Perugino aber das Nackte nach der Natur // [20r]

39.

kräftig nach florentinischen [!] Vorbild gemalt, ist auch das Gewand und die Stellung des Bischofs *große Massen*¹⁸⁸, und *einfach ist* [!], unter dem großen Bild war in klein die Predigt Johannes d. T. gemalt (sie soll nach Masaccios Predigt des Petrus) Reminiscenzen zeigen.

Die halbe Figur des auferstandenen Christus,¹⁸⁹ jetzt in *Brescia* beim Grafen *Paolo Tosi* soll aus dieser Zeit sein.

Ein höchst wichtiger Auftrag ward 1505 *R.* von den Camaldulensern des Klosters *St. Severo* in *P.*, er malte hier *zuerst* al fresco die Dreifaltigkeit mit 6 Heiligen des Camaldulenser Ordens.

In der Anordnung folgte er ähnlichen Bilder des *Fra Angelico da Fiesole* und *Fra Bartolomeo*.

In den Engeln sind die Stellungen etwas geziert, in dem Streben nach Grazie ist er zuweit gegangen. Sonst sind besonders die Heiligen einfach, würdevoll und großartig sowohl in Hinsicht des Charakters, des Ausdrucks und der // [20v]

182 Randbemerkung: lang ersehnte.

183 Randbemerkung: 17.

184 Randbemerkung: 18.

185 Randbemerkung: *Rückkehr* [!] *nach Perugia*.

186 Randbemerkung: 19. / das Kind ist bekleidet weiß mit grün / und rother Verzierung. / Seroux d. Agincourt. Sta. Catharina, Rosalia / und / St. Petrus und Paulus.

187 Randbemerkung: 20. / 3 Kleine Predellenbilder, bei / Galerie Royal: 1. Grablegung / 2. Kreuztragung / 3. [folgendes Wort mit Bleistift] Kreuzigung ?

188 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

189 Randbemerkung: 21.

40.

Köpfe, und in der Anordnung der Stellungen und der Gewänder. So großartig hatte er bis dahin kein Bild behandelt, theils erkennt man hier schon die Einwirkung von *Florenz*, theils aber auch veranlaßte ihn die Malerei *al fresco*;¹⁹⁰ mehr auf die Wirkung im *Ganzen*¹⁹¹ zu sehen, als sich in *Details* zu verlieren. Der untre Theil des Bildes ist erst nach *R.* Tod von dem altersschwachen *Perugino* mit 6 stehenden Heilien [!] ausgeführt. *R.* welcher einmal das großartige Kunstleben >v.< Florenz kennen gelernt hatte, hatte in *Perugia keine Ruhe*¹⁹² mehr, er bekam einen ehrenvollen Auftrag für das Kloster *Monte Luce* ein [!] Himmelfahrt Mariä zu malen. 22 Jahre alt als der geschickteste Meister genannt, erhielt er 30 Dukaten Aufgeld. Eine herrliche Zeichnung dazu entwarf er, aber er kam nicht zur Ausführung, er eilte wieder nach Florenz. Seine vielen Freunde hier empfingen ihn aufs herzlichste, *Vasari* erzählt wie *R.* und viele Maler und Kunstfreunde des Abends sich in der Werkstätte des Architekten und Bildhauers *Baccio d' Angolo* einfanden, um ihre Ideen über Kunst // [29r]¹⁹³

57.¹⁹⁴

Ehe wir nun in der Erzählung der fernern Schicksale unsers *R.* weiter gehen, wird es zweckmäßig sein, schon jetzt das künstlerische Wirken desselben, nach seinen ästhetischen Eigenthümlichkeiten im Allgemeinen, >wie ich es schon in d. Einleitung andeutete< zu betrachten.

Vergleichen wir *R.* Eigenthümlichkeit mit der der übrigen größten Maler der neueren Kunst, so finden wir als unterscheidenden Charakterzug *R.s.*, daß *er* mehr

190 Randbemerkung: (*Erklärung*).

191 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

192 Unterstreichung mit rotem Stift.

193 Die Folios 21–28 schließen sich inhaltlich nicht an. Auf ihnen findet sich ein Fragment zur 1. Stunde der Raffael-Vorlesung 1849, für einen besseren Lesefluss wurde dieser Teil nach hinten verschoben. Die Blätter mit Oesterleys Nummerierung 41–56 fehlen in dem erhaltenen Manuskript und sind auch in keinem der anderen Oesterley Manuskripte zu finden. Ihr Inhalt erschließt sich aber über die Zusammenfassung der vorangegangenen Stunde in der folgenden Randbemerkung.

194 Randbemerkung mit Beistift: In der letzten Vorlesung kamen wir bis zum Ende der ersten Periode der Lebensbeschreibung *Rs.* von 1483, wo er geboren war bis 1508, wo er dem Ruf Julius II. folgte und schnell Florenz verließ um dem >neuen< hohen *Beruf* entzuzueilen [!]. Er hatte in Urbino von seinem Vater *Giovanni Santi* den ersten Unterricht in d. Malerei erhalten, nach dessen Tode ward er Schüler Pietro Peruginos, hier in *Perugia* gab er sich ganz der *sentimentalen, schwärmerischen, subjektiven* Richtung der Umbrischen Schule hin, er entwickelte die herrlichste Anlage zur Kunst, sowohl was die *Mittel* zur Kunst (*Zeichnung u Colorit*) anbetrifft, als auch sein *Gefühl*, seine *Phantasie*, die die schönsten Blüten der Umbrischen Schule hervorbrachte. *Auferstehung Christi, Sposalizio, Krönung d. Maria*, der poetische Charakter dieser Werke war meistens Lyrisch | von 1504 bis 1508, ist die Zeit der Wanderjahre, meistens war er in Florenz, der *dramatische* >naive< Charakter der Florentinischen Schule sagte jetzt dem herangereiften Jüngling mehr zu wie der *lyrisch, sentimentale* d. U. S. Er strebte darnach die Vozüge der großen Florentiner Masaccio, Fiesole, M. Angelo, L. d. Vinci und Bartolomeo sich anzueignen und mit dem größten Glück schuf er die unendlich mannigfaltigen [!] *Madonnenbilder* und die *Grablegung*.

wie irgend ein anderer Künstler die Fähigkeit besaß, dem jedes maligen Gegenstand der Darstellung, *sich ganz hinzugegen* [!], *ihn so zu durchdringen* daß er der innern geistigen Anforderung des Gegenstandes angemessen darnach, die Behandlung, die Ausführung einrichtete. Daher ist die unendliche Mannigfaltigkeit seiner Bilder zu erklären.

R. ist der *objektivste* Künstler der christlichen Kunst, und hat darin mit den Künstlern der alten classischen Zeit die größte Aehnlichkeit.

Es beschränkt sich diese Biegsamkeit seines Geistes nicht *allein* auf die *Gegenstände* der Darstellung selbst, sondern wir finden ihn ebenso // [29v]

58.

fähig, sich >in< die Eigenthümlichkeiten anderer *Meister* >Schulen< zu versenken.

So sahen wir ihn als Schüler des Perugino, den geliebten *Lehrer*¹⁹⁵ so kindlich treu *nachahmen*, wie keiner seiner übrigen Schüler es vermochte, aber nur so lange *nachzuahmen*, bis er durch die technischen Mittel der Kunst, geübt empfohlen [?], es wagen konnte freier zu schaffen.¹⁹⁶ I. So wie er aus dem zarten Jünglingsalter her austretend, mit ihm auch die *Gefühle* und Phantasien eines *reiferen Alters* vertauschte, sahen wir wie er die sentimentale Richtung der umbrischen Schule nach und nach [?] mehr verlassend, sich der *dramatisch lebendigen florentinischen Schule* anschloß.¹⁹⁷ Hier malte er die unter sich so wunderbar verschiedenen Madonnen, bald als *reine demuthvolle Magd*, des Herrn, dann wieder als naive *tänzelnde Mutter*,¹⁹⁸ stets aber *edel* und *rein*, nur oft mehr *himmlisch* und dann wieder mehr *irdisch*. II. In der Grablegung erreichte er das Vorbild des *M. Angelo und Masaccio*¹⁹⁹ in der strengen Zeichnung und scharfen *Charakteristik*. und in der *Madonna mit dem Baldachin* wußte er den Zauber des Helldunkels und des Colorits des *Fra Bartolomeo* zu erreichen. Was den Werken *R.* allein das // [30r]

59.

Gepräge seines Geistes aufdrückt, und worann man sie wieder als Kinder eines Vaters erkennt, ist *der hohe Adel der Seele*²⁰⁰, das *feinste Schönheitsgefühl* das aus allem spricht. | Seine *Phantasie* war fähig die angefangenen Bilder mit Wärme und Liebe *lange fest* zu halten, und mit Ruhe, und Besonnenheit sie als *klares Spiegelbild der Seele* wieder darzustellen.) Er vereinigte mit dieser Kraft der geistigen Auffassung die *technische*

195 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

196 Randbemerkung: Nachahm Peruginos.

197 Randbemerkung: Florentiner.

198 Randbemerkung: Madonnen.

199 Randbemerkung: Mich. Angelo.

200 Diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stif.

Gewandheit, die Behandlung *der Farben*, die Bildung der *Formen* jedesmal dem Gegenstande angemessen (verschieden) auszuführen.

So sehen wir Vortrefflichkeiten welche >man< bei verschiedenen Künstlern *einzelnen*²⁰¹ antrifft, in *R. vereinigt*. Man darf sich aber hierbei keine solche Vereinigung, der Eigenthümlichkeiten verschiedener Schulen denken,²⁰² wie sie *R. Mengs* und die *Caracci* zu erstreben [!] suchten, daß z. B. bei jedem²⁰³ Kunstwerk, das Kolorit des *Tizian* das *Helldunkel* des *Correggio*, die anatomische Schärfe der Formen des *M. Angelo* und die zarten und bestimmten Umrisse der Formen d. *L. da Vinci* vereinigt wären, dies ist ein Wider- // [30v]

60.

spruch in sich. Denn der *Dunkle* Schatten des *Correggio* ist nicht vereint denkbar mit dem *lichten* Colorit des *Tizian*, und *der malerische Schmelz* in beiden wieder nicht vereint denkbar mit *den harten Umrisse*n des *M. Angelo*; ebenso wenig die der gewaltsamen *Kraftanstrengungen* in den Muskeln des letzten Malers mit der zarten *Grazie des Correggio*. In diesen Irrthum verfiel *R.* nie, sondern je nach dem Gegenstande verschieden, wußte er bei den männlich kraftvollen Gestalten in dem Styl des *M. Angelo* zu arbeiten, dann wieder bei zarten *Frauenbildern* die *Grazie* des *Correggio* auszuüben und so w. dabei finden wir nach dem er als Meister selbständig war, ihn stets *originell*, nie bloß nachahmend wie in der ersten Jugendzeit. I. Seine Werke in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit ergänzen sich gegenseitig, das eine erhöht das Interesse des andern, und daher kann man diesen großen Künstler nur dann *ganz würdigen*, wenn man mit allen seinen bedeutenden // [31r]

61.

Werken bekannt ist. Es tritt in ihnen nicht so das *Subjektive* hervor wie bei *Correggio*, *Tizian*, *M. Angelo*, etc. etc. hier scheinen die Werke auf den ersten Blick das selbe Wollen auszudrücken, hat man nur wenige Werke von ihnen gesehen, so vermag man schon sich eine Vorstellung von dem *Styl* dieser Künstler zu bilden; das eine macht die andern entbehlich [!]. In der *Einseitigkeit* dieser Künstler, liegt auch der Grund, warum ihnen nicht *jeder Gegenstand*²⁰⁴ so darzustellen gelingt wie *R.*

Frühere Schriftsteller und Künstler haben in *R.* Arbeiten verschieden *Manieren* finden wollen, aber bei gehöriger Prüfung und Würdigung derselben, erkennt >man< bald daß hier *Manier* mit *Styl* verwechselt ist, und zum deutlichen Verständniß wer-

201 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

202 Randbemerkung: nach Art der *Ekektiker*.

203 Randbemerkung: vollendetstem.

204 Unterstreichung mit rotem Stift.

den hier einige Erklärungen über²⁰⁵ *das* was in der Malerei *Manier* und *Styl* genannt wird, hier nothwendig sein.²⁰⁶ // [31v, Abb. 34]

62.

Siehe!

In der Kunstgeschichte Pag: 133 Abhandlung über Styl.²⁰⁷

[Bleistiftskizze der Decke der Stanza della Segnatura]

// [92r]²⁰⁸

167.²⁰⁹

III.

Nachdem wir nun die Stylgesetzte [!] nach Rumohrs Definition kennengelert haben und wir die bei jedem vollendeten Kunstwerke angewandt worden wissen, so bleibt mir noch zu bemerken über, *daß* >die gegebene darzustellende Idee< nach der *Eigenthümlichkeit des Künstlers verschieden ausgeführt wird.*²¹⁰

Ein Beispiel wird dieß deutlicher machen, 5 verschiedene Maler malen zugleich ein Portrait nach der Natur, nun werden die Portraite aller 5 Künstler ähnlich sein können, und doch untereinander sehr verschieden sein, nach der Eigenthümlichen [!] Auffassung der verschiedenen Maler. Jedes dieser Bilder kann vollkommen stylisirt sein, nach Rumohrs Definition aber müßten sie nun vollkommen einander gleich sein. Es ist hier aber der *subjektive Einfluß*²¹¹ d. Künstler selbst noch als ein *wesentliches Merkmal* des Begriffs [?] von Styl hinzuzufügen. Der eine Maler wird mehr den Ausdruck des Ernstes, der Heiterkeit, hervorheben, da in dem darzustellenden *Individuum* die verschiedensten Momente des Ausdrucks zur Auswahl vorkommen. Am vollkommensten wird das Portrait stets dann sein, wenn *der Moment*²¹² des Ausdrucks gewählt ist der den allge- // [92v] meinen Charakter (*das Bleibende, Unveränderliche*)

205 Randbemerkung: über das Schöne in der Malerei.

206 Randbemerkung mit rotem Stift: 12te St.

207 Randbemerkung mit rotem Stift: 13 St. u. 14 St. über Styl [dies bezieht sich auf das Kapitel über Stil in dem Manuskript Cod. Ms. Oesterley 7: Zur Kunstgeschichte allgemein, Fol. 84r–99r, dieser Text wird nach der Transkription der Raffael-Vorlesung mitveröffentlicht].

208 Die Folios 92–95 fügen sich mit ihrem Bezug zum Einschub über Stil und dem Beginn der Schilderung von Raffaels Tätigkeit für Papst Julius II. inhaltlich am sinnvollsten an diese Stelle. Auch die Nummerierung mit rotem Stift spricht für diese Verortung. Zwar wird in diesem Fall etwas in eines der Kompartimente aus je vier Folios geschoben, jedoch sah Oesterley dies mit seinem Einschub über Stil ohnehin vor.

209 Darüber folgende durchgestrichene Zahl: 178.

210 Randbemerkung mit Bleistift: daß die *dargestellte Idee*, nach der *Eigenthümlichkeit d. Künstlers verschieden* [!] ausgeführt wird.

211 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

212 Unterstreichung mit Bleistift.

des Objektes bezeichnet. Also bei einem mehr ruhigen ernsten Mann, den der *Ruhe* etc. etc.²¹³

Außer dieser Auffassung des Geistes des Objekts, giebt es aber auch noch verschiedene Darstellungen der *Form* und d. *Farbe*, der eine wird mehr in der scharfen Zeichnung, jener mehr in der richtigen Stoffbezeichnung, im *Colorit*, sich auszeichnen. So würden *Tizian*, *Correggio*, *M. Angelo* verschieden malen, *R.* Auffassungsgabe zeigt sich eben darin so groß, daß er weniger wie andere Maler, beschränkt ist, in einer *feststehenden subjektiven Auffassung*. Er trifft stets das Richtige in seiner objektiven Auffassung. Die Eigenthümlichkeit in *R*'s Gemälden ist aber dem ohngeachtet, in so zarten Zügen vorhanden (wie schon oben bemerkt in dem hohen Adel in der Würde seiner Seele) die nur >einzeln< zu bezeichnen fast ohnmöglich ist.²¹⁴

Das steht aber fest, daß der Styl eines Künstlers dann am *reinsten*²¹⁵ ist, je weniger sich sein *subjektiver* Zustand in den Begriff mit eingemischt hat, je *reiner objectiv* er den Gedanken auffaßt.

Tritt die eigenthümliche Darstellungsweise eines Meisters, zu *schroff*²¹⁶ // [93r] einseitig hervor >in< der Art daß er *Jeden* [!] *Gegenstand nach einer Richtung* hin nur auffaßt und in der Darstellung desselben sich *bestimmte Formen* und *Farben* stets wiederholen, so bezeichnet man diese *Entartung des Styls* mit dem Worte *Manier*. Das Wort kommt >von Manus wonach< das italienische *Maniera* >gebildet ist<, und das bezeichnet somit die *einseitige Gewöhnung der Hand*²¹⁷, also *das Handwerkmässige* in der Kunstausübung.

Es ist hier eine gedankenlose Gewöhnung, welche auf dem Gipfel der Kunst nie vorkommt, hier folgt die Hand nur dem Geiste, hat keine Angewohnheit | Und das ist es was wir nie bei *R.* antreffen, nie hatte er sich eine Darstellungsweise *angewöhnt*, er hatte keine *Manier*.

Charakter.

Göthe unterscheidet, einfache *Nachahmung der Natur*, *Manier*, *Styl*.²¹⁸

Hier steht *Manier* zwischen *Styl* >und *Naturnachahmung*²¹⁹<. ²²⁰ *Manier* ist das Streben das Charakteristische der Natur in *scharfen*, *blendenden* Zügen hinzuwerfen

213 Randbemerkung: Keine zufälligen Details als *Warzen*, die vorüber gehen.

214 Randbemerkung: seine persönliche Einwirkung zeigt sich mehr in seinen verschiedenen *Altersstufen* [zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen], als feststehend durch *sein ganzes Leben hindurch*, darnach ist seine Auffassung in d. Umbrischen Schule als Jüngling >sentimental< und später in der Florentiner Schule >im Naiven< zu erklären.

215 Alle Unterstreichungen in diesem Satz mit Bleistift.

216 Randbemerkung mit rotem Stift: *Manier!*

217 Diese und die drei folgenden Unterstreichungen mit Bleistift.

218 Randbemerkung: Göthe.

219 Der Einschub ist mit Bleistift geschrieben.

220 Randbemerkung: Fl. 38 p. 180.

ohne tieferes Eingehen in die Ursachen der Entstehung und der Gesetze. *Styl* beruht auf dem Wesen der Dinge, auf der Erkenntniß der tiefsten // [93v] Grundfeste.

Beispiel mit dem Malen einer Blume.

Nach dem allgemeinsten und umfassendsten Begriff ist *Styl*: Der *Ausdruck* der vollendeten künstlerischen Ausbildung, der geistigen Eigenthümlichkeit des Künstlers, und der Kunschulen od: Kunstepochen.

Denn es giebt, *Epochen und Schulen* wie die des R. L. da Vinci wo die Kunst den reinsten *Styl* hatte. Sodann die *Zeit des Verfalls*, wo d. Kunst Manierirt war, und wieder auch *Naturalisten*, bloß slavisch treue Nachahmung der Natur, ohne tieferes Verstehen und Erkennen der selben, nur den *äußeren Schein* nachahmend, ohne das Schöne hervorzuheben. Und dann wieder die *Zeit der Eklektiker*, Caraccis, wo *ohne persönliches Gepräge* des Geistes, nur mechanisch zusammen getragen wurde, ohne im Geiste des Künstlers organisch verarbeitet zu seyn. // [94r]

63²²¹

Zweite Periode.

Raphael unter Papst Julius II von 1508–1513.

Es waren die glücklichsten Verhältnisse ein Zusammentreffen von Umständen, wie sie ein großer Künstler nur irgend wünschen kann, um die in ihm liegenden Keime zur herrlichsten Blüthe und Frucht reifen zu lassen; welche R. jetzt >im 25ten Jahre< nach Rom beriefen. Papst Julius II hatte schon als Kardinal Julian della Rovere viele Künstler nach Rom berufen, Architekten und Maler. Als Papst zeichnete er sich sowohl als Herrscher und Feldherr, wie auch als Beschützer der Künste und Wissenschaften aus. In ihm lebte ein Geist voll *ungebändigter Kraft*, der stets auf großartige Entwürfe sinnend, die Mittel besaß sie auszuführen. Vor ihm hatte Alexander des 6ten Regierung Rom in die äußerste Sittenlosigkeit versinken lassen. *Julius* war es der mit eiserner Hand, mit der größten *Unerschrockenheit* [!] und *Gerechtigkeitsliebe* die guten Sitten wieder herstellte, so das ein Friedenszustand in Rom war, wie er früher nie existirt [!] hatte.²²² Er faßte den Plan Nicolaus V's den *Vatican als eine Stadt des Papstes* zu erweitern, wieder auf, und er erweiterte den päpstlichen Palast so daß darin die ganze hohe Geistlichkeit, alle geistlichen // [Fol. 94v]

221 Zahl mit rotem Stift geschrieben. Randbemerkung mit rotem Stift: 14te St.

222 Randbemerkung: Die hierarchische Größe hatte >kurz vorher ehe die deutsche Reformation ihr kämpfend entgegentrat.< ihre höchsten Gipfel erreicht, sowohl was den geistigen Einfluß anbetrifft als auch >in Rücksicht< der materielle [!] Macht. Nie hatte Rom ein größeres Landgebiet und mehr kriegerische Macht besessen. Wie mußte R. der Gedanke begeistern, durch eine Reihe von Werken der Malerey dem Beschauer zu zeigen, daß Rom der Mittelpunkt aller Geistesrichtungen sei. Julius II faßte nun.

64²²³

Ämter und hohe Gäste darin Platz hatten (so groß daß die ganze preußische Armeedarin Casernirt [!] werden kann). Er faßte ferner den Riesenplan, die baufällig gewordene alte *Basilika des St. Peter* so zu erneuern daß sie, wie sie es jetzt ist, die größte Kirche der Kristenheit [!] ist. Er ließ die durch seinen *Oheim Sixtus*²²⁴ d. 4ten *erbaute* Kapelle mit den Riesenwerken d. *M. Angelo* ausmalen, und so groß er in der Geschichte erschien so kolossal, sollte auch sein Grabmonument v. *M. Angelo* werden.²²⁵

Dieser mächtige Beherrscher der Christenheit war es nun der *R. nach Rom berief*.²²⁶ *R.* verließ Florenz in der *größten Eile*²²⁷, (dieß beweisen seine unvollendet zurück gebliebenen Arbeiten) im August 1508. Ein Brief von ihm vom September 1508 an *Francesco Francia*²²⁸ belehrt uns, daß er schon in voller Arbeit war. nicht einmal Zeit hatte sein Portrait als Gegengeschenk dem liebenswürdigen Freunde zu übersenden. Aus dem Leben *M. Angelos* geht der Charakter des Papstes hinlänglich hervor, welcher keinen *Aufschub* seiner Befehle zuließ >und ungeduldig und rasch in seinen Unternehmungen, auch eben so schnell die *Ausführung*²²⁹ verlangte<.

Julius wollte durch *R.* al fresco mehrere Zimmer im Vatican ausmalen lassen, und bestimmte hirtzu [!] die Zimmer *della Segnatura* (die Siegelzimmer)²³⁰ wo die Decke durch *Sodoma* mit *mythologischen* // [95r]

65²³¹

Gegenständen schon gemalt war.

Diese Zimmer liegen im 3 Stockwerk des Theils des Vaticans welcher von Nicolaus V erbaut wurde. Mehre [!] Zimmer war [!] schon von Pietro [!] della Francesca, Bramantino da Milano, Luca Signorelli, Perugino und Bartolomeo della Gatta ausgemalt. Der Papst wollte lieber hier im 3te Stockwerk wohnen, als in dem Zimmer seines Vorgängers *Alexander 6.* den er einen Simoniten und Juden nannte >, so sehr auch der Ceremonienmeister ihn dazu überredete<.²³²

223 Zahl mit rotem Stift geschrieben.

224 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

225 Randbemerkung mit Bleistift: San Pietro in vincoli.

226 Unterstreichung mit Bleistift.

227 Unterstreichung mit rotem Stift.

228 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

229 Unterstreichung mit Bleistift.

230 Randbemerkung: (Unterzeichnung).

231 Zahl mit rotem Stift geschrieben.

232 Randbemerkung: p. 136 *Passavant*.

Man hat in der neuen Zeit oft darüber gestritten ob die Gegenstände welche hier gemalt wurden dem *R. angegeben*²³³ wurden oder ob er selbst auf den *Gedanken*²³⁴ gerade diese Handlungen hier auszuführen gekommen ist. Letztes erhält dadurch Wahrscheinlichkeit, daß die Decke d. unmittelbar vor ihm von *Sodoma*²³⁵ gemalt war ganz entgegengesetzte Scenen enthielt, als *R.* malte und sodann, daß zu der Zeit wie er in Rom zu malen anfang, seine gelehrten Freunde, *Cardinal Bembo, Bibiena, Graf Castiglione* noch *nicht*²³⁶ zugegen waren, und der Papst selbst hatte gegen *M. Angelo* (bei Gelegenheit seiner Statue in *Bologna*)²³⁷ geäußert er wolle ein *Schwerdt* und kein *Buch* in der Hand haben denn er sein kein *Gelehrter*. // [95v]²³⁸ Somit sehen wir hier, daß *R.* ein eben so *gelehrter* und *tiefer Denker* war wie er²³⁹ *praktisch gebildeter*²⁴⁰ *Maler* war.

Die *Zimmer Stanze*²⁴¹ > derer 3 und ein *Saal* sind.< welche er hier mit Gemälden schmückte, wollen wir nun der Zeitfolge nach in der die Werke entstanden sind. durchwandern.

Wir müssen *R.* die *Idee* sowohl wie die *Ausführung* zu diesen größten Werken der christlichen Kunst zuschreiben, nur im Einzelnen befragte er Gelehrte, um Rath, so wie ein Brief *R.* an *Ludovico Ariosto*²⁴² diesen über >große< Theologen befragt >,die in d. Disputa anzubringen seyn.<

²⁴³*R.* faßte den *Entschluß*²⁴⁴ in dem *Zimmer della Segnatura*, worin der Papst als Oberhaupt der katolischen [!] Kirche die *Anordnungen unterzeichnete*, welche das geistige Heil der ganzen Herde Christi fördern sollte; als der Bestimmung des Orts am angemessensten die 4 Fakultäten: *Theologie, Philosophie, Poesie* und *Jurisprudenz* darzustellen. Der Papst mochte mit diesem Gedanken, der in dieser Auffassung noch nie dargestellt war, höchst *befriediget*²⁴⁵ sein, wie viel mehr aber wurde er es, da er

233 Unterstreichung mit Bleistift.

234 Unterstreichung mit rotem Stift.

235 Randbemerkung mit rotem Stift: 15.

236 Diese und alle folgenden Unterstreichungen dieser Seite mit rotem Stift.

237 Randbemerkung: Modell in Bronze gegossen. / >Julius II.< ob die lebhaft aufgehobene Rechte, Segen od Fluch bedeute. *M. A.* sie empfiehlt d. Bolognesern „weise zu seyn“ [Anführungszeichen und Unterstreichung mit Bleistift].

238 Zählung mit rotem Stift: 66.

239 Randbemerkung mit Bleistift: phantasie und gefühlvoller.

240 Vorangehendes Wort mit Bleistift durchgestrichen.

241 Diese und die folgenden beiden Unterstreichungen mit rotem Stift.

242 Unterstreichung mit Bleistift und rotem Stift.

243 Der folgende Absatz wurde mit rotem Stift durchgestrichen.

244 Unterstreichung mit Bleistift.

245 Unterstreichung mit Bleistift.

die Ausführung der Theologie, womit R. seine große Arbeit, begann, sah. // [32r, Abb. 35]

67²⁴⁶

*Camera della Segnatura*²⁴⁷

Wenn man in dies Heiligthum der Kunst tritt, so befindet man sich in einem Raum dessen 4 Wände halbrunde Flächen bilden,²⁴⁸ hier auf sind in großen Bildern die 4 Fakultäten²⁴⁹ repraesentiert, *Theologie* durch die *Disputa*²⁵⁰, gegenüber *Philosophie Schule v. Athen* rechts, *Poesie* der *Parnafß*, od. Apollo mit d. Musen u Dichtern,²⁵¹ *Jurisprudenz*,²⁵² *Kaiser Justinian* der die Pandekten dem *Tribonianus* übergiebt, u Papst *Gregor 9ten* die *Dekretalien* übergebend.²⁵³ In einem Kreuzgewölbe in 4 *Kreisen*,²⁵⁴ die *allegorischen* >weiblichen< Figuren der *Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz* gebildet,²⁵⁵ die Zwischenräume enthalten. Scenen die in doppelter Beziehung zu den beiden Fakultäten stehen wo zwischen sie gemalt sind, und so den *Übergang* von der einen zur andren bilden.²⁵⁶

Das *erste*²⁵⁷ Bild nun welches R.²⁵⁸ hier malte war die sogenannte *Disputa*²⁵⁹, denn so hatte Vasari das Bild bezeichnet, nach ihm also wäre es der *Streit über das Sacrament des heil Abendmahles*. // [32v]

246 Mit rot geschrieben, die Seitenzahl in Tinte ist verschmiert und unleserlich: 6[-].

247 Auf dem rechten Rand dieser Seite finden sich eine mit Feder skizzierte Isometrie der Stanza della Segnatura mit der Bezeichnung „4eckig“ über einem Fenster und eine Blesitiftskizze des Deckengewölbes des Raumes (Abb. 35).

248 Randbemerkung: 2 sind durch [folgendes Wort durchgestrichen] halbrunde Fenster unterbrochen.

249 Randbemerkung: *al fresco*.

250 Die Benennungen der Wandgemälde sind jeweils mit rotem Stift unterstrichen die Namen der Fakultäten mit Tinte.

251 Randbemerkung mit Bleistift: über d. Symbol u Allegorische.

252 Randbemerkung: Das römische u kanonische Recht.

253 Randbemerkung: unter denselben sind grau in grau Sockelbilder gemalt mit Anspielungen auf die Gegenstände d. Hauptbilder.

254 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

255 Randbemerkung: als Titel zu den Halbrunden.

256 Randbemerkung: In später Zeit bewohnten die Päpste d. *Quirinal*. Da deshalb die Stanzen wenig bewohnt wurden, so waren sie so beschädigt, daß im Anfange des *vorigen* Jahrhunderts die *Sockelbilder* von G. Maratte restauriert u gereinigt wurden. R malt a. d. Stanzen bis zu seinem Tode, wo seine Schüler den Saal d. Constantin endigten. Befreiung v. Rom.

257 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

258 Randbemerkung: nach Rumohr, nach *Bunsen und Plattner* ist die *Decke älter*.

259 Randbemerkung: 42.

69.²⁶⁰

Der wahren Bedeutung nach aber ist es mehr eine Vereinigung der Heiligen des alten und neuen Bundes und die *Dreieinigkeit* im Himmel, und deren Widerschein auf Erden die Vereinigung der größten Theologen um den Altar mit dem Symbol [!] des *Leibes*²⁶¹ und *Blutes*²⁶² *Christi*. Es ist *die sichtbare christliche Kirche, die Gemeinschaft der Heiligen* welche uns *R.* hier gemalt hat.²⁶³

Oben im Bilde >erblicken wir< Gott Vater²⁶⁴ im Himmell [!] umgeben von Cherubim und Seraphim, welche das ewige „*heilig*“²⁶⁵ singen. *Christus* die Hände segnend >heben< und die Wundenmahle zeigend,²⁶⁶ sitzt auf Wolken mitten unter dem Kreise seiner Offenbarung.²⁶⁷ Er sendet den *heil Geist* als Taube zu der Menschheit herab, um ihr die Erleuchtung in der Erkenntniß des *Wunders des Opfertodes Christi zu bringen*.²⁶⁸ Die demüthig anbetende *Maria* sitzt Christus zu seiner rechten Seite und links *deutet Johannes* auf den von ihm verkündeten Messias.

Die *Gemeinschaft der Heiligen* ist Repräsentirt [!] durch *Apostel, Patriarchen und Märtyrer*²⁶⁹ welche in Halbrunden auf Wolken sitzen, sie bilden einen Kreis um Christus herum, so daß auf jeder Seite sechs²⁷⁰ sitzen und dort Johannes und Moses²⁷¹ [57r]²⁷²

260 Hier hat sich Oesterley erzählt. Es kann keine Seite fehlen, da die mit „67“ bezeichnete Seite Fol. 32r ist und die mit „69“ bezeichnete Fol. 32v, außerdem passen die Textanschlüsse.

261 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

262 Die letzten beiden Wörter wurden mit Bleistift durchgestrichen.

263 Randbemerkung: >oder< die *Concordanz* der im Himml [!] auf die Erlösung durch Christus hinweisenden *Heilig*, des *alten* [diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift] und *neuen* Bundes, und die in der Betrachtung des Sacramentes des Leibes und Blutes Christi vereinigten Theologen.

264 Randbemerkung: mit dem *Erdball* und segnend. Erschaffer d. Weltalls.

265 Unterstreichung mit rotem Stift.

266 Randbemerkung: mit dem Ausdruck der unendlichen Milde und Begnadigung.

267 Randbemerkung: mit weißen Gewande. und *himmelbaulen* [!] Bogen mit Cherubin.

268 Unterstreichung mit rotem Stift. Randbemerkung: ihn umgeben 4 *Engel* mit den 4 Büchern der *Evangelisten* [Unterstreichung mit rotem Stift].

269 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

270 Randbemerkung darunter: 6.

271 Randbemerkung: 7.

272 Die Folios 33–52 behandeln vor allem die *Sixtinische Madonna* und die *Madonna Colonna*. Sie entstammen ursprünglich dem Manuskript Cod. Ms. Oesterley 9 *Über die vorzüglichen Gemälde, welche sich in den Bildergalerien Deutschlands befinden, mit besonderer Rücksicht auf Zubörer, welche Deutschland bereisen wollen*. Um eine bessere Lesbarkeit zu gewährleisten, finden sich diese Seiten hier mit dazugehöriger Einleitung bzw. Schluss aus dem ursprünglichen Zusammenhang nach dem Ende der Raffael-Vorlesung. Auf den Folios 53–56 steht das Ende der Raffael-Vorlesung aus dem Jahr 1841, es wurde für diese Edition an das Ende des Manuskripts verschoben.

69.

die heilige-Zahl 7 bilden.

Der erste auf der Seite rechts von Christus aus ist *Petrus* mit den *Schlüsseln* und der *Bibel*. Um seine Macht zu binden und zu lösen sowie die Bewahrung der heil. Glaubenslehren >der Dogmen< anzudeuten. | Der Erzvater des Menschengeschlechts *Adam* sitzt in erwartender Stellung auf die göttliche Hülfe hoffend neben ihn [!]. *Johannes der Evangelist* versunken im Niederschreiben dessen, was er klarer wie irgend ein anderer Jünger, von der göttlichen Natur Christi, erkannte. Neben ihm sitzt *David* der begeistertste *Sänger* des alten Bundes und *Stammvater* Christi, er wendet sich zu Johannes, um ihre *geistige Gemeinschaft* zu bezeichnen.

Stephan der >*Iste*< Märtyrer zeigt >dem 6. ten nach ihm sitzen [!]< nach der Versammlung unter ihm, besonders auf die Gruppe der *andächtig gläubigen* Verehrer der Monstranz.

Auf der äußersten Seite rechts vom Beschauer aus sitzt als Pendant von *Petrus Paulus* die zweite Säule,²⁷³ der Kirche. Sein *Schwerdt* bedeutet seinen Märtyrertodt und die eindringende *Kraft* seiner Lehre. Neben ihm sitzt²⁷⁴ *Abraham* mit dem Messer womit Isaak geopfert werden sollte, als Vorbild des *Opfertodes Christi*.²⁷⁵ Der Apostel *Jacobus* folgt nun als der dritte Zeuge *der Verklärung Christi*, auf Tabor // [57v]

70

Er bedeutet [!] die *Hoffnung* und ist deshalb nachdenkender Stellung, so wie *Petrus* den Glauben und Johannes die *Liebe* repräsentiert. Als Pendant an David folgt *Moses* mit den Gesetztafeln und als Pendant von *Stephan* der Heil. *Laurentius* welcher stets als Märtyrer und Diakonus, Armenpfleger mit *Stephan* zusammen abgebildet ist.

Den Beschluß bildet der *St. Georg* als Schutzpatron von Ligurien dem Vaterlande *Julius II*.²⁷⁶

Auf dem Altar steht in einer Monstranz die Hostie.²⁷⁷ Um ihn herum versammelt sind die größten Theologen, sie in *ihrer geistigen Gemeinschaft*, ohne Rücksicht auf das Zeitalter in welchem sie lebten. Den alten Malern galt durchhin die geistige Uebereinstimmung mehr als die materielle, irdische Erscheinung in der Zeit.

Zu beiden Seiten des Altars sitzen die 4 lateinischen Kirchenväter. Vom Beschauer rechts sitzt der Heil. *Augustinus*²⁷⁸ einem Jüngling seine Gedanken dikti-

273 Randbemerkung: der Eckstein.

274 Randbemerkung: der Erzvater, Patriarch.

275 Randbemerkung: und der demüthigen Ergebung in dem Willen Gottes.

276 Randbemerkung mit rotem Stift: 15te Ende Juni.

277 Randbemerkung: wie im Himmel Christus, so ist hier das heilige Sacrament der Mittelpunkt.

278 Die Namen der Kirchenväter wurden zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

rend [!]. Zu seinen Füßen liegt sein Hauptwerk; das Buch der *Stadt Gottes*²⁷⁹. Neben ihm blickt der *St. Ambrosius* begeistert in die // [58r]

71.

Glorie des Himmels, er scheint seinen Lobgesang „te Deum laudamus“ anzustimmen; oder eine Schöne musik [!] zu hören.

Ihm gegenüber auf der anderen Seite der *St. Hieronymus*; versunken im Erforschen der Hl. Schrift, er ist so sehr treffend als der Repräsentant des *contemplativen Einsidler* [!] und *Klosterlebens* dargestellt. Neben ihm liegen seine Briefe und die *Uebersetzung der Biebl* [!] nebst Kardinalshut und dem Löwen als sein stetes Attribut.²⁸⁰ Der 4te Kirchenvater neben ihm ist der *St. Gregor I.* Er sitzt auf dem Bischofsstuhle, wie er mit Löwenfiguren als *Seitenlehne*²⁸¹ in den ältesten *römischen Kirchen* noch vorhanden ist. Er ist in päpstlichen Ornat, er als in der Zeit der *letzte* der Kirchenväter, hatte besonders sich um den *römisch katholischen Ritus* sich [!] verdient gemacht, er blickt mit freudiger Bewunderung gläubig auf die Monstranz. Zu seinen Füßen liegen seine Werke, *Liber moralium*²⁸², und das *Buch über Hiob*.

Neben dem Hl. Hieronymus zeigt Geistlicher lebhaft nach der Monstranz, vielleicht ist es der *St. Bernhard* der letzte der Kirchenväter, ihm gegenüber mit emporweisendem Finger ist der *Peter Lombardus*, genannt der Meister der *Sentenzen?* // [58v]

—

72.

Er verfaßt eine Erörterung über die Sacramente, und stiftete die scholastische Theologie. Hinter ihm steht *Franciscus Scotus* und der Dominikaner *Thomas von Aquin.* er steht mit Papst *Anaklet* der die Martyrerpalme trägt, und den *Hl. Bonaventura*, in einem Buche lesend in einer Reihe.

Auf der vordersten Stufe steht Papst *Innocenz III.*, seine Schrift über die *Messe* haltend. Hinter ihm steht *Dante*²⁸³ der Sänger der göttlichen Comödie.

279 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

280 Randbemerkung: Während R. Geist durch Fra Bartolomeo und Savonarola vielleicht angeregt ist ein reformatorischer Hauch, in diesem Bilde zu sehen – während der arme Augustiner Mönch Luther >Altersgenossen< in Gewissensangst, andächtig die Pilatusstreppe im Vatican hinanrutscht! (Levin Schükling Luther in Rom).

281 Diese und die folgenden beiden Unterstreichungen mit rotem Stift.

282 Dieser und der folgende Buchname wurden zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

283 Randbemerkung: mit Lorbeer gekrönt.

Der *Fra Girolamo Savonala* [!, Savonarola, Anm. SR],²⁸⁴ der gegen die Sitte *Alexander 6.* predigte und von ihm als Ketzer in Florenz hingerichtet wurde steht hier auf Befehl Julius II. >als Heiliger?<

Ein als Philosoph nach antiker weise gekleideter Mann *zeigt* einem Jüngling der neugierig sich verbeugt, den emsig schreibenden Jüngling, als Muster des Gehorsams.

Auf der linken Seite erblicken wir nicht allein Geistliche sondern auch *Profane* und selbst wie es scheint *Kätzer*, und dieß veranlaßte Vasari wahrscheinlich hier einen Streit über d. Abendmahl zu erblicken.

Die *Bischöfe* haben portrairtartig individuelle Physionomie, sind wahrscheinlich dem Leben entnommen. // [59r]

73.

Der vor dem *St. Gregor* stehende *Gelehrte* scheint seine weltliche Meinung auf zugeben und sich zur Religion zu bekehrn. Zwischen ihm und d. Bischöfen, sehen wir 3 *Jünglinge* die wunderbar [?] lebendig gespannt nach der Monstranz sehen, als hofften sie das *Wunder der Verwandlung* der Hostie mit leiblichen Augen zu sehen, sie repräsentieren die *gläubige Gemeinde*, der Mittelpunkt zwischen weltlicher doch [?] geistlicher Gelehrsamkeit.

4 *Theologen* stehen im Hintergrund ganz abgewandt und deuten auf eine Absonderung von der allgemeinen Kirche. Ganz entschieden spricht sich die Häresie²⁸⁵ in dem *Sectirer* aus, welcher aus der Schrift einen *einseitig* aufgefaßten Lehrsatz auszulegen scheint. Ein edler Jüngling wendet sich von ihm ab und deutet auf die Monstranz, und den *Glauben* hin, wie gegenüber dem Jüngling der *Gehorsam* anempfohlen. Sehr schön ist der Eifer des die Stelle sehenden jungen Mannes geschildert der Repräsentant [!] der christlichen Malerei *ist Angelico da Fiesole* >der letzte links< // [59v]²⁸⁶

284 Randbemerkung: (Freund Fra Bartolomeos und R's).

285 Randbemerkung: Secte od. Ketzer.

286 Randbemerkung: 7te St. 1851 / [Folgendes mit Bleistift] M. H. Sie lernten das letzte Mal das große Freskobild der sogen. Disputa kennen, welches die Darstellung der sichtbaren [?] Kirche, der *Concordanz* der Heil. im Himmel und auf Erde ist. / In d. *Obern* Hälfte die *Dreinigkei*t [!] nebst Maria und Johannes, die Heiligen des *alten* und *neuen Testaments*. / *unten*, Symbol Christi, versammelt. die Kirchenväter *Gregor I, Hieronymus, Ambrosius, Augustinus, St. Bernhart* | Peter Lombardus | Sixtus Tomas v. Aquin | Papst Anacler, / | A. Bonaventura in Cardinalstracht, P. Innocenz III. Dante, Savonarola M da Fiesole (Sectierer, Ketzer) Geistliche Gelehrsamk [!], gäubige [!] Gemeinde, profane Gelehrsamkeit d. Glaube, Gehorsam. / *Stufenfolge* [!] der christlich Weihe zunächst d. Altar, Kirchenväter.

74.

Wir lernen *R.* hier in einer ganz neuen Sphäre d. Kunst kennen; bisher waren die Gegenstände seiner Gemälde einfache, meist nur auf das *Gefühl*²⁸⁷ allein, sich beziehende Handlungen, jetzt stellt er Gegengenstände [!] dar, welche sich ebenso sehr auf den *Verstand*²⁸⁸ beziehen, so sehen wir hier einen allgemeinen >abstrakten< Begriff sinnbildlich vorgeführt.

Es ist hier die schwierigste Aufgabe der Kunst gelöst, mit *sinnlichen Mitteln*, mit sichtbaren Figuren in uns *übersinnliche Vorstellungen*, anzuregen.

Indem nun die Malerei die Bestimmung hat, nicht blos die Gestalten ihrer selbst willen darzustellen, sondern durch dieselben in *uns allgemeine Vorstellungen, Begriffe* anzuregen so ist sie >überhaupt< eine allegorische Kunst >im weitesten Sinne d. Worts.<

Unter *Allegorie* versteht man ein²⁸⁹ *Besonderes*, welches das darzustellende *Allgemeine*, nur *bedeutet*.²⁹⁰

Hier in *Rs.* Bildern ist aber nicht die kalte, nur den Verstand beschäftigende Allegorie vorhanden, welche das *abstract gedachte Allgemeine*²⁹¹ *nur personificirt* [!], und Bild und allgemeine Bedeutung kalt neben einander hergehen, // [60r]

75.

sondern: Hier ist die doppelte Beziehung des Allgemeinen zum Besondern, indem sich das Allgemeine im Besondern *spiegelt*, und umgekehrt.²⁹²

Betrachten wir zuerst die Gestalt der *Theologie*²⁹³ so ist der allgemeine Begriff der *Gotteslehre* durch die besonderre [!] >weibliche< Gestalt, so ausgedrückt, daß ihr ganzes Weesen [!] durchdrungen ist, von heiligen Gedanken,²⁹⁴ und daß sie diese Gedanken, die *Andacht* andern mittheilen will durch die Lehre von Gott, deutet sie mit der Hinweisung auf das allegorische Bild der *Dreieinigkeit* unter ihr an. Ihre Attribute, der *Schleier* (die Sittlichkeit bedeutend) der *Olivenkranz* (Versöhnung, Friede mit Gott) die Farbe ihres Kleides *roth und grün* Liebe und Hoffnung im Glauben. Und

287 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

288 Unterstreichung mit rotem Stift.

289 Randbemerkung mit rotem Stift: verblümt, *Selam*. [Daneben untereinander mit Tinte] *Lilie, Cypresse, Mirthe, Rose*.

290 Randbemerkung: außer seiner wirklichen *Bedeutung* noch auf eine *andere* hindeutet. [darunter mit rotem Stift] *Symbol* eben [?] auch *ist*.

291 Randbemerkung: *Anker*, Hoffnung, *Schmetterling*, Seele, Flatterhaftigkeit. *Palme* [Folgendes mit Bleistift] = Sieg, Liebe *Herz*.

292 Randbemerkung: Seine allegorischen Figuren drücken die darzustellend [!] Idee so *gefühlvoll treffend* aus, daß sie auch ohne Commentar verständlich sind.

293 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

294 Randbemerkung: sie ist die Form das Gefäß des Begriffs.

die *Biebel* [!] *in der Hand* sind²⁹⁵ *Symbole*,²⁹⁶ in der ursprünglichen ersten Bedeutung dieses Worts; es ist hier eine äußere Vereinigung der Idee und der Form, dieß liegt schon in dem Wort *Sinnbild* und in der historischen Entstehung des Symbols. (Als Zeichen d. Gastfreundschaft hatten die Griech. Täfelchen mit einem *Namen* oder einem *Bilde*. diese getheilt in d. Mitte hatte jede einzelne Hälfte keinen Sinn, erst in d. Vereinigung entstand der Sinn und das Erkennen des Gastfreundes.)²⁹⁷ // [60v]

76

Da die Form des *Schleiers*, des *Olivenkranzes* und die Farben *roth und grün*, welche die Idee ausdrücken sollen nicht *unmittelbar verständlich* ausdrücken, so entsteht eine *Unbestimmtheit*²⁹⁸ und ein *Geheimnisvolles*, und dieses hat seinen Grund in der frühesten Entstehung der *Kunst*, wo die Phantasie noch nicht fähig war für die Ahnungen der Seele den richtigen Ausdruck zu finden, und nur durch Gewohnheit sich die *Bedeutung* d. Bildes festgestellt hatte.²⁹⁹

In der *spättern weitem*³⁰⁰ Entwicklung des Begriffs von *Symbol*, unterscheidet sich dasselbe sowohl von *Symbol* in der ursprünglichen Bedeutung wie auch von der *Allegorie* dadurch: daß das Bild welches das Allgemeine darstellt, dieses nicht *blos wie*³⁰¹ in der Allegorie bedeutet, sondern *wirklich ist*. so ist die Plastik des >des classischen< Alterthums rein *symbolisch*. Die antiken Götterstatuen sind durchhin der reine Ausdruck eines allgemeinen Begriffs, s. z. *Jupiter* Macht, Hoheit, *Minerva* der männliche Ernst, des tiefen Denkens. *Herkules* der Kriegerkraft, und da sie *alle*³⁰² Merkmale ihrer mythologischen Bedeutung in sich vereinigen, so sind sie in Ruhe³⁰³ ohne *lebhaftie Handlung* nach Außen gebildet; *plastisch*.³⁰⁴ // [61r]

295 Randbemerkung: untergeordnete Mittel zum Zwecke den allgemeinen Begriff >d. Göttlichen< noch vielseitiger zu erklären.

296 Randbemerkung: sind mit Allegorie gleich.

297 Randbemerkung: 2 Engelknaben halten Tafeln mit der Inschrift: Divinarum rerum notitia. Die Kunde der göttlichen Dinge. / [Folgendes mit Blesitsift] 15 St.

298 Randbemerkung: Dem *Uneingeweihten* nicht verständlich (Erkennen der Christen) [darunter mit Bleistift] Gruft d. St. Calixtus am Sarkopha [!] *Palme*.

299 Randbemerkung: diese *mystischen Symbole* haben durch *Tradition* bis auf uns als Denkzeichen der Zeit der ersten Christen ein doppeltes *Interesse*, ein künstlerisches und ein *religiöses*.

300 Unterstreichung mit rotem Stift.

301 Unterstreichung mit rotem Stift.

302 Randbemerkung: (sie bezeichnen kein *Individuum*, sondern eine *Gattung*).

303 Randbemerkung: (das Ewige deutend) *Befriedigung* in sich selbst, ohne nach *Außen* gerichtet.

304 Randbemerkung: ist Apoll v. Belveder als Bogenschütze gebildet, so hat die Handlung die *allgemeine Bedeutung* ihn als Bogenschützen zu zeigen und nicht in einer einzelnen Handlung.

77.

Hiernach ist nur das große Bild der Concordanz sowohl *Symbolisch* wie auch *allegorisch*.

Symbolisch ist die ganze obere Hälfte des Bildes und ganz besonders die 3 Einigkeit. Das Leben Christi auf *Erden* ist *allegorisch*, indem es in seiner wirklichen historischen, Erscheinung, in der *Menschwerdung*, ein Allgemeines, Uebersinnliches >das Göttliche< zur Anschauung bringt; hier aber ist *Christus im Himmel gezeigt* und er Gott Vater und der Heilige Geist, erscheinen hier als Dreieinigkeit *Symbolisch*, hier ist keine Hindeutung mehr auf einen *Nebenbegriff*³⁰⁵. Deshalb hat R. nur das Ewige zu bezeichnen, die Gestalten in *Ruhe*³⁰⁶ dargestellt, und Christus und Gott Vater nach *Außen* blickend gebildet um anzudeuten daß sie nicht bloß für die *unter ihnen*³⁰⁷ auf Erden statt findende Versammlung erscheinen, sondern für *die ganze Welt* und in Ewigkeit.³⁰⁸

Daß diese Erscheinung nicht *unmittelbar* für die Theologen da ist, bezeichnet die³⁰⁹ *Monstranz* mit dem *Sinnbild* des Leibes Christi, in der ersten Bedeutung dieses Worts.

Der Heil Geist ist als seinem Wesen nach, nach unten *ausströmend*, die Theologen *begeisternd* gebildet. // [61v]

78.

Patriarchen.

Ebenso sind die Heiligen Apostel hier symbolisch gebildet, sie sind nicht³¹⁰ in einem Moment, *ihrer irdischen historischen Erscheinung handelnd* dargestellt, sondern ihr *feststehender*³¹¹ Charakter ist in *seiner Allgemeinheit* nur in einer *Situation gezeigt*, welche uns den Charakter jeder einzelnen Gestalt ganz veranschaulicht, hier ist *Idee und Form eins*, So *Johannes* d. Täufer, als Vorgänger, Hindeuter Christi, *Maria* als anbedende demüthige Magd des Herrn.³¹²

305 Unterstreichung mit rotem Stift.

306 Diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift.

307 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

308 Randbemerkung: *Christus* ist in der Stellung gebildet daß er die *Wundmale* [diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift] zeigt um den Zweck seiner Menschwerdung >die Vergebung unserer Sünden< den *Opfertodt* auszudrücken.

309 Randbemerkung: das *mystische Symbol* >Allegorie<.

310 Randbemerkung: *Gruppierung*.

311 Unterstreichung mit rotem Stift.

312 Randbemerkung: [Folgendes mit rotem Stift] 16te St. 1. Jul. / [Folgendes mit Tinte] Bewunderungswürdig ist die *Mannigfaltigkeit* bei aller *Symmetrie*. / *mystisch* [zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen] hier und *Klarheit* bei d. Schule v. Athen. hier mehr Resultat ursprünglicher Phantasie Bilder durch Gefühl veranlaßt. warm | dort mehr Resultat der Ueberlegung d. Verstandes Berechnung. kalt.

Dahingegen ist die untere Hälfte des Bildes *allegorisch*; die Kirchenväter und übrigen Theologen sind als besondere historische Erscheinungen in ihrer verschiedenen Individualität gebildet, wie der allgemeine Begriff *der Erkenntniß der Gotteslehre* auf sie *einwirkt*, deshalb sind sie in den verschiedenen *Momenten handelnd* gebildet, wie das Göttliche in ihnen auf verschiedene Weise *erkannt wird*, wie der Himmel *>(d. Allgemeine)³¹³< sich in ihnen >dem Besonderen< auf Erden spiegelt.³¹⁴ >Oriosto.< // [62r]*

79.

*Poesie.*³¹⁵

Als Ueberschrift zum *Parnaß* befindet sich die *allegorische Figur* der *Poesie* im Kreise.

Das innerste Wesen der Poesie ist uns hier auf das vollendetste gezeigt; der Kopf³¹⁶ strahlt von innerer *Begeisterung*³¹⁷, das Auge³¹⁸ spricht das *Leben der Phantasie* aus, um den *Flug*³¹⁹ in höhere Regionen zu bezeichnen, so ist sie *geflügelt* wie der Pegasus³²⁰ In den Händen hält sie den *Band mit Dichtungen* und die *Lyra* als Begleitung derselben. Der *Marmorsessel* ist mit *Masken*³²¹, *Symbol der Dramatischen Dichtkunst* geziert.³²² Die Genien halten Tafeln mit der Inschrift: *Numine afflatur.*³²³ „Sie wird von der Gottheit angeweht“ (vom *Geiste*³²⁴)

Die Stellung der Beine drückt die äußere *Ruhe* aus, während der Geist entfesselt umherschwärmt.

313 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

314 Randbemerkung: Um den *mystischen, symbolischen* Charakter dieses Bildes mit zu bezeichnen so hat *R.* hier das wirkliche *Gold* in den Verzierungen angewandt; da hier nur die *Einheit des Gedanken* Zweck d. Bildes war so ist natürlich auf die geschichtliche, *synchronistische Zusammenstellung* [!] keine Rücksicht genommen, sondern nur auf geistige *Gemeinschaft* d. Figuren.

315 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

316 Randbemerkung: mit Lorbeer gekrönt.

317 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

318 Folgendes durchgestrichen: nach Oben gewendet.

319 Diese und die drei folgenden Unterstreichungen zusätzlich mit rotem Stift.

320 Randbemerkung: und mit *Sternen* geschmückt.

321 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

322 Randbemerkung: Sie hat ein *weißes Kleid* und *blauen Mantel*.

323 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

324 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

Parnaß.

Hier ist *Apollo* an der Quelle *Hippokrene*³²⁵ sitzend, singend und sich mit einem Seiteninstrument begleitend, gemalt. Die 9 *Musen* umgeben ihn zunächst in 2 Gruppen.
// [62v]

80.

Hier entbehrt man der genauen Charakterisierung derselben wie wir sie in den *antiken Statuen*³²⁶ kennen lernen, diese kannte *R.* aber damals noch nicht.³²⁷

Der *blinde Homer* in begeisterter Stellung die alten Heldensagen singend, hat neben sich einen ihm aufmerksam zuhörenden *Jüngling* der auf einer Papyrusrolle das gehörte niederschreibt.

Hinter dieser Gruppe sitzt *Virgil* welcher dem *Dante* *Appollo* zeigt.³²⁸

Ganz nach vorne sitzt *Sappho* aus Mitylene. 3 *lyrische Dichter*³²⁹ sind im Gespräch mit >der thebanischen< *Corinna*, lange Haare.

Auf der anderen Seite im Vorgrunde sitzt *Pindar* lebhaft mit *Horaz* sich unterhaltend. Dahinter *Ovid* und Portraite mehrere italienischer Dichter *Boccaccio*, *Tebaldeo*.

Sehr interessant ist ein alter Kupferstich von M. Antonio Raimondi hier ist *Apollo* mit d. *Lyra*³³⁰ gebildet man glaubt daß R[affael] A[pollo] mit der Geige deshalb gemalt habe um den damals berühmten *Giacomo Sansecolo*³³¹ als Virtuose der *Violine* zu verewigen. // [63r]

81.

Das ganze Bild trägt den *Typus* des poetischen Lebens zu *R.* Zeit und selbst die alten Dichter sind so wie die italienischen aufgefaßt. *heiter, graziös, anmuthig* aber ohne die Tiefe der Erfindung und den Reichthum der Motive wie in d. *Disputa*³³².

Es bildet den Uebergang zu dem sogenannten *großartigen*³³³ Styl des *R.*

325 Randbemerkung: im Lorbeerhaine.

326 Unterstreichung mit rotem Stift.

327 Randbemerkung: die mit der Leyer sitzend im himmelblauen Gewand soll *Urania* und ihr gegenüber mit der *Trompete* und weißen Kleid *Kalliope* seyn.

328 Randbemerkung: Dichter des *Epos*.

329 Randbemerkung: *Acaeus* [, nach Passavant 1839, Bd. 1, S. 146 „Alcäus“, Anm. SR], *Anackreon* [diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift] und *Petrarca* > mit *Laura* < / *Portraite*.

330 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

331 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift. Randbemerkung: im Cortigiano v. Castiglione gerühmt.

332 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

333 Unterstreichung mit rotem Stift.

Darunter 2 Bilder grau in grau, darstellend: die Erhabenheit der Poesie über Weltherrschaft.

1. Alexander legt Homers Werke in das Grabmahl des Achilles, (nach Cortigiano v. C. glücklich sei der zu preisen, der von einem großen Dichter besungen sei)
2. *Kaiser Augustus* verhindert des Virgils Freunde Plautius Tucca u. Varius die Aeneis zu verbrennen, wie es vom Dichter im letzten Willen angeordnet war.

Die *Philosophie* ist

Die dritte allegorische Figur, sie sitzt *matronenartig* auf einem Sessel, welcher von 2 Statuen, ähnlich der *ephesischen*³³⁴ *Diana* (Symbol der *ernährenden Naturkraft*³³⁵) getragen wird. Auf ihrem Schoß liegen die Bücher der *Naturkunde* und *Sittenlehre*. Die *Farben* und *Stickereien* des Gewandes deuten die 4 Elemente an: oben die *Luft* durch blau mit Sternen besät. *Feuer* durch roth, *Wasser* grün mit Fischen. *Erde* braun mit Pflanzen. // [63v]

82.

2 Knaben mit Tafeln deren Inschrift ist: *Causarum cognitio*.³³⁶ „Die Erkenntniß der *Ursachen*“³³⁷

Das große Bild an der Wand ist unter dem Namen der *Schule von Athen* bekannt.³³⁸ Es stellt eine Versammlung *der größten Philosophen und ihrer Schulen* der alten Welt dar, welche im *Nachdenken und Lehren* begriffen sind. Nicht unpassend hat es den angegebenen Namen erhalten, da >hier fast nur *griechische Philosophen* dargestellt sind< und von *Athen* aus, sich die Wissenschaften hauptsächlich über Europa verbreiteten.

R. hat bei der *Anordnung* der Gruppen den Zweck gehabt erstens durch die 4 *Stufen*³³⁹ welche zum Tempel der Wissenschaften hinaufführen sinnbildlich die *Stufenfolge der Philosophie* zu bezeichnen ihrem innern *Geistigen Gehalt*³⁴⁰ nach, zugleich aber auch sind die Gruppen, so angeordnet daß sie den *Entwicklungsgang der Philosophie* bei den Griechen, in *chronologischer*³⁴¹ *Folge* bezeichnen.

334 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

335 Unterstreichung mit rotem Stift.

336 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

337 Unterstreichung mit rotem Stift.

338 Randbemerkung mit rotem Stift: Schule v. Athen.

339 Unterstreichung mit rotem Stift.

340 Unterstreichung mit rotem Stift.

341 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

Es hat sich leider keine sichere Traition aus *Rs* Zeit über >den Sinn< dieses Gemäldes erhalten, *wer die verschiedenen Philosophen* sind erkennt man in dem Bild durch die *ihren Charakter so treffend bezeichneten* [!] *Situationen* und den durch alte Kunstwerke überlieferten *Portraitbildungen*, und sodann durch die *Aufschriften* an den Büchern der Philosophen. // [64r]

83.

Man glaubt daß die zu *Rs* Zeit sehr verbreiteten *10 Bücher* des *Diogenes* aus *Laerte*,³⁴² die Nachrichten über die berühmten Philosophen geliefert haben.³⁴³

Betrachten wir das Werk zuerst von der linken Seite so sehen wir eine Gruppe von 4 verschiedenen *Gründern philosophischer Schulen*³⁴⁴ gebildet, ihre *Unabhängigkeit* von einander ist durch *4 verschiedene Postamente* bezeichnet, welche ihnen zur Stütze dienen.

Als der älteste dieser 4 Philosophen ist *Pythagoras* aus *Lamos*; er bildete zu Kroton³⁴⁵ 550 vor Christi eine philosophische Schule. Er ist hier als Stifter und Haupt der *Arithmetik* dargestellt. Die *harmonischen Verhältnisse* der *Musik* und der plastischen *Formen* beschäftigen ihn, er ist im Niederschreiben seiner Gedanken darüber tief versunken. Sein Sohn *Teleauges*, ein schöner blühender Jüngling, hält vor ihm eine Tafel mit den vom Vater erfundenen Tonverhältnissen d. Musik es sind darauf die griechischen Worte *Diapason*, *Diapente*, *Diatessaron* angegeben, *Octave*, *Quinte*, *Quarte*³⁴⁶. *Teleauges* blickt zurück nach dem Profil eines griechisch regelmäßig geformten Frauenbildes, es ist hier durch die Verwandtscha [!] der *Ton und Formverhältnisse* bezeichnet, zugleich soll sie *Theano* des Pythagoras Gattin³⁴⁷ seyn, ihre Hand drückt ihre Mittheilung an den Sohn aus.³⁴⁸ // [64v]

84.

Hinter *Pythagoras* sitzt ein Alter begierig nach dem Geschriebenen *hinsehend* und forschend, um es sich wieder durch Schrift *anzueignen*, er soll *Archytas* sein, der die Lehre >Pytag.< von den *Gegensätzen* den *Kategorien* weiter ausführte.

342 Durchgestrichene Randbemerkung: die älteste Erklärung.

343 Randbemerkung mit Bleistift: inzw [?] war auch Graf *Castiglione* und Cardinal *Bembo* zugegen.

344 Unterstreichung der letzten beiden Wörter mit rotem Stift.

345 Randbemerkung: in Italien.

346 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

347 Randbemerkung mit Bleistift: *Aspasia*, Pericles Gemahlin.

348 Randbemerkung mit Bleistift: auch glaubt man daß sie die von Pythagoras doppelten *Consonanten* mit 2 *Fingern* angiebt.

Der Mann mit *Knebelbart* und *Turban* wird von einigen für den Araber *Averroes*³⁴⁹ 12. Sec. gehalten,³⁵⁰ u das Verdienst desselben um *Rechenkunst*³⁵¹ und >erfundene< *Zahlenzeichen* anzudeuten. Andere halten ihn für den Schüler *Pytas*. Den *Alkmäon* aus Krotona in Großgriechenland der als Arzt und Physiker berühmt war.

Der Zeitfolge nach ist an der rechten Seite dieser Gruppe *Heraklit aus Ephesus*³⁵² in tiefem Nachdenken versunken, und ungewiß was er niederschreiben soll, er ist in braune *dunkle* Farben gekleidet. *R.* hat dadurch das dunkle (*scoteinos: der Dunkle*³⁵³ >genannt<) *schwerverständliche* seiner Lehre angedeutet, erst die spätere hellersehende Nachwelt, *erst Plato und Aristoteles* (über ihn) verstanden seine *speculativen Ideen über Natur und menschliches Leben*, ist in Pythagoras die *idealistische Philosophie* bezeichnet, so ist *Heraklit* der Repräsentant *der jonischen Naturphilosophie*.

Als *Vermittler* dieser beiden Richtungen steht zwischen *Pythagoras* und *Heraklit* II [65r]

85.

*Anaxagoras*³⁵⁴

der Freund des *Perikles*; er gehörte zuerst der jonischen Schule des *Heraklit*³⁵⁵ an, wandte sich aber später dem Pythagoras zu, zugleich bildet er den Uebergang zu der Schule *Sokrates*³⁵⁶ und ist deshalb unter ihn gestellt. neben ihm steht sein Zeitgenosse

Empedocles. ein schöner Jüngling, er näherte sich der Naturphilosophie des Anaxagoras und durch seine Lehre von den Gegensätzen dem *Pythagoras*. als Dichter ist er so idealisch schön. er ist zugleich das Portrait des *Francesco Maria della Rovere* 20 J. alt.³⁵⁷

Als Gegensatz zum düstern *Heraklit* ist links auf eine Säule gelehnt der heitere, vielgereiste:

Demokrit aus Abdera.

349 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

350 Randbemerkung: Er schrieb einen Commentar zu *Aristoteles*.

351 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

352 Randbemerkung: 500 v. Chr.

353 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

354 Randbemerkung: [folgender Teil durchgestrichen] Sohn des Megapantes, König v. Argos [Ende des durchgestrichenen Teils] zu Klazomenä 500 geb.

355 Unterstreichung mit rotem Stift.

356 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

357 Randbemerkung: *Herzog v. Urbino* [Unterstreichung mit rotem Stift].

Er ward der 5fach bemühte genannt da er zugleich die verschiedenen Fächer der Logik, Physik, Ethik, Mathematik und Musenkünste, bearbeitete.

Sein praktisches Lebensprincip: „*Wohl seyn durch Gleichmuth*“³⁵⁸ ist sehr treffend durch seine heitere wohlgenährte Gestalt und das Laubbekränzte Haupt bezeichnet. Ihn umfaßt vertraulich sein Anhänger Nausiphanes aus Teios später Lehrer des *Epicur* (diesen haben viele für den Mann mit d. Barte [?] gehalten)³⁵⁹

>Der *Alte* mit d. *Kinde* in die Schule d. Philosophen bringend, um seine Anlagen kennen zu lernen oder [?]; *Zeno* aus Elea, Haupt der Dialektiker, 460 v. Chr.< // [65v]

86.³⁶⁰

Zeno bildet den Uebergang zu den 3 *Sophisten* (Spitzfindigkeit) Der entblößte Schriften tragende ist der *Diagoras von Melos*.

Der Schüler und Freigelassene d. Demokrit als Sophist und berüchtigter *Atheist*³⁶¹ mußte er Athen verlassen.

Als Gegner des Socrates ist hier *Kratos aus Athen*, der den Ursprung der Religion aus der Politik herleitete, er und *Gorgias* Schüler des Empedokles werden verächtlich mit der Hand abgewiesen. von dem armen *Wursthändler Aeschines* der einer der berühmtesten Redner aus Socrates Schule wurde, und am leichtesten den Scheinrednern begegnen konnte³⁶² er ist die Vermittlung zu der Gruppe welche sich um:

Socrates aus Athen (470 v. Chr. geboren)

Er steht hier, der ehrwürdige Weise, seine Lehre verkündigend, und um die richtige logische Folge seiner Schlüsse sinnbildlich dem Beschauer zu zeigen, so zählen die *Finger*³⁶³ sie nach d. Reihe her. Um seine erhabenen Lehren *von Gott und der Tugend des Menschen und der Unsterblichkeit seiner Seele*, allen, ohne Ansehen des Standes,

358 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

359 Randbemerkung mit rotem Stift: 17te St.

360 Randbemerkung mit Bleistift: M >die Beschreibung< des tiefdurchdachten Bild der *Schule v. Athen* habe ich das letzte Mal begonnen, R. wollte dem Beschauer hier die verschiedenen *Systeme* der Philosophie, durch ihre *Stifter Schüler* repräsentieren | die schwierige Aufgabe welche mit der Disputa ähnlich ist, löste er dadurch, daß er die *feinsten geistigen* Motive benutzte um bei naher Berührung, ihre Verschiedenheit darzustellen. | *Hier*, ist kein *Centrum*, das *sichtbare Objekt der Meinungsverschiedenheit* fehlt, das sehen wir auf den ersten Blick. Daher die *Anordnung des Ganzen so verschieden*. | auf d. höchsten Stufe der Philosophen stehen Plato u Aristol. und die chronologische Folge der Entwicklung d. Philosophie beginnt mit *Pythagoras* Haupt der Arithmetik. *Alte* | *Arcybtas* *Heraclit* der dunkle Naturphilosoph [?]. *Anacagoras* Vermittlung *Empedocles* Herzog v. Urbino. *Demokrit*. Vorgänger v. *Epicur*.

361 Unterstreichung mit rotem Stift.

362 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen, Randbemerkung: er drückt die *Verachtung* [Unterstreichung mit rotem Stift] aus, gegen die >Sophisten< welche Socrates als *Gottlos* und *Jugendverführend* anklagten und nicht ruhten bis er als 70 jähriger Greis d. Giftbecher geleert hatte.

363 Unterstreichung mit rotem Stift.

mitzuthemen, so stehen vor ihm *Arme, Reiche, Schönheit und Jugend*, neben *Alter und Häßlichkeit*.

Vor ihm steht: // [66r]

87.

in kriegerischer Rüstung der *Schöne*

Alcibiades

auf sein Schwert gestützt aufmerksam ihm zuhörend, dabei als *Gegensatz* ein ärmlicher *gedrückter* [!] *Bürger* >des Gewerbestandes<,³⁶⁴ der noch nicht verbildet war, in deren unverdorbenen Gemüth Sokrates am liebsten den Segen seiner Lehre niederlegte, er hat sich in seinen Mantel gehüllt, um so das *Gesammelte* seiner Seele bildlich auszudrücken.

Hinter ihm steht mit dichten Locken der ältere *Aristipp*, der Stifter der *Cyrenaäischen Schule*. Sein Hang zum sinnlichen Genuß wurde v. Sokrates so veredelt, daß er in dem Unterricht: *das Leben zu genießen* lehrte, das Vergnügen könne nur genossen werden wenn *Tugend und Selbstbeherrschung den Menschen dazu wahrhaft*³⁶⁵ befähigen, er sieht *etwas zweifelhaft* zum Sokrates hin, der ihm den sinnlichen Lebensgenuß nicht so weit gestattet wie er ihn wünschte. Die Lieblingsschüler Sokrates:

Xenophon aus Athen

Er ist als *Apolog* [!] >Verteidiger<³⁶⁶ seines Lehrers und großer *Historiker* in einer behaglich sich stützenden Stellung, um so in klarer Ruhe in sich tief das Gesehene und innerlich Erlebte fest zuhalten.³⁶⁷ // [66v]

88.

Hinter Sokrates zur Seite, etwas entfernt steht *Antisthenes aus Athen*³⁶⁸ der Stifter der strengen *Tugendsschule* der ohne Rücksicht auf äußere Sitte nebst seinen Schülern >in< die Befriedigung natürlicher Bedürfnisse, so anstieß daß sie den Beinamen der *Cyniker* d. Hundst bekamen. Er war stolz auf seine *Selbstbeherrschung* und diese hat R. ausgedrückt durch den Ausdruck des *Kampfes mit dem Innern* durch die zusammengebissenen Lippen und d. Niederschlagen des Blickes³⁶⁹

Der größte unter Socrates Schülern

364 Randbemerkung: Schuster Jacob Böhme?

365 Unterstreichung mit Bleistift.

366 Dieser Einschub mit Bleistift.

367 Randbemerkung: 8 St. 1851.

368 Randbemerkung: Cyniker.

369 Randbemerkung: zugleich Verachtung der Sitte der Welt, der *Anständigen*.

Plato 430 v. Chr. geb. aus dem Geschlecht Solon's steht hier in der Mitte des Bildes neben *Aristoteles*. Beide sind im Streit über ihre³⁷⁰ *philosophischen Systeme* begriffen.

Gerade im Mittelalter und besonders zu *Rs* Zeit gaben die Anhänger Platons od: Aristoteles Veranlassung zu den leidenschaftlichsten Streitigkeiten zwischen Theologen und Philosophen.

Plato seinen *Timaeus* unterm Arm,³⁷¹ zeigt mit der Rechten Hand *nach Oben*. um anzudeuten: daß ein *höchster Gott* ist, welcher alles erschaffen hat, und daß die ursprünglich reine Seele, durch Schuld herabgesunken nur von Gott, von *oben* Erlösung hoffen kann.³⁷² // [67r]

89.

Er ist hier als der Repräsentant der *speculativen, theologischen Philosophie*³⁷³ hingestellt, er geht vom *Allgemeinen zum Besondern* herab umgekehrt steigt Aristoteles vom *Besondern zum Allgemeinen auf*.

Aristoteles aus Stagira [!] (364 v. Chr. geb.) Schüler des Plato und *Erzieher Alexanders des Großen*³⁷⁴, ist im Gegensatz zu seinem Lehrer der Philosoph des *reflectirenden Verstandes*, er ging nicht von gegebenen *ursprünglichen Ideen*³⁷⁵ des Plato aus, sondern sein Ziel war die *Erforschung der Natur, des Gegebenen, Vorhandenen* [?]. Mit großem Scharfsinn sammelte er *Naturbeobachtungen*, er ist das Haupt der *Naturphilosophen*. *Erfahrung*³⁷⁶ war ihm der *praktische*³⁷⁷ Weg zur *Erkenntniß* des Höheren; so strekt [!] er als praktischer Philosoph die Rechte nach vorne aus, als wollte er das *Vorhandene, Gegenwärtige erfassen*;³⁷⁸ er hält in der Linken sein Buch über: *Ethik (Sittenlehre. Moral)*³⁷⁹

Jeder dieser beiden hat zu seiner Seite die Schar seiner Schüler,³⁸⁰ hinter den Schülern Aristoteles' sehen wir 2 im Gehen begriffen, um anzudeuten daß *Aristoteles* im Auf und Abgehen mit seinen Schülern lehrte woher >ihnen< der Name *Peripatetiker* beigelegt wurde. // [67v]

370 Randbemerkung: über die verschiedenen *Principien*.

371 Randbemerkung: als Stifter des *Idealismus*.

372 Randbemerkung: im Christlichen Sinne.

373 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

374 Unterstreichung mit rotem Stift.

375 Unterstreichung mit rotem Stift.

376 Letztes Wort zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

377 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

378 Randbemerkung: als *Basis der höhren Erkenntniß* bezeichnen.

379 Unterstreichung mit rotem Stift.

380 Randbemerkung: *Alexander* in Jüngling | Greis *Bembo* damals war [?] so alt.

90.

In der Mitte auf den Stufen liegt. *Diogenes* aus Sinope, 414 v. Chr. geb. Er war Schüler des *Antisthenes* und ging in der Strenge der Tugendausübung noch weiter als sein Lehrer und ward der merkwürdige Sonderling, der *cynische Ascet*.³⁸¹ Sein Wahlspruch war daß das „*Nichtsbedürfen den Göttern eigen sei*“ und so ist er den [!] hier auch fast nackt mit seiner Trinkschale neben sich, die er auch wegwarf als er einen Knaben aus d. Hand trinken sah, er ist über das auf eine Tafel niedergeschriebene in nachdenkender >trotzig ernster< Stellung.

Verschieden von dem *Stoismus* und *Cynismus* entwickelte sich zu gleicher Zeit der *Epicuræismus*.

Epicur (zu Gargettus bei Athen 342 v. Chr. geb.) die *Glückseligkeit des Menschen* war ihm *harmonische Befriedigung geistiger und sinnlicher Genüsse*. *Weisheit* und *Tugend* war ihm nur *Mittel* zum Zweck des Vergnügens, und ihrer *Folgen* wegen übten sie sie.

Hier ist *Epicur* die Stufen von oben *herabsteigend* gezeigt er zeigt auf den stolzen (Kahlköpfigen) Stoiker, >der die Sinnengenüsse verachtet,< einem reich gekleideten schön regelmäßig // [68r]

91.

gelockten Jüngling dem

Aristipp dem Jüngern. (Metrodidactus) genannt; dieser zeigt mit beiden Händen auf den Sonderling *Diogenes*.

Hiermit ist die Reihe der großen Originalphilosophen, der großen Individuen geschlossen, es begann nun eine Periode, wo das was in den verschiedenen Systemen als Wahr erscheint *zusammengetragen*³⁸² wird, den Repräsentanten dieses *Eklekticismus*³⁸³ sehen wir in dem Jüngling, welcher in Hast eine eben gehörte Ansicht die ihm wahr erscheint niederschreibt. | Der jetzt auch aufkommende *Skepticismus*³⁸⁴ >Zweifelhaftigkeit<, der alles Wahre auch umgekehrt als unwahr beweisen will und überhaupt keine Wissenschaft und Philosophie möglich sein läßt ist in dem >selbstgenügsamen Zweifler<

Pyrrhon von Elis geb. 354 v. Chr. anzusehen, der dem emsig schreibenden Jüngling *spöttisch* zusieht. Daneben steht

Arkesilas aus Pitane geb. 318 v. Chr. der Stifter der neuen Akademie, er statuirte [!] nur eine wahrscheinliche Erkenntniß, und neigte sich in der Theorie zum

381 Randbemerkung: Der sich um alle übrigen Systeme nicht bekümmert.

382 Unterstreichung mit Bleistift.

383 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

384 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

Skepticismus in der Praxis zum *Stoismus*. Er drückt *Unentschlossenheit* aus, >indem er mit dem Kopfe sich zum Stoiker neigt und mit dem Körper abwendet< // [68v]

92.

Der *Alte mit dem Stabe*, soll >einer< der von *Lucian* verspottete Cyniker sein, die mit dem *Sack und dem Stabe* das Land durchzogen.

Der davon eilende Jüngling drückt den Untergang der Pilosophie [!] der Griechen aus.

Im Vordergrund rechts ist die *praktische Mathematik* präsentiert, während gegen über *Pythagoras* und seine Schüler der Repräsentant der *speculativen*³⁸⁵ *Mathematik* ist.

In der Mitte dieser Gruppe ist ein Lehrer der Mathematik, >beschäftigt< entweder [!] *Euklid* aus Alexandrien, oder *Archimed* (Potrait *Bramantes*)³⁸⁶ Unterricht in der *Geometrie*³⁸⁷ zu ertheilen.

Er neigt sich mit einem Zirkel nieder zu der auf der Erde liegenden Tafel um die darauf gezeichnete isagonische³⁸⁸ Figur zu erklären.

Es >ist< hiermit angedeutet wie der Geist sich von der *Speculation* mehr zu den *Erfahrungswissenschaften* hinneigt.

In Dramatischer Lebendigkeit ist dies die schönste, charakteristischste Gruppe. *R.* hat in den 4 Schülern die verschiedenenen *Grade der Fähigkeiten, der Momente der Erkenntniß* gezeigt. // [69r]³⁸⁹ Der *erste* und jüngste kniet dicht neben der Tafel, er besitzt wenig *Fassungskraft*, man sieht ihm deutlich an, daß er das Demonstrierte nicht begriffen hat. Der *zweite* welcher sich mit der einen Hand auf ihn stützt, sieht mit gespannter Aufmerksamkeit hernieder, mit der andern Hand gehobnen Zeigefinger, drückt er den nahnen [!] Moment an [!] wo ihm durch den *Schluß* der Demonstration das halb erkannte, gänzlich verständlich wird.

Der *Dritte* ist schon vorherr [!] bekannt mit der Demonstration, und theilt seine Ansicht darüber noch mehr erklärend dem Vierten mit, dieser

Vierte drückt freudige Bewunderung über die Lösung dieses geometrischen Lehrsatzes aus. Dieser ist der junge schöne *Marchese Federico II* v. Mantua. Er war einer der begeistertsten Kunstverehrer *R*s; als er später durch *Carl V* zum Herzog von *Mantua* erhoben war, so ließ er hier im Pallast T von dem ersten Schüler *R*s G. Romano herrliche Freskomalereyen ausführen.

385 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

386 Randbemerkung: sein Lehrer in der Perspektive und Architektur.

387 Unterstreichung mit rotem Stift.

388 Randbemerkung: ? (einleitende) in eine Wissenschaft.

389 Hier ist keine Paginierung in Tinte vorhanden, auf 69v geht diese weiter mit 94.

Die Repräsentanten der *Astronomie* und *Astrologie* sehen wir in 2 ehrwürdigen erhabenen Gestalten, dem Beschauer mit dem Rücken zugewandt in königlichem Talar und der Krone auf dem Haupte der Astronom *Ptolemäus*, den man zu Rs Zeit von den ägyptischen Königen abstammend glaubt. // [69v]

94.

Neben ihm steht

Zoroaster der nach Petrarca: Triomfo della Fama als Erfinder der Magie und Astrologie angegeben ist. den Beschluß hier machen noch die Portraite *R's* und *Perugino* als bescheiden sich den Freunden der Wissenschaft zuzählend.

Diese herrlichen Gruppen sind,³⁹⁰ in einer *erhabenen Halle*, in einem würdigen Tempel der Wissenschaften³⁹¹ angeordnet, >der dem Ganzen ein sehr feyerliches Ansehen giebt.<

Auf der höchsten Stufe im Tempel selbst, sind die Repräsentanten der *erhabenen philosophischen Systeme* hingestellt, während vor dem Tempel im *Vorgrunde* die Arithmetik, Geometrie und Astronomie angeordnet sind, welche in der *Republik*³⁹² des *Plato* als *Vorbereitungswissenschaften* zur Philosophie anempfohlen sind.

Der Plan zu der Halle,³⁹³ soll von Bramante herrühren, er zeigt ein + griechisches Kreuz, in der Mitte eine Kuppel >über Trommel<, nicht unwahrscheinlich der Plan zu der Peterskirche, die Seiten Hallen sind mit *einem Tonnengewölbe bedeckt*, als Tempel der *Wissenschaften und Musen* erkennen wir diese Halle folglich durch die in den Nischen aufgestellten // [69.1r]³⁹⁴

95.

Statuen; *Pallas und Apollo*

Apollo der Gott der divinatorischen dichterischen *Begeisterung*³⁹⁵, steht an der Seite der *idealistischen älteren Philosophen*³⁹⁶, worunter mehrere Dichter waren.

Pallas, als Göttin der Wissenschaften, der Weisheit, wie sie sich auf den reinen Verstand bezieht, ist auf der Seite der *Philosophen des Verstandes*³⁹⁷, der *Erfahrung des praktischen Lebens*, hingestellt.

390 Randbemerkung: *Halle!*

391 Randbemerkung: einer *Stoa*.

392 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

393 Randbemerkung: *Stoa* [Unterstreichung mit rotem Stift]?

394 Behelfsfolionummer, da hier die durchgehende Folierung fehlt.

395 Unterstreichung mit rotem Stift.

396 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

397 Die Unterstreichung des letzten Wortes und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift.

Unter *Apollo* sind 2 Reliefs, 1. *Todtschlag, Zorn >Streit<*, 2. Raub einer Nymphe *durch einen Tritonen, sinnliche Liebe*. beide durch *Apollo besänftiget*³⁹⁸.

Unter *Pallas*:

1. Allegorische weibliche Figur mit Scepter, 2 Genien und Tierkreis (Herrschaft der *Vernunft >Tugend<* über wilde *Naturtriebe*³⁹⁹)

>Die Erklärung dieser großartigen Arbeit hat durch alle Jahrhunderte nach *R.* Künstler und Gelehrte beschäftigt. gleichzeitig mit *R.* ist es sehr richtig in einem Werke v. *Comolli*. *La Scuola degli antichi Filosofi*, genannt. *Agostino Veneziano*. nannte es in seinem 4 Jahre nach *Rs.* Tod herausgegebenen Kupferstich, ein christliches Bild. *Vasari* Erklärte [!] es als Vereinigung der Theologie und Philosophie. *Giorgio Mantuano*. 1550 nennt es auf seinem Kupferstich der Streit d. heil *Paulus* mit d. Stoikern u. Epikuräern. 1617 stach *Tomasini* dieses Blatt auch und gab *Plato* und *Aristoteles* Heiligenscheine. *Scanelli* (*Microcosmo >kleine Welt< della Pittura*) sah *Petrus* und *Paulus* die christliche Lehre zuerst den Heidnischen Philosophen Lehrend. *Volpato* hat nach *Belloris* (Secretair d. Königin Christina in Rom) Erklärung die Figuren benannt. ähnlich erklärte sie auch *Platner* u. a. aber erst *Passavant* hat die chronologische Reihenfolge erkannt.<⁴⁰⁰ // [69.1v, Abb. 36]

96.

Jurisprudenz.

deren allegorische Figur, ist mit einer Krone (dem Symbol weltlicher Macht) geschmückt. Sie hält *Schwerdt und Waage* die gewöhnlichen Symbole der *Gerechtigkeit* 4 Genien tragen Tafeln mit der gewöhnlichen [?] Inschrift *Ius suum unicuique Tribuens: „Jedem sein Recht ertheilend“*

Das große darunter befindliche Bild auf der Wand ist durch d. *Fenster in 3 Theile* getheilt.

In einem flachen Bogen unmittelbar über dem Fenster sind 3 allegorische Figuren, der: *Stärke, Vorsicht >Klugheit<* und *Mäßigung*, sie bilden mit der 4. darüber befindlichen allegor. F. d. *Gerechtigkeit* die 4 *Cardinalstugenden*⁴⁰¹, die zur wahren Rechtspflege unentbehrlich sind.⁴⁰²

Die *Vorsicht* od: *Klugheit* hat *ein Janusgesicht*, vorn ein jugendlich weibliches und nach hinten ein alter Kopf. Die Brust ist mit der *Aegis* und dem *Medusenhaupt* (wie bei der Göttin der Weisheit) bedeckt, ein *Genius* hält ihr (*der jungen*)

³⁹⁸ Unterstreichung mit rotem Stift.

³⁹⁹ Unterstreichung mit rotem Stift.

⁴⁰⁰ Randbemerkung mit rotem Stift: 18. St.

⁴⁰¹ Unterstreichung mit rotem Stift.

⁴⁰² Rechte Seite annotierte Federskizze zur Verteilung der Gemälde auf der Wand (Abb. 36).

einen Spiegel, zur *Selbsterkenntniß* vor. vor dem Alten hält ein anderer eine *Fackel* zur Erleuchtung der Welt.

Die Stärke gepanzert, hält den Zweig des Friedens und die *Mäßigkeit* einen *Zügel*, um die zu große Strenge innerhalb der Schranken der Mäßigkeit zu halten. // [70r]

97.

die 2 daneben befindlichen Bilder zeigen die Sicherung der Rechtspflege durch *Justinian* u. *Gregor 9ten*

Der Kaiser *Justinian* sitzt im Purpurmantel, mit Lorbeeren gekrönt auf dem Thron, vor ihm kniet *Tribonianus* und übergibt ihm die *Pandekten* > Sammlung aller Rechtsbücher < d. *Codex*. Daneben stehen Rechtsgelehrte in der zu *R.s* Zeit gebräuchlichen Amtstracht, mit Büchern welche die vom Kaiser gegebenen Constitutionen und Institutionen enthalten.

In dem Bilde gegenüber sitzt der *Papst* > Gregor 9te < in Amtstracht > Pontificalibus < und übergibt einem Consistorialadvokaten die *Decretalen*. welche auf seinen Befehl der Dominikaner *Raimondo Pennaforte* gesammelt hatte, und welche bei den geistlichen Gerichten zur Richtschnur dienten. Der Papst hat hier das Portrait *Julius II* und neben ihm halten die Cardinäle: *Giovanni dei Medici* (später Papst Leo X und *Antonio del Monte* Oheim des Papstes, den Mantel des Papstes weiter hinten steht noch Alessandro Farnese, später Papst Paul III. // [70v]

98.⁴⁰³

Betrachten wir nun diese Werke, nachdem sie d. Inhalt kennen gelernt haben nach ihren künstlerischen Werth.

Die *Erfindung* dieser Gemälde, und deren *Anordnung durch die Gruppierung* entspricht d. höchsten Anforderungen d. Kunst. die hier dargestellten *abstrakten Begriffe* sind, so viel es durch das Mittel der Malerey irgendmöglich ist, *deutlich >wahr<*, *charakteristisch >korrekt<* und *schön* ausgebildet.⁴⁰⁴

Das Bild der *Theologie* behauptet was *inneres tiefes >poetisches<*⁴⁰⁵ Gefühl anbetriift unbedingt den ersten Platz.⁴⁰⁶ Hier war der Stoff an und für sich schon für⁴⁰⁷ die

403 Randbemerkung mit Bleistift: 17. Stu. 22. July.

404 Randbemerkung: Um durch *Handlung* allegorisch im Bilde die verschiedene Auffassung des Dogma über das Hl. Abendmahl nach allen Richtungen hin zu zeigen, so wählte *R.* so glücklich diese Situation. Hier ist nun ein *Brennpunkt* von wo alle Strahlen, in hellere od: dunklere Beleuchtung zwischen *Glauben* [diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift] und *Wissen* ausgehen.

405 Dieses Wort mit Bleistift ergänzt.

406 Randbemerkung mit Bleistift: Bei der Betrachtung und Vergleichung der Disputa mit d. Schule v. Athen, Bemerkung dazu.

407 Randbemerkung: Gefühl!

künstlerische Darstellung günstiger als >bei< der Philosophie und Jurisprudenz, da die Gottesehre ebenso sehr >vermittels des *Glaubens*⁴⁰⁸ < durch unser Gefühl⁴⁰⁹ erkannt wird, wie durch d. Verstand, und dadurch auf *gleicher Basis mit der Kunst*⁴¹⁰ selbst steht.

Bei der Betrachtung derselben ist deshalb unser Gefühl eben so thätig wie bei der Darstellung, nicht so ist bei d. Schule von Athen, wo zu vil [!] *Reflexion*⁴¹¹ vorherrscht. Dazu kommt daß R. dieses Bild, unmittelbar nach seinem letzten Aufenthalte in Florenz⁴¹², tiefer in der *Charakteristik* behandelte // [71r, Abb. 37]⁴¹³

98.⁴¹⁴

Gemälde der Decke.

Die 4 *Rundbilder*⁴¹⁵ der allegorischen Figuren der 4 *Fakultäten* sind in der Mitte der Dreieckfelder gemalt, der [!] viereckige Seitenbilder (NB sie gehen über die Kanten der Kreuzgewölbes) enthalten Szenen welche sich in *doppelter Beziehung*⁴¹⁶ zu beiden Rundbildern befinden, wo zwischen sie stehen. Der *Grundriß Mosaikartig*⁴¹⁷.

1. ⁴¹⁸ zwischen d. *Theologie* und der *Jurisprudenz* befindet sich der *Sündenfall*⁴¹⁹ A als negativer Grund der *nothwendigen Erlösung* >der irdischen Gerechtigkeit und Strafe< eine höchst einfache und sehr harmonische Composition, besonders edel sind die Formen der Nackten.

B. zwischen Theologie und Poesie ist *Apollo der den Marsias*⁴²⁰ bestraft als *Sieg der wahren Kunst über die Falsche* steht er zur Poesie,⁴²¹ zur *Theologie* ist die Beziehung

408 Unterstreichung mit rotem Stift.

409 Letztes Wort zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

410 Unterstreichung mit rotem Stift.

411 Unterstreichung mit Bleistift.

412 Randbemerkung: *Florentiner Schule*.

413 Dieses Einzelblatt zur Decke der Stanza della Segnatura aus etwas hellerem Papier wurde offensichtlich bereits von Oesterley an dieser Stelle eingeschoben. Darauf deutet seine eigenhändige Paginierung in Tinte, welche die „98“ wiederholt.

414 Eingeschobenes Blatt, daher die Wiederholung der vorherigen Seitenzahl. Randbemerkung mit rotem Stift: 67.

415 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

416 Unterstreichung mit rotem Stift.

417 Unterstreichung mit Bleistift.

418 Annotierte Federskizze der Decke am rechten Rand, die im Folgenden genannten Buchstaben beziehen sich auf diese Skizze (Abb. 37).

419 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

420 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

421 Ergänzung rechte Seite: Im Bilde selbst hat er nicht nach der antiken Darstellung und so wie ein Entwurfe ihn gezeigt [?]; keinen *Scythen* als Vollzieher des Urtheils gemalt. Sondern einen mit Epheu bekränzten

auf den ersten Blick befremdend; aber sie wird deutlicher, wenn man die damaligen Verhältnisse der Gelehrsamkeit ins Auge faßt. Im 1 Gesang *Dante's* Paradies, wird Apollo angerufen, dem Dichter gleich dem Marsyas die *irdische Hülle* abzustreifen, und die Brust so mit dem *göttlichen Geiste*⁴²² zu erfüllen, daß ihm die Bilder des Paradieses ganz *erkennbar wären* und er sie ändern wieder beschreiben könnte.

C. zwischen der Poesie und der Philosophie eine *allegorische* Weibliche Gestalt in Betrachtung der *Weltkörper versunken*⁴²³, als ein Geleit der Erkenntnisse sowohl für Poesie als Philosophie.⁴²⁴ // [71v]⁴²⁵

D. Das Uebergangsbild von der Philosophie zur Jurisprudenz ist das *Urtheil des Salomo* über die beiden Mütter gemalt, ein Urtheil welches mehr aus *tiefer*⁴²⁶ Kenntniß der *Leidenschaft, des Herzens*⁴²⁷ (ein philosophisches *naturrechtliches Urtheil*⁴²⁸) gefällt ist, als nach einem geschriebenen Gesetz.

Hiernach haben wir nun ferner die 4 allegorischen Figuren und die Wandmale-
rey näher zu betrachten.⁴²⁹

1. Die *Theologie* (als Titelbild zur großen Darstellung derselben) als weibliche Gestalt ist sie personificiert auf Wolken sitzend, in der linken Hand hält sie ein *Buch* mit der rechten zeigt sie nach dem *Himmel* unter ihr gemalt. Das Haupt ist mit einem weißen Scheine umhüllt, und wie das der *Beatrice*⁴³⁰ (der Repräsentantin *der Kirche*) mit einem *Olivenkranz* gekrönt, das Unterkleid ist *roth*, das Obergewand, der Mantel *grün*, als die Farben der theologischen Tugenden, der *Liebe* und *Hoffnung* im *Glauben*. Von 2 Engelknaben, Genien zur Seite werden Tafeln gehalten mit den Worten (*Divinarum rerum notitia*⁴³¹) „Die Kunde der göttlichen Dinge“⁴³²// [Fol. 72r]

99.

als die späteren. Besonders ziehen uns hier die *portraitartigen* Köpfe der Kirchenväter etc. etc. an. Hierin so wie besonders in dem Adel der Gestalten und der harmonischen Anordnung der so sehr reichen Composition spricht sich *Rs* unergründliche *Tiefe des Gemüths* aus.

Hirten, ein anderer bekränzt Apollo mit Lorbeer.

422 Diese und die beiden folgenden Unterstreichungen mit rotem Stift.

423 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

424 Randbemerkung unten rechts: 78.

425 Keine Tintenzählung.

426 Unterstreichung mit rotem Stift.

427 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

428 Unterstreichung mit rotem Stift.

429 Randbemerkung mit Bleistift: 14. Stunde.

430 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

431 Unterstreichung mit rotem Stift.

432 Dieser Abschnitt wurde mit rotem Stift quer durchgestrichen.

⁴³³Die *Färbung* dieses Bildes ist schon sehr ausgezeichnet, besonders einzelne Theile⁴³⁴ sind schon unübertrefflich gelungen. Einen Fortschritt in der technischen Behandlung⁴³⁵ der Freskomalerei bemerkt man von der linken zur rechten Seite zu nehmend. Es hören die *Retouchen* vermittelt der *Temperamalerey* immer mehr auf, es zeigen sich weniger die Schraffierungen. Eine gewisse *Ungleichheit* ist hier noch vorhanden.

Der Parnaß zeigt nicht durchhin die liebevolle Sorgfalt in der Ausführung, aber in der *Vertheilung* der *Licht* und *Schattenmassen*, und d. *Anordnung* der *Gewänder* hat sich hier ein *großartigeres Princip*⁴³⁶ zu entwickeln angefangen.⁴³⁷ Inneres Bedürfniß und äußere Veranlassung, trugen gleich viel // [72v]

100.

zu der *Entstehung und Entwicklung des großartigen malerischen Styls bei*. >|<

R. fühlte, daß die Gruppen und einzelnen Gestalten hier, wo sie vom Beschauer in einer gewissen *Entfernung* aus gesehen werden können,⁴³⁸ und zumal an einem *dunklen Ort* ausgeführt, nur dann auf den ersten Blick wirkungsvoll⁴³⁹ und verständlich als das was sie sein sollen, durch Charakter und Schönheit ansprechen, wenn mehr auf eine *Totalwirkung*⁴⁴⁰ gesehen würde, als in zu zarter Detaillierter Ausführung.⁴⁴¹

zu diesem geigisten [!] Bedürfniß d. Kunst kam noch der äußere *Umstand*⁴⁴², daß Julius II schon ein *bejahrter Greis*, leidenschaftlich, heftig, gewiß oft den Wunsch der *beschleunigten Arbeit*⁴⁴³ ausgesprochen hatte, so daß R. hiermit in *Uebereinstimmung*, die weniger Zeit erfordernde, großartigere Massenwirkung und Ausführung, der frühern vorzog.⁴⁴⁴ Dies malerische Element zeigt sich schon vollkommen entwickelt in der *Schule von Athen*, hier ist R schon // [73r]

433 Randbemerkung: *Farbe!*

434 Randbemerkung: Kopf d. Gregor.

435 Randbemerkung: *Technik!*

436 Unterstreichung mit Bleistift.

437 Randbemerkung: *Schüler und Gehülfen*, Brief von Raimondi erwähnt.

438 Randbemerkung: *Entfernung, Wirkung!*

439 Randbemerkung: *Dunkelheit* d. Orts.

440 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

441 Randbemerkung: Kein Detail!

442 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

443 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

444 Randbemerkung: *Eile! Julius II. Studium der Antiken.*

101.

ganz Meister seines Stoffs, ebenso sehr nach dem Geistigen Inhalt, als auch was stylisirte gleichmäßige *Behandlung* anbetrifft, Alles ist wie aus einem Guß, hervorgegangen.

D. *Graf Castiglione* war ihm hier bei der Darstellung des *gelehrten Theils*, im engen Sinne d. Worts behülflich *Rs* großes unerreichtes Verdienst aber besteht in der >Lösung d< schwersten Aufgabe der Kunst: *Einen den [!] bildenden Kunst widerstrebenden Gegenstand, dennoch klar, lebendig und wahr, dem Sinne anschaulich gemacht zu haben.*

Treffend ist der persönliche Charakter jedes einzelnen Philosophen hingestellt, und ebenso sehr sein Verhältniß, die geistige Beziehung zu andern, so ist es ihm gelungen uns mit *einem Blick*, eine Uebersicht der Entwicklung der philosophischen Schulen zu geben⁴⁴⁵

Mit dem glücklichsten Erfolge ist das *antike Costüm* behandelt, und besser als in späterer Zeit, wo doch ungleich mehr antike Bildwerke bekannt sind als zu R. Zeit.⁴⁴⁶

In Rücksicht der *stylisierten Ausführung*. // [73v]

102.⁴⁴⁷

gehört dieß Bild zu den vollendetsten *Rs*. und überhaupt d. neuern Kunst. Hier ist von der *alten strengen symmetrischen* Anordnung noch so viel beibehalten, um die übersichtliche Klarheit der Gruppen zu veranschaulichen, und >zugleich< das *Würdevolle, Ernste*⁴⁴⁸ des Gegenstandes auszudrücken. Der bei dem Bilde des Parnasses *entstandene großartige malerische Styl*, ließ ihn *hier* nur den *allgemeinen geistigen Charakter* der Philosophen ausdrücken, es sind hier keine solche Portraitbildungen wie in d. Disputa keine kleinen Zufälligkeiten kommen vor, wie im gewöhnlichen Leben. Hier >sieht man< die *Idee* durch Form und Farbe verkörpert >so klar hindurch< (wie ein im durchsichtigen Bernstein befindliches Insekt)⁴⁴⁹

445 Randbemerkung: und zugleich einen Spiegel des damals allgemein Studiums des *classischen Alterthums*.

446 Randbemerkung mit rotem Stift: Antike.

447 Randbemerkung: M. H. Die Einwirkung M. A. auf die Freskomalerei *Rs*s geht ebenso sehr aus den Arbeiten selbst hervor wie auch aus den *Äußerungen Rs und M. As*, ein Vergleich der Rphaelischen [!] *Staf-felbilder* in Oel mit den *Werken M.As*. werden uns den wesentlichen Unterschied der Malerei bei beiden Künstlern zeigen, und uns den Beweis liefern daß R. als Maler des Schönen und Charakteristischen ungleich *vielseitiger* [Unterstreichung mit rotem Stift] wie M. A. ist, indem er zugleich neben dem *Großartigen*, Erhabenen, das *Zarte, Anmuthige, Graziöse* tiefesinnige Gefühl d. Liebe auszudrücken vermag. M. A. konnte keine *Madonna* [Unterstreichung mit rotem Stift] wie R. malen.

448 Unterstreichung mit Bleistift.

449 Randbemerkung: Verkörperung d. Idee. Mehr *symbolisch* als *allegorisch*; mehr *objektiv* als *subjektiv*. / R. erhielt 2000 *Gold Scudi Honorar* [Unterstreichung mit rotem Stift] für ein großes Wandgemälde. / [Folgendes mit rotem Stift] 9. St. [Folgendes mit Bleistift] 1851.

Zu der Entwicklung des *neuen malerischen Styls* trug für *R.*s Künstlerleben ein sehr wichtiges Ereigniß mit bei, nämlich daß *R.* die von *M. Angelo*⁴⁵⁰ in der Sixtinischen Capelle gemalten Fresken heimlich durch Bramante⁴⁵¹ zu sehen bekam.⁴⁵² // [73.1r]⁴⁵³

103.

M. Angelo

Geb. 1474. er starb 1563 (= 89 alt) aus dem Stamm d. Grafen v. Canossa gebor. *Maler, Bildhauer* und *Architekt*. 12 Jahr [!] Studium d. Anatomie. Lehrer *D. Ghirlandajo*⁴⁵⁴ Carton mit L. da Vinci | Berufung nach Rom *Grabmonument* für Julius II.⁴⁵⁵ nicht *vollendet*⁴⁵⁶ wegen Streitigkeit mit d. Papst und dessen Befehl die Deke [!] in d. Sixtinischen Kapelle al fresco zu malen 1508.⁴⁵⁷ Er ließ Maler, Gehülfen v. Florenz kommen, d. *Technik* wegen, er vollendete sie aber alleine in 3 Jahren. (seine schönste Arbeit)⁴⁵⁸ (in d. Decke die Hauptmomente d. Genesis) in d. Dreieken [!] des Gewölbes Propheten und Sybillen (*Erstere Verkündiger der Zukunft des Erlösers bei d. Juden letzte bei d. Heiden*) Als lebendige⁴⁵⁹ Geister d. Architektur, als Stützen umgeben diese Figuren, architektonische *Gerüste*, um dem ganzen *Haltbarkeit* zu geben; *großartiges architektonisches Ganzes*.

450 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

451 Randbemerkung: der die Schlüssel als Baumeister dazu hatte.

452 Randbemerkung: M. A. hatte Perugino und Francia verachtet, ihrer sentimentalischen schwärmerischen Richtung wegen, erst in *Rom* wo R. selbst großartiger dachte, übte M. Angelo seinen Einfluß auf ihn aus.

453 Behelfsfolionummer, da hier die durchgehende Folierung fehlt.

454 Randbemerkung mit Bleistift: empfahl ihn für Bologna.

455 Randbemerkung: [folgende zwei Wörter mit Bleistift] Moses Gesetzgeber. / *Statue als Kern in d. Hülle d. Steins*. [Unterstreichung mit rotem Stift].

456 Unterstreichung mit Bleistift. Randbemerkung: in St. Pietro in Vincoli (St. F. [?] in Banden / Fesseln) Stolz d. M. A. 2 mal vergeblich beim Papst, abgehalten von Unruhe in Bologna. reiste er nach *Florenz* 5 Courire mit Briefen nachgeschickt, 3 Breve an Signoria zu Florenz. zuletzt von Gonfaloniere Soderini überredet reiste er als *Gesandter* >d. Republik.< mit Cardinal Soderini nach Rom. Statue Julius II.

457 Randbemerkung: versuchte *R.* hierzu d. Papst vorzuschlagen / Niemand sollte vor Beendigung d. Arbeit diese sehen, selbst d. *Papst* in Lebensgefahr.

458 Randbemerkung: *Dante* d. Malerei stets die schwierigsten Aufgaben gestellt / [Folgendes mit Bleistift z. T. mit rotem Stift ergänzt] Gelehrsamkeit in d. Zeichnung, >12 Joche [?]< Anatomie / Dante in d. Philosophie.

459 Randbemerkung: zu Florenz in Stein gemalt / kolossale antediluvianische Gestalten [Folgendes mit Bleistift] kolossale Gestalten einer antediluvianischen Urwelt.

Genesis Gottvater ist im gewaltigen Fluge⁴⁶⁰ vor Genien [?] Erschaffung *Adams* Elektrischer Funke d. Leben. *Schuld u Rache*. Sündenfall u Vertreibung a. d. Paradies. // [73.1v]

104.

Propheten und Sybillen alle sitzend, mit Büchern od: Schriftrollen beschäftigt; *Forschend, trauernd; begeistert aufschauend* Schmerz über sündige Welt, Kraft, Majestät, im Blick auf d. künftigen Trost.

Zacharias: als Greis, ruhig forschend.

Jeremias. in tiefen Schmerz niedergebeugt.⁴⁶¹

Ezechiel. freudiges Hinwenden zu Genius, der nach oben zeigt.

Unter diesen Proph. *Familiengruppen* der Vorfahren der Maria. | in den Ecken. 4 Szenen d. *Rettung der Juden*, 1 *Judith und Holofernes*, 2 *Goliath und David* 3. *eherne Schange* [!]. 4. *Bestrafung Hamans* am Kreuz.

—
In Florenz *plastische* Arbeit und architekton. Kapelle d. Mediceer in St. Lorenzo. *Grabmäler* [!].

im 60 Jahr erst malt M. Angelo das jüngste Gericht. 60 Fuß hoch.⁴⁶²

Gewaltiger Schwung d. Phanstasie aber nicht so rein einfach großartig wie d. Decke, zu gesucht gelehrt in d. Anatomie.

Dies ira⁴⁶³ (Nachahmung nach Orcagna Campo Santo)⁴⁶⁴ *Christus als verdammender Richter*. *Maria* in Angst sich zu d. *Begnadigten* wendend. *Märtyrer*, Anklagend ihre Peiniger. Die *Begnadigten* erheben sich langsam noch niedergeduckt [?] von der Schwerheit [?] irdischen Leibes, geheimes Entsetzen auch hier. nirgend: Freude, Ruhe. Seeligkeit.

—
In d. Glorie *keine*⁴⁶⁵ ewige Ruhe, Entäußerung menschlicher Natur, sondern *Leidenschaftlichkeit*. *Unruhe* keine festliche Figur, durch schöne Gewandmassen, *keine heilige Ueberlieferung*. Zu sehr einzelner *Moment einer Handlung*,⁴⁶⁶ // [74r]

460 Randbemerkung mit Bleistift: *als Jehova des alten Bundes*.

461 Unleserliche Randbemerkung mit Bleistift.

462 Randbemerkung: der Papst Paul III ging mit 10 Cardinälen selbst zu ihm um ihn persönlich darum zu bitten er solle sie Oelmalen [folgende Ergänzung mit Bleistift] >Fra Sebastiano d. Piombo<, aber er sagt Malerei für Weiber für faule und bequeme Maler.

463 Randbemerkung: *Quantus tremor est futurus. Quando judex est venturus, Cuncta stricte discussurus.* / 8 Jahre lang 1541 vollendet.

464 Randbemerkung mit rotem Stift: Signorelli.

465 Unterstreichung mit Bleistift.

466 Randbemerkung: *dramatisch* nicht symbolisch wie Glorie bei R. u Aeglico [!].

105.

Sehr schön und treffend ist die Angst das convulsivische Ringen der Verdammten, das Dämonische ist ihm mehr gelungen, tragischer großartiger Adel ergreifendes Patos überall.⁴⁶⁷

⁴⁶⁸Papst Paul 4.⁴⁶⁹ wollte der anstößigen Nacktheiten wegen d. Bild abschlagen lassen, Daniel⁴⁷⁰ d. Volterra Schüler M. A.s malte Gewänder (Hosenmacher braghettone)⁴⁷¹

Er malte kein Staffeleibilde [!].

Ein Charakterzug M. A. war seine große Reizbarkeit und Unverträglichkeit. Torrigano[!] als Knabe⁴⁷² den er das Nasenbein einschlug einschlug.

Bacco d'Angolo Freund Rs. verhinderte er die Vollendung der Kuppel St. M. del Fiore. 1504. Wache beim David.

Perugino klagt vor Gericht über seine Schimpfrede tölpelhaft und unwissend.

Francia lobt d. Guß d. Statue Julius II.⁴⁷³ „Dein Vater kann schönere lebendige Figuren machen als gemalte.“⁴⁷⁴

Er verdrängte L. da Vinci aus Rom.⁴⁷⁵

er erhob sich über alle Künstler,⁴⁷⁶ und behandelt sie mit Geringschätzung, wenn sie sich vor ihm nicht sclavisch demüthigen.

R. hingegen [?] spricht: „Er schätze sich glücklich zu M. A.s Zeit geboren zu seyn, da er durch ihn eine andere Art, als die der alten Meister habe kennen gelernt“⁴⁷⁷ // [74v]

106.

Ueber den Gegenstand v. Rs Liebe wissen wir leider nichts gewisses.

Verschiedene Sagen haben sich darüber erhalten.⁴⁷⁸

467 Randbemerkung: 18. Stunde.

468 Randbemerkung mit Bleistift: nicht so liberal dachten.

469 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen. Randbemerkung: [Folgendes mit rotem Stift] nicht allein sein [?]. / [Folgendes mit Bleistift] Ceremonienmeister d. Papstes Misser [?] Biagio da Cesema, tadelt die unanständigen Nacktheiten d. Figuren, der Sittenrichter als Minos nach Dante mit d. Schlangenschweife / hätte M. A. mich in das Fegfeuer versetzt so wäre noch Rettung möglich aber in d. Hölle. nulla est redemptio / Bestrafung / Loskaufung [?].

470 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

471 Randbemerkung: (braga Bauchband [?]).

472 Randbemerkung: Mitschüler in Academi.

473 Randbemerkung mit Bleistift: so sagt er dessen schönem Sohn.

474 Unterstreichung mit Bleistift.

475 Unterstreichung mit rotem Stift.

476 Randbemerkung: Stelle aus M. A. Brief. [Unterstreichung und Folgendes mit rotem Stift] p. 181 [?].

477 Unterstreichung mit rotem Stift.

478 Randbemerkung mit rotem Stift: Bald nach Ankunft in Rom lernte R seine Geliebt kennen / Sonette a. Studien zu Disputa.

Die *Töpferstochter* soll nach R[om]⁴⁷⁹ gekommen sein und da habe *R.* sie zufällig wiedergefunden.

Nach andern habe in der Straße *St. Dorothea* Nro 20⁴⁸⁰ die Tochter eines *Sodabrenners*⁴⁸¹ gewohnt, in einem kleinen *Garten mit niedriger Mauer* haben sie Künstler zufällig gesehen, und über ihre Schönheit d. *R.* erzählt, *R.* habe sie darauf im Garten gesehen wie sie ihre *Füße im plätschernden*⁴⁸² Springbrunnen gebadet habe. Die heftigste Liebe für sie, ließ ihn nicht ruhn bis er sie sein nannte er fand sie *liebenswürdiger und edler* als er ihrem Stande nach es erwarten durfte und so biehelt er sie bei sich bis zu seinem Tode.

d. Name *Fornarina* reicht erst los a. d. Mitte d. vorigen Sec.

Vasari erzählt

Sein >25.< Portrait >1509< für *Francia* im Besitz [!] van Dycks gest. zugleich daß im Palast *Barberini* seiner *Geliebten*⁴⁸³ // [75r]

107.⁴⁸⁴

Während der ersten 3 Jahre in *Rom.* fand sich für *R.*, während von seinen Schülern nach seinen *Cartons* al fresco gemalt ward noch so viel Zeit über daß er folgende *Staffeleiölgemälde*⁴⁸⁵ ausführen konnte.

1. *Sein Portrait für F. Francia.*⁴⁸⁶
2. Das Portrait *Julius II.*⁴⁸⁷ dieser Papst begünstigte diese [?] Kirche ganz besonders und hatte ihr sein Portrait geschenkt; Jetzt im Pallast [!] Pitti; d. Papst ist hier schon alt aber noch voll Kraft, er faßt mit beiden Händen die Lehnen seines Sessels, zu neuen Thaten aufstehend. *Vasari* sagt, es sei so ähnlich, daß man sich vor d. Papst *fürchte; Ruhe.*
3. *Portrait* d. Herzogs v. Mantua⁴⁸⁸ u *Parmesan* Liebling d. Papstes.

479 Randbemerkung: es gab damals in *Urbino* gar keine *Majolikafabrik.*

480 Randbemerkung mit Bleistift, rot unterstrichen: in Trastevere bei *P. Settimana.*

481 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

482 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

483 Unterstreichung mit rotem Stift.

484 Randbemerkung mit rotem Stift: 20 St.

485 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

486 Randbemerkung: dessen Sonnett über *Verkündigung* Rs 1511. gemalt für Grassi in Bologna. *Copie in Gotha.* Für *Cardinal Riaria*; für S. M. del Popolo. Heil Familie später nach Loreto 2. *Madonna di Loreto* bekannt ist jetzt verschollen; *Maria* hat d. *Schleier* gelichtet, herrliche königliche Haltung d. Bild ward bei *Festen in d. Kirche* [Unterstreichung mit rotem Stift] enthüllt, eben so das: halbe Lebensgröße. schon zu Vasaris Zeit gabe es viele alte *Copien.*

487 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

488 Randbemerkung: (Federico, Schüler d. Euclid.).

4. *Madonna d'Alba*⁴⁸⁹ rund klein⁴⁹⁰ für *Paolo Giovio*⁴⁹¹. Bischof von Nocera de Pagani im Neapolitanischen. jetzt im Besitz d. Kaiser *Nicolaus*⁴⁹².
5. *Vierge au diadème, Le Sommeil de Jesus*⁴⁹³, La Vierge au Linge jetzt in Paris⁴⁹⁴
6. *Madonna Aldobrandini*⁴⁹⁵; jetzt im Besitz Lord Gravagh [!] in London⁴⁹⁶
// [75v]

108.

Madonna di Fuligno.⁴⁹⁷ 1511. für Sigismondo Conti aus Fuligno. Geheimschreiber⁴⁹⁸ d. Papstes, d. *Conti* waren bis 1808. >erloschen< durch Reichthum und d. Künste befördernd [?] in Rom berühmt. (Giovanni Santi erwähnt⁴⁹⁹ d. Sigismondi schon als Geschichtschreiber seiner Vaterstadt). Er hatte ein Gelübte gethan, eine Madonna malen zu lassen, wenn er von einem Meteor errettet würde.⁵⁰⁰

Madonna in einer gelben Glorie >Sonne<⁵⁰¹ d. Kind M. Angelesc verdreht.

Der *Donator* S. Conti als Portrait. Ausdruck v. inniger Andacht, über ihn beugt sich d. *St. Hieronymus*, ihn der Gnade d. Maria empfehlend.⁵⁰² Links *Johannes* d. Täufer auf Christus hinweisend *abgehagert durch Kasteiungen und Fasten*⁵⁰³ in d. Wüste; nach byzantischem Typus.⁵⁰⁴

489 Randbemerkung mit Bleistift: Herzogin v. Alba vermachte 2 Bilder ihrem Arzte, nach Tod glaubte man er habe sie vergiftet, Friedensfürst rette ihn, und 4000 Tl nach London, jetzt 14.000 Tl in Petersburg.

490 Randbemerkung: in d. Falten kleinlich.

491 Unterstreichung mit rotem Stift.

492 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

493 Unterstreichung mit rotem Stift.

494 Randbemerkung: in 2 *Stück zu Pescia* als Deckel eines Weingefäßes. [-]: Perugia.

495 Randbemerkung mit rotem Stift: halbe Figur klein [?].

496 Randbemerkung mit Bleistift: bei D. Agincourt. Größe d. Originals.

497 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

498 Randbemerkung: *Cameriere segreto*. starb 1512.

499 Randbemerkung: in d. *Reimchronik* für Herzog v. Urbino.

500 Randbemerkung: (*Bombe* Belagerung v. Fuligno.?) *Regenbogen* Friedenszeigen [!].

501 Randbemerkung: (Tüpus [!] der Römerinnen) Hoheit, Ernst, begnadigende Huld. steht zwischen *Madonna di St. Sisto* und florentiner Naivität.

502 Randbemerkung mit Bleistift: Empfehlung d. Gnade Marias den *Einzelnen*, und das *Volk* / [Folgendes mit Tinte] *Johannes Christus*.

503 Unterstreichung mit rotem Stift.

504 Randbemerkung: *Correggio* in *St. Franciscus* in Dresden so viel Aehnlichkeit, daß man glaubt er habe hier *R.* nachgeahmt.

St. Franciscus: Kniert hier, und ist⁵⁰⁵ v. Himmlischer Begeisterung glühend, mit d. rechten weist er aus d. Bilde nach der Gemeinde in d. *Kirche*⁵⁰⁶, als bitte er für die ganze >Verzeihung d. Armen< Menschheit.

In der Mitte steht ein *Engelknabe* eine *Tafel*⁵⁰⁷ haltend, er von engelreiner Unschuld, Klarheit im Blick, *idealischer Schönheit d. Formen*.⁵⁰⁸ *Herrliches Helldunkel* // [76r]

109.

Colorit hier am schönsten von allen seinen Bildern, allein gemalt, nicht bloß retouchirte Arbeit seiner Schüler.⁵⁰⁹

d. Bild kam zuerst in d. Kirche Ara Caeli auf d. Capitol in Rom. 1565 kam d. Bild durch Verwendung d. Schwester Anna Conti in die Klosterkirche gestiftet d. St. Anna in Fuligno [!], daher d. Name von d. kam es nach Musée Napoleon⁵¹⁰ und 1815 nach dem Friedensschluss 1815 [!] in d. Gemäldesammlung im Vatican. Apartamente Borgia.

—

Prophet Jesaias:

Zu R. Zeit zeichnete sich in Rom ein gewisser *Johannes Goricius* aus *Luxemburg*⁵¹¹ als Beförderer und Freund d. Künste und Wissenschaften aus. Sein *Haus* und seine *Gärten* standen d. Gelehrten und Künstlern stets offen und am Tage der *St. Anna* seiner Schutzpatronin gab er ein großes *Fest* jährlich wo ein Wettkampf zwischen Künstlern und *Gelehrten statt*⁵¹² *fand*.⁵¹³ In der Kirche *St. Agostino*⁵¹⁴ ließ er⁵¹⁵ von *Andrea Sansovino* eine Marmorgruppe der *St. Anna und Maria* machen, hierüber sollte R. einen Prophet *Jesaias al Fresco*⁵¹⁶ malen, nach *Vasaris Bericht*, hätte R. nachdem er die Prophn⁵¹⁷ [!] M. Angelos gesehen hatte, *alles wieder abge-*

505 Randbemerkung: (wie bei Perugino bartlos).

506 Unterstreichung mit rotem Stift.

507 Randbemerkung: (Spiegel od: Inschrift?).

508 Randbemerkung mit rotem Stift: Kopf, Engel S. Sisto.

509 Randbemerkung mit rotem Stift: Sonnenglanz./ al fresco undurchsichtig.

510 Randbemerkung: und wurde hier von Holz auf Leinwand übertragen.

511 Unterstreichung mit rotem Stift.

512 Unterstreichung mit rotem Stift.

513 Randbemerkung mit rotem Stift: Skizze, Entwurf [?].

514 Unterstreichung mit rotem Stift.

515 Randbemerkung: an einem Pfeiler, im Mittelschiff.

516 Diese und die beiden folgenden Unterstreichungen mit rotem Stift.

517 Randbemerkung: 1512.

schlagen und den neuen jetzigen im Styl M. Angelos gemalt. von nun an habe er seinen Figuren mehr Majestät gegeben.⁵¹⁸ // [76v]

110.

Die *Disposition* d. Ganzen wie auch die Bewegung und die starken Körperformen zeigen entschieden die Nachahmung M. Angelos: *statt grandiose Derbheit, Schwerfälligkeit!*⁵¹⁹

Die griechische Inschrift sagt daß Goricius die Marmorgruppe zu gleicher Zeit hat mit diesem Bilde machen lassen.

Der Besteller soll den Preis dieses Bildes zu Hoch gefunden haben und M. Angelo als Schiedsrichter zugezogen, derselbe sagte das *Knie allein*⁵²⁰ sei so viel werth als

Gestochen v. H. Golzius >nach Zeichnung v. Casparo Celio, Bartsch III. p. 82. N. 269.<

Daniel Da Volterra restaurierte unter Paul 4. das Bild, nachdem ein Sacristan es abgewaschen hatte.⁵²¹

In diesem >Jahr< 1512 malte R. 2 >Portrait< Bilder,⁵²² die in der Färbung eine solche *Tiefe und Schönheit* zeigen wie man sie nur bei d. Venetianern und besonders bei *Giorgione*⁵²³ sieht, die Aehnlichkeit im Colorit mit diesem Künstler ist so groß, daß man geglaubt hat Giorgione habe das eine dieser Bilder selbst gemalt, aber er starb 1511 und d. Bild hat die Jahrzahl 1512. es ist die sogenannte

Fornarina.

// [76.1r]⁵²⁴

111.

Ums Jahr 1511 wurde *Sebastiano del Piombo*, ein Venetianer nach Rom berufen durch *Agostino Chigi*; um durch Musik und Malerei ihn zu erheitern, durch ihn konnte nun *Giorgiones* Bilder und seine Art d. Colorit dem R. bekannt geworden sein, der d. *Chigi* seit 1510 näher befreundet war.

518 Randbemerkung: M. Angelo malte von 1508 diese Decke, 1507. Statue Julius II. in 22 Monate gemalt, aber nicht die Cartons gezeichnet.

519 Unleserliche Randbemerkung mit Bleistift.

520 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

521 Randbemerkung mit rotem Stift: 21. St.

522 Randbemerkung: *Rs Vielseitigkeit!*

523 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

524 Behelfsfolionummer, da hier die durchgehende Folierung fehlt.

R. Morghen hat dieses von südlicher Gluth und Fülle in herrlicher Schönheit strahlende Bild, als d. Geliebte *R.* gestochen. Ein Gemälde Verzeichniß d. Tribune v. J. 1589 giebt nicht d. Namen des Portraits an.⁵²⁵

Passavant vermutet daß nach Vasaris Angabe es *Beatrice Ferrarese*⁵²⁶ eine damals berühmte *Improvisatorin* sei, darauf scheint der goldene, grün emaillierte *Kranz* hinzudeuten, so wie die gewählte *Kleidung*, der tiefe seelenvolle Blick ihres Auges. // [76.1v]

112.

Bindo Altoviti >aus Florenz<.⁵²⁷ ebenso wie man bis jetzt die *Beatrice Ferrarese* für die *Fornarina* gehalten hat, so hielt man seit⁵²⁸ *Bottari* (Herausgeber >1792< d. Vasari) dieses Bild für d. d. *R.* nach einer Stelle im Vasari.⁵²⁹

Das Bild ist in d. *Familie d. B. A.* stets als das ihres Vorfahren gehalten, erst *della Valle* sagt ihnen daß es das *R.* sei; dazu kommt daß das Bild einen Jüngling im Alter v. 22 Jahren malte, und *R.* konnte im 22. Jahre 1505 od: 1506⁵³⁰ so noch nicht malen, auch haben die echten Bilder *Rs* braune Augen und dunkle Haare [!]. Dieser aber hat blonde Haar und blaue Augen. In München hält man es jetzt für das des *B. A.*

Speth in seiner Kunst in Italien eifert sehr dagegen und behauptet daß d. Portrait d. *B. A.* im Pallast *Altoviti* in Rom v. *B. Cellini* mit Bart im hohen Alter, keine Aehnlichkeit mit diesem Bilde habe.

R. Morghen hat es als das *Rs* gestochen.⁵³¹

Dieser selbe *B. Altoviti* ließ >später< bei *R.* die *Madonna dell Impannata* >(mit d. Leinwandfenster)<

jetzt im *Pallast Pitti*

Johannes halb erwachsen als Schutzpatron von Florenz, Ausführung ungleich, Schüler.

Madonna des Herzogs v. *Bridgewater*⁵³² früher Gallerie Orleans; d. Kind liegt im Schoß d. Maria

525 Randbemerkung mit rotem Stift: Inventarium.

526 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

527 Randbemerkung: wegen seiner Schönheit in Rom berühmt >und< als Kunstfreund.

528 Randbemerkung: della Valle.

529 Ergänzung rechte Seite: Vasari: „e a Bindo Altoviti fece il ritratto suo. / und dem *B. A.* machte er sein Portrait“ / e fece il ritratto del *B. A.*

530 Randbemerkung: er war jetzt 29 Jahr alt.

531 Randbemerkung: [Folgendes mit Bleistift] 1512. / [Folgendes mit Tinte] 19te Stunde.

532 Randbemerkung mit Bleistift: Anmuth, Schönheit d. Kindes.

Madonna im Besitz d. Dichters *Rogers*⁵³³ in London, *G. Orleans* >M. hält d. Fuß d. Kindes und< sitzt auf einer Balustrade // [77r]

113.

Für einen Cardinal *Lionello Pio da Carpi* malte R. eine größere heil. Familie die aus *G. Farnese nach Neapel* gekommen ist woselbst auch der Original Carton dazu ist.⁵³⁴

Maria mit Elisabeth sitzen unter Ruinen, Joseph steht unter einer Thüre.⁵³⁵ *Marco di Ravenna* hat alten Stich geliefert wo statt Ruine Landschaft mit Fächerpalme steht.⁵³⁶

*Madonna del pesce*⁵³⁷

Zu den vorzüglichsten Gönnern *Rs.* gehört der sehr reiche Kaufmann *Agostino Chigi* aus Sienna. Er stand bei d. Päpsten in hoher Gunst, als ihr treuer Anhänger und >viel erprobte< Redlichkeit. Er lieh ihnen oft große *Capitalien* ohne *Zinsen*. Dafür erhielt er später das *Monopol der Alaunwerke* von der päpstlichen Regierung, dadurch erwarb er das größte Privatvermögen in Italien. Julius II. gab ihm sogar sein *Famielwappen*⁵³⁸, d. d. Rovere. *Finanzminister*, Großer Beförderer d. Wissenschaften und Künste. Druckerei [!], griegische [!] Autoren *Pindar*, *Idyllen Theocrits*. Durch *Baldassare Peruzzi* ließ er in Gheta (Gärten) eine Villa bauen jetzt *Farnesina*.

Hier malten *Peruzzi*, *S. del Piombo*, *R.*, *Antonio Razzi*, *G Romano*.

Die üppigsten Feste hier, nach Art d. alten Römer, schöne Frauen (*Giovio*⁵³⁹) erzählt die schönste *Imperia*. // [77v]

114.

R. macht die Bekantschaft *Ghigi* zuerst 1500 durch Goldarbeiter *Cesarino* aus Perugia. ein Freund *Rs.* Er machte ihm Zeichnungen zu 2 Bronzeschüsseln, Federzeichnung v. *R.* dazu im *Dresdener Kupferstichkabinett*. *Neptun* mit Tritonen Nymphen und Amoren.

533 Randbemerkung: gen [?].

534 Randbemerkung: sehr schön erhalten / *Madonna* in Neapel.

535 Randbemerkung mit Bleistift: *Johannes Goricius*. *St. Anna*.

536 Randbemerkung mit Bleistift: 10 St. 1851.

537 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen. Randbemerkung, mit Bleistift durchgestrichen: [folgendes Wort mit Bleistift] später / *del pez* im Escorial in Madrid befindlich. Maria und d. Christkind auf d. Throne sehen huldvoll herab zum kauernenden Tobias der durch Engel empfohlen wird. *St. Hieronymus* mit dem Löwen steht zur andern Seite hält ein Buch in dessen Blätter das Ärmchen Christi liegt als wolle es nach Erhörung der Bitte weiter lesen. Hintergrund eine Drapperie. – / Das Bild ist v. *Bonnamaison* in Paris von 5 Holztafeln auf Leinwand übertragen.

538 Unterstreichung mit Bleistift.

539 Randbemerkung: *Giovio*.

A. Ghigi ließ Familien Kapelle in den Kirchen *S. M. della Pace*⁵⁴⁰ und *St. M. del Popolo* von *Sixtus 4.* Oheim Julius II erbaut [!].

Rs [!] malte in *S. M. della Pace*⁵⁴¹ *4 Propheten*⁵⁴² und *4 Sybillen*.⁵⁴³

Die von M. A. sind *großartiger*⁵⁴⁴ und *origineller* die von R. sind *schöner* in d. Linien [?] und Formen.

*Timoteo Viti*⁵⁴⁵ hat sie nach Cartons Rs ausgeführt, flach matt in d. Farbe. // [78r]

115

Nach dem das Zimmer della Segnatura vollendet war, so fing R. das Zimmer

des Heliodors,

an, nach d. Hauptgegenstand so benannt. Die Decke war auch schon v. Bramantino da Milano und P. della Francesca gemalt. Hier waren Portraite vieler berühmter Männer angebracht R. ließ sie durch Schüler kopirn [!] und dann *herabschlagen*.

Julius II. schenkte sie Paolo Giovio v. Como, Bischof von Nocera de Pagani,⁵⁴⁶

R. malte nun hier an der Decke die *Verheißungen Gottes an d. Erzväter*.

A. d. Wänden in 4 große Bildern *den besondern Schutz Gottes gegen die Feinde der Kirche*⁵⁴⁷.

An d. Decke wurden d. grau in grau gemalten Ornamente beibehalten in d. Mitte d. Päpstliche Wappen, auf den 4 Feldern d. Decke malte R. Scenen auf *Tepichen* welche wie aufgespannt erscheinen, um d. Schein größerer Leichtigkeit zu erlangen.

Das erste Bild an d. Decke stellt: *Gott Vater dar wie er d. Noah den Befehl zum Bau d. Arche ertheilt. die Schrift sagt: Noh fand Gnade vor dem Herrn und zeugte: Sem, Ham u Japhet.* Daher hier die 3 Kinder; // [78v]

540 Randbemerkung: wegen d. Bemühung d. Frieden in der Christenheit herzustellen.

541 Unterstreichung mit Bleistift.

542 Diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift.

543 Randbemerkung mit Bleistift: sitzende Stellungen.

544 Alle Unterstreichungen in diesem Satz mit rotem Stift.

545 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

546 Randbemerkung: er hatte zuerst d. Leben R. beschrieben, abgedruckt bei Tiraboschi: *Storia della letteratura Italiana*. Er veranlasste d. G. Vasari sein Werk zu schreiben.

547 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

116.

Es ist auch als d. Verheißung Gottes an Abraham daß er eine zahlreiche Nachkommenschaft haben soll erklärt. Dank Noah nach d. Sindfluth.

Es ist eine der schönsten Compositionen *R*: im Sinne M. A.'s großartig und innig in Gefühl, schön in Formen.

Viel unbedeutender sind:

2. *Abrahams Opfer Isaaks*, mit herabwirbelnden Engel a, d. Widder zeigend.

3. *Jacobs Traum*. viel schöner später in d. Loggien.

4. *Moses dem Jehova* im feuerigen Busch erscheint.

Moses kniet sein Gesicht vor der hell lodernden Flamme verhüllend. Aus welcher ein schöner Engel den ewigen Vater enthüllt, dieser nach M. A. großartiger Weise verheißt ihm d. Kinder Israels aus Aegypten zu führen.

Leider ist in d. *Mischung d. fresco Farben* hier ein Fehler begangen und deshalb die Bilder fast ganz *erloschen*. (zu junger Kalk)? Besser sind die großen Bilder erhalten

Das erste Bild an d. Wand war der

Heliodor.

Nach d. 3ten Kap. im 2ten B. d. Maccabäer.⁵⁴⁸ // [79r]

117.

war *Heliodor vom König Seleucus*⁵⁴⁹ beauftragt aus dem Tempel zu Jerusalem die Gelder d. *Witwen und Waisen* zu rauben.

Im Tempel selbst sieht d. Beschauer im Hintergrunde den Hohen Priester *Onias* mit andern knieend Gott um Schutz gegen die Räuber anflehen. Das Volk in Angst sieht nun wie *ein Reiter in goldener Rüstung* den Tempelräuber wie ein Blitzstrahl nieder schmettert. Mit gleicher Schnelle folgen ihm 2 Jünglinge mit Ruthen zu züchtigen.

Heliodor ist niedergeworfen er erkennt die göttliche Gewalt, sein böses Gewissen sagt ihm dies, er bewahrt aber immer noch eine *edlere Haltung* als seine rohen Gefährten. welche theils laut schreiend fliehn, od. sich vertheidigen wollen.

Die Blitzesschnelle ist durch den *leeren Grund* bezeichnet, als Gegengewicht sieht man dieser Gruppe gegenüber *das Volk*, in Entsetzen, Furcht, Freude über die göttliche Hülfe.

Das Bild sollte eine *Anspielung*⁵⁵⁰ auf die *Vertreibung d. Feinde Julius II.* aus d. Kirche sein, deshalb ist hier d. Papst auf ein Sessel getragen >v. Schweitzern< v. *M.*

548 Randbemerkung mit rotem Stift: 22te St.

549 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

550 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

A. *Raimondi*⁵⁵¹ Kupferstecher und Secretair in der Memoriale d. Giovanni Pietro de Foliari.⁵⁵² // [79v]

118.

D. Bild nach d. Art Giorgiones *tief* und *warm* und breit *colorirt*.⁵⁵³ Die Anordnung ist lebendiger und Massenhafter als die frühen Frescobilder, Einzelheiten (!) nicht so streng, fein und zart, wie früher gezeichnet.

Eine so *momentane Bewegung* >in solcher Dramatischer Lebendigkeit< hatten vor R. die Maler, außer L. da Vinci und M. A. (Cartons) nicht darzustellen gewagt; hier ist die höchste Aufgabe dramatischer Malerey gelöst, einen historischen Moment, ein Faktum, auf der einen Seite wahr und lebendig dem Beschauer vorzuführen, und zugleich dadurch die allgemeine Idee, *den Schutz der Kirche durch göttliche Hülfe*. Durch *Contraste*⁵⁵⁴ ist hier eine Steigerung der Leidenschaft bis zum höchsten Grade getrieben, von der *Ruhe d. Papstes*, der von der sichern Hülfe Gottes überzeugt ist, bis zur höchsten *Angst der Räuber*.⁵⁵⁵

Die Schönheit wirkt erst durch den Gegensatz, des >bis< zur Karikatur gesteigerten Ausdrucks bei der Gemeinheit. // [80r]

119.

Das nächste Bild über dem Fenster links stellt das *Wunder bei der Messe von Bolsena* dar.

Ist im Heliodor der *göttliche Beistand* der Kirche gegen ihre *äußeren Feinde*⁵⁵⁶ gezeigt, so erblicken wir hier die *göttliche Hülfe, innerhalb der Kirche*, gegen die *Zweifler ihrer heiligen* (!) *Mysterien*.⁵⁵⁷

Im Jahr 1263 soll ein *Priester*⁵⁵⁸ in der Kirche *St. Christina* in *Bolsena* während >er< die Messe laß, an der Substantiation⁵⁵⁹ *gezweifelt haben*, so wie er nun die Hostie geweiht hatte, floß aus derselben *Blut*, zu seiner größten Beschämung wurde er nun überzeugt, und glaubte von nun an (gleich dem Thomas der auch erst glaubt nachdem er seine Hände in die Wundenmahle Christi gelegt hatte)⁵⁶⁰ daß die kirchliche *Lehre* von der Substantiation *wahr sei*. Es ereignete sich dieß Wunder

551 Randbemerkung: und [Folgendes mit rotem Stift] Julio Romano.

552 Randbemerkung: diese Gruppe ist fremdartig hier aber >auf< Befehl mußte R. sie malen.

553 Randbemerkung: wie d. 2 Portraite.

554 Unterstreichung mit rotem Stift.

555 Randbemerkung: 20te Stunde.

556 Diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit Bleistift und rotem Stift.

557 Randbemerkung: Dem Bilde d. Messe v. Bolsena liegt folgend. Ereigniß zu Grunde.

558 Diese und die folgenden Unterstreichungen bis inkl. „Blut“ mit Bleistift.

559 Randbemerkung mit Bleistift: der Hostie.

560 Vorangegangener Text in Klammern mit Bleistift durchgestrichen.

unter dem Papst *Urban d. 4ten*, es gab die Veranlassung zu der Stiftung des *Frobenleichnamtsfest*; welches aber erst 50 Jahre später allgemein in der römisch-katholischen Kirche eingeführt wurde. // [80v, Abb. 38]

120.⁵⁶¹

R. benutzte das Fester [!] um wie im *Hohen Chor*⁵⁶² den *Altar* oben anzubringen,⁵⁶³ dahin *Stufen* [!] führen, der *ungläubige Priester*, welcher hier die *heilige Handlung verrichtet* ist von dem Wunder höchst *betroffen, beschämt*. Mit Staunen sehen die wunderbare Verwandlung, der das Messgewand der Priester in die Höhe haltende *dienende Geistliche*, so wie *3 Chorknaben* mit brennenden Kerzen. Verschieden lebhaft aufgeregt sind *Männer* und *Frauen* tiefer stehend; d. Wunder anstaunend und darüber sich mittheilend.

Papst Julius II kniet betend die Arme auf ein Taburet gestützt vor dem Altar, in Ruhe, des Wunders gewiß, welches auf sein Flehen sich ereignete u den Zweifler zu bekehren, sieht er scharf d. Priester an, als ob er die Bekehrung sehen wollte. Hinter d. Papst stehen *2 Kardinäle*. Der eine blickt den Priester voll Zorn an, (Cardinal *Rafaele Riazio*)⁵⁶⁴ der andere blickt [!] dankbar zu Gott auf die Hände faltend.

⁵⁶⁵Unten stehen und knien *5 Schweizer* >im Vorgrund< beim päpstlichen Tragesessel; sie bilden einen starken Gegensatz zu den Italienern auf d. andern Seite, leicht erregte Auffwallung *sie sind wenig bewegt*, und harren geduldig >in Einfalt und Derbheit des Befehls ihre Herrn< Nationalcharakter so wie jetzt. // [81r]

121.⁵⁶⁶

Das 3te große Wandgemälde gegenüber dem *Heliodor* stellt den

561 Daneben eine Federskizze der Wand mit dem Gemälde (Abb. 38).

562 Unterstreichung mit rotem Stift.

563 Randbemerkung: Paolo Veronese. heller *Hintergrund* / Lokalfaben *kräftig*.

564 Randbemerkung: 2 mal gegen die Medici verschworen. / nach Vasari Verschwörung gegen >Mediceer< Leo X.

565 Randbemerkung: Colorit wie Venetianer so kräftig und saftig, Portraits wie unmittelbar nach d. *Natur gemalt*, jede Linie *gilt*, ohne *Retouche*.

566 Randbemerkung: 3te Periode R. unter Leo X v. 1513–1520 / Nach Beendigung d. Messe v. Bolsena starb *Julius II*, ihm folgte der Cardinal Giovanni de Medici, als Papst *Leo X*, nur kurze Unterbrechung d. Arbeit. / *Julius II* hatte sich durch große Thatkraft ausgezeichnet, sein *Muth, Ausdauer*, hatten d. Künstler und d. Volk gezwungen das höchste zu leisten, es hatte sich seiner ganzen Umgebung etwas Herbes, durch seine große Strenge in d. Sitten mitgetheilt. Nur ausgezeichnete Verdienste wurden anerkannt. Stets war sein Streben nach Befestigung d. päpstlichen Macht und nach Unabhängigkeit Italiens, vom fremden Joch gerichtet, erreichte *Julius II* dieß durch Thatkraft und Muth | so suchte *Leo X* dieses durch *schlaue Politik* [Unterstreichung mit rotem Stift] zu verfolgen. *Leo X* hatte eine ungemessene Prachtliebe, er *zersplitterte* oft seine Mittel, während *Julius II* alle Kräfte auf ein Ziel *conzentrierte*. *Leo X* [diese und die beiden folgenden Unterstreichungen mit rotem Stift] hatte eine *gelehrte* Bildung erlangt und berief d. *größten Gelehrten* Europas [?] an seinen Hof. | Seit d. *13ten Sec* hatte d. Studium d. *classischen Alterthums* [zusätzlich mit rotem Stift unterstriche] so Ueberhand genommen, daß gewissermaßen die

Attila dar, der durch eine himmlische Erscheinung bewogen wird, sich von Roms Mauern zurückzuziehen.

Als *Attila* >452< vor Rom lagerte, so schickte Kaiser *Valentinian* III den sehr beredten und Ehrfurcht gebietenden Bischof *Leo I*, >in Begleitung vieler Großer< an ihn ab, um mit ihm [!] über d. Frieden zu unterhandeln [!], er traf *Attila* bei dem Flusse *Oglia* in d. Nähe der Feste *Governolo*, er überbrachte Geschenke, und sagte wie der erste Apostel Rom beschütze, er habe *Alarich* wegen Beraubung Roms >früh< getötet.

Nach einer Sage habe ein Mann von imposanter Gestalt dem *Attila* mit dem bloßen Schwerdt bedroht, wonach er zur Rückkehr bewogen sei; eine andere *Sage* läßt 2 Reiter mit Schwerdtern, >Peter und Paulus< d. *Attila* erscheinen.

R. läßt diese Apostel hier in d. Luft schweben über *Leo* der hier *Leo X* statt *I.* ist. *Attila* auf schwarzem Pferde wendet sich zurück und gebietet seinem Heer d. Rückzug.

⁵⁶⁷Ein Entwurf (Pariser Sammlung) zeigt im Vordergrund >links< Gruppen von Reitern, ergriffen von Entsetzen durch d. Erscheinung, *Leo* im Hintergrund. Aber *Leo X.* verlangte sich selbst im Vordergrund, als Anspielung auf d. Vertreibung d. Franzosen aus Italien. // [81v]

122.

Leo X verdrängte 1513. Mit Hilfe d. Schweitzer *Ludwig 12* aus Italien.⁵⁶⁸

Der hohe Dramatische Charakter entstand hier durch d. Gegensatz der *Ruhe*, *Zivilisation* gegen d. *Robeit und Wildheit d. Hunnen*,

Die *Ruhe* unter göttlichem Schutze: *Leo X* auf *weißem* Zelter, *Unschuld*, *Attila* >Portrait *L. 12.*< auf *schwarzem* Pferde, *Bosheit*, *Sünde*,

>derselbe Gegensatz in d. *Hunnenschlacht v. Kaulbach.*<

>*Petri Befreiung*⁵⁶⁹ aus dem Gefängniß: 3 Theile i d. Mitte. *Petrus* schlafend v. 2 Wächtern bewacht, d. Lichtgestalt d. Engels weckt ihn leuchtend. *Links* führt d. Engel den *Petrus* aus d. Gefängniß, *rechts*. Bestürzung d. Wächter über die Entweichung, *Fackellicht und Mondschein*, *Nachteffekt* hier zuerst angewandt bei Italienern, *Soldaten* keine römische Tracht, sondern *Ritterrüstung*, Anspielung auf die Wunder-

streng *sittlichen christlichen Grundsätze* in d. Hintergrund verdrängt wurden. Dieß veranlaßte die größte Ungebundenheit in d. Sitten, eine *Vergnügungssucht* und *Ueppigkeit* war mit d. Grund zum nahen Verfall der *Künste*. *Leo X* beschützt [?] *R.* sehr.

567 Randbemerkung mit rotem Stift: 23te St.

568 Randbemerkung: damals verständlich. / Mascarade 1514 in Florenz, Anspielung Triumph *Camillus* über d. *Gallier*.

569 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

bare Befreiung Leo Xs aus der Französischen Gefangenschaft, als Cardinallegat bei d. Schlacht v. Ravenna, unmittelbar danach zum Papst erwählt.<

Im Sockel unter diesen Wandgemälden sind v. *R. Karyatiden*, als weißer Marmorstatuen gemalt, welche das Gesims tragen. Sie enthalten Anspielungen auf die *Wohlfahrt des Staates unter Leo X.*⁵⁷⁰ dazwischen stehen noch kleinere Bilder in *Bronzefarbe* gemalt mit ähnlichen Inhalten. // [82r]

123.

Die Malereyn in beiden Zimmern, enthalten das schönste vollendetste, was die *neuere christl. Kunst* geleistet hat.

Die Werke in d. Stanza d. Segnatura sind *strenger in d. Zeichnung*⁵⁷¹, höher im *Ausdruck im Adel der Seele*, wie es die tiefsinnigen Gegenstände erforderten, besonder im Bild d. Theologie. Die Bilder in d. Stanza di Heliodoro sind *meisterhafter* in der malerischen *Wirkung und Ausführung*, schöner im Colorit, und dem Gegenstand angemessen lebendigere dramatische Handlung, und in d. Composition mehr Wirkung durch Gruppierung und d. breite massenhafte Beleuchtung und Auftrag d. Farben.⁵⁷²

Der Graf *Baldassare Castiglione*⁵⁷³ aus Casatico bei Mantua wurde von Francisco Maria von Urbino an Leo X geschickt *R.* hatte die große Freude seinen alten Freund zu umarmen, Leo X zeichnete d. gelehrten Grafen sehr aus und *R.* malte 2 mal sein *Portrait*, mit Baret und im bloßen Haupt, heiteres [?] Wohlwollen aus d. klaren blauen Augen, feiner Hofmann (Cortigiano)

>Der später zum< *Cardinal* >ernannte< *Bembo* ward v. Leo X zum Geheimschreiber mit 3000 Scudi Gehalt ernannt. Zur Zeit der Papstwahl war *Erasmus v. Rotterdam*⁵⁷⁴ in Rom. // [82v]

124.

R. hatte Gelegenheiten Holbein Portraite zu sehen, dessen scharfe Charakteristik hatte ihn so interessiert daß er nach diesem Vorbilde d. Portrait v. Bibliothekar *Tomasso Phaedra Inghirami*, *schielend in roth*, jetzt P. Pitti.

570 Unterstreichung mit Bleistift.

571 Alle Unterstreichungen dieses Absatzes mit Bleistift.

572 Randbemerkung: *Verhältniß der Figuren zum Raume* [Unterstreichung mit rotem Stift] *größter* [!].

573 Randbemerkung: *Musee Napoleon, G. Filhol.*

574 Unterstreichung mit Bleistift.

Das erste größere Oelbild unter Leo X ist das Altargemälde für Domenico maggiore in Neapel die *Madonna mit dem Fisch*.⁵⁷⁵ es kam später nach Spanien.

Maria auf d. Thron (Majestät)⁵⁷⁶ hält d. Christkind, welches sich eben mit dem *St. Hieronymus*⁵⁷⁷ über eine Stelle in dem aufgeschlagenen Buch zu unterhalten schien, und um die bestimmte Stelle nicht zu verlieren das Händchen darauf legt, indem es veranlaßt ist nach dem jungen Tobias zu sehen der von einem Engel >Raphael< dem Christus empfohlen wird, u die Segnung zur Heilung des blinden Vaters durch die *Fischgabe*⁵⁷⁸ zu erfliehen.

Nun sind in Neapel seit jeher *Augenübel* sehr häufig und es ward in d. Dominikanerkirche⁵⁷⁹ eine besondere Kapelle errichtet wo die *Augenkranken* ihre Gebete um Heilung verrichteten.

⁵⁸⁰Herrliche Vereinigung *jugendlicher frommer Begeisterung* mit d. großartigen Styl *der vollendeten Künstlerschaft*.

Naiv und schüchtern naht sich Tobias, innig flehend und empfehend d. Engel. // [83r]⁵⁸¹

Die Verhältnisse sowohl was das *gesellige Leben* anbetrifft, als auch *den äußern Wohlstand* Rs hatte sich für ihn auf das angenehmste gestaltet. Seine Liebsten Freunde waren bei ihm, *Bembo*⁵⁸²; verbunden mi der d. schönen Morosina 2 Söhne 1 [?] Tochter, Bal. *Castiglione*⁵⁸³; Cardinal *Bibbiena*, (*Ariosto*⁵⁸⁴ Huldigung d. Leo X. aber nur Verlagsrecht alleiniges seines *Orlando Furioso*, abgereist) (Baldassare *Turini da Pescia*⁵⁸⁵ und Gio. Battista *Branconio* aus Aquila, Testamentsvollzieher).

Um diese im *eigen Hause*⁵⁸⁶ bei seiner Geliebten bewirten zu können, so erbaute er sich mit Hilfe Bramante ein *Haus im Borgo novo*, der *Peters Kirche*⁵⁸⁷ gegenüber,

575 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

576 Randbemerkung: Studien dazu in d. Florentiner Sammlung.

577 Randbemerkung: *das Buch Tobias* [alle Unterstreichungen dieser Anmerkung mit Bleistift] >ist zuerst< aus d. Chaldäischen *übersetzt v. Hieronymus*.

578 Diese und die beiden folgenden Unterstreichungen mit rotem Stift.

579 Randbemerkung: Capelle d. Fischer | St. Elmo Hospital / Neger unter Napoleon.

580 Randbemerkung: 21te Stunde d. 9ten August.

581 Hier fehlt die Paginierung Oesterleys.

582 Unterstreichung mit Bleistift und rotem Stift.

583 Diese und die beiden folgenden Unterstreichungen mit Bleistift und rotem Stift.

584 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

585 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

586 Unterstreichung mit Bleistift und rotem Stift.

587 Unterstreichung mit rotem Stift.

unten dorische Halbsäulen,⁵⁸⁸ 2ter Stock Ionische, und 3ter Stock einfache Fenster mit spitzen Giebeln und halbrunden Bogen. oben ionisches Gesims mit Balustrade. Das Wappen Leo X über mitlern [!] Fenster, und 6 Medallions [!] mit Bildnissen in *Stuck* zuerst ausgeführt, unter *Alexander* 7ten aber für 7163 Scudi 34 Bajochi angekauft und abgerissen. Collonade Berninis. R. war wieder d. Bramante behilfflich. 3 Modelle in Wachs (*nach Laocoon* 1506 entdeckt) gegossen⁵⁸⁹ jetzt in d. Garten Tuilerien.⁵⁹⁰ // [83v]

126.

Junge Künstler gingen jetzt Scharenweise nach Rom um seine Schüler zu werden, sie bildeten ein Hofstat [!] um ihn, er war gegen jeden freundlich, sie ahmten ihn nach nur nicht *Cesare da Sesto* L da Vinci-Schüler. „Wie kommt es doch, werther Cesare daß wir in so enge Freundschaft leben, und in d. Kunst der Malerei doch gar keine Achtung gegeneinander bezeugen“

Seine Jugendfreunde aus Perugia und Florenz kamen nicht *D. di Paris Alfani*; und *Ghirlandajo* blieben in d. Heimath, erster aus Sorge für sein Sohn *Orazio* in Perugia und die andern aus Heimweh (Kuppel v. Florenz im Auge zu haben.)

⁵⁹¹*Fra Bartolomeo* aber konnte dem Verlangen die Arbeiten seines geliebten R. zu sehen nicht widersten [!] kam n. Rom, malte 2 Apostel Petrus und Paulus aber konnte Luft nicht vertragen und R. vollendete sie, jetzt im Quirinal. 2 Cardinäle, mit denen er sehr vertraut war, tadelten das zu rothe Colorit d. *Fra Bartolomeo*. R. erwiderte⁵⁹² daß sie im Himmel erröthen aus Scham, daß die Kirche von Leuten wie sie wären, regiert würde.⁵⁹³

⁵⁹⁴1513 >24 Sept< kam *L. da Vinci* v. Mailand. mit mehrern Schülern nach Rom, mit *Giuliano de Medici* mit Wachs Figuren gebildet, auf d. Reise. *Lomazzo* nannte ihn d. Prometeus, malte für Leo X ein Heil Familie⁵⁹⁵, R. bewunderte ihn, nicht so M. A. | 1516 abgereist. // [84r]

127.

>Die< Urbiner ernannten ihn zu Mitglied d. Bruderschaft zum *Corpus Christi*, März 1514.

588 Randbemerkung: *Baufläche*.

589 Randbemerkung: *Jacopo Sansovino* in Venedig i. Bronze.

590 Randbemerkung mit rotem Stift: 24te St.

591 Randbemerkung: *Fra Bartolomeo*.

592 Randbemerkung: scherzhaft.

593 Randbemerkung: (cortigiano di Castiglione).

594 Randbemerkung: *L. da Vinc.*

595 Randbemerkung: Frescobild d. *St. Onofrio*. Torquato Tasso, Tod.

⁵⁹⁶Der Ruf *R.*s hatte sich nicht allein über Italien sondern auch über Frankreich und *Deutschland* verbreitet. Hier war es der ihm so sehr geistesverwante *A. Dürer* der ihm als Zeichen seiner Achtung ihm [!] sein *Portrait auf weiße Leinwand*⁵⁹⁷ gemalt geschickt hatte (beide Seiten rechts, Lichter fein radirt [?]) *Dürer* ein Bildschöner Mann, gleiche Phantasie >Reichthum<, tief sinnig, dramatisch lebendig. *Originell* und universell, aber ihm fehlte die *Grazie*, die hohe *Schönheit* d. Formen. (*Verhältnisse*) ähnlich mit *L. da Vinci*.

R. machte ihm Gegengeschenke mit Handzeichnungen, *A. D.* selbst hat auf eine Studie geschrieben (1515 *R. v. U.* der bei d. Papst so hoch geachtet ist hat diese nackte Bild gemacht und hat sie d. *A. D.* >gen Nürnberg< geschickt ihm seine Hand zu weisen)⁵⁹⁸

⁵⁹⁹*Vasari* berichtet und d. Tagebuch *A. D.* sagt, daß beide Künstler in steter Verbindung blieben, durch *M. Antonio Raimondi*. *R.* hatte als Muster in seiner Werkstatt *A. D. Kupferstiche angeheftet*. 1510 kam *M. A. Raimondi* aus d. Schule d. *Franco Francia* nach Rom, erstes Blatt *Lucretia*, diese reizte // [84v]

128.

R. so ähnlich d. *A. D.* seine Werke d. Welt durch Kupferstiche mitzutheilen, daß er besonders für d. Stich mehrere Zeichnungen machte, *Vasari* sagt, nach d. *Lucretia* waren d. *Urtheil des Paris*, *Neptun d. Meer beschwichtigend* a. d. *Aeneide*. und d. *Kindermord*, 1510, *R.* ließ den Diener seiner Geliebten *Baviera* d. Abdrücke machen und verkaufen, d. Verdienst war so bedeutend daß Künstler sich veranlaßt sahen sich auch d. Kupferstichen zu widmen, als *Marco da Ravenna*, *Agostino Veneziano*; und *Hugo da Carpi Holzschnitte in Clair obscur*.⁶⁰⁰ // [85r]

129.

Agostino Chigi der reiche Kaufmann und Gönner *R.* (Propheten und Sybillen *S. M. della Pace*) beauftragte *R.* in dem [!] v. *Baldasare Peruzzi* erbauten *Villa (Farnesina)*, ein Frescogemälde die *Galathea* zu malen.

Vor *R.* hatte [!] *Peruzzi* und *Fra Sebastiano del Piombo* mythologische Gegenstände gemalt, *M. Angelo* zeichnete mit Kohle in einer Lünette (roh beworfen noch) einen Kopf, der sich bis jetzt erhalten hat; er wollte die Größe d. Verhältnisse angeben.

596 Randbemerkung: *A. Dürer*.

597 Randbemerkung: v. *R.* sehr bewundert *J. Romano* gemalt.

598 Randbemerkung: in Wien.

599 Randbemerkung: *Marc Anton*.

600 Randbemerkung: 11te St. 1851.

1514 malte R. d. *Galathea*. Sie war eine Nereide, von hoher Schönheit wie die Aphrodite, R. malte sie nach der Schilderung >derselben wie sie bei< *Philostrat*⁶⁰¹, in der Erzählung vom Cyklopen, *Polyphem* vorkommt, welcher sie heftig liebte. Sie ist hier als Ideal *weiblicher Schönheit*, triumphierend (!) in einer Muschel einherfahrend gemalt, v. Delphinen gezogen, umgeben vom segelartigen Purpurgewand.

Tritonen blasen auf Muscheln, *Seekentauren* tragen und scherzen mit *Nymphen Amorien* (!) im Meer und in d. Luft. scherzen und wecken zu wilder Liebeslust.

Anmuth, Grazie, in d. Bewegung zeigt die über das niedere Sinnenleben erhabene Galathea, die ihren Blick nach oben wendend, um ihre Sehnsucht nach einer höhern Liebe als die Sinnliche auszudrücken. *Bewunderung dieses Bildes*.⁶⁰² // [85v]

130.

⁶⁰³R. scheint die Verbindung mit d. Nichte d. *Cardinals Bibiena* blos (!) aus Rücksichten eingegangen zu sein, ohne sie zu lieben: *Cardinalsbut!*?⁶⁰⁴

R. *Baumeister v. St. Peter* 1514.

Nebst Fra Giocondo und Giuliano da San Gallo beide waren schon alt und schon unter *Bramante* am Petersbau angestellt.

3 Schiffe im Langhaus und 5 Kapellen zu jeder Seite, einfach und großartig d. Plan. Kuppel konnte mehr wirken als jetzt, da d. Vorhalle auf Säulen ruhend *niedriger* als jetzt war. jetzt *zu schwerfällig* das Ganze.⁶⁰⁵

Das erste war, daß R. erkannte daß *die 4 Hauptpfeiler als Träger der Kuppel* zu schwach waren, durch die Ungeduld Julius II übereilt im Bau. Es wurden in großer Entfernung Löcher ausgemauert, und von da Bogen gebaut als Widerlager. Weiter kam er nicht im Bau da dieß viel Zeit erforderte, nach ihm wurde *Baldassare Peruzzi* Architekt d. St. P.⁶⁰⁶

R. baute *die Loggien* im Hof d. Vaticans. S. Damaso genannt. *Modell in Holz*.⁶⁰⁷ unten dorisch, dann ionische Säulen mit Bogengängen und Kuppel d. Fenster entsprechend. // [86r, Abb. 39] R. ließ d. Vitruv durch *Marco Fabio Calvo*⁶⁰⁸ aus Ravenna aus dem Lateinischen in das Italienische Uebersetzen. in d. Münchner

601 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

602 Randbemerkung: Brief von Castiglione. P[assavant] p. 230.

603 Randbemerkung: *Ideal* in d. Kunst. Brief an Ciarla p. 235.

604 Randbemerkung: *Modell in Breve* (!) d. Papst p. 239.

605 Dieser Absatz wird flankiert von einer kleinen Federskizze des Grundriss und einer Federskizze des Schnitts von St. Peter.

606 Randbemerkung: 22te Stunde 12te August.

607 Federskizze des Grundrisses.

608 Randbemerkung: in seinem Hause.

Bibliothek aufbewahrt mit *R.* eigenhändigen Noten versehen. Sie ist die älteste Uebersetzung, erst 1521 erschien sie in Druck.⁶⁰⁹

Brief >p. 244< von erstem Secretair d. Papstes Caelio Calgagni an d. berühmten Mathematiker Jacob Ziegler.

Capelle in S. M. del Populo für A. Ghigi *Cuppel* von oben durch Laterne mit Fenstern erleuchtet. Mosaik in Gold. Die Schfungsgeschichte [!]. 4 Statuen v. Propheten, blos [!] *Jonas* v. *R.* selbst vollendet, *Lorenzetto* führte d. *Elias* aus.⁶¹⁰

Die schönste Jünglingsgestalt d. neuen Bildhauer ist d. *Jonas* ohne Manier d. *M. A.*

In einem Brief d. Graf. Castiglione an seinen Sachwalter in *Rom* v. 1523 trägt er diesen auf v. *J. Romano*. die Statue eines todten Knaben auf dem Rücken eines *Delphin* getragen, der ihn mit dem Maul die *Haare* faßt. // [86v, Abb. 40]

132.

St. Cecilia.⁶¹¹

1513. Eine adlige Bologneserin *Elena Duglioni* (später seelig gesprochen) del Ooglio genannt. – Ließ bei Bologna in Monte d. *St. Cecilia* eine Kapelle in d. Kirche *St. Giovanni*⁶¹² erbauen. *R.* erhielt d. Auftrag für diese Capelle ein Altarbild zu malen, Er war wohl eben so begeistert für diesen Auftrag wie auch die *Duglioni*. Die Gestalten tragen d. Stempel d. Ausdruck des ewigen Friedens, der Glückseligkeit, *Vergebung* des Paulus Verfolgung Christi, durch aufrichtige *Reue*.⁶¹³ Sowie auch bei d. *Magdalena*, ihrer Liebe wegen. *St. Augustinus* ist auch auf wunderbare Weise zum Christenthum bekehrt.

Die *Sphärenharmonie des Engelsgesang* versetzt die *St. Caecilia* in solches Entzücken daß sie die Instrumente d. irdischen Musik selbst d. Orgel, das vollkommene Instrument verachtet. Mit der Musik verwandt ist d. Colorit, und so hat *R.* hier die verklärte⁶¹⁴ *Farbenharmonie*, wie in keinem andern seiner Werke wirken lassen, diese

609 Randbemerkung: *R.* baute mehrere Palaste d. *Borgo di S. Pietro*, durch Bernini alle niedrigerissen erhalten ist blos [!] d. *Berti* in *Via del Borgo novo*. Nro 103. *Villa Madama* in Monte Mario für *Cardinal Giulio de Medici*. *G Romano* vollendet. als Architekt band *R.* sich nicht so streng an d. Antike als *M. A.* seine Bekleidung d. Fenster u a sind reicher und vorschwingender als b. *M. A.* mehr malerische Wirkung. Fenster [Federskizze dreier Fenster mit Dreiecks- und Segmentgiebel im Wechsel, Abb. 39] Gurte und Gesimse laufen durch *großartige* Massenwirkung; blos *Baldassare Peruzzi* übertraf ihn als Architekt.

610 Anmerkung rechte Seite: Bildfunde!

611 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

612 Unterstreichung mit Bleistift.

613 Auf dem Seitenrand befindet sich eine Federskizze der Figur der Hl. Cäcilie flankiert von den rot unterstrichenen Namen und Bedeutungen der sie umgebenden Heiligen (Abb. 40): *Johannes*: Die Liebe. *Paulus*: der Gewaltsame. / *St. Augustinus*. *M. Magdalena*.

614 Randbemerkung: *Stimmung!* / *Menschheit*, himmlische Seeligkeit wie bei beim Anblick großer Naturerscheinung: *Alpenglüh.*

ist ganz verschieden von der Corregios od: Titians, nicht materiel und mysteriös, sondern *verklärt, hell* idealisch! // [86.1r]⁶¹⁵

133.

Wir glauben die himmlische Harmonie zu hören. in 1513 war d. Bild bestellt, ist aber erst nach 3 Jahren vollendet. *R.*, sandte es dem F. Francia zu, um es [!] zu restaurieren was auf d. Reise gelitten hätte. Ganz Bologna gerieth in Entzücken über d. Bild; italienische und Lateinische Gedichte wurden darauf gemacht. F. Francia starb ein Jahr nach d. Ankunft d. B.⁶¹⁶

In derselben Zeit sandte *R.* ein kleines Bild nach Bologna an d. Grafen *Vincenzo Ercolani*. Die *Vision des Propheten Hesekiel*.⁶¹⁷ 1. Cap.⁶¹⁸

Jehova ist hier wie ein Zeus, mit Blitz und Donner umgeben, *R.* war durch die Erzählung d. Hesekiel dazu veranlaßt *Erdbeben, Blitz, Feuer*.

Großartig wie M. A. in kleinem Raum. Seit 1589 in d. *Tribune* jetzt *P. Pitti*.

Portaits d. *Giuliano de Medici*: >jüngerer Bruder Leo X. <

Leo X. verlangte von *R.* jetzt soviele verschiedene Arbeiten, daß er zu dem 3ten Zimmer

Stanza di torre Borgia (Vorsaal Aufenthalt d. Dienerschaft und *Palafrenieri* (Reitknechte)) nur *Skizzen*⁶¹⁹ machen konnte, *selbst*⁶²⁰ malte er den *Burgbrand*.
Decke Christus, Apostel v. Perugino. // [86.1v]

134.

Verherrlichung d. Macht und Würde der Päpste, war die Aufgabe dieser Bilder.

Es enthält Szenen aus dem Leben des Papstes *Leo*.

1. *Leo III* *beschwört seine Unschuld vor Carl d. Grossen*⁶²¹ >Fensterbild!< er war von dem Neffen >des verstorbenen Papstes< Hadrians I beschuldigt.

Carl hatte in d. Peterskirche, in Gegenwart aller Behörden die Untersuchung führen wollen, als eine Stimme v. Oben ihm verkündigte daß es keiner weltlichen Macht erlaubt sei, d. Papst zu richten. Daß [!] Bild hat d. Unterschrift „Gott! Nicht dem Menschen steht es zu, Bischöfe zu richten“

615 Behelfsfolionummer, da hier die durchgehende Folierung fehlt.

616 Randbemerkung mit rotem Stift: 26te St.

617 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

618 Randbemerkung: am Wasser *Chebar* im Lande d. Chaldäer. Ein ungestümer Wind, brachte m. Feuer Wolken, 4 Thiere u Mensch.

619 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

620 Unterstreichung mit rotem Stift.

621 Unterstreichung mit rotem Stift.

2. Wandgemälde die *Kaiserkrönung Carls d. Gr. durch Leo III*⁶²² in Bedeutung der von d. geistlichen Macht herkommenden weltlichen Macht, und Anspielung auf d. Zusammenkunft Leo X mit Franz I im Winter 1515-16.

Portraits. Die eiserne Krone hält d. kleine Hippolito v. Medici, natürlicher *Sohn Julianos*, Liebling d. Papstes.

Beide Bilder stellen mehr *feyerliche Schaubilder Scenen*⁶²³ als lebhaft Handlungen dar. // [87r]

135.

3. *Sieg Leo 4.*⁶²⁴ über die Sarazenen bei Ostia. Seeschlacht. Sturm. *Papst liegt* in Gebet am Ufer.

Hintergrund Seeschlacht, gestrandete Schiffe Leo X Vordergrund mit Cardinal Giulio de Medici und Bernardo Divizio [!] da Bibbiena. Gefangene liegen gefesselt zu d. Füßen d. Papstes. Lebendig d. siegesfrohen Soldaten und verzeifelten [!] Sarazenen.

4. *Burgbrand.*⁶²⁵ >allein v. R. gemalt< 847 entstand in den Theile Roms v. St. Peter bis >Mausoleum< Hadrian [!] >Engelsburg<, welches Sachsen und Langobarden bewohnten ein Feuer. Papst *Leo 4.* betet um Abwendung d. Gefahr, an d. Vatican und d. alten St. Peter.

Angst, Hilfeschreie, Verwirrung. dazwischen Lebendigkeit. Einzelne [!] Stellungen die Muster d. Nackten.

Wettkampf mit M. Angelo.

R. naturgetreuer verschiedene Alterstufen.⁶²⁶

Sehr gelitten habe d. Arbeit, *Sebastiano del Piombo* übermalt, Ostia. | Titian äußerte gegen ihn, „wer ist d. unwissende und anmaßende gewesen diese Köpfe zu übersudeln“? // [87v]

136.

Apostel v. R. in Nischen stehend grau in grau gemalt *Sala de [!] Palafrenieri* zerstört durch Paul 4. (kleines Zimmer.) v. *Mark Antonio Raimondi gestochen.*

Giovanni Barile Holzschnitzerein.

Menagerie durch König Johann v. Portugal >Elephant<, geschenkt an Leo X. von Asien Vasco da Gama, Ostindien.⁶²⁷

622 Erstes und letztes Wort der Unterstreichung mit rotem Stift, alles Übrige mit Bleistift.

623 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

624 Unterstreichung mit rotem Stift.

625 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

626 Randbemerkung: 23te Stunde d. 17ten August.

627 Randbemerkung: (Improvisator Baraballo v. Gaeta verglich sich mit *Petrarca*).

Giovanni da Udine und *R.* zeichneten viele Thiere (den Elephant 1516 starb)

Loggien.

13 Logen mit Kuppelgewölben. jede Kuppel 4 Bilder. 48 altes Testament von Schöpfung bis Erbauung d. Tempel Salomons. 4 Leben Christi. | Die Bibel Rs genannt [?] | *R.* machte schattirte mit weiß erhöhte Entwürfe, die farbige Ausführung übertrug er *Giulio Romano* (Cartons)

Giovanni da Udine machte die Grottesken (Thier und Pflanzenstudien)
die *Bäder d. Titus* 1506 zuerst entdeckt *Stuckverzierung*⁶²⁸ aus gestoßem *Travertin* und *Marmor* nachgeahmt. // [88r]

137.

Arabesken,

Grottesken.

Leichtes Spiel der *Phantasie*, hier soll ähnlich wie in d. Musik ein *Gedanke* der *reihenfolge* [!] *nach* in *verschiedenen Momenten* ausgedrückt werden, damit diese einzelnen Bilder aber nicht *abgerissen* dastehen, so wird das *innere geistige Band*, daß sie die Glieder eines Gedankens sind, dadurch ausgedrückt, daß sie durch *Pflanzengewinde*, oder kristallinische Formen, Bänder etc. etc. in eine gefällige Form *vereinigt* werden, welch den Typus des Grundgedankens trägt; diese Arabeske ist das was in d. Musik die *Harmonie*⁶²⁹ ist, während die Figuren und Bilder die *Melodie* repräsentieren.

Dabei ist ein muthwilliges Spiel der Phantasie gestattet, es geht dem Künstler oft so, wie einer verliebten und begeisterten *Selambinderin*, er selbst kann oft keine mündliche Erklärung geben.

R. hat die [!] allgemeinen Plan d. Arabesken entworfen und *Giovanni da Udine* sie ausgeführt (*Wasser Fische, Erde Thiere, Mensch, Vögel*) *Jahreszeiten, Liebesgötter, Grazien, Apollo mit d. Leyer, Kinder d. Liebe und d. Weines.*⁶³⁰

Findung Moses, tanzende Knaben.

Eroberung Palestinas. Kampf v. Genien mit wilden Thieren. // [88v]

628 Unterstreichung mit rotem Stift.

629 Diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift.

630 Randbemerkung: D. Arabesken beziehen sich oft auf die nahe stehenden *Hauptbilder* [!]; sind Begleiter, Verbindungen zwischen den Bildern des alten und neuen Bundes mit *Kunst, Mythologie (antikes Element verbunden mit den christlichen, wie Dante, Giotto, u in seiner Zeit üblich. Natur. / Schöpfungsgeschichte, anbetende Engel. / Sündenfall Kampf der wilden Regungen gegen d. göttliche Liebe. / Sodom und Gomora, Kampf v. Ungeheuern.*

138.⁶³¹*Thüren* in Holz geschnitzt v. *Giovanni Barile*.Fußboden Mosaik *della Robbia*.Päpstliches *Wappen* im Teppich.*Plan* die andern Loggien mit Apostelgeschichten und Heiligen zu schmücken, nicht ausgeführt.*Unter Gregor 13 Marco da Faenza* malte Ornamente.⁶³²

Tapeten für Sixtinische Capelle.

Sixtus 4. Erbauer d. Kapellen ließ malen altes und neues Testament.M. A. *Schöpfungsgeschichte*, >*Verheisung* [!] *auf d. Heiland*.⁶³³ <*Jüngstes Gericht*.⁶³⁴R. machte nun Leo X⁶³⁵ d. Vorschlag nach Art der altrömischen Kirchen und in Byzanz, den unteren Raum d. Kirche mit Teppichen zu schmücken.Er zeichnete farbige *Cartons*. zu d. *Apostelgeschichten*; sie sollten in Gold, Seide und Wolle in Flandern *gewirkt, werden, sie wurd. d. 26 Dez. 1519 aufgehängt*.⁶³⁶ 10 Felder durch Pilaster in verschiedene⁶³⁷ Formen geteilt, 4 gerade Wand, 2 neben Altar.*Links* >neben Päpstlichem Thron< *St. Petrus und Stephani Steinigung*. 4 gegenüber. 5 Bilder *Apostel Paulus*, zwischen d. Tapeten sind *Arabesken* die die theologischen *Tugenden, Parzen, Jahr und Tageszeiten* etc. etc. zei. [!] // [89r]

139.

7. Originalkartons in England.

1. *D. Fischzug Petri*.⁶³⁸2. *Weide meine Schafe*⁶³⁹

631 Randbemerkung: 12te St. 1851.

632 Randbemerkung: Abstand gegen R.

633 Randbemerkung mit Bleistift: durch die Propheten und Sybillen [?].

634 Randbemerkung: Geistige Verbindung d. Gegenstände.

635 Randbemerkung: Prachtliebe.

636 Randbemerkung: *Gilles Gobelin* unter Franz I berühmter Farber [!], erfand d. Geheimniß Scharlach zu färben, er soll d. Erfinder d. Tapeten sein.637 Randbemerkung: *im Chor* [Unterstreichung mit rotem Stift], Presbyterium (Raum für Cardinäle).638 Randbemerkung: *Simon* >fleht: Herr, ziehe aus v. mir, denn ich bin ein sündiger Mensch. *Chr.* fürchte dich nicht, denn von nun an wirst du Menschen fangen.< und *Andreas*, ziehen mit Hülfe *Johannes* und *Jacobus* die vollen Netze.639 Randbemerkung: *Simon Johanna hast du mich lieb?* 3 mal.

3. *Tod des Anias* [!]. >Anias [!] hatte Geld verheimlicht. Petrus spricht: A! warum hat d. Satan dein Herz erfüllt, daß du den heiligen Geist leugnest, und entwendest etwas vom Gelde d. Ackers“⁶⁴⁰

Johannes vertheilt Almosen; *Anias* [!] Weib zählte listig Geld, gleiches Schicksal mit d. Manne.<

4. *Paulus und Barnabas* in Lystra.

5. *Pauli Predigt* in Athen.

6. *Heilung des Lahmen*.⁶⁴¹

7. *Pauli Bekehrung*, auf Weg n. *Damaskus*.

„Saul, Saul, was verfolgst du mich“ Er: „Herr wer bist du“ Chr: „ich bin Jesus den du verfolgst“ *Saulus* sieht die himmlische Erscheinung, wie: *Attila*.⁶⁴²

8. *Elymas erblindet*. Paulus und Barnabas. beschützt vom Proconsul *Sergius*, werden verfolgt vom Zauberer *Elymas*. Paulus lässt ihn erblinden. *Sergius* glaubt nun.

9. *Paulus und Barnabas in Lystra* werden wegen d. Heilung eines Lahmen für Götter gehalten und man will ihnen opfern, worüber sie ihre Kleider zerreißen. (Opfer nach antiken Basreliefs)

Verbindung verschiedener Momente.

10. *Pauli Predigt in Athen* im *Areopag* (Gerichtshof) *Epikuräer*, stolze *Stoiker*, streitende *Sophisten* (sitzend) // [89v]

Paulus im Gefängniß mit *Silas* durch Erdbeben in d. Nacht aus d. Stadt befreit. *Erdbeben allegorisch durch Figur d. Riesen im Erdboden, der die Decke hebt*, dargestellt.

Grundcharakter dieser Composition ist *originelle* neue Auffassung, *dramatische* Lebendigkeit d. Handlung. *Styl* in Anordnung und Formen im Einzelnen.⁶⁴³

Altarblatt Symmetrisches Bild der *Krönung d. Maria*; >Dreieinigkeit<; Gegensatz zu den Apostelgeschichten.

R. 1515–1516 mit Leo X. >im Winter< in Florenz. Plan zur *Facade* des St. Lorenzo. v. Brunelleschi erbaut. 2 Paläste in Florenz gebaut.

R. konnte jetzt viele frühe *Bestellungen*⁶⁴⁴ nicht vollenden. St. Severo. Krönung d. Maria, Monte Luce. nur nahestehenden *Freunden* verfertigte er Zeichnungen. Zu Badezimmer d. Cardinal Bibiena. Venus u Amor

640 Randbemerkung: Masaccio!?

641 Randbemerkung: *Petrus und Johannes gehen in Tempel, gewundene Säulen* von St. Peter der Sage nach aus d. Tempel v. Jerusalem.

642 Randbemerkung: [Folgendes mit Bleistift] 24te St. / [Folgendes mit rotem Stift] 27te St.

643 Randbemerkung: gest. v. Nicolaus Dorigny. / 2te Reihenfolge v. 12 *Tapeten* Leben Jesu. Geschenk. Franz I. bei Gelegenheit d. Heiligsprechung *Franciscus v. Padua*. v. R. Schülern ausgeführt. in St. Peter aufgehängt jetzt alle im Vatican, Scuola nuova. Apostelgeschichte gen. Scuola vecchia.

644 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

Villa R. Hochzeit d. Alexander mit Rocxane.

Jagdschloß d. Päpste *La Magliana* >an d. Tiber< in der Capelle Marter d. *St. Felicitas* (Marc Anton)

Seine *Schüler* malten v. R. übertragen im Vatican, Sala di Borgia [!], Loggien etc. etc.⁶⁴⁵

Perin del Vaga. Sol, Luna, die Planeten. Tierkreis. Horen. // [90r]

341. [!]⁶⁴⁶

Im Jahr 1516–18. malte R. für das *Olivetaner Kloster St. Maria dello Spasimo* zu *Palermo*⁶⁴⁷, die

Kreuztragung [!] Christi.

Simon v. Cyrene stützt Christus die Last d. Kreuzes [!] ab.

D. Schiff scheiterte mit d. Bilde und nur dieses in d. Kiste kam im *Hafen v. Genua* an. Die Mönche v. *Palermo* konnten nur durch Vermittlung [!] d. Papstes ihr Bild erhalten. *Philip 4.* kaufte es für d. königliche Kapelle in Madrid.⁶⁴⁸

Besuch d. *Maria bei Elisabeth* für d. Kirche St. Sylvertro [!] dell *Aquila* in d. Abruzzen; Hintergrund d. Taufe Johannes für Jio. Battista Branconio bestellt.

Madonna della Sedia in P. Pitti⁶⁴⁹

St. Michael für König Franz I. 1517.⁶⁵⁰

Ludwig IIte stiftete Jahr 1469 St. Michaels Orden.

Colorit. Blau >1<, gelb >2<, und fleischfarben >3<, *ernst.*

blau Unterkleid. Gold Panzer.

für die neuere Malerei d. *Apoll v. Belvedere* Ideal v. Schönheit. // [90v]

645 Randbemerkung: *Ihre Begleitung nach Hof* [Unterstreichung mit Bleistift]. M. A. einsam. sagte. Ihr geht wie ein *Häscher* u R. wie ein *Scharfrichter*.

646 Da der Textanschluss passt und Fol. 89 und 90 zum gleichen zusammen gehefteten Kompartiment gehören hat sich Oesterley hier und im Folgenden offensichtlich bzgl. der Hunderterstelle vertan.

647 Unterstreichung mit rotem Stift.

648 Randbemerkung: ward in Paris von Holy auf Leinenwand übertragen.

649 Randbemerkung: in d. Tribune, degli Ufficii / (Sage bei *Herbstfest* [Unterstreichung mit rotem Stift] sie so gesehen zu haben).

650 Randbemerkung: Hintergrund wie die Solfaterra [wohl Solfatara (Vulkankrater) bei Neapel, Anm. KM] bei Neapel. Man glaubte daß es eine Anspielung auf Lutter [!] hätte sein sollen aber 1517 erst schlug Luther 95 Theses (Vorabend Allerheiligen) gegen Ablasskram an. Leo antwortete auf ein Anklagen Luthers „daß Bruder Martin einen überaus schönen Geist habe, nur daß die Anklagen nur mönchischer Neid sei“.

342.

Franz I entzückt über St. M. belohnte *R.* so königlich, daß *R.* sich entschloß mit Hülfe *J. Romanos* eine große *St. Familie*. >1518<. 2 Schutzengel, Anbetung und Blumen spendend. Himmlischer *Jubel* und *Würde*.

zugleich schickte *R.*

*St. Margaretha*⁶⁵¹

Gegenstück zum Erzengel *Michael*.

Dort Thatkraft, hier Glauben im Dulden.

Franz I großer Verehrer des Schönen ließ durch Cardinal *Giulio de Medicis* >bestellt< das Bild

Johanna von Aragonien, Gemahlin *Ascanio Colonna*, Fürst v. *Tagliacozzo* malen.⁶⁵²

Für *Adrian Gouffier*, Cardinal de *Boissi* >Gesandter⁶⁵³< machte *R.* 1519 kleine *St. Familie*. (*Petri*?)

Franz d. I. soll von d. Großmuth *R.* und d. Herrlichkeit seiner Werke so begeistert gewesen sein, daß er sprach: „*Die großen Männer in d. Kunst, welche mit d. großen Königen die Unsterblichkeit theilen, können wohl mit diesem unterhandeln*“ befahl das Doppelte für *St. Michael* (24,000 Livres *Tournois*) zu bezahlen. Er suchte vergeblich *R.* an seinen Hof zu ziehen, *Leo X.* konnte ihn wegen *St. Peter* nicht missen. auch *Heinrich 8* v. *England*. // [91r]

Portrait *Leo X.*⁶⁵⁴ nebst d. liebsten *Cardinäle Giulio de Medici* (später *P. Clemens 7*) und Neffe *Lodovico de Rossi*. es soll so täuschend gewesen sein, daß d. *Canzleipraesident Bal. Turini*⁶⁵⁵, davor hinkniete u Unterschrift zu erhalten.⁶⁵⁶

651 Randbemerkung: (Anspielung, Schwester >Schutzpatronin< d. Königs) *M. von Valois* | *Cabinet Brocat* [?]. Legende *M* Tochter eines Priesters zu *Antiochia*, mußte als *Christin* d. Schweine hüten, *Olybrius*, General *Kaiser Arelians* liebte sie, verlangte daß sie dem Christenthum entsagen sollte, auf ihre Weigerung ward sie gezeißelt und in eine *Höle* geworfen. *Satan* erschien ihr als *Drache*, durch † vertrieben. später vergeblich ertränkt zuletzt enthauptet. / Wiederholung mit Abänderung v. *J. Romano* (*Haas Wiener Gallerie*).

652 Randbemerkung: Arzt und Schriftsteller *Agostino Nifo*. schrieb über *Schönheit* und *Liebe*. 1531 in 4 zu erst erschien [?]. *Copie Speck Sternberg* in *Leipzig*. *G[aleria]*. *Doria* in *Rom Berlin Museen*.

653 Diese Einfügung mit Bleistift.

654 Randbemerkung: *P. Pitti*.

655 Unterstreichung mit Bleistift.

656 Randbemerkung: Sitzt am Tisch mit rothem Tuch und ließt in *Brevier* mit Miniaturen. links v. ihm *G. d. M.* und hinter seinem Sessel *L. d. Rossi* mit den Händen d. Lehne haltend. – *Leo* Sohn d. *Lorenzo*, groß, fett, Kopf groß geschwollene ausgedehnte Augen, nur [?] mit Lupe sehen konnte, weiße Hände Großer *Musikfreund*; *Jagd. Copie* v. *A. del Sarto*, statt Original für *Federico II v. Mantua* Geschenk *Clemens 7* jetzt in *Neapel* | *Giulio Romano Vasari*.

>Baß< *Violinspieler*; 1518 im Palst Sciarra Colonna in Rom. wahrscheinlich *Andrea Marone*⁶⁵⁷ aus *Brescia*. (Improvisator, Günstling Leo X gewann d. Preis d. Impros. deshalb Lorbeer und Bogen.)

*M. di St. Sisto*⁶⁵⁸

Johannes d. Täufer für Cardinal Colonna in d. Tribune in Florenz, Darmstadt, (Fuß!)⁶⁵⁹

für *Agostino Ghigi* malte er nach langem Versprechen in d. Vorhalle d. Farnesina

die *Fabel d. Amors und d. Psyche*.

2 Hauptbilder an d. Decke.⁶⁶⁰

1. Venus verklagt den Amor wegen seiner Liebe zu der Psyche beim Jupiter.

2. *Hochzeit des Amor mit d. Psyche*.⁶⁶¹

Eigenhändig malte R. nur eine Grazie, Rücken.⁶⁶² // [91v]

Um als großer Künstler sich zu zeigen so führte er gern d. Auftrag des Cardinal *Giulio de Medici* aus, um ein Altarbild, *die Verklärung Christi* für sein Bisthum Narbonne auszuführen.

Er wetteiferte mit *Sebastiano del Piombo*, welcher für denselben Cardinal die *Auferweckung >des< Lazarus* zu malen hatte. M. A. hatte ihm dazu die Zeichnung gemacht, als man R. dieß mittheilte soll er geäußert haben „*M. A. erzeugt mir eine besondere Gunst, da er mich würdigte mit ihm selbst zu wetteifern, und nicht mit d. Sebastiano*“

D. Bild zeigt uns die *gefallene Menschheit* und *ihren Erlöser*; unten der Knabe im Krampfe und die Hülfflosen Jünger Christi oben, die *Verklärung*. 2 *Diakone*, Schutzpatrone d. *Medici*.

Oben sehr schön, unten zu viel Ueberlegung in d. Gewänder oft *Formlos*. *Zufälligkeiten*. Verfall d. Kunst.

⁶⁶³ Die Wiederherstellung d. alten *Roms* beschäftigte R. in dem letzten Lebenstagen sehr, mit Hülfe des Graf. *Castiglione* und *Andreas Fulvio*. Bericht R. an Leo X über d. Wiederherstellung *Roms*, 1 Klage über alte und neue Zerstörung,

657 Unterstreichung mit Bleistift.

658 Randbemerkung: [Folgendes mit Bleistift] *Piacenza*. Benedictiner / [Folgendes mit Tinte] Preis: 60,000 fl ohne Präsent und Transportkosten.

659 Randbemerkung: 25te St. d. 27ten August. / [Folgendes mit rotem Stift] 28te St.

660 Auf den Rand ist ein ligiertes Monogramm aus „A“ oder „R“ und „v“ gezeichnet.

661 Randbemerkung: als aufgespannte Teppiche, wie im Zimmer d. *Heliodor*, keine Verkürzung, wie b. *Coreggio*.

662 Randbemerkung: seine Schüler übertrieben seine skizzenhaften Angaben ins *Breite*, in Rom sagte man R. habe in d. Kunst abgenommen. / [Folgendes mit rotem Stift] 29te.

663 Wahrscheinlich, weil hier das Kompartiment aus vier Folios endet, wurde der Text im Folgenden auf dem rechten Rand fortgesetzt.

dann 2 Angabe wie alte und neue Gebäude zu unterscheiden sein, und die Erklärung d. Baustyle bei *Römern*. *Rundbogenstyl* Byzantinischer, *Gothischer* genannt [?], *Spitzbogstyl* [!], (*Deutscher*) gen: und zuletzt *moderner*. Beschreibung eines neuen Meßinstrumentes, vermittelt. einer *Boussole*, od: Magnetnadel und Diopterlineal. R. sandte durch ganz *Italien* und *Griechenland* Maler und Architekten um Zeichnungen nach antiken Tempeln und Bildsäulen zu erhalten. Auch *Kunsthistorische Studien* und *Schriften* R. v. Vasari benutzt. / In einem großen Saal im Vatican, sollte durch die Hauptmomente aus dem Leben *Constantins*, die Begründung der Herrschaft d. Christenthums gezeigt werden. R. machte nur zur Schlacht d. *Constantins* d. Cartons und ließ d. *Giul. Romano* und *Francesco Penni* 2 allegorische Figuren >d. Gerechtigkeit und Sanftmuth< in Oel malen, wie S. del Piombo. >1. *Constantin vor d. Zelten hält die Rede an d. Soldaten, über d. Erscheinung d. Kreuzes und Verheißung des Sieges* wider d. Marcentius. † (in diesem siegen) griechisch.< 2. *Schlacht Constantins gegen Marcentius*, bei der Milvischen Brücke bei Rom. >Jul. Romano< D. Charakter d. Tragischen ist hier, durch großartige Composition und Ausdruck. // [Fol. 53r]⁶⁶⁴

⁶⁶⁵d. Köpfe und Stellung Motive erreicht.

Die Franzosen suchen dieß durch d. Gräßliche zu erreichen.

D. Moment d. Entscheidung d. Sieges *Maxentius* in d. Tiber.

Historische Bedeutung und keine genremäßische [!] *Zufälligkeiten*.

3. *Die Taufe Constantins*: >durch Papst Sylvester< in d. Taufkapelle in Rom, gemalt v. Francesco Penni.

4. *Die Schenkung Roms an d. Papst*.

St. Sylvester in St. Peter. auf d. Thron d. Kaiser überreicht ihm knieend d. Gestalt d. Roma und empfängt den apostolischen Segen dafür.⁶⁶⁶ gemalt v. *Raffaele dal Colle* besser als *Penni's* Bild. Dazwischen >Heil< Pápste aus früher Zeit

Altarbild für *Monte Luce* war untermalt Giul R. >oben< und F. Penni >unten< vollendeten sie 1523

R. hatte sich ein Fiber [!] bei Untersuchung d. alten Roms, *aria cattiva!* zugezogen [?], er lag 15 Tage krank, als er seinen Tod herannahen fühlt machte er sein *Testament*. D. *Vermögen* seines Vaters an d. Bruderschaft S. M. della *Misericordia* in Urbino. Sein *Haus* Cardinal Bibbiena.

664 Die Folios 53-54 fügen sich inhaltlich am sinnvollsten an diese Stelle. Die folgenden Folios 55 und 56, welche mit 53 und 54 ein Kompartiment bilden, sind unbeschrieben.

665 Randbemerkung: klar ist der Hauptgedanke Sieg ausgedrückt. / Leo X starb ein Jahr nach R. Hadrian 6 ließ d. Arbeiten ruhen erst Clemens 7 ließ sie 1523 weiter malen.

666 Randbemerkung: Episode. Knabe mit d. Hunde (unpassend).

Seine Kunstsachen Giul R. und Francesco Penni. Grabstätte und Capelle im Pantheon,⁶⁶⁷

B. Turini und Branconio Testamentsexekutor // [53v] er starb am Charfreytage >sein Geburtstag< 1520 37 Jahre alt.

Katafalk im Hause mit Wachskerzen aufgestellt, mit Transfiguration.

Es würde mich sehr freuen wenn es mir durch diese Mittheilungen gelungen wäre, Ihnen die erhabenen Arbeiten und d. Leben Rs. so erklärt zu haben, daß in Ihnen der Wunsch angeregt wäre, durch eigene Nachforschungen noch tiefer in das Heiligste der Kunst einzudringen wodurch sovieler Erscheinungen nicht nur in d. Kunst selbst, sondern auch in d. *Wissenschaft* und dem *Leben* erst ihre tiefere Bedeutung und Erklärung erhalten |

⁶⁶⁸Sie würden dann durch die >fernere< Ausbildung Ihres Gefühls für das Schöne, >auch< die Erfahrung machen, daß man mit Worten oft gerade das *Ergreifendste* nicht begreifen kann. Indem die Malerey eine Sprache für sich ist, die nicht übersetzt werden kann, nur schwache Andeutungen, Anregungen vermögen auf ihre Eigenthümlichkeiten hinzudeuten, und als *solche Andeutungen* bitte ich auch nur die // [54r] gehalten Vorträge anzusehen denn Um [!] sehr viele Charakteristische Vollkommenheiten d. Kunst verstehen zu können, ist es nöthig sich selbst *praktisch* damit zu beschäftigen, oder durch langes *Studium*⁶⁶⁹ >der allgemein Kunstgeschichte< und dem Umgang mit Künstlern das zu ersetzen, was die eigne Uebung sonst lehrt | ich habe deshalb mich bemüht, hauptsächlich *diejenigen Vorzüge* von Rs Kunstwerken Ihnen zu erklären, welche auch ohne Kenntniß der *Praxis* d. Kunst verständlich sind.⁶⁷⁰

Schluß d. 4ten September 1841.⁶⁷¹

667 Randbemerkung: sein Mädchen bedacht. / Stiftung Capellan für Seelenmesse 1000 Scudi / Hausverkauf [?].

668 Der folgende Text dieser Blattseite ist auf der rechten Blatthälfte eingefügt.

669 Diese und folgende Unterstreichung mit Bleistift.

670 Randbemerkung mit Bleistift: Es bliebe mir nur noch übrig, ihnen die letzten Arbeiten R. zu [!] näher zu zeigen. und dabei an Göthes [!] Antwort zu denken, daß die Schönheit einem Schmetterling gleiche, der frei in der Luft auf der Blume anzusehen entzücke dessen Schönheit aber verschwindet [?] wenn er gefangen in der Nähe zergliedert vermischt werde.

671 Randbemerkung: 26te Stunde.

2.1.2 Bilder zur Lebensbeschreibung Raphaels

[100r]

*Bilder zur Lebensbeschreibung Raphaels**Gegenstände:*3. *Grazien**Adam u. Eva* gest. v. Richomme*Heilige Familie* in München gest. v. *Amsler**Raphaels Portrait* bei van Dyck.

Julius II Portrait.

R. Geliebte „

Madonna di Loreto.„ *aus d. Hause Alba.* gest. v. Denoyers [!] (in Petersburg)„ *Aldobrandini.* mit d. Nelke*M. mit d. Diadem, le Someil de jesu, La vierge au linge* Musee Francais*M. di Foligno.**Jesaias.* Heinr. Golzius

// [Fol. 100v]

Besitzer:

H R. Marks.

Maler Petri

Prof. Lotze

Filhol. Gal. Orleans;

und Wicar Florenz

gest. Domenico Cunego.

Galerie Orleans

Seroux d'Agincourt.

gest. v. Desnoyers

Wiener Galerie v. Haas.

Portrait d. *Beatrice Ferronese* Improvisatrice. gest v. R. Morghen„ d. *Bindo Altoviti.*

„ „ „ „

Madonna der *Gallerie Bridgewater.*

Galerie Orleans.

NB. d. Kind querliegend.

gekauft f 3000 Th⁶⁷²*St. Familie* in Neapel*Madonna del pesce.* gest. Denoyers [!]*Sanza [!] di Heliodoro.*

—

Portrait d. *Phädra Inghirami,*

gest: v. della Croce.

Propheten u. Sybillen in della Pace.

gest: Ferd Ruscheweyh. Volpato

für d. *Schola Italiana v. Hamilton.**Galathea.*

gest. v. Heinr Golzius.

Richomme.

Portrait d. *Juliano de Medici*

gest v. Gruner bei Passavant.

„ d. *Lorenzo de Medici*„ „ *Bernardo Dovicio* [!] da *Bibienna.* gest. v. Gruner als Julio de Medici.

672 Folgendes Wort wurde durchgestrichen: Lira.

St. Cäcilia.

Vision Hesekiels

Graf Castiglione.

Stanza del Incendio del Borgo.

// [105r]⁶⁷³

Galerie Filhol. Musée Napoleon.

Musée Napoleon. p [?] Godefroi.

Apostel in d. Sala de Palafrenieri.

*Loggien im Vatican*⁶⁷⁴

Tapeten „ „

Badezimmer für Cardinal da Bibiena.

Raphaels Villa

Madonna della Sedia

gest. *Garavaglia* dieser ähnlich die:

„ *della Tenda* mit d. Vorhang

Lo Spasimo

(gest. v.)

Die Heimsuchung d. Maria bei Elisabeth gest v. Desnoyers

Die Perle

Madonna della Gatta.

S. Michael

(Musée Napoleon)

St. Familie für Franz I

(Musée Napoleon)

St. Margaretha

St. Familie mit d. Wiege in Paris klein (Gal. Filhol)

Johanna v. Aragonien

(Musée Napoleon)

Leo X. (gest v. Jesi)

Violinspieler

Raphaels Geliebte in P. Fa

// [Fol. 105v]

Madonna San Sisto

Amor und Psyche in d. Farnesina

Marter d. S. Felicitas zu Magliana

Johannes der Täufer

Verklärung Christi.

673 Schrift, Papier und Inhalt betreffend schließt sich Fol. 105 an Fol. 100 an.

674 Anmerkung daneben: 12te St. 1851.

2.1.3 Einzelseiten mit Manuskriptfragmenten

[96r, Abb. 41]⁶⁷⁵

<i>Petrus mit d. Schlüssel</i> ⁶⁷⁶	Neues Testament <i>Paulus</i> . Mit d. Schwert Martertod u Geistesschärfe und
Adam, hoffend erwartend <i>Glaube</i>	Altes T Abraham mit Messer, Vorbild d. Opfers
Johannes Evangelist. <i>Liebe</i>	Neues T. Jacobus 3ter Zeuge d. Verklärung †.
David d. Psalmsänger altes T.	Hoffnung Moses mit Gestezefeln
Heilige – <i>Maria</i>	<i>Christus</i>
	<i>Johannes</i>
	Laurentius, Almosenpfleger
	St. Georg, Schutzpatron v. Ligurien (Vaterland Julius II)

[Folgende Aufstellung im Manuskript ohne eingezeichnete Linien, mit Skizze zum Bildaufbau in der Mitte]

St. <i>Hironimus</i>	<i>Ambrosius</i> himmlische Harmonie hörend >te deum laudamus.<
<i>Gregor</i> I. in päpst. Ornat	<i>Augustin</i> von [Linie zu Ambrosius] bekehrt.
Dominikaner Ang. Da Fiesole	<i>Dante, Petrarka, Savonarola</i> (von Alexander VI verbrannt.
Ketzer.	

1511 malte R. die M. di Foligno für den Geheimschreiber des Papstes Sigismondo Conti⁶⁷⁷ über ihm St. Hironimus, ihn d. Gnade d. Maria empfehlend, auf die Gemeinde hindeutend stehen gegenüber St. Franciscus (schmachtend!) u Johannes d. Täufer, Engel mit Votitafel [!]. Dieses Bild ist in Hinsicht der warmen u klaren Farbe R. schönstes Werk. Einfluß: Sebastian del Piombo in Rom. Schüler d. Giorgione.⁶⁷⁸

⁶⁷⁵ Die Folios 92–95 fügen sich inhaltlich an Fol. 31 an und werden dort wiedergegeben. Keine Tintenzählung.

⁶⁷⁶ Alle Unterstreichungen auf Fol. 96r mit rotem Stift.

⁶⁷⁷ Randbemerkung: aus Foligno, Gelübde Rettung v. einem Meteor.

⁶⁷⁸ Randbemerkung: Portrait: Julius II im Palaß Pitti.

1513 starb Julius II sein Nachfolger *Leo X* ernannte R. zum Baumeister v. St. Peter u Erbauer von Rom. // [Fol. 96v] // [Fol. 97r]⁶⁷⁹

1. Stanza della Segnatura.
2. Portrait Julius II. Madonna d'Alba, Aldobrandini, >Die Perle (Philipp IV. meine Perle)<
3. Madonna di *Foligno*⁶⁸⁰ 1511. Conti >Sonne, Regenbogen.<
4. Jesaias
5. 1512. Beatrice Ferronese (Giorgione)⁶⁸¹
6. Madonna del pesce. >St. Hieronimus< (Madrid) >Sibillen für Agos Chigi. della Pace.<
7. Stanza di *Heliodoro* >*Attila* (Schutz Gottes d. Kirche gegen deren Feinde) Messe v. *Bolsena*. *Tod Julius II* 1513. >*Attila*< >*Petrus*⁶⁸² Befreiung< Leo X.

1513–1520.

8. *Galathea*⁶⁸³ 1514 A. Ghigi (Farnesina) R. Baumeister v. St. Peter ernannt. >Loggien.⁶⁸⁴<
9. *St. Caecilia*. Vision *Hesekiel's*
10. Stanza di torre Borgia. Burgbrandt.⁶⁸⁵
11. Loggien Bibel (48 altes Testament 4 Neues T.)
12. Tapeten Cartons Apostelgeschichte, für Sixtinische K. Chor.
13. Spasimo 1516-18. | *M. della Sedia* | *St. Michael* f. Franz I >Madonna Franz I. Copie bei Kestner v. Du Fresnois< Margaretha.
14. M. di San Sisto.
16. Verklärung
Tod! am Geburtstage Charfreitag, 3 Uhr morgens 1520. Pantheon Grab.
// [97v] //

[98r, Abb. 42, Federskizze der Schule von Athen mit Anmerkungen] //

[98v] [Architekturskizze mit rotem Stift] //

[99r]⁶⁸⁶

679 Keine Tintenzählung.

680 Diese und die folgenden drei Unterstreichungen mit rotem Stift.

681 Randbemerkung mit rotem Stift: Fornarina.

682 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

683 Diese und alle folgenden Unterstreichungen auf Fol. 97r mit rotem Stift.

684 Diese Einfügung mit rotem Stift.

685 Anmerkung rechte Seite: Päpstliche Macht (Palafrenieri).

686 Randbemerkung: 3 [-, eine Zahl oder ein Buchstabe unleserlich dahinter, zum Teil eingerissen].

1. Camera della Segnatura, so weil d. Papst hier die Anordnungen unterzeichnete, die die geistige Förderung d. Christen bezweckten, so wählte R. d. 4 Facultäten Theologie, Philosophie, Jurisprudenz u Poesie.
2. *Camera di Eliodoro.*
In der Decke die Verheißung Gottes an die Erzväter, und an d. 4 Wänden den göttlichen Schutz der Kirche gegen ihre Feinde. Heliodor. Messe v. Bolse-
na. *Petri Befreiung.* Atilia vor Rom. Von 1513–1520. unter Leo X
3. Stanza di torre Borgia.
Die Decke ist v. P. Perugino mit Christus u. den Aposteln gemalt, und wurde auf R's. Wunsch erhalten.
An d. Wänden sind Scenen aus dem Leben der Päpste Leo III und Leo IV gemalt.
 - 1) Leo III. Reinigungseid an Carl d. Großen
 - 2) Krönung Carl des Grossen
 - 3) Besiegung der Sarazenen im Hafen von Ostia.
4. Leo IV lischt durch Gebet >aus d. alten Peters Kirche< das Feuer in der Vorstadt Borgo. Schöne Weiber d. Wasser tragen. (nackte Körper) // [99v] //
// [101r]⁶⁸⁷ M. H. das vergangene Mal theilte ich Ihnen mit daß ich durch die Vorträge *über das Leben und d. Beschreibung der Werke Rs* beabsichtige, Ihr Gefühl für das Schöne in der Malerei auszubilden, und daß zu diesem Zwecke mir *Rs* Leben mehr wie das irgendeines andern Künstlers, Gelegenheit gebe die höchste Blüthe der neuern Malerei zu zeigen, da er der größte neure Künstler ist; das aber in seinen *Werke* erst dann verstanden wird, wenn man sie Alle kennt; und um, bei den spätern Mittheilungen leichter verstanden zu werden fing ich *die Darstellung der Malerei im Allgemeinen und in besonderer Beziehung zu R.* an. Wir sahen daß ihr wichtigster Theil die *Composition* ist, *welche* wieder in *Erfindung* u. *Anordnung* od: *Auffassung d. Darstellung* zerfallen.⁶⁸⁸ // [101v]⁶⁸⁹ Den Ausdruck dem Wortlaut gleich mit *Darstellung*, (er stellt etwas *dar* drückt es *aus*) lernten wir als >die Fähigkeit ken-

687 Für Folio 100 siehe *Bilder Zur Lebensbeschreibung Raffaels.*

688 Randbemerkung mit Bleistift: Wie ich Ihnen das vergangene Mal mittheilte wählte ich zu diesen Vorträgen aus dem große Gebiete der Kunstgeschichte [Strich zur Nennung des Vorlesungsthemas im Text links] weil er der größte und umfassendste Künstler der neuern christlichen Kunst ist, und man von diesem Höhepunkte >aus< leichter die Kunstwerke anderer gleichzeitiger Künstler verstehen lernt, da sie sich in seinen Werken spiegeln. Bei der Literatur erwähnte ich nur die Werke welche sich ausschließlich mit *R.* beschäftigen und aus welchen die Handbücher der Kunstgeschichte von Lanzi, Fiorillo, Kugler und Schnase etc. etc. mehr od: weniger nur Auszüge enthalten. Beim Beginn der Lebensbeschreibung erwähnte ich daß dieselbe in 3 Hauptperioden 1495–1508. Lehr und Wanderjahre Urbino Perugia und Florenz. 1508–1513. Julius II. Rom, 1513–1520 Leo X. getheilt werden könnten und nachdem wir die Vorältern [!] und die Verhältnisse kennen genannt [?] hatten, in denen sie Giovanni Santi und *R.* in Urbino ihre Künstlerische Bildung erlangt hatten kamen wir zur Lehrzeit in Perugia.

689 Randbemerkung mit rotem Stift: d. 7ten Juni. 2te [?] Stunde.

nen< im engern Sinne den Selenzustand im Gesicht und den Körperbewegungen, sichtbar werden zu lassen. *R.* gleich dem *Shakespeare* größter Menschenkenner.

Ferner betrachteten wir als einen der Wichtigsten Theile der Malerei die *Zeichnung*, sie begrenzt die Form; wie die *Rythmik* die Zeit. (Farbe und Ton).

Proportionen. Anmuth und Grazie in d. Bewegung, Schönheit der Formen verglichen mit der *Antiken* etc. etc. und zuletzt die *Drapperie. //*

[102r]

Madonna di San Sisto.

In der Maria drücken die Gesichtszüge eine über alles Irdische erhabene *Ruhe*⁶⁹⁰, vereint mit *Majestät* und *Reinheit* aus, das seelige Antlitz ist *ohne einen Ausdruck*⁶⁹¹ im gewöhnlichen Sinne des Worts, wir fühlen daß kein *irdisches* Gefühl bei ihr Anklang findet, die Klarheit *ihres Seelenspiegels* kann durch *nichts mehr getrübt* werden. So zeigen auch ihre Augen keinen *Glanz*, der etwas *Außerordentliches, Wechselvolles* bezeichnet, für sie besteht nur das *Ewige*,⁶⁹² so sieht das Auge in seiner wundervollen Dunkelheit auch nicht nach einem *bestimmten Punkte*, sie sieht in die *Unendlichkeit*.⁶⁹³ –

An ihrer Figur ist alles schwebend, von materieller Schwere entfesselt, so scheint sie auch selbst das Kind nicht zu tragen, sondern ihm nur als *Thron* zu dienen, und als solcher die Größe dessen zu fühlen, der auf ihm ruht.⁶⁹⁴ Auch Bei dem Christuskinde ist der Blick ohne *örtliche Richtung*, er drückt *Ernst* aus, aber hier leuchten die Augen es ist mehr *Aktivität. //* [102v] als bei der Madonna.⁶⁹⁵

Die Heil. *Barbara* erscheint als Vermittlerin der himmlischen Gedanken, sie sieht auf die Engel herab, als wollte sie ihnen ihre geheimnißvollen Gedanken mittheilen, sie sowohl wie der *Heil. Sixtus* sind ohne Begeisterung, beide ruhig, sie befinden sich auch nicht mehr auf der Erde, wo *die Begeisterung nur für einen Moment unerwartet dem Irdischen entrückt*,⁶⁹⁶ und sich durch körperliche Aufregung die Seele Luft zu machen sucht. Der Zustand der Seele aber welcher der Erde entrückt ist und des Himmels würdig, ist ein erhabener, *leidenschaftsloser, unveränderlicher, verklärt*

690 Diese und alle folgenden Unterstreichungen auf Fol. 102r mit Bleistift.

691 Randbemerkung mit Bleistift: !! Maria.

692 Randbemerkung mit Bleistift: !

693 Randbemerkung: Ihr ernstes dunkles Auge drückt Freiheit von jeder Sünde aus, die sie nicht begreift, und kann daher hier auch nicht als Vermittlerin der sündhaften Menschheit gedacht werden.

694 Randbemerkung mit Bleistift: Christus.

695 Randbemerkung: Die Beziehung zur Erde, das Erlösungswerk Christi von der Sünde dauert fort, die Maria aber hat ihre Bestimmung die Mutter des Heilands zu werden erfüllt, sie hat keine Handlung für die Erde nach ihrem Tode mehr zu erfüllen, als nach dem Glauben der Frommen die *Fürsprache*.

696 Randbemerkung: !

durch die Seeligkeit der Frommen. Es wird nur hier die höchste Bestimmung des Menschen in der Seeligwerdung *gezeigt*. // [103r, Abb. 43]

2. Periode R. unter Julius II.
1508–1513.

25 Jahr nach Rom wohin er durch *Bramante* >seinen Oheim< berufen war. Eiliger *Beginn* d. Arbeit im September.⁶⁹⁷ Der Papst verlangte schnelle *Ausführung* seiner *Befehle*.

Plan zu d. Bildern *v. R. selbst* >nur L. *Ariosto* um Details befragt.< vor ihm Sodoma, Pietro della Francesca, Bramantino da Milano. L. Signorelli Bartolomeo delle Gatta *u Perugino abgeschagen* [!].

Bestimmt waren die Zimmer im 2ten Stock. zuerst *Camera della Segnatura* Sigelzimmer [!] *Unterschrift* der päpstlichen Anordnungen.

4 Fakultäten. *Theol. Philosophie. Poesie. Jurisprudenz.*

>um *Rom* als *Vereinigung*, das *Zentrum* von *Kunst, Wissenschaft* zu bezeichnen, von wo alle *Cultur* der neuern *Zeit* ausging<

Anordnung.

Zwischenbilder

[Skizze zur Anordnung mit Bezeichnung der Szenen, die Fakultäten sind rund gerahmt, die Zwischenszenen rechteckig, s. Abb. 43, hier vereinfacht als Tabelle]

Theologie.	Apollo Marsyas	Poesie	Astronomie	
Philosophie	Urtheil des Salomo	Jurisprudenz	Sündenfall	Theologie

// [103v] // [104r]

Die Verklärung Christi.

Der Vater mit 8 Begleitern (Familie) bringt den besessenen Knaben, die Jünger weisen nach oben von wo allein Hilfe kommen kann.

—

Christus schwebt zwischen Elias und Moses, Petrus, Jacobus und Johannes liegen auf dem Berge Tabor als Zeugen der Verklärung. 2 Diakonen [!] >sind< fremdartig auf Veranlassung Julio de Medici später Clemens 7te, sie sind die Schutzpatronen seines Vaters und Oheims, St. Julianus und Lorenzo.

altchristlicher Typus beibehalten. Großartige Vertheilung v. *Licht* und *Schatten*. Unten Helldunkel, jetzt so nachgedunkelt durch *Lampenuß* zu d. Schatten. Julio Romano vollendete das Bild. >in d. Cancellaria dann in St. Pietro in Montorio.<

697 Anmerkung rechte Seite: Francia.

Das Bild blieb in Rom Giovanni Barile schnitzte einen Rahmen dazu. In Paris gereinigt. 1815 nach Rom zurück in Vatican. // [104v] //

2.1.4 Fragment zur 1. Stunde der Raffael-Vorlesung 1849

[21r] ⁶⁹⁸ Um eine Vorstellung von dem Charakter von *Rs* Kunst im Allgemeinen zu bekommen ist es nöthig, ihn in den verschiedenen Zweigen der Malerei kennen zu lernen. Wir müssen uns hier eine Trennung [!] und Scheidung der Malerei denken, die nur der Verstand hervorbringt, denn die *Malerei ist in der Wirklichkeit ein organisches Ganzes*, aber das an sich Ungetrennte wird uns leichter zu erkennen, wenn wir es in verschiedenen Abtheilungen betrachten. ⁶⁹⁹

Der wichtigste Theil der Malerei im Allgemeinen wie besonders bei *R.* ist die *Composition*, sie zerfällt in die *Erfindung* und *Anordnung*. | Unter *Erfindung* verstehen wir in der Historien od: dramatische Malerey, die *Idee, den Gedanken* des Kunstwerks, die geistige Beziehung der Figuren, es ist die rein poetische Geistesthätigkeit des Malers. | Unter *Anordnung* verstehen wir die Gruppierung der Figuren, die Vereinigung derselben zu einem harmonischen Ganzen, *für die sinnliche Anschauung*. Ist die Erfindung die dichterische Composition so ist die Anordnung // [21v] die malerische Composition.

Zu der Erfindung od: der dichterischen Composition gehört vor allem die *bedeutende Auffassung* des Gegenstandes; die *Wahl des Moments*⁷⁰⁰ der Handlung, welcher auf das charakteristischste das Ganze der Handlung⁷⁰¹ vor und nach, repräsentiert. Die malerische Composition od: die *Anordnung*, hat die Aufgabe, den geistigen Zusammenhang der Figuren in, schöner und charakteristischer Form *darzustellen*, so daß sowohl in dem Ganzen des Bildes wie auch in den einzelnen Gruppen der Gedanken des Bildes *sich klar ausspricht*.⁷⁰²

Beide Thätigkeiten, die der Auffassung d. Darstellung, od: der Erfindung und Anordnung, gehen aber im Geiste des Künstler ungetrennt vor sich, der Maler kann sich *keinen*⁷⁰³ Gedanken der bildlich darstellbar ist, denken ohne auch das Bild welches ihn repräsentiert, vor der Phantasie zu haben.

698 Randbemerkung: >voranzuschicken< Bevor wir mit der Lebenserzählung *R.* beginnen, wird es zunächst nötig sein über die Kunst der *Malerey im Allgemeinen*, wie in besonderer Beziehung zu *R.* einige Bemerkungen zum späteren leichteren Verständniß einiger oft vorkommenden Kunstwörter, welche wenn sie es wünschen, sie sich bemerken können.

699 Randbemerkung mit Bleistift: A.

700 Randbemerkung: Beispiel. / der Tod Josephs v. Overbeck.

701 Randbemerkung: während derselben.

702 Folgender Satz durchgestrichen: Es ist hierin das Wesen der Kunst bezeichnet.

703 Unterstreichung mit Bleistift.

R. ist nun der anerkannt größte Componist in der Malerei (obschon >nicht< wie Mengs meint er der Erfinder derselben sei, was nicht der Fall ist, da schon Giotto und L. da Vinci vorher ebenso bedeutend [!] componierten).// [22r]⁷⁰⁴ Im Verlauf der Geschichte R's und der Erklärung seiner Werke werden wir sehen, wie *tief* und *bedeutend* dieser große Künstler seine Gegenstände aufaßte [!], wie er ihnen stets die interessanteste Seite abgewinnen wußte,⁷⁰⁵ Die *Episoden* stehen in seinen Werken immer in nothwendiger Beziehung zum Hauptgegenstande, nie finden wir Figuren dargestellt, die aus der Gruppierung weg angebracht zu sein scheinen.⁷⁰⁶ Die Schönheit der *Anordnung* entspricht stets der tiefe des Geistes der sich in der *Erfindung* offenbart. Bei der größten Lebendigkeit und Abwechslung in der Gruppierung seiner Figuren, herrscht doch stets die Symmetrie vor. Das feinste Gefühl für *Formenschönheit*, zeigt sich bei den abwechselnden Bewegungen in den >schönen< Linien, sind die Formen auch aus der innersten Nothwendigkeit der Kunst hervorgegangen,⁷⁰⁷ so erscheinen sie doch nicht gezwungen sondern stets als schöne Zufälligkeit.

Selten sehen wir bei R. mehrere *Zeitmomente* derselben *Begebenheit* in einem Bilde vereinigt, nur da // [22v] kommen sie wo, >wenig auf Illusion ankommt< wo der Charakter der Bilder mehr symbolisch dem Bereich der Fabel angehört, so das Bild d. *Psyche*.

Zu der *dramatischen Composition* ist mit inbegriffen der *Ausdruck*⁷⁰⁸ er ist gleichbedeutend mit der Darstellung der Idee des Künstlers, er stellt sie dar od: er drückt sie aus.

Im gewöhnlichen od: engren Sinne aber begreifen wir unter: *Ausdruck* die *Bewegungen der Seele, des Gemüths wie sie uns durch die Gesichtszüge, und die Bewegungen des Körpers sichtbar werden*.

R. übertrifft hierin, durch Tiefe, Reichthum der Charaktere alle bisherigen⁷⁰⁹ Meister, wir lernen ihn in der Malerei als den umfassendsten *Menschenkenner* ebenso hoch achten, wie Shakespeare im Reiche der Poesie. – Alle Stimmungen des Gemüths, vom Zustande der *vollkommensten Ruhe* des heiteren Lebensgenusses, bis zur *größten Aufregung* welche die *Leidenschaften* in der Seele erregen wußte er gleich treffend darzustellen. Der Ausdruck ist stets der Handlung im Allgemeinen, wie auch dem Charakter der Personen im Einzelnen, angemessen, so daß wir dadurch die invi-

704 Rechte obere Seite: x.

705 Randbemerkung: und immer den Hauptgegenstand des Bildes so anordnete, daß er dem Beschauer zuerst entgetritt [!].

706 Randbemerkung: und nicht in organischem nothwendigen Zusammenhange mit der Hauptsache dastehen.

707 Randbemerkung: und tief durchdacht.

708 Randbemerkung: im allgemeinsten Sinn.

709 Randbemerkung mit Bleistift: früheren.

duellen [!] // [23r] Eigenthümlichkeiten kennen lernen, ihre Fähigkeiten, die Veranlassung ihrer Theilnahme.⁷¹⁰

Bei dem stärksten Ausdruck wird doch nicht die Schönheit im *Allgemeinen* verletzt (ohne doch Lessings Theorie, in der bildend. Kunst dem Ausdruck (der Schönheit u. Liebe) unter den natürlichen Grad herabzustimmen) Er läßt die heftigste Gemüthsbewegtheit nicht als Hauptsache *gelten*, [---] Seele zeugen >von< ihr. Zur eigentlichen *Entstellung* steigert er den Ausdruck nie, die *Dissonanz* wird stets aufgelöst und steigend in den reinen Akkord.⁷¹¹ Je edler der Charakter ist um so mehr wird die Seele die Herrschaft über die Leidenschaften ausüben, und so von selbst nicht das Maaß im Ausdruck überschreiten. Aber *niedere Charaktere*⁷¹² müssen zur Hebung der edlen in der dramatischen [!] Malerey vorkommen, sie bilden den *geistigen Schatten*, um das Licht der Seele bei den Edlen zu heben. Nicht nur im Gesicht, sondern auch in jedem *Gliede des Körpers* lässt sich bei *R.* der Ausdruck des bestimmten Zustandes der Seele nachweisen.

Als Grundwesen bei der Darstellung >in der Malerei< ist die *Zeichnung* zu betrachten. // [23v] Sie bestimmt >und begränzt< die *Form*.⁷¹³ Auch hierin finden wir *R.* durch Reichthum der Phantasie über alle andern Künstler hervorragend. Mit der größten *Tiefe* seiner *Charaktere* ist die unerschöpflichste *Mannigfaltigkeit* verbunden, es scheint ihm wie der *Natur* selbst ohnmöglich zu sein sich zu *wiederholen* | In seiner höchsten Blüthe gleicht nie ein Gesicht, eine Falte eine Anordnung der Gewänder der anderen. Seine *Proportionen* sind vollkommen, die Theile verhalten sich *anatomisch richtig* in ihren Längen und Breitenmaße zum Ganzen. Die Bewegungen und Stellungen sind der *Natur angemessen*, nie übertrieben wie bei *M. Angelo*⁷¹⁴ sie oft verrenkt sind. In der *Anmuth und Grazie* der Bewegungen ist er der Antike gleich, nicht so in der höchsten Vollendung >der Schönheit< des Nackten. Hier ist aber zu bedenken, daß er als Maler andere Gesetze der Formenschönheit zu beachten hatte als der Bildhauer, indem nicht blos die Form durch Zeichnung in d. Malerey wirkt sondern auch der *Stoff* durch *Colorit*. Aus der ihn umgebenden Natur wußte er das *Schönste* heraus zu wählen, und diese Natur zeigte ihm // [24r] vollkommnere Vorbilder, der Antike

710 Randbemerkung: Z. B. Messe von Bolsena. Soldaten der Schweizergarde, dumpfes Anstaunen des Wunders.

711 Randbemerkung: *Heliodor!* Soll im Auftrag des Königs *Seleukus* [unleserliche Einfügung über der Zeile] die im Tempel aufbewahrten Gelder d. Witwen u. Waisen nehmen. / Anspielung auf die Vertreibung der Feinde Julius II aus dem Besitzthum der Kirche.

712 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

713 Randbemerkung: sie verhält sich zur Farbe wie in der Musik die *Rythmick* [!] zum *Ton*.

714 Randbemerkung: dieser bildete auch das Zarte colossal, und *Corregio* behandelte das *Starke* und *Männliche* eben so *weich* und schmelzend wie seine *Kinder* und *Frauen* dahingegen *R.* stets jeden Charakter vollkommen treffend ausdrückte.

ähnlicher in der Form, als hier im Norden.⁷¹⁵ Dieser *nationale Charakter der Italiener*, zeigt sich in seinen >Gestalten besonder [!] bei den< Madonnen.⁷¹⁶

Als ein sehr wichtiger Theil der Malerei ist die *Bekleidung* der Figuren zu betrachten. Die einfachste und schönste Bekleidung ist stets die, wo ohne viel Hülfe des Schneiders, die Hauptmasse den Körper zwar *schützt* gegen Kälte, Hitze und Nässe, aber nicht *hemmt* in der freien Bewegung.⁷¹⁷

Ist aber die Bewegung nicht gehemmt so können wir die Formen welche die Bewegungen hervorbringen erkennen, und so zeigt eine solche Tracht den Körper durch und läßt in der Art der Falten >in ihrer Form< die Ursache >der Bewegung< erkennen, wodurch dem Maler das Mittel verliehen ist ein Vorangegangenes und Nachfolgendes anzugeben.⁷¹⁸ Eine so vollkommene Tracht sehen wir bei den Alten und deshalb bediente sich *R.* ihrer stets wo er nur konnte,⁷¹⁹ zugleich aber auch kleidete er seine Gestalten in das Costüm der Zeit in welcher sie lebten // [24v] und selten kamen *Anachronismen* bei ihm vor.

Die alles Schöne verdrängende Modegewalt, hatte schon 1342 die damals noch der Antike ähnliche Tracht der Italiener *verdrängt*, und zwar durch die Franzosen wie noch heut zu Tage.⁷²⁰ Giovanni Villani beklagte daß die (a modo de togati Romani)⁷²¹ so schöne alte [!] Costüme der Florentiner vertauscht sei; mit der bizarren ultramontanischen Kleidertracht welche Walthar von Brienne im Jahr 1342 als er sich der Herrschaft der Stadt >Florenz< bemächtigte, einführte.

*Giotto*⁷²² welcher nach der Natur das Vorbild seiner schön drappierten Gestalten hatte, ragt bedeutend über seine Nachfolger hervor, denen diese neue Mode so hinderlich war.⁷²³

Wir haben nun *R.* noch als *Coloristen* zu betrachten. Das *Colorit* bringt eine der Musik analoge Empfindung auf unser Seele heran, man nennt die einzelne Farbe

715 Randbemerkung: so daß seine Gestalten doch die *schönsten und edelsten sind*, die je in der Malerey gebildet sind, er hatte sein Gefühl für die edlen Verhältnisse durch den Anblick der Antike gebildet, ohne sie slavisch nachzuahmen. Er schöpfte selbst aus dem reichen Quell der Natur, daher seine Figuren voll *individuellen Lebens* sind und den Beschauer ungleich mehr fesseln als die künstlich nachgebildeten Antiken bei den Franzosen und Mengs und Caracci.

716 Rechts daneben: I.

717 Randbemerkung mit rotem Stift: 1. St. d. 5. Juni 49.

718 Randbemerkung: Hierin ist *R.* als der größte Maler unbedingt anzuerkennen.

719 Randbemerkung: so bei Christus und den Aposteln und Propheten,.

720 Randbemerkung: Die Herren der Mode der italienischen [-].

721 Randbemerkung: nach Art der Togabekleideten Römer.

722 Randbemerkung: Giotto / deren Rest wie auch bei den *Franziskanern*.

723 Randbemerkung: Bei wirklichen Gestalten pflegte *R.* das Costüm der Zeit stets zu idealisieren. / Nur durch die Phantasie konnte *R.* das Schöne ersetzen, was er nicht in der Natur mehr vor Augen hatte.

auch deshalb: *Töne*. Die magische Wirkung des Colorits ist am schwersten mit Worten auseinander zu setzten, weil sie mehr wie ein andrer Theil der Malerei *Sache des Gefühls* ist, und daher // [25r] am wenigsten durch den Verstand Begriffen werden kann.

Die Kunst der Farbengebung besteht sowohl in der *Wahrheit* und *Schönheit* der Färbung der *einzelnen* Gegenstände, als in deren *Verbindung zu einem harmonischen Ganzen*.

Unter *Wahrheit* verstehen wir die richtige *Bezeichnung des Stoffes* durch die Farbe z. B. kann und soll die Farbe auch ohne Form, die Stoffe Fleisch, Metall, Holz, Luft, Wasser etc. etc. ausdrücken⁷²⁴ Die *menschliche*⁷²⁵ Gestalt ist nun nicht allein in der Form die schönste der Schöpfung sondern auch in der Farbe, besonders bei den Bewohnern *Europas* und den unter gleichem Himmelstrich liegenden >Theilen< Asiens. Sie haben eine Farbe welche durch das *Durchscheinen des Blutes durch die Haut* den elastischen, transparenten Stoff des Fleisches am schönsten erscheinen läßt. Hier findet, wie in den Formen und den Charaktern, auch in der Farbe der Haut die denkbarste Abwechslung statt, vom dunklen Braun >sonnenverbrannt< zum hellsten rosenrothen weiß. ⁷²⁶ Da dieser // [25v] Stoff wegen seiner complicirten Beschaffenheit am schwierigsten darzustellen ist, so mißt man gewöhnlich die Größe des Künstlers am Colorit, nach der Art und Weise wie er die menschliche Gestalt zu malen versteht.

Nach einer einseitigen Ansicht setzt man R. als Colorist meistens unter *Tizian* und *Correggio*.⁷²⁷

In seinen Oelbildern sind die Schatten oft zu unklar zu schwärzlich, was man aber mehr der mangelhaften Kenntniß der Veränderung der Farbe zuschreiben muß⁷²⁸ als Mangel am Farbensinn. (er soll viel nach Vasari Rußschwarz (nero di fumo da stampatori)⁷²⁹ gebraucht haben). In den Bildern welche sich nicht verändert haben sehen wir >ihn< als großen Coloristen so giebt es keine vollkommneren *Freskobilder*⁷³⁰ als die *Rs*. Zwar kann diese Gattung der Malerey nicht wie die Oelmalerey die

724 Randbemerkung: daß wir sie gleich für das was sie sein sollen erkennen.

725 Unterstreichung mit Bleistift.

726 Randbemerkung: gemeine und edle Gestalten unterscheiden sich durch die Farbe.

727 Randbemerkung: Es ist aber >nur die< Ansicht >der Eklektiker< der Kunst, wenn man derartige Vergleiche anstellt, und in einem Künstler die gleichen Grade von *Virtuositäten vereint haben* will. Die eine hebt oft nothwenig die andere auf, so ist der *feste Umriß* nicht vereint zu denken mit dem unbestimmten *malerischen Schmelz*. Das *Helldunkel* nicht mit dem hellen *Sonnenschein*.

728 Randbemerkung: und daß seine Schüler die Bilder untermalten.

729 Randbemerkung: Druckerrußschwärze in der *Transfiguration*.

730 Unterstreichung mit rotem Stift.

feinsten Nüancen [!], das feine Spiel der Tinten wiedergeben, ist aber dem großartigen Styl um so angemessener da hier der Hauptton der Farbe herrschen muß, nur das Nothwendige, und // [26r] nicht so leicht durch Zufälligkeit gestört wird.

Ist *R. historisch ernst*⁷³¹ und *anspruchslos*, den Stoff mehr andeutend als unmittelbar treu wieder gebend;⁷³² so ist dagen [!] Tizian *sinnlicher* der Wirklichkeit mehr entsprechender und blühender. Dabei ist aber auch zu bedenken daß bei *Tizian* der Einfluß der ihn umgebenden Natur viel zu der eigenen Zartheit des Colorits beitrug. In diesem nördlichen Theil Italiens ist die Haut nicht so sonnenverbrannt und das Wasser veranlaßte mehr den Stoff wie die Form *zu beachten*.⁷³³

| Aus dem SchönheitsGefühl für die *allgemeine Harmonie* der Farben haben wir es zu erklären, warum *R.* seine Gewänder meistens in mehrern *Farben spielend* (*di colore cangiante* >veränderlich<) *schillernd* malte, so wie wir es bei dem Gefieder der Vögel, und bei Schmetterlingen sehen. Zwar zeigen die wirklich schillernden Zeuge die selben Farbenspiele so nicht, und so wäre diese Färbung nach gemeinem empirischen Begriff der Wahrheit zu wider, aber hier ist eine poetische // [26v] Freiheit welche uns hinlänglich⁷³⁴ entschädigt durch die Harmonie der Farben, es bilden sich bei so schillernden Gewändern, die vermittelnden Farben, welche den Uebergang die Verbindung der sich sonst schroff entgegenstehen [!] Farben bilden. Ganz ungebrochene Farben bilden einen störenden Fleck in der Gesamtmasse.⁷³⁵

Die Wirkung durch *Licht* und *Schatten* brachte *R.* meistens durch einfache⁷³⁶ Beleuchtung hervor, das sogenannte *Helldunkel*⁷³⁷ kommt selten bei ihm vor, aber er wußte auch⁷³⁸ hier, wie bei d. *Befr: Petri* große Wirkung zu erreichen.

731 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

732 Randbemerkung: und dem rein *geistigen Gedanken unterthan* [Unterstreichung mit rotem Stift].

733 Randbemerkung: Am richtigsten unter allen Malern hat *R.* es verstanden in der Darstellung des Nackten den *lichten Glanz* [Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift] zu benutzen und auszudrücken, welcher wie bei der *Stirn* und bei den *Gelenken* [diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift] durch das *Hervortreten* der Knochenbildung entsteht. Dies entspringt mit aus seiner genauen Formkenntniß dagen [!] sehen wir bei Tizian und Correggio auch solche Theile eben so behandelt als wie weiches Fleisch die Form bildete.

734 Randbemerkung: für den Mangel an Wahrheit.

735 Randbemerkung: Zugleich hat diese Art d. Gewänder zu malen den Vortheil die *bevorstehen* [!] *Formen lichter heller zu halten*, und eine größere *plastische* [!] *Rundung* [Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift] auszudrücken. /z. Blau in d. Tiefen, die Lichter Gelb od: Orange. / die Lichter wärmer wie von d. Sonne beleuchtet.

736 Randbemerkung: *natürliche* [Unterstreichung mit rotem Stift].

737 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

738 Randbemerkung: ,wenn der Gegenstand es erforderte.

Nur die eklektische Ansicht der Kunst bei Mengs u. a. konnte bei *R.* einen Mangel der Correggioschen Beleuchtung auffinden. (Der organische Zusammenhang aller Theile der Kunst unter einander, ist es, welcher das Kunstwerk originell so und nicht anders erscheinen läßt.)

Zu *R.* Zeit machte man an den Maler die Forderung *alle Gegenstände der Natur* darzustellen, es gab auch keine besondern Fächer der Landschafts, Tihmalerey [!], Bildnißmaler // [27r] Die Bildnißmalerey ist nun von der Historienmalerey unzertrennlich, da der Historienmaler seinen Charaktern, wenn auch im Geist erschaffen, doch durch⁷³⁹ ähnliche Gebilde der Natur, die *Realität*⁷⁴⁰ zu verschaffen suchen muß. Wenn nun⁷⁴¹ der Maler aus Mangel an Einbildungskraft, sich bloß auf die Verfertigung von Bildnissen beschränkt, so wird er sie selten in dem Geist auffassen, wodurch sie zu wahren Kunstdarstellungen⁷⁴², werden. Und umgekehrt wird der Historienmaler welcher nicht fähig ist eine bestimmte Person aus der Natur⁷⁴³ darzustellen, in seinen Werken *charakterlos*⁷⁴⁴ werden, man wird den Mangel des individuellen Lebens schmerzlich fühlen.⁷⁴⁵

Vor *R.* wurden oft Bildnisse in Historischen Bildern als *stumme Zuschauer* mit angebracht, *R.* aber wußte stets wo solche im besonderen Auftrag des Bestellers vorkommen mußten, sie in Beziehung zu der Handlung zu setzen. Portraits malte *R.* so voll- // [27v] kommen in jeder Hinsicht, daß er darin nicht übertroffen ist, weil hierbei auch zur Charakteristik der zu malenden Person, oft *Nebendinge sprechend*⁷⁴⁶ sind, so führte er sie, wie b. Bild Papst Leo X. die Klingel, das Gebetsbuch mit Miniatur, Sammtkragen, bis aufs Kleinste sorgfältig aus.⁷⁴⁷

Er verstand es jeden Gegenstand auch seinen eigenthümlichen Charakter angemessen, *verschieden* zu behandeln.⁷⁴⁸ In *R.* ist der Gipfel der italienischen Kunst in der allgemeinen Richtung, welche sie seit dem 13ten Sec bei ihrer Wiederauflebung nahm, erreicht

739 Randbemerkung: Studien nach.

740 Unterstreichung mit rotem Stift.

741 Es folgen zwei durchgestrichene Wörter: die Portraitmalerey.

742 Randbemerkung: *Allgemeiner Charakter*, concentrirt in einem Momente, idealisiert, (Daguerotyp [Unterstreichung mit rotem Stift]).

743 Randbemerkung: ähnlich, individuell zu charakterisieren.

744 Unterstreichung mit rotem Stift.

745 Randbemerkung: es wird sich eine Bildung der Formen u feststehender Charaktere wiederholen.

746 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

747 Randbemerkung: 6te St. 1851. / wie wir es nur bei den Niederländern bewundern.

748 Randbemerkung mit rotem Stift: bald mehr *Colorit*, bald m *Form*.

Was vor ihm *vereinzelt* und unentwickelt erschien, *vereinigte er in sich* und führte es bis zur größten Vollendung.⁷⁴⁹

Die Geschichte *R*s zerfällt in folgende Hauptperioden.⁷⁵⁰ // [28r, 28v]⁷⁵¹ //

749 Randbemerkung: NB [Folgendes mit Bleistift] Styl später.

750 Es folgt ein durchgestrichener Textteil: I. Periode von 1495–1508. / Die Zeit der Lehr und Wanderjahre in Urbino Perugia und Florenz. / II. / von 1508–1513. / R. in Rom unter Papst Julius II. / III. v. 1513–1520. † 37 Jahre alt. R. in Rom unter Leo X.

751 Der Text auf Fol. 28 recto und verso wurde gänzlich mit Bleistift durchgestrichen: [28r] > M. H. Durch die Vorlesungen welche ich in diesem Sommer das Vergnügen haben werde Ihnen vorzutragen, beabsichtige ich, bei Ihnen das Gefühl für die Kunst so weit zu bilden, daß Sie in den Stand gesetzt werden, >Werke der< Historienmalerey gehörig zu würdigen und zu verstehen und dadurch einen wahren und dauerhaften Kunstgenuß erlangen. | Um diesen Zweck zu erreichen< >wählte ich< zum Gegenstande dieser Vorträge das Leben *R*s, weil er selbst die Krone der neuen Kunst ist, >zwei Bedingungen sind es die vereint *R*. zum größten Künstler d. Christl. K. machten, *sein angeborenes* Talent und seine *Umgebungen* und *Zeitverhältnisse*, in denen er lebte.< er lebte in einer Zeit wo die neitalienische Geistesbildung ihre höchste Blüthe erreichte, in *R*. spiegeln sich alle Richtungen der Kunst seiner Zeit seine Werke lehren uns nicht nur *R*. selbst kennen, sondern auch seine Umgebungen, und zwar mehr wie bei irgend einem andern Künstler. Aus eigener Erfahrung habe ich die Ueberzeugung gewonnen, daß nur der im Stande ist, *R*. Werke >ganz< zu beurtheilen der sie alle gesehen hat >wenn auch nicht Originale durch gute Kupfersti.< und dessen Leben kennt. >Wenn man *R*.s Werke alle vereint sehen kann, so werden sie stets das höchste *Interesse* gewähren, weil das eine das andere *ergänzt*, eins *erhöht* und *unterstützt* das *Interesse* des andern, weil in ihnen nicht das *Subjektive* in dem Maaße [!] vorwaltet wie bei andern Künstlern. *R*. besaß die Fähigkeit, jeden Gegenstand richtig aufzufassen, ihn *ganz zu durchdringen*, und *ihm angemessen* stets neu die Behandlung desselben auszuführen. Er war durch keine Angewöhnung >Manier< beschränkt, seine Eigenthümlichkeit besteht in der *Objektivität*, jeden Gegenstand sich ganz hinzugeben, in ihn nur zu leben.< es ist nicht hinreichend daß man einige Bilder von *R*. gesehen hat, um daraus ein allgemeines Bild seiner Individualität zu bekommen, so wie es mit den meisten andern Künstlern der Fall ist, man muß die ganze Kette gesehen haben. Wird es uns nun zwar nicht möglich hier // [28v] Ihnen Originale v. *R*. (einige Handzeichnungen ausgenommen) zu zeigen so liefert die hiesige reiche Kupferstichsammlung doch sovieler Nachbildungen nach *R*. daß Sie dadurch doch eine Vorstellung von der Entwicklung, der an das Wunderbare gränzenden Fähigkeiten *R*s bekommen werden, und vereint mit der Erzählung seines Lebens und der Erklärung seiner Werke, hoffe ich werden Sie den Standpunkt gewinnen von wo aus sie, um den Schlüssel zum Verständniß derselben zu erlangen. / [folgender Teil diagonal mit Tinte durchgestrichen], das Gefühl für die Kunst zu wecken, oder ist dasselbe schon erwacht, so weit zu bilden daß Sie in den Stand gesetzt werden, Kunstwerke der Historienmalerey gehörig zu würdigen und zu verstehen um dadurch einen wahren und dauerhaften Kunstgenuß zu erlangen [Ende des mit Tinte diagonal gestrichener Theils] / *R*. ist der vielseitigste und tiefste Künstler seiner Zeit, und gleicht in dieser Beziehung am meisten dem *Shakespeare*. Haben Sie ihn und sein Werk kennen gelernt so werden Sie, wenn [?] in Ihnen d. Liebe zur Kunst Sie veranlaßt tiefer in ihr Heiligthum einzudringen, den Faden der Ariadne gefunden haben, um in dem Labyrinth der bildenden Kunst sich zu orientieren. | Wenn schon jeder originelle große Geist, den Maaßstab, wornach [!] seine Fähigkeit und Verdienste beurtheilt und verstanden werden wollen in sich trägt, so gelingt uns dessen Erkennen doch leichter, wo wir eine *Parallele* mit andern *Charakteren* ziehen. In *R*s. Vielseitigkeit liegt der Grund, daß er die verschiedensten Eigenthümlichkeiten anderer Künstler sich anzueignen wußte, dieß giebt mir die Veranlassung, nicht nur das Wesen des Geistes nur für *R*. zu schildern, sondern auch zugleich die Künstler welche, auf ihn eingewirkt haben, und dadurch bild[Ende des Worts von Seitenrand abgeschnitten] eine Brücke zu den verschiedensten übrigen Kunstrichtungen in Italien.

2.1.5 **Text über die *Sixtinische Madonna*, ursprünglich gehörig zur Vorlesung *Über die vorzüglichsten Gemälde, welche sich in den Bildergalerien Deutschlands befinden***

2.1.5.1 **Beginn des Berichts über die Dresdener Galerie und die *Sixtinische Madonna* (Cod. Ms. Oesterley 9, *Über die vorzüglichsten Gemälde, welche sich in den Bildergalerien Deutschlands befinden*, Fol. 5-8)**

[5r]⁷⁵²

*Dresden.*⁷⁵³

Schon seit Jahrhunderten ist Dresden, durch seine Fürsten der *Sitz von Kunst*⁷⁵⁴ und *Wissenschaften* gewesen; für Künstler und Gelehrte giebt es in ganz Deutschland keinen lieblichen Aufenthalt. Jeder Wunsch im Bereiche der *Kunst, Natur* und *Wissenschaft* kann hier befriedigt werden; deshalb ist Dresden im Sommer von ohnzähligen Fremden besucht, die außer der schönen Natur, hier besonders der *ausgezeichnetste* [!] Gemälde-Sammlung Deutschlands wegen, sich längere Zeit aufhalten.⁷⁵⁵ So interessant und lehrreich es wäre, sich bei den vielen andern [!] Kunstschätzen hierselbst, als der Antikensammlung, der Mengsischen Gypsabgußsammlung etc. etc. aufzuhalten, so ist der Raum hier doch zu beschränkt >so wie auch< der Zweck unserer Unterhaltungen es nicht zuläßt, unsere Aufmerksamkeit auf andere Gegenstände als solche welche // [5v] sich in der Gallerie befinden zu richten.

Ehe wir nun zur Betrachtung der einzeln [!] Gemälde übergehen ist es nöthig, sich mit der Geschichte der Gallerie selbst kurz zu unterhalten.⁷⁵⁶

Der erste Grund zur jetzigen Gallerie wuchs [?] schon durch den *Herzog Georg*.⁷⁵⁷ Dieser war ein persönlicher Freund des würdigen Malers und Bürgermeisters v. Wittenberg Lucas Cranach, die Werke dieses Meisters sind auch wohl die ersten angekauften Gemälde hier.

Der Churfürst *Moritz*. ließ die vorhandenen Gemälde in der Kunstkammer aufstellen.

Ferner sammelten die Churfürsten Georg I u II und *August II* König v. Polen unausgesetzt fort; Den eigentlichen hohen Werth bekam die Sammlung aber erst unter *August III* König v. Polen; durch den mächtigen Minister *Grafen von Brühl*

752 Rechts oben mit rotem Stift: XIII.

753 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

754 Alle Unterstreichungen dieses Folios mit Bleistift.

755 Randbemerkung mit Bleistift: andere Sammlungen.

756 Randbemerkung: *Geschichte der Bildergallerie*.

757 Randbemerkung mit Bleistift: im 15.ten Sec.

veranlaßt, kaufte er außer sehr vielen >einzelnen< ausgezeichneten Gemälden in Italien, die ganze Gemälde-Sammlung von *Modena*.⁷⁵⁸ für 1 Million 200,000 Rthl, durch dieselbe erhielt Dresden // [6r] die vollständigste und ausgesuchteste Sammlung von *Coreggios* [!] Werken, so daß selbst in Italien *zusammen an einem Orte*⁷⁵⁹, nicht so ausgezeichnete Werke dieses Meisters sich befinden. Die Krone >bekam< der [!] Sammlung aber durch den Ankauf der *Sixtinischen* Madonna v. Raphael welche für 17,000 Ducaten angekauft ward, bisher war die Gemälde Sammlung im Schlosse gewesen, jetzt aber befahl *August* III. dieselbe in einer neu erbauten Gallerie aufzustellen, nachdem 1747 der Bau vollendet war. So wurde der Befehl vollzogen, und bis jetzt befindet sie sich noch in demselben Lokale. 1817 Wurde die Galerie noch durch eine ausgezeichnete Sammlung von Holländisch und Niederländischen Gemälden vermehrt, welche in den Zimmern *August des* III aufgestellt waren, und nach seinem Tode in Kisten verpackt [!] bis der König *Friedrich August* den Befehl ertheilte diese Werke, wie eben gesagt, auch in der Gallerie aufzustellen. // [6v] Nach dieser kurzen Uebersicht wird es erklärlich, weshalb die Sammlung reich an italienischen Werken aus *der Zeit des Verfalls*⁷⁶⁰ ist, indem die meisten Bilder in der Mitte des 18 Sec gesammelt sind, in einer Zeit wo der Geschmack schon ganz gesunken war, und viele Werke v. Manieristten [!] hoch achtete [!], die jetzt wenig mehr berücksichtigt werden. Durch den Ankauf der Modenesischen indeß kamen [!] neben den vielen weniger guten, doch auch die schönsten Werke des *Correggio d. Carracci, Titian, Paul Veronese etc. etc. hier her*.

Es wird nicht auffallend sein, weshalb die Sammlung wenig od. gar keine Werke der älteren Italiener hat, da man zur Zeit des Ankaufs der Gallerie, alle Kunstwerke die älter als aus dem 15ten Sec waren, *gar nicht* schätzte, wonicht verachtete.

Es findet sich deshalb in historischer // [7r] Rücksicht die Sammlung ihres Grundsteins beraubt. Ohne daß man die verschiedenen *Stufen* erblicken [!] kann, wie nach und nach die Kunst die Höhe des 15 und 16 Sec erreichte, erblickt man >gleich< die vollendetsten Meisterwerke, die deshalb auch so viel schwerer zu verstehen sind.

⁷⁶¹Die Gallerie wird in 2 große Räume eingetheilt, in die sogenannte *äußere* und *innere*, in ersterer sind die Niederländer und Deutschen Gemälde, in der inner [!] die Italienischen.⁷⁶² So wie auch in Cassel sind die Wände der Säle zu hoch, als daß man viele herrliche Gemälde sehen könnte; des Raumes wegen fand auch früher keine historische Folge, und Nebeneinander sein der Schulen statt, diesem großen Uebelstande, namentlich für d. Anfänger, ist in der neuen Zeit einigermaßen dadurch

758 Randbemerkung: 1745.

759 Unterstreichung mit Bleistift.

760 Alle Unterstreichung dieses Folios mit Bleistift.

761 Der folgende Absatz wurde mit Bleistift durchgestrichen.

762 Randbemerkung: das Mengsische Pastellkabinet.

abgeholfen, daß in der innern Galerie *Querwände* gezogen sind, so daß jetzt die Itali-
enischen Gemälde // [7v] ziemlich der Zeitfolge nach aufgestellt sind.

Wir wollen >nun< zur Betrachtung der Hauptwerke selbst schreiten.

Da wir hier keine bedeutenden *älteren Werke*⁷⁶³ zu beachten haben so möchte
es gerathen sein mit dem Vortrefflichsten und am schwersten zu verstehen [!] Werke
zuerst anzufangen, indem durch die Erkenntniß desselben wir eine Art Maßstab für
andere Gemälde bekommen.

Das schönste Werk der Dresdner Gallerie und wohl mit das schönste Gemälde
der Welt ist aber

*Die >so gen.< Sixtinische Madonna v. Raphael.*⁷⁶⁴

Dieses Gemälde ist von so wunderbarer Wirkung, von so *eigenthümlicher Auf-*
fassung, daß es gerade in der neuesten Zeit der Gegenstand der *lebhaftesten Theilnah-*
*me*⁷⁶⁵, und des *heftigsten Streites zwischen* unsern ersten Kunstkennern und Ge- // [8r]
schichtsforschern geworden ist; indem theils bestritten wurde daß dies Bild *überhaupt*
von Raphael sei, sowie auch ob es durch die letzte *Restauration von Palmaroli* ge-
wonnen od. verloren hat.

Der *Werth*⁷⁶⁶ dieses höchsten Meisterwerks sowohl als auch die verschiedenen
Ansichten darüber, veranlassen mich, hier bei länger als bei irgend einem andern
Kunstwerke zu verweilen.

Der Gegenstand des Bildes ist folgender.

>Zwei zurückgeschobene Vorhänge lassen uns< *Maria als Himmelskönigin* mit
dem Jesuskinde auf den Armen sehen, sie *schwebt* aus den Himmelsregionen auf lichen
Wolken hernieder, im *Hintergrunde* sieht man kaum erkennbar ohnzählige Che-
rubim-Köpfe *wie im Nebel* schweben.

Der Madonna zur rechten, etwas tiefer kniet der *Papst Sanct Sixtus*, mit *flehender*
Gebehrde [!] den Kopf im Profil gesehen, zur Madonna aufblickend, mit der *linken*
Hand auf das Herz zeigend, indem die Rechte zum *Bilde ausgestreckt* ist, hinweisend
auf den Beschauer. // [8v] Links von der Madonna in gleicher Höhe mit dem St Six-
tus schwebt die *Heil. Barbara*⁷⁶⁷, mit herabgewandtem Gesicht, mit über die Brust
gelegten Händen, als *Ausdruck der Anbetung*; als Barbara wird sie erkannt durch die
*Festungsthürme*⁷⁶⁸ die neben ihr [?] >aus< Wolken hervorsehen, sie ist die Schutzpat-
ronin der Festungen, der Artillerie, >hier der Stadt *Piacenza*< eben so erkennt man
den Papst an der *dreifachen Krone* der Thiarra die neben d. St. Sixtus >auf dem unter

763 Unterstreichung mit Bleistift.

764 Randbemerkung mit Bleistift: Hübner Katalog, Julius Mosen's.

765 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

766 Diese und alle folgenden Unterstreichungen dieses Folios mit Bleistift.

767 Unterstreichung mit Bleistift.

768 Zusätzlich mit Bleistift unterstrichen.

Randes [!] Bildes< steht; den Schluß machen zwei Engel in halber Figur gesehen, die sich auf einer eben angedeuteten Fläche stützen, und in *Betrachtung*⁷⁶⁹ der Himmelserscheinung versunken sind.

- Leinwand.⁷⁷⁰

Was nun die Benennung des Bildes anbetrifft, so hat dieselbe folgende Ursache.

Aus dem >mit Raphael< gleichzeitigen Kunstgeschichtsschreiber Giorgio Vasari. wissen wir, daß Raphael die eben beschriebene Madonna, für die Kirche des Heil. Sixtus in *Piacenza* gemalt habe. //

2.1.5.2 Text über die *Sixtinische Madonna*, heute als Fol. 33–48 Teil der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*

[33r]⁷⁷¹, der heil. *Sixtus war aus Piacenza*⁷⁷² >?< indem nun das Bild ihm zu Ehren von den *Benedictiner Mönchen* des Klosters und d. Kirche d. S. Sisto bestellt war, so läßt Raphael uns hier den S. Sisto sehen wie er für seine Mitbrüder⁷⁷³ die Gnade der Maria erfleht, wie er sie ihren Schutze anempfiehlt. Das Bild ist vom Orte seiner ersten Bestimmung gekauft für die oben angegebene Summe, und für eine Copie⁷⁷⁴ die jetzt noch die Stelle d. Originals einnimmt.⁷⁷⁵ So wie die meisten Bedeutenden Altargemälde älterer Zeit, gleich im *Bilde den Schutzheiligen*⁷⁷⁶ der Kirche für die es bestimmt war od. sonst die Handlung zeigt >nach< welcher die Kirche benannt ist, so auch hier und das Gemälde hat später den Namen seines ersten Bestimmungsortes behalten.

Was nun die Altargemälde⁷⁷⁷ der *ältren* Italiener bis zur höchsten Kunstblüthe anbetrifft, so zeigt uns ein Ueberblick über die selben, daß gewisse *Darstellungen, Motive* in *Anordnung* und Handlungen, durch das *Würdevolle, Erhabene* desselben // [33v] stets als Vorbilder zu ähnlichen Auffassungsweisen dienten, und daß die lange

769 Unterstreichung mit Bleistift.

770 Randbemerkung: D. Bild ist auf *Leinwand* gemalt; u deshalb glaubt Gr. Lepel daß es kein Original sei, da *Vasari* sagt: er habe eine *tavola* gemalt. zum Unterschied v. *Quadro.*, *Quadrat*. Flüchtigkeit d. *Vasari*; die Kopie ist mit Holz. / [Folgendes mit Bleistift] il Tela.

771 Rechts oben mit rotem Stift: XV.

772 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

773 Unterstreichung mit rotem Stift. Randbemerkung: *Kirche* [zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen, darüber mit Bleistift] Mönche.

774 Randbemerkung: v. Nogarì die d. Priester in *Rouen* für d. Original halten.

775 Randbemerkung: Nachdem August III. es in Italien gesehen hatte, hat er 11 Jahre lang umdas Bild gehandelt, und erst 1754 erstanden. [Folgendes mit Bleistift, der erste Betrag durchgestrichen] 20,000 Dukaten 60,000 Fl.

776 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

777 Randbemerkung: *Altäre* [!] *Altargemälde* weichen von dieser Composition ab.

Gewohnheit das Heilichste gerade so dargestellt zu sehen, Volk und Künstler mit einer solchen *heiligen Verehrung* für diesen Typus diesen Styl in den Altargemälden erfüllte, daß es für eine *Entheiligung* eine *Entweihung* angesehen wäre hätte jemand >gewagt< diesen Weg >zu< verlassen, und sich Freiheiten erlaubt die dem Volke fremd und mithin nicht so zur Andacht stimmend waren.

War die Maria mit Christuskinde der Gegenstand des Altargemäldes so saß diese gewöhnlich auf einem⁷⁷⁸ *Throne* und neben ihr die Schutzheiligen; | kommen wohl Bilder vor wo Maria nicht auf einem künstlichen Throne sitzt, sondern sich auf der Erde mitten zwischen den Heiligen befindet, so >sind< dieß etweder [!] in alter Zeit sehr seltene Ausnahmen, und nur später bei neuern Künstlern üblicher, und meistens sind die noch jetzt vorhandenen ohnzähligen Madonnenbilder >in< solcher Erscheinung // [34r] für *Hauskapellen* bestimmt gewesen, so [!] schon mehr *ein menschliches annähern an das Göttliche, angeregt*⁷⁷⁹ werden sollte.

Aber auf keinem ältern Bilde vor Raphael erscheint die Maria auf *Wolken schwebend* >einher schreitend< wie hier. | Da nun sonst Raphael bei Altar Gemälden in *Kirchen*⁷⁸⁰, namentlich bei Madonnen, nicht sehr merklich von der Ueberlieferten Darstellungsweise abgewichen ist, so ist es eine um so interessantere Erscheinung, und hat dieser *Abweichung* wegen Veranlassung zu den verschiedenartigsten Ansichten und Meinungen gegeben.⁷⁸¹ Am wahrscheinlichsten scheint die *Veranlassung* die *Bestellung* der Bilder den Grund für diese Auffassung der schwebenden Madonna zu haben. | Es ist nämlich in Italien Sitte, daß bei großen feyerlichen Prozessionen, sogen. *Processionsfahnen, Drapellone*. (großes Tuch) worauf heilige Gegenstände gemalt waren, umhergetragen wurden. Nun ist die // [34v] Dresdner M. d. S. S. auf *Leinwand* [!] gemalt, welches zu der Zeit nie ohne *besondere Veranlassung*⁷⁸² geschah. es wird deshalb sehr wahrscheinlich daß Raphael kurz vor einem großen Feste die Bestellung zu einer solchen *Drappellone* erhielt,⁷⁸³ (die *ungewöhnliche*⁷⁸⁴ Veranlas-

778 Randbemerkung: Zuerst erscheint [!] Maria mit dem Christuskinde auf dem Thron bei den *Byzantinern*, diese starren Bilder erinnern an die *Isis* mit dem *Horus* der Aegyptier [!], ebenso starr, abstrakt, nur die Gottheit im Symbole. *Maria in Trono* ist 152 [mal, Anm. KM] unter den 461 älteren italienischen Bilder der Berliner Galerie gemalt. Der eigentliche Lebensfunke kam erst im 13ten Sec. in Italien in diese Bildungen, *das Blut* das *irdische* Leben nahm aber in d. Madonnenbildern so überhand, daß das *Wort wirklich Fleisch*, und fast nur Fleisch ward am Ende des 15. Sec. fein Lächeln, Liebkosen Schafe, Scherze, Kosen, Schaukeln zeigen diese Bilder, der *Göttlichen* selten, bis *R.* in d. Sixtinischen Madonna zum ersten *Anfang im Geist* zuvor ging. / andere Madonnenbilder für Häuser.

779 Unterstreichung mit Bleistift.

780 Unterstreichung mit Bleistift und rotem Stift.

781 Randbemerkung: Namentlich ist ein [!] d. Graf *Lepel* der noch ganz neuerlich erklärte er halte d. Maria d. S. Sisto für kein Bild d. Raphael. näheres hierüber später.

782 Unterstreichung mit Bleistift.

783 Randbemerkung: Erklärung warum d. Maria *schwebend gemalt* ist.

784 Unterstreichung mit Bleistift.

sung nun wie auch die Zeit in der das Bild gemalt ist) *erklären die schwebende Madonna*;| einmal sollte die Madonna nicht *stets über dem Altare* bleiben, sie sollte in Processionen gewissermaßen dem Volke *entgegenschweben*, wie nahe lag es nicht dieß selbst im Bilde auszudrücken, und so dann ist das Bild in den letzten *Lebensjahren Raffaels* gemalt, wo er jede Schranke des Herkömmlichen brach, wenn seine *Fantasie* es forderte; und dieß ist der begeisterste [!] Erguß, des Herzens, er ist eine *Vision* wie sie nur bis dahin Raphael kam.

Mit dem lebhaften Gedanken an die Procession, scheint mir das Bild eine solche Lebendigkeit zu // [35r] haben, so zu begeistern, wie es ohne solche Bestimmung weniger anregen würde. | Fassen wir nun das Bild von diesem *Gesichtspunkte* aus auf, so erklärt sich noch manches, vor allen Dingen die Vorhänge selbst, die mit als zur getragenen *Drappellone*⁷⁸⁵ gehörig gedacht werden können. | Denkt man sich die Madonna in der Procession bis zum Altare *gewandelt*, worüber nun das Bild stehend das Jahr über dem Volke sichtbar war, so erscheint der *untere Theil* des Bildes, die *Fläche* worauf die Engel gestützt sind, als Fortgang des *Altars*, worüber sich der Himmel geöffnet hat; |⁷⁸⁶ Die *vorn sich ruhenden* in *begeisterter Anschauung* des *Göttlichsten* versunkenen *Engel*, sind die ersten der zur Erde niederwallenden Gestalten des Himmels, sie verbinden Erd und Himmel >durch Körperform und Seelenausdruck<, daher die unübertreffliche *Naivität, Derbheit der Gestalten*, in *deren Ausdruck der Spiegel* der seeligsten Gefühle sich zeigt, *ernst* aber *unaussprechlich erhaben heiter*, sind // [35v] sie die schönsten *Repraesentanten der menschlichen Andacht*. Jede Einmischung [!] gewöhnlich menschlicher Empfindungen des *Lieblichen*⁷⁸⁷, des *Graziösen* ist >als< *absichtlich* hier vermieden, der Ausdruck des *größten Ernstes, der tiefsten Bedeutung*⁷⁸⁸, daß der Heiland sich auf die Erde niederläßt, zeigt sich allenthalben, ich sagte nicht mit *Absicht* ist das *Graziöse* gezeigt, die Barbara ist *graziös*, so auch die Maria und der Past [!], in jeder Bewegung aber mehr wie zufällig, od. wie den edelsten Gestalten *angeboren*,⁷⁸⁹ ohne Koketterie wie wir die *Grazie* später kennen lernen werden. *Das Erhabene*⁷⁹⁰ *beherrscht sie*; Die Maria ist hier⁷⁹¹ nicht, wie sonst oft bei Raphael, oft [!], als irdische Königin od. als⁷⁹² *liebliches Bild der jungfräulichen Unschuld, naiven Verschämtheit* dargestellt, sondern als wahre *Himmels Königin*; Ihr erhabenes Gesicht,

785 Diese und die folgenden zwei Unterstreichungen mit Bleistift.

786 Randbemerkung: *Engel* unten.

787 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

788 Unterstreichung mit Bleistift.

789 Folgender Satzteil mit Bleistift durchgestrichen.

790 Randbemerkung mit Bleistift: wir denken nicht zuerst an das *Graziöse*, *Natürliche* wie bei d. Leda sondern an das.

791 Randbemerkung: Maria.

792 Randbemerkung mit Bleistift: demütige *Magd d. Herren* / glückliche *Mutter*.

drückt *Hobeit* und *Würde* aus, die regelmäßigen schönen Züge⁷⁹³ zeigen bei aller ihnen angeborenen // [36r] Anmuth und Liebe, im Auge einen kaum zu beschreibenden Ausdruck, ich möchte es das *Vorahnen der Lebensbahn* und des *schmerzlichen Endes*⁷⁹⁴ ihres Sohnes nennen, und ohne daß die Augen dem Beschauer damit einen Vorwurf machen, erfüllen sie jede gefühlvolle Seele mit eigener Selbstbetrachtung und Theilnahme mit der Himmels Königin.

Die *ganze Erscheinung Christi*⁷⁹⁵ ist nur der *Brennpunkt* des Ganzen. In den plastisch vollendeten Formen des Kopfes und des Körpers drückt sich der Charakter der Jugend⁷⁹⁶ auf eine Weise aus, daß mit den Engeln unten verglichen, da *Menschen* hier ein *Gott* dargestellt ist; | obschon jede Bewegung der ganzen Erscheinung des Kindes, männlichen *Ernst* und die *erhabenste Ruhe* im äußern zeigen, so strahlt das große *Auge*⁷⁹⁷ eine solche⁷⁹⁸ *Majestät* aus, daß man erzittern möchte; In welchem Kunstwerke alter und neuer Zeit, zeigt sich wohl eine solche Vereinigung von *Knaben Gestalt* und *Gottes Majestät*? // [Fol. 36v] das vermöchte nur die christliche Kunst und nur in ihr Raphael hinzuzaubern. Wer von dieser Vereinigung von Bewußtsein *der höchsten Bestimmung des Knaben*, und von der *Theilnahme daran* in der Mutter, nicht bis ins innerste ergriffen wird, dem ist die Pforte zum Paradies der Kunst verschlossen.

Jeder gefühlvolle Beschauer dieses Bildes >wird<, bei dem Gedanken an die Erschaffung desselben durch des größten Künstlers Hand klar fühlen daß nur *die reinste Begeisterung* so etwas zu bilden vermöchte, und man somit glauben muß, daß das Bild in einem *Moment der himmlischen Vision*⁷⁹⁹ hingezaubert sei,⁸⁰⁰ so wird diese Vermuthung auch größtentheils bestätigt; und aus *diesem geistigen* Erscheinen des Bildes wie aus bestätigenden *äußern* Umständen, geht hervor, daß Raphael wohl kein Bild so *schell* [!], als in *höchster Begeisterung*⁸⁰¹ gemalt habe, und daß deshalb // [37r, Abb. 44]⁸⁰² jeder Gedanke, an lange *Ueberlegung* bei der Arbeit des Bildes, verschwindet; und dennoch ist es auch bei sorgfältigster Prüfung, in jeder Rücksicht das *höchste Muster* der Kunst, wie wir gleich weiter sehen werden.⁸⁰³

Daß das Bild ohne viele *Vorstudien* und *Ueberlegungen*, schnell als der begeisterte [!] Erguß der Phantasie entstanden ist, beweist die *wahrscheinliche Bestimmung*

793 Randbemerkung: Augen d. Maria.

794 Randbemerkung: d. Bestimmung.

795 Randbemerkung: Christus.

796 Randbemerkung mit Bleistift: derbe Formen unendlich *edel*.

797 Unterstreichung mit Bleistift.

798 Folgende Worte durchgestrichen: *Begeisterung* und.

799 Diese und die beiden folgenden Unterstreichungen mit Bleistift.

800 Randbemerkung: *Schnelles Entstehen d. Bildes*. Beweis.

801 Randbemerkung mit Bleistift: aufgefaßt und dargestellt.

802 Oben rechte Seite mit rotem Stift: XVI.

803 Randbemerkung mit rotem Stift: der Styl.

des Bildes zu einer *Processionsfabne*⁸⁰⁴, wo ohne hin die kritischen ängstlichen Anforderungen an schulgerechte Kunst nicht gemacht wurden.⁸⁰⁵ | deshalb wie schon oben angedeutet durchbrach Raphael hier jede *Schranke*, mahlte frei und kühn, und das zeigt sich auch in der *Technischen* Behandlung, ohne sehr vermalt und ausgeführt zu sein, sind Formen Farben, Ausdruck mit *keken* [!] *Pinselstrichen* hingesezt, ja was höchst interessant für den forschenden Kunstfreund ist, ist der Umstand, daß man aus den Pinselstrichen der *Kinder als Engel*⁸⁰⁶ unten ersehen kann, daß erst // [37v] die *Wolken* gemalt waren und schon das ganze Bild vollendet, und daß erst *später* er auf den Gedanken kam, nachdem die himmlische Erscheinung schon da stand, diese himmlisch irdischen Wesen hinzuzaubern; | sollte man nicht sich denken können, daß zwei Kinder, vielleicht seine eigenen, in seinem Atelier [!] seine gemalte Himmlerscheinung eben so, wie wir sie hier sehen, betrachteten,⁸⁰⁷ und daß Raphael darüber entzückt sie mit hineinmalte?⁸⁰⁸

Denn sie gehören sonst ebenso wenig zum Bilde, als sie so als zufällig eine um so *ergreifendere*⁸⁰⁹ Wirkung thun.

Auf jeden Fall sieht man >hierauss< wie *schnell* er jeden Gedanken gleich ausführte.⁸¹⁰

Sodann haben sich bei der letzten Restauration, wo an einigen Stellen die Farbe abblättere [!], die *Konturen* mit *Röthel* gezeigt, welche vielleicht die *einzig* *Vorzeichnung*⁸¹¹ war die Raphael machte, da man unter seinen hinterlassenen Handzeichnungen und den Kupferstichen, die nach ihm // [Fol. 38r] gestochen wurden, bis jetzt noch gar keine *Vorstudien* zu diesem Bilde gefunden hat, diese Vorzeichnungen sind besonders zu den Werken sehr ausgeführt wenn Raphael sie durch seine Schüler ausführen ließ. Wenn nun einige aus diesem Umstande mit haben zweifeln wollen⁸¹² ob dieses Bild überhaupt von Raphael sei, da sich dazu gar keine Zeichnung findet, so spricht hauptsächlich dagegen d. Geist d. Bildes, und sodann geht daraus hervor, daß *Raphael* dieses *Bild ganz allein* ohne Hülfe d. Schüler, vollendet habe; *Vasaris* Anzeige gar nicht einmal zu gedenken.⁸¹³

804 Unterstreichung mit Bleistift.

805 Am rechten Rand die Skizze einer Prozessionsfabne in Bleistift und Tinte (Abb. 44).

806 Unterstreichung mit Bleistift. Randbemerkung: (Engel) Durchscheinen d. Grundes.

807 Randbemerkung: *Raphael* Kinder.

808 Randbemerkung mit Bleistift: Fornarina.

809 Unterstreichung mit rotem Stift.

810 Randbemerkung: Beweis daß Raphael dieß Bild schnell und allein gemalt hat.

811 Unterstreichung mit rotem Stift.

812 Randbemerkung: Lepel.

813 Randbemerkung mit Bleistift: delle Vite *Hist.* [?].

⁸¹⁴Was beim ersten Anblicken des Originals in Dresden, dem Kunstfreund *be-fremdend* entgegentritt, ist die Farbe des Bildes, man hat nach dem Kupferstich⁸¹⁵ meistens vorher ein *Bild* von der Harmonie der Farben gemacht, und wird um so mehr unangenehm berührt, je mehr das wirkliche Bild von dem der *Einbildung abweicht*. Bei längerer und ruhiger Betrachtung söhnt der wahre Kunstfreund sich // [38v] nicht nur mit dem Bilde wieder aus, sondern aus höhern Rücksichten fühlt er daß es gerade so recht und gut ist.⁸¹⁶

Man denkt sich die Farbe brillant, den Hintergrund gelblich glühend, wie im *Sonnenstrahl*, nach dem Vorbilde⁸¹⁷ von *goldnen* od. sonst warmen Hintergründen bei Madonnen, und findet hier nun in alle dem gerade das *Entgegengesetzte*.

⁸¹⁸Die Farbe hier macht auf den ersten Anblick den Eindruck, des *Trockenen, Kalkkigen* [!], fast *farblosen*, es ist wirklich interessant zu beobachten wie die meisten Beschauer beim ersten Anblick stutzen od. wie der Enthusiasmus affektiert wird, höchst *selten* findet dieses Bild die *richtigste Würdigung*.⁸¹⁹

Wir wollen um so viel es möglich ist die Färbung beschreiben und dann angeben weshalb sie zu *entschuldigen* wo nicht zu *rechtfertigen* ist.⁸²⁰

Die *Vorhänge* haben eine *Bräunlich grüne* Farbe; der Hintergrund die Wolken und die wie im Nebel scheinenden Cherubköpfchen, // [39r] ⁸²¹haben ein [!] sehr *helle bläulich silberartige* Farbe, die bei längerem Betrachten wie der *reinste Aether* erscheint, und nicht den mehr materiellen Eindruck der abendlichen Sonnengluth macht, wo der gelbliche Ton durch von der *Sonne erleuchteten Atmosphäre*, und *Staubtheilchen*⁸²² entsteht, hier ist eine Luft >in< der nur *überirdische Geister athmen* können, deshalb beengt sie dem Irdisch gesinnten die Brust.

⁸²³Wie auch schon im Kupferstich angedeutet ist, so heben sich die Gestalten der Maria des S. Sisto und d. Barbara *dunkel* gegen den Hintergrund ab, sie treten aus dem *Bereiche des Lichtes* mehr in das der *Erdenfinsternis*.⁸²⁴

814 Randbemerkung: Farbe des Bildes.

815 Randbemerkung: v. Johannes Müller.

816 Randbemerkung mit Bleistift: Ältere Altarbilder *nicht* schwebend. *Drapellone*. Freiheit des Geistes Rs. Maria *ernst*. Schnelles begeistertes Entstehen d. Bildes (Engel). Keine *Vorstudie* selbst gem. Farbe.

817 Randbemerkung mit Bleistift: M. d. Foligno / post umbra phobus [!] / 11te St.

818 Randbemerkung: Nichtverstehen d. Bildes.

819 Randbemerkung mit Bleistift: *Formen d. Kupferstich* bekannt [?] wollen d. *Farbe* als unbekanntes nun eben so schön haben.

820 Randbemerkung: Warum ist d. Farbe trocken?

821 Randbemerkung: Luft.

822 Randbemerkung: od. *Wassertropfen*.

823 Randbemerkung: Gestalten dunkel gegen d. Luft.

824 Randbemerkung mit Bleistift: ihre Beleuchtung für sich und die dadurch bewirkte Rundung d. Formen kommt v. Oben. Aber ganz *frei*, Verschieden bei d. Köpfen d. Christus d. Maria, frei *von materiell natürlichem Zwang*. [Folgendes in Tinte] jeder Kopf das seinen Charakter am meisten zuzugende L[icht].

Die *Fleischtöne* sind durchgehends von einer etwas *bräunlichen* und scheinbar *erdigen* Farbe, die aber eben von der Art anspruchslos ist; daß man wie bei Rubens etc. etc. an *unmittelbare Vergleichung* mit *der Natur* gar nicht denkt, hier ist die *Kunstsprache*, die uns Gefühle anregen will, // [39v] und wirklich anregt, wie wir sie im *alltäglichen Leben*⁸²⁵ nie haben, daher fällt jeder Maßstab mit dem selben weg, nur der ersten [!] Anfänger in d. Kunst und der *Laie* denkt hier noch an *Colorit, als materiell natürliches*, es ist *in sich wahr* und *harmonisch*, namentlich die Madonna und das Fleisch des Kindes so wie die Hände des S. Sisto haben einen *kräftigen reinen Lokaltön*, der zwar nicht sehr brillant und fleischig *durchsichtig* ist, aber durch die Einfachheit d. Farben die *Form* >(höhe)< auch um so deutlicher zeigt.

Das *Uebergewand*⁸²⁶ der Maria ist herkömmlich, blau grünlich, und das Untergewand die Aermel, von einem hellen röthlichen Ton.⁸²⁷ Der *Papst* hat eine weiße *Tunika* mit einem *Pallium* v. Goldstoff,⁸²⁸ aber nicht mit Gold gemalt. Die heil. *Barbara* hat ein violettes // [40r] und grünes Gewand >?<, die Flügel der Engel sind *bunt farbig*⁸²⁹ schillernd, wie bei der *Isis* [, hier ist wohl Iris gemeint, Anm. KM] *die Regenbogenfarben als Bothin des Olymps*⁸³⁰ so auch hier sind sie so symbolisch als die *Ankündiger* d. himmlischen Erscheinung bezeichnet.

Wenn nun alle Farben, wenn auch nicht matt, doch auch nicht brillant, saftig, durchscheinend, sondern mehr erdig erscheinen, so hat das folgenden materiellen und geistigen Grund.

Materieller Grund der Farbengebung

Wie schon oben bemerkt ist das Bild⁸³¹ auf *Leinwand*⁸³² gemalt, welches in *der Zeit* überhaupt sehr selten und stets nur bei *besondern Veranlassungen*⁸³³ statt fand. Damals wurde nun aber die Leinwand [!] nicht so wie später und gegenwärtig meistens geschieht, mit einem Grund von *Oelfarben* überzogen sondern, mit einem mit Leim gemischten *Kreide* od. *Gypsgrund*, der gerade auf Leinwand poröser als auf Holz war; es ergab sich nun bei dem Malen, daß die untere Gypslage // [40v] beim Malen das Oel aus den Farben schnell einsog, und diesem die Flüssigkeit benahm, so daß an zarte Ausführungen nicht gedacht werden konnte, der *Gedanke mußte schnell*⁸³⁴

825 Unterstreichung mit Bleistift.

826 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

827 Randbemerkung: Der Schleier bräunlich.

828 Randbemerkung: worauf gewöhnlich >in Brokat< d. 4 Evangelisten gestickt sind.

829 Unterstreichung mit Bleistift.

830 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

831 Randbemerkung: *Kreidegrund auf Leinwand*.

832 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

833 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

834 Diese und die folgenden Unterstreichungen mit rotem Stift.

mit kühnen Pinselstrichen gleich die *Form* und den *Ausdruck*, als die Hauptsachen, bezeichnend hingesezt werden; und gerade an der Art und Weise der *Pinselführung* erkennt man daß der Meister Raphael, es gemalt hat.⁸³⁵ Unter allen Arbeiten Raphaels hat diese Madonna die größte Aehnlichkeit mit seinen besten *Freskomalereien*. Welches sich erklärt, daß dieses Bild zur Zeit gemalt war, als *Raphael* im Vatican d. Stanzen⁸³⁶ >aus< malte, und aus der [!] mit dem Fresko ähnlichen Grunde des Bildes⁸³⁷.

⁸³⁸Ferner muß man nun noch die Hauptursache, der matten Farbenerscheinung in der *Einwirkung der Zeit* suchen; Die Oeltheile welche der Farbe, aus oben angegebenen Gründen das *Durch-ll* [41r]⁸³⁹ *scheinende* geben, sind vom Gypsgrunde und von der Luft, theils gleich, theils nach und nach verzehrt; und Staub, Kirchenrauch haben sich in die Poren des Bildes gesetzt und so das Erdige, Undurchsichtige der Farben *vermehr*t.⁸⁴⁰

Geistiger Grund für d. Farbengebung

Wir kommen nun aber zu dem wichtigsten Grunde,⁸⁴¹ warum Raphael nicht gleich Anfangs absichtlich ein brillantes Colorit diesem Bilde gab; denn daß er *warm und materiell wahr und schön*⁸⁴² koloriren konnte, zeigen seine *Portraits*,⁸⁴³ die aus natürlichem Grunde schon mehr unmittelbare Naturtreue verlangten.

Bei diesem Bilde war der geistige *Ausdruck*, die *Compositive Hauptsache*, und der mußte selbst die Farbe, als mehr *zufällig*⁸⁴⁴, und durch zu große *materielle* Wahrheit und Kraft, dem Hauptgedanken⁸⁴⁵ *störend* und *abziehend* untergeordnet worden. Das Bild mußte *keusch* und *anspruchslos*⁸⁴⁶, bloß durch den innern Gehalt⁸⁴⁷ durch d. Seele

835 Randbemerkung mit Bleistift: und kein Schüler.

836 Randbemerkung: Schule v. Athen. [Folgendes mit Bleistift] 1518. St. Sixtus, Kirchenvater in Disputa.

837 Diese und die folgenden Unterstreichungen wieder mit Tinte.

838 Randbemerkung: Trübe geworden durch d. *Zeit*.

839 Zählung rechts oben: 17. [Folgendes mit Bleistift] XVII.

840 Randbemerkung: ! d. 6ten Juli.

841 Randbemerkung mit Bleistift: d. ästhetische Rücksicht.

842 Unterstreichung mit Bleistift.

843 Randbemerkung mit Bleistift: fehlen in Deutschland fast [?] München *sein* P.

844 Unterstreichung mit Bleistift.

845 Randbemerkung: bei nicht gewöhnlich natürlicher Handlung.

846 Randbemerkung: keusch und anspruchslos in Farbe

847 Randbemerkung: innerer Gehalt in Seelenausdruck.

wirken, und jeden Gedanken // [41v] an üppige *Naturfülle*⁸⁴⁸ und *Massenwahrheit* durch schöne Farben bezeichnet, entfernen.⁸⁴⁹

Dieß ist aber eben dem Laien, der nur mit *sinnlichen* Augen sieht, nicht immer gleich einleuchtend und besonders uns *Deutschen* nicht, die wir unserem ganzen angeborenen und anerzognen Charakter nach *Gründlichkeit*, *Vollendung in Allem* und bis ins *Kleinste*⁸⁵⁰ haben wollen, bei altdeutschen Bildern der *Boissereschen* [!] Sammlung wo ganz andere *Prinzipien*⁸⁵¹ d. Kunst, uns mehr verwandt, vorherrschen, wird dieß deutlich werden. Es wird das, bei einem wahren Kunstwerk, >das< nothwendig vorherrschende einer Seite der Auffassung und die dieser untergeordneten Nebenwirkungen, nicht gehörig begriffen.

Ein anderes war es bei Rubens bei Rembrandt. da war *Naturtreue* vorherrschend, hier *Ideal* im schönsten Sinne des Worts.⁸⁵² // [42r]

Composition des Bildes

Wenn wir früher von dem Bilde als einer Erscheinung einer *Vision*⁸⁵³ sprachen, so liegt darin schon, daß hier an eine *dramatische Handlung der Personen unter sich*⁸⁵⁴, nicht gedacht werden darf,⁸⁵⁵ daß also, was den Werth der Composition anbetrifft, man auch nicht von solchen lebendig unter sich *wechselseitig handelnden* Personen in Bildern, den *Maßstab*⁸⁵⁶ an dieses Bild, wie einige gethan⁸⁵⁷ haben, anlegen darf; wird dort das Gefühl, durch die Wahrheit und Lebendigkeit in der *Handlung* als solcher, angeregt,⁸⁵⁸ so werden wir hier durch die *Einheit der Gedanken*, durch die mehr *geistige als materielle Vereinigung* aller Gestalten, gefesselt, es ist der *geistige Zusammenhang*⁸⁵⁹ *aller Theile unter sich und zum Ganzen*; und diese Art von Composition, die man im Gegensatzte [!] zur erstern >als<, die *Active*, hier die *Contemplative*

848 Diese und die folgenden Unterstreichungen mit Bleistift.

849 Randbemerkung: [Folgendes mit Bleistift] Es sollen hier mehr Gebilde d. Himmel und Erde gezeigt werden. / [Folgendes mit Tinte] Die *Formen* welcher [!] mehr als Farbe d. Charakter d. Ausdruck bezeichnen mußten vorherrschen.

850 Diese und die folgenden Unterstreichungen wieder mit Tinte.

851 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

852 Randbemerkung: Auch sollte dieß Bild seiner *Größe* nach, wie auch nach der Art der Auffassung als *Erscheinung*, mehr aus einer gewissen *Entfernung* [zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen] gesehen *wirken* [Unterstreichung mit rotem Stift], als zu nahe. Und schon deshalb durfte die Ausführung nicht zu *detaillirt* sein.

853 Unterstreichung mit Bleistift.

854 Randbemerkung: wie aus dem wirklichen Leben genommen.

855 Randbemerkung: *Vision* und keine *dramatische Handlung*.

856 Unterstreichung mit Bleistift.

857 Randbemerkung: Graf Lepel.

858 Randbemerkung: durch das *Zufällige*, *Natürliche*, *Überraschende*.

859 Randbemerkung: Peruginische Auffassung.

nennen könnte, steht unbedingt am höchsten in d. ganzen Malerei, da sie > sich < dem Reiche des // [Fol. 42v, Abb. 45] *Geistes*, am meisten nähert, und Gedanken⁸⁶⁰ auszudrücken strebt, die allem Materiellen um so entfernter sind, je schwieriger sie in [!] Bereiche der bildlichen Formen ausgedrückt werden; unter allen bildenden Künsten vermag nur die Malerei dies in dem Maaß zu erreichen wie wir hier es sehen.⁸⁶¹

⁸⁶²Bei allen Gegenständen, wo *Erhabenheit, Würde vorherrschend* ist; erfordert das Gefühl für das *Schikliche* [!], | für die Uebereinstimmung von Geist und Form, | daß auf den ersten Blick [!] sich auch unserm *sinnlichen* Auge das Bild von dem Vorherrschenden der Hauptsache zeigt, | so erscheint uns die *Maria im Raume*⁸⁶³ so zu den Nebengestalten gestellt, daß unwillkürlich zuerst unser Auge auf die Mitte, auf d. Brennpunkt des Bildes fällt; die Maria bildet von den *beiden Seitengestalten den Schlußstein*, so daß die *Pyramide* in körperlicher und geistiger Rücksicht sich nicht schöner und doch zwangloser zeigen kann. In dieser *Symmetrie*⁸⁶⁴, liegt eben // [43r] eine *Figürlichkeit*, die von dem Erhabensten nicht getrennt werden kann und darf; Alle Massen von Figuren und vom Raume stehen so in schönstem räumlichen Verhältnisse, in *architektonischer Schönheit* zu einander, daß das Bild auch von dieser Seite betrachte [!] | das Höchste Muster einer Composition ist | nirgend zeigt sich eine *Ecke* die abzieht, eine *Wiederhohlung in Bewegungen d. Formen* bei aller Uebereinstimmung der Masse zur schönsten Symmetrie, finden die schönsten *Gegensätze* statt, Hier die breite Masse das *Pallium*, dort die *zarte Gewandung der Barbara*.⁸⁶⁵

Sind dieses schon an und für sich dem *Auge* wohlthuernde entzükende [!] Erscheinungen der *äußern körperlichen* Schönheit, so wollen wir nun näher sehen, welche *Seele* diesem herrlichen Gebilde inwohnt.

⁸⁶⁶Beim Anblick der Maria und des Christus möchte man einstimmen in den Chor der Cherubim *Salve regina caelorum* // [43v] darin liegt jedes Gefühl des Beschauenden, es heißt: *Anbetung, Andacht* höchste *Verehrung*; | was mir im Kopfe der Maria wie des Christuskindes zu liegen scheint, habe ich schon oben angedeu-

860 Randbemerkung: an Unendlichkeit.

861 Randbemerkung mit Bleistift, Unterstreichungen mit Tinte: aber auch so *wenig* [darüber mit Tinte: selten] gute Bilder dieser Art, >da< sie *ohn* [!] *Seele leere Symmetrische* Formen zeigen.

862 Randbemerkung: Körperliche Composition.

863 Randbemerkung: Marias Stellung.

864 Randbemerkung mit Skizze des Kompositionsaufbaus (Abb. 45): Symmetrie und / *Geistes* [?] Spitze.

865 Randbemerkung: Die *Disposition der Gewänder* die Gegensätze von großen und kleinen Massen >d. Ueberschneiden d. *Linien*<, die Anzeige von *vorangegangnen* und nachfolgenden Bewegungen das Schweben der Madonna so daß d. *Wind d. Gewand* [diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift] ihr um den himmlischen Leib legt, zeigt sich in jeder Falte auf das Vollendetste, die Formen d. *Köpfe, der Hände, Füße*, schon ohnberücksichtigt dessen was sie [-], sind Muster der höchsten Kunst. / Eine *erhabene* Ruhe beherrscht alles und doch ist eine *ideale Bewegung* sichtbar.

866 Randbemerkung: Geistige Composition.

ter⁸⁶⁷, | *eine nähere Zergliederung möchte ein Vergeben am heiligsten der Kunst* sein, wer nach der gegebenen Andeutung nicht selbst sieht und fühlt, dem hilft weder Bild nach noch dessen Beschreibung; | es ist hier eine *himmlische Erscheinung*⁸⁶⁸ wie wirkt diese aber auf die Nebengestalten, ich will sehn ob sie richtig gedeutet werden.

Symbolisch genommen, zeigen die 3 Partien die *>verschiedene< Verehrung* von *Geschlecht* und *Alter* des *Menschengeschlechts*⁸⁶⁹ im edelsten erhabensten Sinne. |

Im heil. *Sixtus*⁸⁷⁰ ist die *Anbetung* der *Männer*⁸⁷¹ personificiert, Hier ist in der kräftigen Greisengestalt, in der irdischen *Hülle* der höchsten *Weltherrschaft*, die Ruhe die Würde des Mannes gezeigt, der sich vor dem // [43v] Höchsten beugt, aber *edel* und *offen* ohne *knechtische Demuth*, | frei aber *innig* bittet er für das Wohl seiner Kirche, da er selbst das Zeichen seiner Höchsten Weltmacht *abgelegt* hat, und als Opfer der Demuth auf den [!] Altar unter sich opfert. | Wenn der Mann *sich seines Gefühls stets klar* bewußt ist, und so hier der Heilige [!] nicht für sich, sondern auch für Andere bittet, so sehen wir die *heil. Barbara*⁸⁷² als Gegensatz, ganz in Andacht versunken *>wendet sie den Blick von dem ihr zu mächtigen Himmelsglanze ab<*, aber durchglüht von Seeligkeit lächelt sie herab auf die Erde, |⁸⁷³ ist da die Zierde des Mannes, der *Ernst* die *Würde die Klarheit* und *Bestimmtheit* gezeigt, so sehen wir *hier* die Zierde und das Muster des Weibes, *die Demuth die sich in der lieblichsten Anmuth und Grazie* zeigt, das Weib soll auch im Äußern, *das Zarte und Gebildete der Seele zeigen*; und *dieses zeigt sich in der Grazie*. Ihrer kräftigen Gestalt, die mit aller Tugend und Reinheit, die *Heiterkeit des Lebens* // [44v] zeigt, fern von möglichen religiösen Selbstquälereien. Sie ist der Uebergang von dem Ernste des Lebens, der sich beim Manne zeigt, zu den unbefangenen naiven Gestalten der Kinder unten.⁸⁷⁴ In Gestalt und Geist *>ist sie<* der *Gegensatz zur Maria*⁸⁷⁵, die durch diese derbe *>aber<* doch edle Gestalt, noch *zarter* und *ätherischer* erscheint. Als Schutzpatronin der *Festung* konnte sie schon kräftig sein, *sie* representiert [!] die *Stadt*, der *heil. Sixtus die Kirche*.⁸⁷⁶

In den beiden Engeln, wo man wie bei Kindern dieses Alters in geistiger Rücksicht [!] noch keinen Unterschied zwischen den verschiedenen Geschlechtern findet, zeigt sich auch Gleichheit und Reinheit und Unschuld, sie sehen *offen in den Himmel*

867 Randbemerkung: Die Figur zeigt himmlische *Majestät*, mit *Grazie* und *Leichtigkeit*.

868 Randbemerkung: Wirkung d. Himmelserscheinung auf d. Nebengestalten.

869 Randbemerkung mit Bleistift: die ganze Passion Christi in [-].

870 Randbemerkung: S. *Sixtus*.

871 Unterstreichung mit Bleistift.

872 Randbemerkung: Sta. *Barbara*.

873 Randbemerkung: d. Mann handelt, sie giebt sich der inneren Gemüthsbewegung hin.

874 Randbemerkung: *Engel* unten.

875 Randbemerkung mit Bleistift: *Gesetz* [!] der *Maria* und *Barbara*.

876 Randbemerkung: *Laienthum >Andacht Bewunderung<* und *Priester. >Klarheit Festigkeit<*.

wie die Kinder,⁸⁷⁷ von wo sie gekommen sind, Wollte man die Gefühle die sie haben bezeichnen, so sind es *Anschauung und Reflexion*.⁸⁷⁸ So wie zwischen der Heiligen und d. Maria ein Gegensatz und Stufenleiter [!] des Schönen und Erhabenen statt findet, so auch // [45r]⁸⁷⁹ hier wieder zwischen *Engel* und dem *Gotteskinde*. Wer hätte wohl solche *Gegensätze* wagen können und sie ausführen wie Raphael⁸⁸⁰; die Engel sind Engel sie sind sehr übernatürlich schön ernst, und wie *mächtig* ist das göttliche Kind dagegen.⁸⁸¹

So sind alle Grade des Schönen, Erhabenen, gezeigt und *steigern* sich gegenseitig bis zu einem Gefühle einem Gedanken; alles eint sich zur *Anbetung*.

Die letzte Maria mit dem Kinde von Raphael!!!

Wer hier noch an *Anachronismen* [!] denken kann, der hat von der höchsten Bestimmung d. Kunst keine Idee; der weiß nicht daß hier die Einheit des Gedankens die Grundlage ist; und daß für die Kunst >das< Unwesentlichere der *Einheit der Zeit*; hier wie so oft unberücksichtigt blib [!].

Hier ist kein historisches *Faktum*⁸⁸² sondern eine *Erscheinung*⁸⁸³ gedacht und dargestellt.⁸⁸⁴ // [45v]

*Raphaels Schule.*⁸⁸⁵

Eine doppelte Ursache bei Raphael veranlaßte, daß sich hier in Rom um den größten Künstler der Christenheit, eine so *sehr große* Anzahl v. *Schülern* und *Nachahmern*, *Gehülfern* und *Anhänger*; versammelte.

1) der Große *Ruf* und die ausgedehnten malerischen *Unternehmungen* und *Bestellungen*, zogen alle lern begierigen jungen Künstler nach Rom
und

877 Folgender Teil des Satzes durchgestrichen: dem sie am nächsten.

878 Randbemerkung: Nachdenken.

879 Zählung rechts oben: 18 [Folgendes mit Bleistift] XVIII.

880 Randbemerkung: Coreggio rief beim Anblick d. M. d. S. St. „*anch io sono pittore!*“ Im Audienzaale stellte es August selbst an die Stelle Thrones [!].

881 Randbemerkung mit Bleistift: Wir haben gesehen daß d. Sixti M. sowohl der *Idee*, der *Composition* nach wie auch >nach< deren *Ausführung* das großartigste, bedeutendste Kunstwerk der neuern christlichen Kunst überhaupt, und besonders v. R. ist | sie ist d. Spitze seiner Altargemälde, Wenn ich noch zuletzt erwähnte [?] daß d. Formen d. *Nackten* als d. Kinder d. H. u Füße so gewählt schön sind, so *ersieht* man hieraus mit daß er d. Akte studierte, aber nicht toll nachahmte, er bildete blos sein *Formensinn* >malerisch< daran, nie unmittelbare Nachahmung derselben.

882 Randbemerkung mit Bleistift: besonderer Reiz der *Vereinigung solcher Personen* die im Leben d. Zeit nach Christus wirkten [?].

883 Randbemerkung mit Bleistift: ideale Zusammenstellungen.

884 Randbemerkung: 12te St.

885 Randbemerkung mit Bleistift: Copie *St. Cecilia, M. della Sedia, Prophet Iesaias* aus St. Agostino.

2) war es die liebenswürdige *Persönlichkeit* R., die die Kunstjünger an den Meister fesselte.⁸⁸⁶

Denn daß d. Ruf allein nicht hinreichend ist *Schüler* zu bilden, sondern nur *Nachahmer*, daß beweist M. Angelo B. wenn dieser starre, harte, kalte Mann in Rom *allein* ging, so war Raphael mit einem ganzen *Schwarm* von Verehrern umgeben, die den *Meister* bis zu *Anbetung verehrten*.

In der Bezeichnung v. *Schüler*, *Gehülfen* // [46r] und *Nachahmer*; liegt schon die große Verscheidenheit dieser Künstler, die theils durch *äußere*, schon früher gemachte Studien in einer *andern Schule*⁸⁸⁷ bedingt wurden, wie ganz besonders auch bei d. Schülern im engern Sinn des Worts die verschiedene *Individualität*.

Gewissermaßen theilten sich die Schüler >in< die vielen großen Vorzüge der Kunst, die beim Meister alle vereinigt waren; Durch die sorgsame *Beobachtung* der Arbeiten R. Schüler, erhält man, durch eine Art von *Zergliederung* erst den rechten Begriff von der unnachahmlichen Größe R.

>Durch< Die Betrachtung eineger [!] der vorzüglichsten Werke d. Schüler wird dies klar werden.

Von

*Giulio [!] Pippi gen. Romano*⁸⁸⁸

befindet sich hier eine *Heil. Familie* genannt: *Die Madonna mit d. >Bade< Wanne*.

Hier zeigt sich uns dieser Künstler gleich als derjenige v. R. Schülern; welcher vom Meister, mehr die *Kühnheit*, die *Körperkraft* bei *lebendigen Handlungen*, sich an // [46v] eignete, als das: *Zarte*, *Sinnige*, *Gemüthvolle*.

Daher sind d. besten Arbeiten v. ihm d. *Schlachten*, und >wo< sonstige *gewaltsame Bewegungen* >vorkommen<⁸⁸⁹ Constantins S[chlacht] / Sturz der Giganten in P[alazzo del] T[e].

Er wählte daher auch seltener Gegenstände, die seiner *römischen* Natur zuwider waren, es ist deshalb diese Madonna >als Gegenstand< auch als eine *Ausnahme* v. d. Regel zu betrachten, er malte sie im Auftrage: des *Marchese Frederigo* [!] v. *Mantua* der Erbauer d. P. T. welcher mit diesem Bilde einer *Hofdame* Isabella Buschetta ein Geschenk machte, deren Nachkommen es an d. Herzöge v. Modena verkauften.

J. R. hat nun hier seiner Auffassungsweise gemäß, ein *Motiv* zur Handlung gewählt, wo die *Aufmerksamkeit* die *Theilnahme* d. Personen im Bilde, auf etwas rein

886 Randbemerkung mit Bleistift: R. u Michel Angelo.

887 Unterstreichung mit Bleistift.

888 Randbemerkung mit Bleistift: Raphaels ersten Schüler.

889 Randbemerkung: Erbe R. 's.

äußerlich körperliches⁸⁹⁰ gerichtet ist, aber doch so daß damit eine tiefere Bedeutung verbunden werden kann.

Folgende *Handlung* ist hier dargestellt: // [47r] *Maria*⁸⁹¹ steht an einem Marmortische, und hält das Christuskind, welches nackt in einer Metallnen Wanne steht und *gewaschen* wird; der *St. Johannes*:⁸⁹² gießt aus einer Vase das Waschwasser zu.⁸⁹³ Hinter d. Maria steht, d. *Elisabeth* mit dem *Trockentuch*; im Hintergrund St. Joseph und⁸⁹⁴ >Zacharias (Vater d. Johannes)<

Alle Formen sind *derb, voll, gesund*, ein heiteres Leben, besonders im Ausdruck des *lächelnden* Christuskindes zeigt sich, welches die Entzückung über das *Erquickende* des kühlen Wassers im Anblicke d. jungen Freundes ausdrückt.

Unwillkürlich muß man an die ähnliche *Situation* denken in welcher sich *Christus und Johannes* bei d. Taufe im Jordan befanden. Der *Gegensatz* macht das Bild anziehend und bedeutungsvoll; Die Kinder sind hier harmlos froh, aber // [47v] in den umstehenden Gestalten, namentlich d. St. Elisabeth od: *Anna*⁸⁹⁵ zeigt sich eine Art *Wehmuth*, eine Vorahnung, von der *Handlung*, wovon diese ein *Vorspiel* ist.

Auffallend ist die *gleiche Stellung* und die *Aehnlichkeit* zwischen *Maria* und *Anna*⁸⁹⁶; diese läßt die Vermuthung zu daß gerade hier letztere gemeint ist, indem Jiul. R. fast *absichtlich* bei gleicher *Stellung* die Aehnlichkeit und wieder die Verschiedenheit d. Formen bei *Alt* und *Jung* zeigt. Es ist sehr *interessant* dieß zu beachten.

Sonst zeichnet sich dieß Bild d. die *korrekte* charaktervolle *Zeichnung*, besonders bei d. *Händen* d. St. Anna und der schönen *Hand* d. Maria aus.

die Farbe ist zwar hier lebendiger als sonst bei Jiul. R. aber im Vergleich zu *Raphael* doch todt.⁸⁹⁷

// [48r] Sahen wir hier fröhliche *Laune* und eine *Frische* der Gestalten eine *Gesundheit* und *Kraft*,⁸⁹⁸ >das Ebenbild vom *Wasser*< womit sich hier alles beschäftigt, so hat das Bild aber doch nun auch das *Kalte*⁸⁹⁹, des Wassers; es wird dem Beschauer davor nicht so das *Herz warm* bewegt; wie vor einem Bilde eines andern Schülers *Raphael*s das auch eine heil. Familie zeigt. Es dies die *Madonna v.*

890 Randbemerkung mit Bleistift: und somit seinem Hange nach [?] *Körperhandlung* zusagte.

891 Randbemerkung: *Kniestück* 5 Fuß lang.

892 Randbemerkung mit Bleistift: auch auf d. Tische stehend.

893 Randbemerkung mit Bleistift: ,wie ein Sturzbad.

894 Es folgen durchgestrichene Namen: (St. Andreas?) St. Joachim.

895 Randbemerkung:(d. Mutter d. Maria).

896 Randbemerkung mit Bleistift: *Elisabeth*?

897 Randbemerkung: Halbtinten schwer [Folgendes mit Bleistift] fumo de stampatori.

898 Durchgestrichener Satzteil: so ist dem Bilde dessen Element hier *Wasser* ist.

899 Randbemerkung mit Bleistift: Kalt!

*Vincenzio v. St Gimignano*⁹⁰⁰

Gerade im Gegensatz zu der M. v. G. R. ist hier alles, *innig, zart graziös*;

Die Maria sitzt und hat das nackte Kind auf dem Schoße und hält es indem dasselbe sich hinabbeugt um den kleinen *Johannes* zu küssen, // [48v] welcher mit der *innigsten huldigendsten* Liebe zum Christuskinde aufblickt.

Der *Kopf* der Madonna ist in *dieser Handlung*, das zarteste lieblichste was man von einer *Jungfräulichen* Maria sehen kann, sie sieht mit so stiller innerer Glückseligkeit auf diese Handlung d. Liebe zwischen d. Kindern, daß selbst R. zarter, graziöser liebenswürdiger keine gemalt hat.⁹⁰¹

Formen und *Farben* vereinigen sich hier alle zum Triumphe des gemüthlichen [!] Gefühls, die Farbe ist hier die zarte *Melodie* zum poetischen Tacte der *Formen*.

Schon Vasari rühmt d. Gimignani wegen seines zarten hellen Colorits. Vorhang *roth. Braun* [?] *Violet. M. blau E. grün.*

In diesem Bilde herrscht der kindliche, zarte Sinn, der stillen inneren Glückseligkeit [!], wie in den Bildern R. als er noch Schüler d. *Perugino* war; auch in Landschaft zeigt sich dieß //

2.1.6. Text über die *Madonna Colonna*, ursprünglich gehörig zur Vorlesung *Über die vorzüglichsten Gemälde, welche sich in den Bildergalerien Deutschlands befinden*

2.1.6.1 Text über die *Madonna Colonna*, heute als Fol. 49–52 Teil der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*

[49r] Die meisten und schönsten Arbeiten von diesem großen Künstler befinden sich in Perugia, in Deutschland sind des Perugino Arbeiten selten und in Berlin sind nur 2 Bilder von ihm.

Da aber wie schon bemerkt, die Arbeiten des *Pietro Vannucci* sich sehr gleich sind, so ist es hinlänglich einige seiner Werke zu sehen, um darnach seine Manier kennen zu lernen, und zugleich die seiner Schüler, unter denen

900 Randbemerkung: † 1530 zu Florenz.

901 Randbemerkung: Was diesen Kopf besonders noch anziehend macht, daß ist >die< bestimmt ausgesprochene Eigenthümliche *Persönlichkeit*, wir sehen daß hier kein leres [!] Ideal gebildet ist, sondern daß ein *Urbild in d. Natur als Muster* diene, welches alle *Eigenschaften* einer *Madonna* haben mußte. Das große Verdienst d. Künstlers ist es, dieß in d. Natur *erkannt* zu haben, und uns nun so rein in sich harmonisch vollendet, ohne *Fremdes, wiederzugeben*.

Raphael Sanzio

Der ausgezeichnetste ist. bei diesem größten aller Maler, werde ich am längsten verweilen, da er das Höchste der Kunst in sich vereinigt, und durch die möglichst vollkommene Kenntniß *seines Geistes und seiner Werke*, der Kunstfreund auf der einen Seite den höchsten *Kunstgenuß* hat, wie auf der andren Seite man wieder einen *Maaßstab* des Vortrefflichsten der Kunst bekommt.

Raphael wurde 1483 in Urbino⁹⁰² am Charfreitage geb; sein Vater Giovanni⁹⁰³ Sanzio war ein ausgezeichneter Künstler,⁹⁰⁴ und unterrichtete den Sohn bis⁹⁰⁵ er es für nöthig hielt, ihn in die Lehre // [49v] zu dem berühmten Perugino zu bringen.⁹⁰⁶ Hier entwickelte sich sein herrliches Talent auf die schönste Art; zuerst suchte er im *Technischen*⁹⁰⁷ sich ganz die *Manier des Meisters* zu eigen zu machen, und dieß ist ihm so gelungen daß man *Bilder von Raphael für Werke des Perugino halten kann*.⁹⁰⁸

Bald aber wurde seine tiefe Fantasie freier, als er geübt im Technischen leichter *eigene Ansichten*, als die *gelehrten überlieferten*, bezeichnen konnte, so zeigte sich dieß allmählig in seinen Bildern, und namentlich hier zuerst im *Kopfe, der Geist war ihm stets das Höchste*.

Man sieht aus spätern Arbeiten von ihm, daß er in den Körpern, in Stellungen und Composition noch dem Meister gleich ist, aber lebendiger *individueller freier in d. Köpfen*, das *Typische* der Gesichtsbildungen verliert sich immer mehr.⁹⁰⁹

Die Krönung d. Maria zeigt diese Entwicklungs Periode am klarsten. Allenthalben ist ein Streben nach Freiheit, nach *Entfaltung der Eigenthümlichkeit* es ist als sei der Geist Raphaels der *Schmetterling*, der die Hülle der *Puppe der Schule* durchbricht.

Das schönste Gemälde dieser Entwicklungsperiode in Perugino's Schule selbst ist die *Sposalizio* gem. 1504. // [50r] Nun hat R. 1505 ein Bild in St. Severo zu Perugia gemalt⁹¹⁰ hier erkennt man zunächst daß er Fremde Kunstwerke gesehen

902 Randbemerkung: † 1520 in Rom.

903 Randbemerkung mit Bleistift: de Santi.

904 Randbemerkung: in Berlin ist v. Gio. Sanzio ein sehr schönes Bild. Maria auf d. Thron mit Heiligen.

905 Restlicher Text dieser Seite durchgestrichen und durch die Randbemerkung ersetzt: zum Tode 1494 und 1500 kam er.

906 „zu bringen“ durchgestrichen, Randbemerkung: Nun giebt es mehrere höchst interessante Arbeiten d. Raphael die frei von Perugino's Manier sind, aber doch noch eine größere *Unkenntniß* [alle Unterstreichungen mit rotem Stift] d. Zeichnung etc. etc. zeigen, als später, die wahrscheinlich von 1494–1500 gemalt sind, so daß Raphael schon als *geübter Künstler* zu Perugia kam.

907 Alle Unterstreichungen dieses Satzes mit rotem Stift.

908 Randbemerkung: Eine Madonna No. 223 mit d. *Stieglitz* ist aus dieser Periode. Warmes gelbliches *Clorit* [!] Oelgemälde früher *Tempera*. gelernt [?] v. *Alunno* und *Ingegno*.

909 Randbemerkung mit Bleistift: *Sposalizio* in d. Brera.

910 Randbemerkung: Vorbild zur *Disputa*.

hatte, namentlich in d. freiern massigern Gewändern der Heiligen zu dieser Zeit war er in *Florenz* und hier *Massacio* studiert.

Zugleich zeigt sich in den zu *gezierten* Stellungen d. Engel, das Streben nach *Grazie, Anmuth*, wo er die Grenzen noch nicht kennend diese überschreitet.

In dem Zeitraum von 1505 bis 8⁹¹¹ zeigen alle Arbeiten von ihm daß er die *gründlichsten überlegtesten* Studien zu allem machte.

Stets durchkreuzten sich hier angestrengtes *Studium*, und *freyer Versuch selbstständiger Kraft*.

Um nun in kleineren Bildern eher etwas in sich *Abgeschlossenes* zu liefern, eine *neu erlangte Geschicklichkeit* [!] zu üben, so malte er in diesem Zeitraum meistens Bilder die mehr zur Häußlichen Anacht, also kleiner⁹¹², bestimmt waren, als größere öffentliche Werke.⁹¹³

Die Berliner Sammlung enthält // [50v] eine Madonna (Madonna Colonna)⁹¹⁴ die höchst interessant uns hier den nach Ausbildung, Vollendung ringenden Künstler zeigt.

Nach einer Anzeige des *Vasari* ist es wahrscheinlich daß diese M. di Colonna für einen *Edlen in Siena* bestimmt war, und im Leben d. *Ridoso Ghirlandajo* [!] sagt er: derselbe habe ein Blaues Gewand d. Madonna vollendet, als Raphael v. Florenz abgerißt sei.⁹¹⁵

Nach diesen Nachrichten ist das Bild zu *erklären*. Raphael pflegte seine Aufgaben stets so viel als ihm möglich den Anforderungen und Kunstansichten d. Besteller anzupassen.⁹¹⁶

Die *Sieneser* zeichneten sich aber immer durch ein eigenthümliches Streben nach *graziösen Stellungen* aus;⁹¹⁷ man sieht hier nun bei dieser *Madonna Colonna* auf den ersten Blick ein absichtliches *Vornehmen*, in der Wendung des Körpers der Maria, *Grazie* auszudrücken; bei einem solchen unzweifelhaften Bestreben,⁹¹⁸ welches dem Künstler bei der *Aufgabe und der Auflösung*⁹¹⁹ der selben *vorschwebte*, war es natürlich daß er, das *Motiv* der Handlung // [51r] so wählte, daß solches so viel wie möglich, das *absichtlich graziöse natürlich* erscheinen ließ.

911 Randbemerkung: Florenz.

912 Randbemerkung mit rotem Stift: Ruhm entstand dadurch.

913 Randbemerkung mit Bleistift: + schneller und leichter Verdienst.

914 Randbemerkung: *La Madonna di Colonna*. / [Folgendes mit rotem Stift] 1506 gemalt. / [Folgendes mit Bleistift] Erklärung des Namens. 1827 Principe Colonna Rom 1200 Sc.

915 Randbemerkung mit rotem Stift: La belle Jardinière.

916 Randbemerkung: Besteller befriediget.

917 Randbemerkung mit Bleistift: Perugino Hände / Domenico [?] de Bartoli.

918 Randbemerkung: Streben nach Grazie.

919 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

Demnach war die *Idee* bei dieser Madonna gewiß diese, daß er uns: (ganz abgesehen von religiöser Bedeutung) eine *Mutter* zeigen will, die in ihrem hohen Glück, ein so schönes gesundes Kind zu haben, sich ganz einer *augenblicklichen Laune* des *Scherzes*⁹²⁰ hingiebt,⁹²¹ und indem das schon ziemlich große Kind, mit der einen Hand in den Saum des die Brust bedeckenden Kleides greift, um sein Verlangen nach der Brust auszudrücken, die Mutter, die hierdurch vom Lesen abgehalten wird, nun schäkernd sich zur Seite wendet, als wollte sie sich dem Kinde entziehen, daß es aber nur ihr Scherz ist, und sie durch dieses Abwenden, nur *sich*⁹²² die *Wonne* des *innigsten Hingebens* erhöhen will sieht man an der Bewegung der andern Hand, womit sie das Kind hält, und nach dem Abwenden um so *freilicher anzieht*, aus diesem selbst dem *Kinde wonnigen Wechsel*, ist ein *Hin und Herneigen*⁹²³, eine // [51v] Schaukelnde Bewegung, entstanden der sich das Kind mit ganz *ausgestrecktem* [!] *Körper* hingiebt;⁹²⁴ wenn es irgend möglich ist, bei solchen Bewegungen, wo steter *Wechsel der Stellungen*⁹²⁵ statt findet, und wir nur den einen Moment ausdrücken können, diese dem *Beschauer deutlich vorzuführen*, so ist solcher hier *sicher ausgedrückt*. und zwar durch das höchst geniale Auffassen von dem *bezeichnendsten Moment*, und durch die Merkmale der eben *vorangegangenen* und gleich *noch folgenden* Bewegung.

Das *Schukeln* [!] sieht man aus dem absichtlichen >entgegengesetzten< *Zurückwenden* beider Gestalten.⁹²⁶ Durch den Flug des Schleiers erkennt man daß eben eine *andere Bewegung*⁹²⁷ die entgegengesetzte Richtung desselben veranlasste.

Eine solche rein körperliche *Grazie* auszudrücken, ist der feinste zarteste *Formensinn* nöthig, um gleich zu wissen worauf es ankommt daß eben die Bewegung *graziös* und nicht *ekig* [!], *plump* >u *geziert*< erscheint.⁹²⁸

Oblgleich [!] man, wenn man viele // [52r] Gemälde v. Raphael gesehen hat, hier erkennt daß es ihm noch nicht *ganz geläufig* war, diese *Grazie* auszudrücken, und sie deshalb etwas *gesucht*, und deswegen *geziert* erscheint, so enthält das Bild doch so viel *Geniales*, daß es stets als ein in seiner Art ganz ausgezeichnetes Gemälde angesehen werden muß.

920 Randbemerkung: Idee d. Bildes.

921 Randbemerkung mit rotem Stift: Beschreibung.

922 Diese und die beiden folgenden Unterstreichungen mit rotem Stift.

923 Unterstreichung mit rotem Stift.

924 Randbemerkung: Erklärung.

925 Unterstreichung mit rotem Stift.

926 Randbemerkung: wo zwei gleich schwere Körper sich das Gleichgewicht halten.

927 Unterstreichung mit rotem Stift.

928 Randbemerkung: Wir sehen und *unterscheiden im Leben* wie in d. Kunst wohl leicht, was *graziös* und *ungraziös* ist, aber selten giebt man sich *Rechenschaft* [Unterstreichung mit rotem Stift] von *dem* was der Grund von diesen Erscheinungen ist. Nur das *angeborne Talent* erkennt dieß auch ohne *Reflexion* aus Takt für Kunst.

Denn wenn man von der *absichtlichen graziösen* Bewegung absieht, so sind die *Formen*, namentlich die des *Kindes*⁹²⁹ *im Ganzen wie im Einzelnen*, |so wie auch die ganze *Composition*, | die geschmackvolle *Raumausfüllung* | *so wahrhaft schön*, daß diese allein schon dem Kunstfreund hohen Genuß gewährt.

Diese *Formen* nun aber sind es, verbunden mit der *rein äußerlichen Handlung*, die gleich anzeigen daß dieses Bild nicht mehr zu der *Zeit*⁹³⁰ gemalt ist, als Raphael noch Schüler des *Perugino*⁹³¹ war.⁹³²

Denn nach dem angedeuteten Styl // [52v] in Perugino's Werken, war sowohl sein Streben als das der Schüler hauptsächlich auf den *Ausdruck der stillen inneren Seelenstimmung* gerichtet, und *jede lebhaftige Bewegung des Körpers* jede *materielle äußere Handlung* vermieden.⁹³³

Hier ist aber von alle dem das *Gegentheil*: ganz nach dem Vorbilde der *Florentinischen Schule* hat er hier sein Hauptaugenmerk auf das *Körperliche* gerichtet, auf *Action*.

Dieß sieht man nicht allein an der Handlung an und für sich, sondern auch an den *Formen der Nackten*.

Bisher hatte Raphael mehr mit dem Ausdruck im Kopfe allein beschäftigt, nicht die Sorgfalt auf *Naturtreue, individuelle Körperformen*⁹³⁴ gerichtet, sondern mehr *typische*⁹³⁵ *überlieferte vom Meister angenommen*, und diese *allgemeiner* und deshalb sich öfter wiederholend, gebildet; damit verbunden auch die Stellungen und Trachten.

Hier weicht er im Hauptsächlichsten von dem Ueberlieferten *Schulformen* ab. Zuerst erkennt man daß er bei der

2.1.6.2 Ende des Berichts über die *Madonna Colonna* (Cod. Ms. Oesterley 9, *Über die vorzüglichsten Gemälde, welche sich in den Bildergalerien Deutschlands befinden, Fol. 19*)

[19r] *Mutter* wie bei *dem Kinde*, ein bestimmtes *Modell* aus der Natur vor Augen hatte, an welchem er vielleicht auch das Motiv der Bewegung sah.⁹³⁶

Bei einer so neuen Erscheinung war er noch nicht so *geübt*⁹³⁷, wie später das Unschöne der vor Augen habenden Natur zu veredlen, so sieht man an der *Stirn* der

929 Randbemerkung mit Bleistift: d. Kind gewendet [?].

930 Unterstreichung mit rotem Stift.

931 Unterstreichung mit Bleistift.

932 Randbemerkung: *Handlung* und *Formen* beweisen d. Florentiner Einfluß.

933 Randbemerkung mit Bleistift: *Symmetrie* steif, hier ein Auflehnen gegen jede gesuchte Symmetrie.

934 Randbemerkung mit Bleistift: Modelle.

935 Zusätzlich mit Bleistift unterstrichen. Randbemerkung mit Bleistift: Typus. / Modell.

936 Randbemerkung mit Bleistift: *Modell*.

937 Unterstreichung mit Bleistift.

Maria und *den Schläfen* zu hohe fast geschwollene *Formen*. Die *Nase ist schön*, aber *der Mund* als der beim Ausdrucke am schwersten zu behandelnde Theil, ist zwar an und für sich in d. Form schön, aber das *Lächelnde, Scherzende* drückt sich weder *hier* noch in d. *Augen* genügend aus, und entspricht nicht harmonisch der übrigen Bewegung des Körpers.⁹³⁸

Maria ist mit dem zeitgemäßen *Costüm* des 16ten Sec bekleidet, sie hat ein knapp anliegendes Mieder an, mit geschlitzten Bauschen an Arm und d Brust.⁹³⁹

Blos an der *Hand* womit Maria das Buch hält erkennt man noch die ähnliche *Stellung bei Peruginos* Madonnen;⁹⁴⁰

Höchst geschmackvoll ist der Mantel dappirt [!], ohne das Weiblich zarte zu stöhren, sieht man die Formen und⁹⁴¹ // [19v] die Bewegung des Körpers durch.

Die Falten sind *gewählt*, nicht wie bei Rubens. Rembrandt, *zufällig* der Natur kopirt.

Ebenso ist die Kopfputz höchst geschmackvoll [!], und der Schleier ist als erklärendes Motiv d. Bewegung passend angedeutet. >Für das Auge ist die *Mannigfaltigkeit der Stoffe*⁹⁴², die leichten und schwereren Falten in ihren Kontrasten, höchst wohlthätig, und es verstand nicht leicht ein Künstler so wie Raphael, durch diese Wechsel, jedes in sein gehöriges Licht zu setzen, so ist die leise Andeutung des *Flortuches um das Kind herum*, zart und graziös.<

Die Formen des Kindes sind durch hin musterhaft.

Das *Colorit* giebt sich ebenfalls als mehr *florentinisch* zu erkennen, es hat nicht die *Wärme und Kraft* wie die Peruginischen Bilder, die Luft und der Hintergrund sind grau und kalt, das *Mider* [!], löst sich in d. Farbe nicht gehörig von dem Halse, dieser aber und *namentlich die Wangen*, sind sehr schön colorirt.⁹⁴³

Die Form, die Bewegung, war hier so vorherrschend, daß er mit ihr ganz beschäftigt, Anderes [?], *als Farbe* mehr übersah.

—

Das Ganze ist mehr ein Bild der *Wonne* >bei Mutter und Kind<, als innige stille Madonnenleben; eine heilige Familie.⁹⁴⁴

– Ende –⁹⁴⁵

938 Randbemerkung: Naturformen schön aber nicht absichtlich *veredelt*.

939 Randbemerkung mit Bleistift: Tracht.

940 Randbemerkung mit Bleistift: Schule d. Perugino.

941 Randbemerkung: Drapperie.

942 Unterstreichung mit Bleistift.

943 Randbemerkung mit Bleistift: roth und blau.

944 Randbemerkung: Der Decan >Vorsteher< d. Bedienten d. Constabile Colonna reinigte d. Bild alle Ostern mit *Spek.*[!] d. Bild war ein Brautgeschenk v. Cardinal Salviati, deren [!] Nichte einen Colonna heirathete. Archiv.

945 Diese Zeile mit Bleistift.

**2.1.7. Kapitel über Stil aus der Vorlesung *Zur Kunstgeschichte allgemein*
(Cod. Ms. Oesterley 7, Fol. 84r–114r, Einfügung in die Vorlesung
Über das Leben Raffaels von Urbino nach Fol. 31v)**

[84r]

133.⁹⁴⁶

Leben des Raphaels. 62

*Styl.*⁹⁴⁷

Wir wissen, daß bei den Römern das Werkzeug, womit sie ihre Gedanken durch Worte ausdrückten, auf Wachstafeln gruben Stylus (Griffel) hieß, und daß sie schon den Namen dieses Werkzeuges, statt der besondern Art die Gedanken der Schreibart auszudrücken, gebrauchten. Was nun unsere heutige Schreibart anbetrifft, so haben wir das Wort *Styl*⁹⁴⁸ unverändert in derselben Bedeutung übernommen.

Eine *gut* stylisierte Schreibart, ist aber diejenige, *wo die Gedanken durch Worte dem Leser*⁹⁴⁹ od. Hörer *so* mitgeteilt werden, daß sie deutlich bei dem Zuhörer nur wieder dieselben⁹⁵⁰ Gedanken, ohne Mißverstand od. Nebenbedeutungen, hervorru-
fen, kurz daß der Ausdruck des Gedankens *wahr*⁹⁵¹ sei; mit der // [84v] // [85r]

134.

Wahrheit ist aber *Correktheit*⁹⁵² und zugleich, *Schönheit*, verbunden. Ein Gedanke ist *korrekt* ausgedrückt, wenn er vollkommen den Gesetzen der äußern Erscheinung, od. den Gesetzen der Darstellung entspricht. Diese *Correktheit*, besteht in *Sprachrichtigkeit*, in *Deutlichkeit*, und gedrungener *Kürze*. Damit wir aber den Gedanken auch mit *Freude hören*⁹⁵³, so muß er *schön* ausgedrückt sein, d. h. er muß uns in einer

946 Diese Nummerierung am oberen Seitenrand wurde vmtl. von Oesterley selbst mit Bleistift eingefügt.

947 Randbemerkung: Die Erklärung der geistigen *Thätigkeit des Künstlers* [Unterstreichung mit rotem Stift] >die wir Styl nennen< ist mit Worten allein unglaublich schwierig, da hier ein *Zusammenwirken* der verschiedensten Geisteskräfte; des *Verstandes*, des *Gefühls*, der *Phantasie*, des *Gemüths*, statt findet. Es fehlt stets an Worten; und es ist auch hier nur möglich eine Vorstellung von dem innern Seelenzustand eines schaffenden Künstlers zu bekommen, wenn dessen Thätigkeiten *scharf gesondert* [diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift] werden. Wobei aber bedacht werden muß daß diese nur der Deutlichkeit wegen gemachte *Sonderung* in der Wirklichkeit *nicht* [zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen] *statt* findet.

948 Unterstreichung mit rotem Stift.

949 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

950 Unterstreichung mit rotem Stift.

951 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

952 Diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift.

953 Diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift und Bleistift.

Form dargestellt werden, welche das *eigenthümliche Wesen* des Gedankens, >und des *Denkers*< auf eine wohlgefällige Weise, darstellt. So wie z. B. verschiedene *Dichtungsarten*⁹⁵⁴, durch den *rythmischen Klang* des Versmaßes,⁹⁵⁵ jenachdem [!] das Gefühl, der Gedanke ist, dasselbe bezeichnen.

Wir haben nun die Stylgesetzte [!] für die Schreibart kennen gelernt⁹⁵⁶, od. // [85v] // [86r]

135.

für die Darstellung der Gedanken und Gefühle in Worten. Nun wollen wir die *Stylgesetze* für die *bildenden Künste* >Malerei<⁹⁵⁷ >Architektur<⁹⁵⁸ festzustellen suchen, od. für Darstellung der Gedanken und Gefühle in >bildlichen< Formen.⁹⁵⁹

Bei der Schreibart besteht *Styl* in der *Wahrheit, Korrektheit* und *Schönheit* des Ausdruckes des Gedankens.

Die Bildenden Künste haben mit den redenden Künsten, die ersten beiden Stylgesetzte [!], *Wahrheit* und *Korrekttheit* in *derselben*⁹⁶⁰ oben angegebenen Bedeutung gemein, nur das Stylgesetz *Schönheit*⁹⁶¹ ist in der Bedeutung bei beiden Arten der Darstellung, d. h. durch Worte und Formen, verschieden; *Schönheit* bei der Rede bestehet *nur*⁹⁶² in der *Uebereinstimmung* und *Angemessenheit*, der *Form zur Materie*; die

954 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

955 Randbemerkung mit Bleistift: Reim.

956 Die beiden vorangehenden Wörter sind mit Bleistift durchgestrichen und ersetzt durch: angegeben um [!] Vergleich.

957 Diese Einfügung mit rotem Stift.

958 Diese Einfügung mit Bleistift.

959 Randbemerkung: Bei den Italienern kommt das Wort *stile* zuerst bei Petrarka vor, (in einem Sonett über das Bild seiner Laura.) hier bedeutet es aber nicht den Stylus Griffel zum Schreiben, sondern >stile< den *Zeichenstift* [!], und so ist das Wort *stile* ganz besonders gebraucht, um damit: *Vortheile, Eigenthümlichkeiten* der *künstlerischen Darstellung* zu bezeichnen. | Bei den Italienern bedeutet aber *stile* nur die *äußerlichen* Vortheile in der Handhabung der Kunst, als *stile robusto, facile*, zuerst erweiterte *Winkelmann* diesen Kunstausdruck, und bezeichnete damit nicht allein die *Fertigkeit der Hand*, sondern zu geich [!] bestimmte *Richtungen des Geistes*. In der neuesten Zeit hat der *Baron v. Rumohr* den Begriff des Styls für die bildenden Künste so erklärt. Der Styl ist: *Ein zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die inneren Forderungen des Stoffes, in welchem der Maler* [zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen, folgende Einfügung mit ebenfalls mit rotem Stift] >Bildhauer [?]< *sie erscheinen läßt*. Was der tiefe Denker hiermit gemeint hat und wie treffend einerseits diese Bezeichnung des Styls ist werden wir gleich wieder sehen. Indessen scheint mir der Begriff in sofern doch zu eng begränzt indem hier zu einseitig nur die *äußeren Gesetze* [!] *der Kunst, der Technik derselben* bezeichnet sind u nicht genug Rücksicht genommen ist, auf das *Subjektivie* [!] *des Künstlers in seinem Verhältniß zu der darzustellenden Idee*. Wir wollen nun näher ins Einzelne gehen.

960 Unterstreichung mit Bleistift.

961 Unterstreichung mit rotem Stift.

962 Unterstreichung mit rotem Stift.

*Materie*⁹⁶³ aber ist hier bloß der Gedanke, die *gesitige* Materie; Schönheit als *Stylgesetz* bei den // [86v] // [87r]

136.

bildenden Künsten, besteht zwar auch in der *Uebereinstimmung* der *Form* zur *Materie*, aber nicht allein zur *geistigen* Materie, sondern auch zur *körperlichen* Materie, zum Stoff.⁹⁶⁴ Dies Letztere bildet den Unterschied des Begriffes von Styl bei den Rede *Künsten*⁹⁶⁵ und den *bildenden Künsten*, und⁹⁶⁶ *wir* haben >nach Ruhmohrs Definition.< *hauptsächlich*⁹⁶⁷ >?⁹⁶⁸< nur auf die Uebereinstimmung der Form zur körperlichen Materie, zum Stoff zu sehen, wenn wir von Styl bei den bildenden Künsten reden.

Das Nachfolgende wird dies deutlicher machen.

Stylgesetze der Architektur.

Ein im guten Styl gebautes Gebäude, muß erstens *wahr* sein. D. h. es muß seinem Zwecke angemessen sein, man muß dem Gebäude gleich ansehen können, wo zu es dient, ein Wohnhaus darf von Außen nicht wie eine Kirche // [87v] // [88r]

137.

aussehen, damit ich nicht beim äußeren Anblick des Gebäudes glaube es ist eine Kirche, und wenn ich hinein trete mich getäuscht sehe; indem ich nicht einen weiten erhabenen Raum sehe, sondern viele kleine abgeteilte Räume, Zimmer. Es ist deshalb den neu eingerichteten protestantischen Kirchen der Vorwurf zu machen, daß sie durch die Kirchenstühle im Inneren unwahr gemacht sind, sie zerreißen den großen Raum, da doch zum wenigsten bei alten, innerlich neu eingerichteten Kirchen, das Äußere alt geblieben ist. B. falsche Facaden, Dom in *Orvieto*⁹⁶⁹ *Maskeraden*⁹⁷⁰,

Die Facade >*Vorderseite*< eines schönen Gebäudes soll >wie das Wort schon bezeichnet< wie das *Gesicht*⁹⁷¹ des Menschen, mit der *innern* Beschaffenheit des Körpers correspondieren, mit der Seele übereinstimmen, und deren Spiegel sein;⁹⁷² >deshalb *hölzerne* Gebäude nicht als *Massife*⁹⁷³ [!] angestrichen werden sollten. Trug wenn die

963 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

964 Randbemerkung mit Bleistift: in welchem d. Kunstwerk gebildet wird.

965 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

966 Hier beginnend ist der folgende Teil dieses Absatzes mit rotem Stift durchgestrichen.

967 Unterstreichung mit rotem Stift.

968 Einfügung mit rotem Stift.

969 Unterstreichung mit rotem Stift.

970 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

971 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

972 Randbemerkung mit Bleistift: nicht bemalte Säulen, keine Perspektive in Griechen.

973 Unterstreichung mit Bleistift.

Tünche abfällt, od. die Farbe so dünn ist daß ich die Holzstruktur sehe.< Das gut stylisierte Gebäude muß zweitens *korrekt* gebaut sein, es muß den Anforderungen der Festigkeit und Haltbarkeit entsprechen; // [88v] // [89r]

138.

ich muß dem Gebäude gleich ansehen, daß es Jahrhunderte (wenn es der Zweck erfordert) den Einwirkungen der Elemente widerstehen wird, daß die oberen Massen von einem haltbaren festen Grunde getragen werden. |⁹⁷⁴ So darf ein korrekt gebautes Haus, nicht auf zu *leichten Säulen* ruhen, welche wenn sie auch haltbar sind, bei uns auch nur den *Gedanken der Unhaltbarkeit* anregen, od: die Masse die Materie der Säulen muß uns, wenn sie klein sind beruhigen, von ihrer haltbarkeit [!]. z. B. eiserne Säulen, Bronzirt nicht als Holz angestrichen etc. etc.⁹⁷⁵

Hier tritt uns gleich das Hauptstylgesetz, der Uebereinstimmung der Form zur *Materie* zum *Stoff* entgegen, und nicht nur das Stylgesetz *Korrektheit* verlangt, daß die Form durch den Stoff, der körperlichen Materie, bedingt und begränzt [!] werde, sondern auch die *Schönheit* // [89v] // [90r]

139.

und hier sehen wir recht bestimmt das Verhältniß der Schönheit zur Kunst, wie sie bei d. Architektur mit d. Zweckmäßigkeit vereinigt unzertrennbar ist.

Ein gut stylisiertes Gebäude, darf in den Verzierungen nie Gegenstände der Natur nachahmen, welche dem Stoff als z. B. Stein zuwider sind; so wurde die alt-deutsche Bauart unschön, als sie in *Tabernakeln*⁹⁷⁶ >Dach, Zelt.< (als d. von Kraft in St. Sebaldus in Nürnberg) sich verschlingende Baumzweige >NB. in Metall nicht unschön.<, od. in Kapitälern, Pflanzen zu dünn ausgeführt, zu unmittelbar d. Natur nachgeahmt, darstellte, es widerspricht dies dem Stein, der Statik >den Gesetzen der Schwere.<; in der ärgsten Ausgeburt der Geschmacklosigkeit,⁹⁷⁷ die Schnörkel, Wolken, aus d. Zeit Ludwig des 15ten (Kunst Natur, Natur Kunst.)⁹⁷⁸

974 Randbemerkung, mit rotem Stift durchgestrichen: 11te Stunde 1 Juli. / M. H. Zu der Erklärung dessen, was wir in den bildenden Künsten unter *Styl* verstehen, führte ich >als Parallel< die Stylgesetzte [!] der Schreibart, Schrift an. Sie bestanden, in *Wahrheit, Korrektheit u Schönheit*; Sie sahen daß d. Bild-Künste die ersten beiden Stylgesetzte *Wahrheit* u. *Korrektheit* mit der Schreibart gleiche Bedeutung hatten, daß nur das dritte Stylgesetz *Schönheit*, in der Bild-K. sich nicht allein, wie in d. Schreibart, auf die *Uebereinstimmung* der Form zur *geist Materie* bezieht, sondern zugleich zur *körperlichen Materie* zum *Stoff* in welchem ein Gedanke ausgedrückt wird.

975 Randbemerkung mit rotem Stift: *Karyatiden!*

976 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen, Randbemerkung mit Bleistift: Thurmartiges Gehäus der Monstranz.

977 Randbemerkung: Die Spanier nannten spottweise die übertriebenen Verzierungen an Gothischen Gebäuden, *Plateresca*, Silberarbeit./ fillegran [!] Arbeit.

978 Randbemerkung: *Gärten* [zusätzlich mit Bleistift unterstrichen] – *Gränzen / Roccoco!*

Gut sind in Styl dargestellt die dicken Akantusblätter [!] im Korinthischen Kapitäl [!], es ist *hier Natur*⁹⁷⁹ in Kunst *übersetzt*;⁹⁸⁰ Ein Gebäude findet kein unmittelbares Vorbild der Schönheit in der Natur, ist des- // [90v] // [91]

140.

halb am schönsten, ye [!] *einfacher es*⁹⁸¹ ist, und am *wenigsten* unmittelbar Gegenstände der Natur als *Thire Pflanzen* >Muscheln< nachbildet;⁹⁸² | Kommen Verzierungen vor, so müssen dieselben sehr untergeordnet sein, und nur als *Glieder, Theile*, dastehen welche Räume und Flächen absondern, so mit als die Verhältnisse bezeichnend, die Schönheit der Architektur, die wie wir schon wissen eben nur in der *Harmonie*⁹⁸³ der *Verhältnisse beruhet*, erhöhen. Die Stylgesetzte Schönheit und Correkteit gehen unmittelbar in einander über.

⁹⁸⁴Da nun aber die Schönheit der *Architektur*⁹⁸⁵, bestehend in der Uebereinstimmung der Theile eines Gebäudes unter sich, und zum Ganzen, sich am vollkommensten bei einer in sich *ausgebildeten Art* od. *Ord-* // [91v] // [92r]

144.⁹⁸⁶

artige haben, so wie er von den Dichtern geschildert ist, und darf nicht das Weichliche eines Bacchus, das Schlanke eines Apollo haben.

Correkt ist eine Statue, wenn >das Nackte< die Muskeln und Knochen, so in ihrer wahren Form dargestellt sind, daß wenn wir der Statue Leben einhauchen könnten, sie sich frei wie ein >gesunder< wohlgestalteter Mensch bewegen könnte.

Betrachten wir das Stygesetz *Schönheit* näher, so finden wir, daß eine im guten Styl gearbeitete Statue, *außer*⁹⁸⁷ der Schönheit der *Verhältnisse*, und des *Gedankens*, den die Statue ausdrücken soll, besonders die erste Schönheit, nämlich das bloße *Wohlgefallen am Schönen eines Stoffes*, zu berücksichtigen hat, | *Die Form muß mit der körperlichen Materie übereinstimmen.* |

979 Unterstreichung mit Bleistift.

980 Randbemerkung mit Bleistift, alle Unterstreichungen mit rotem Stift: [-] Architektur / roman. Ornamente / Wirkung i. d. Ferne / Massen.

981 Diese und die beiden folgenden Unterstreichungen mit Bleistift.

982 Randbemerkung mit Bleistift: Crystallisationen, schon eher.

983 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

984 Der folgende Absatz wurde mit rotem Stift durchgestrichen. Randbemerkung mit rotem Stift: II / Das Urbild, Ideal d. Baukunst / II.

985 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

986 Die Folios mit der Nummerierung 141-143 fehlen, hier wird vmtl. der Abschnitt über Stil in der Architektur beendet und Stil in der Skulptur begonnen.

987 Diese und die folgenden Unterstreichungen dieses Absatzes mit Bleistift.

Die *körperliche Materie* in welcher Statuen dargestellt werden ist meistens eine *schwere Masse*, // [92v] // [93r]

145.

⁹⁸⁸als Stein, Gyps, Metal, Holz, etc. etc. in dieser Masse können ihrer Beschaffenheit halber, viele Gegenstände der Natur, als *Feuer, Wasser, Wolken* etc. etc. nicht dargestellt werden, od. geschieht es doch so erregen solche Darstellungen bei uns ein widriges Gefühl, indem wir das Unzulässige, Unpassende, einer solchen Darstellung fühlen.

Bei keinem Volke finden wir in dieser Rücksicht so viele im guten Styl gearbeitete Statuen, als bei den Griechen.⁹⁸⁹ So fühlten sie z. B. daß das *Gewand*, vorzüglich in flatternder Bewedung [!] in dem schweren Stoff nicht ganz so nachgeahmt werden kann, wie es in der Natur uns erscheint; war es deshalb nicht unumgänglich nothwendig, so stellten sie ihre Statuen, entweder ganz nackt dar, od. sie deuteten das Gewand nur an; war die ganze Figur aber bekleidet, so behandelten sie das // [93v] // [94r]

146.

Gewand so, daß es dem Körper dicht anliegend, dessen Formen sichtbar werden ließ;⁹⁹⁰ zugleich stellten sie das Gewand so dar, daß alle Merkmale des in Stein un-nachahmbaren *Stoffes, als Seide*, etc. etc. wegfelen, sie übersetzten es gewissermaßen wie in der Architektur, mit den Akantusblättern (auch Skulptur) alle zu scharfen, kleinlichen Brüche wurden vermieden.⁹⁹¹

Den *Gegensatz zu diesen Sculpturen* bilden die Arbeiten, der Franzosen aus dem 17 und 18 Sec. Hier wurden Figuren in fliegenden Gewändern, mit scharfen Brüchen, wie Feldstücke, auf Wolken, in Landschaften, mit *Pflanzen, Wasserfällen* etc. etc. dargestellt,⁹⁹² so daß die Figur selbst ganz *verloren ging*⁹⁹³. Das höchst unpassende solcher Darstellung fühlt jeder, der einigermaßen Gefühl für das Schöne hat, *sie woll-*

988 Am rechten Rand befindet sich eine mit rotem Stift gezeichnete Klammer, welche die gesamte Seite umfaßt mit der Randbemerkung: bekannt.

989 Randbemerkung mit Bleistift: und viel Schlechte v [?] d. Franzosen / Bernini.

990 Randbemerkung: die römische Matrone, Vestalin genannt.

991 Randbemerkung: [Folgendes mit Bleistift, z. T. mit Tinte überschrieben] außer Körperform / Keine großen *Massen*, in d. Gewandung [?] sie erscheinen als *Felsstücke*. [Unterstreichung mit rotem Stift] sondern [?] wie Weben fein gehaucht, um d. Fleisch [?] *zu heben*. / [Folgendes mit Tinte] An der Behandlung der *Haare* allein schon kann man d. verschiedenen Perioden der Kunstgeschichte bei d. *Römern*, an d. Kaiserportraits erkennen, die beste unter *Hadrian*.

992 Durchgestrichene Randbemerkung: Engel auf der Brücke tragend [!], d. Säule mit fliegenden Gewand / *Canova* Hebe hat Wolken.

993 Unterstreichung mit Bleistift und rotem Stift. Randbemerkung mit Bleistift: Verwirrung.

ten die gemeine Illusion⁹⁹⁴ bezwecken, und verfehlten sie ganz. Da die Formen nicht mit der Masse // [94v] // [95r]

147.

in der sie dargestellt wurden, übereinstimmten. Gehen wir alle Arbeiten der Griechen durch⁹⁹⁵ so werden wir nie vollkommene Nachahmung, in Stein unnachahmlicher Gegenstände, antreffen, Waren [!] zur *Verständlichung*⁹⁹⁶ einer Idee, solche Naturgegenstände nothwendig, so deuteten sie sie nur an, unternahmen nie detaillierte Ausführung derselben; am wenigsten in freistehenden Statuen, eher in Basreliefs.

Bei den *Basrelief*⁹⁹⁷ ist besonders das Stylgesetz >Schönheit in< der *Uebereinstimmung* der *räumlichen Verhältnisse* zu beobachten, ein bestimmt gegebener Raum muß gleichmäßig mit Figuren ausgefüllt werden, als bei *Giebelfeldern, Friesen, Metopen*⁹⁹⁸, es muß um so mehr auf diese Harmonie des Raumes gesehen, werden da Basreliefs, meistens als *Theile* der *Architektur*, mit der sie über // [95v] // [96r]

148.

einstimmen müssen, betrachtet werden; daher können, od müssen sogar, kolossale Thiere, als *Pferde Elephanten, Kamele, kleiner gebildet* werden. >Die Figuren sollen mehr d. Symbole der Figuren sein, als sie selbst.< Der leere Raum ist hier leer, er bedeutet nichts ist nicht Lufthimmel, wie in der Malerei, er muß daher ausgefüllt werden.

Die Schönheit der Bildhauerei soll allein in der poetischen Idee >des Ganzen⁹⁹⁹< und im Ausdrucke >des Einzelnen¹⁰⁰⁰<, welche sich in *schöner Form*¹⁰⁰¹ gestalten, bestehen, aber nur in *Form*, nicht in *Farbe*; deshalb ist *der Stoff*¹⁰⁰² der beste, welcher am reinsten ungestörtesten, nur *blos die Form wiedergibt*, wo man gewissermaßen gezwungen ist, nur an Form, nicht an den Stoff zu denken; da, wenn der Stoff, zum B. *Wachs*, dem Fleisch ähnlich ist, wir *unmittelbare Vergleichung* mit der Natur anstellen, und so dann die Kunst der Natur stets unbefriedigend nachsteht. Jeder Künstler muß jede Grenzen seiner Kunst kennen. // [96v] // [97r]

994 Randbemerkung mit Bleistift: starke Täuschung.

995 Randbemerkung mit Bleistift: nie Styllos.

996 Unterstreichung mit Bleistift.

997 Diese und die beiden folgenden Unterstreichungen zusätzlich mit rotem Stift.

998 Unterstreichung mit Bleistift.

999 Einfügung mit Bleistift.

1000 Einfügung mit Bleistift.

1001 Unterstreichung mit Bleistift.

1002 Diese und die beiden folgenden Unterstreichungen mit Bleistift.

149.

d. h. er muß wissen ob das Schöne in der Natur auch schön in der Kunst ist. So wird ein genialer Künstler nie auf die Idee kommen können, als Werk der Bildhauerei, eine *angemalte Wachstatue*¹⁰⁰³ zu bilden; denn die *gewöhnliche* Illusion ist nicht der Zweck der Kunst,¹⁰⁰⁴ wollte aber auch jemand dieselbe durch die treueste Nachahmung der Natur, wie sie eine bemalte Wachsfigur erreichen kann, bezwecken, so würde der nächste Moment, wo wir uns der Täuschung bewußt würden, so widerlich sein, indem wir bei so naturtreuer Figur auch *Leben, Bewegung* >*Widerspruch*< verlangen, daß nicht nur der erste Eindruck >der Täuschung< ganz vernichtet würde, sondern auch eine so widrige Empfindung uns bemächtigt, welche ganz der *Wirkung eines Kunstwerkes entgegen* ist,¹⁰⁰⁵ mithin // [97v] // [98r]

150.

ist eine solche Wachsfigur, gar mit Kleider, Hahren [!] etc. etc. ganz aus der Kunst außzustößen, da sie den Zweck der Kunst nicht erreicht.

Ein Jeder von Ihnen wird sich des grauenhaften >gespenstigen< Eindrucks bewußt sein, den solche Wachsfiguren hervorbringen. Diese nachgeäffte Natur, die doch leblos, doch todt ist, kann nur wieder die Gefühle hervorrufen, welche der Tod, die leblose Hülle anregt. (Symbol)¹⁰⁰⁶

Statuen die im guten Styl gebildet sein sollen, dürfen daher *nie bemalt sein*¹⁰⁰⁷. Bleibt man aber auch nur bei der Form stehen, so haben wir gesehen daß die Natur¹⁰⁰⁸ // [98v] // [99r]

1003 Unterstreichung mit Bleistift.

1004 Randbemerkung mit Bleistift und an wenigen Stellen mit Tinte: sondern die Bildhauerei soll symbolisch seyn, >Das *Allgemeine* über d. *Besondere* / Ein *Übersinnliches* soll im *Sinnlichen* *Vorherrschen*. / *Sinn-Bildlich*.< d. h. sie soll Idealisch seyn, indem die *Idee* welche durch das Ebenbild der Natur ausgesprochen wird die Hauptsache ist Der allgemeine Begriff der menschlichen Gestalt nicht d. *Individuum* >nicht konkret< eine Wachs Figur in täuschender Treue nachgeahmt ohne Rücksicht auf unser Gefühl, ist kein Gegenstand der *Kunst* sondern d. *Wissenschaft*. S. g. *Anatomische Präparate in Wachs in Florenz, Pest*. Umgekehrt soll Plastik i. d. Hauptsache *nicht* blos andeuten.

1005 Randbemerkung: Der Moment des Dargestellten Kunstwerks ist der *Silberblick* [?, Unterstreichung mit rotem Stift] der Existenz. *Werden* [diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift] und *Vergehen* ist in d. Natur daher der widerliche Eindruck der Vergänglichkeit bei d. *Leiche* u. d. Wachsfiguren.

1006 Randbemerkung mit Bleistift: S. Solger. bei Hervorbringung der *Plastik* / *Tastungssinn* thätig *Bilder v. Cambiaso* / mit *fühlender Hand sehen*, und mit sehendem Auge *fühlen*.

1007 Unterstreichung mit Bleistift.

1008 Randbemerkung: nur solche zarte Details, die unnachahmlich sind, od. auf *mechanischen* Wege nachgeahmt, unser Gefühl verletzten. *Pflanzen*, sodann die Oberfläche d. Haut die *Poren* [zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen], sind durch Gypsabguß nachzuahmen.

151.

¹⁰⁰⁹auch nur bis zu einer gewissen Grenze nachgeahmt werden darf, so kann >man< z. B. schon allein an der verschiedenen Behandlung der Haare den guten od. schlechten Styl in der Sculptur erkennen. In der ersten Epoche der Griechischen Kunst war [!] die Gesetzte der Schicklichen und Passenden der Bandlung [!] des Stoffes, noch nicht ausgebildet erkannt worden, wurden die Haare durch Drathlocken dargestellt, welche einzelne Drathfäden, die einzelnen Haarlocken darstellen sollten, satt daß die Haare zur Zeit des Guten Styls, die einzelnen Partien in Massen dargestellt wurden. (S. die Köpfe der Kaiser) So wie Haare in *Massen*¹⁰¹⁰ behandelt werden sollen, so soll *auch die Oberfläche des Fleisches allgemein behandelt* werden; denn wir werden z. B. bei einer Gypsmaske, die über das wirkliche Fleisch abgegossen ist, wo wir jedes // [99v] // [100r]

152.

einzelne Fältchen, jede *Pore der Haut* sehen, eine höchst widrige Empfindung haben; es geht uns ähnlich wie bei den Wachsstatuen, wo wir *Bewegung*¹⁰¹¹ wünschten, hier wünschen wir die *durchsichtige Farbe* und die *elastische Weiche* des Fleisches, da doch die undurchsichtige feste Gypsmaße, der obern Form des Fleisches >welche das Wesen des Stoffes bezeichnet< widerspricht. >unwahr ist< Ferner sollen bei einer im guten Styl gearbeiteten Statue die Gesetzte der *Schwere* berücksichtigt sein, die Bildhauerei soll nicht das *Schwebende*, Fallende, Hochwende [!], darstellen, da wir gleich fühlen daß der schwere Stoff solches nicht ohne sehr künstliche Mittel zuläßt. (*Mercur*¹⁰¹² v. J. v. *Bologna*, *Ariadne* von Dannecker | *Hebe* v. Canova)¹⁰¹³ Solche Verstöße >*Engel mit der Säule* (Engelsbrücke Rom)< gegen den guten Styl in der Sculptur kommen nur oft in der modernen Kunst vor, wo die *Malerei*¹⁰¹⁴ überwiegend, auf die *Sculptur* // [100v] // [101r]

153.

in dieser Beziehung einen nachtheiligen Einfluß ausübte, in (*Form wie in Farbe*¹⁰¹⁵). Aus dem Vorherrschen d. Malerei in der neuern Kunst, ist es zu erklären, daß die Bildhauer im Mittelalter öfter als bei den Griechen, Stoffe zu ihren Bildnereien wählten, als *Holz*, *Metall*, wo solche detailliertere [!] Ausführung und schwebende Stellun-

1009 Der Text der ganzen Seite wurde mit rotem Stift durchgestrichen.

1010 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

1011 Diese und die beiden folgenden Unterstreichungen mit Bleistift.

1012 Alle Unterstreichungen in dieser Klammer mit Bleistift.

1013 Randbemerkung mit Bleistift: Malerische Wirkung.

1014 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

1015 Unterstreichung mit Bleistift.

gen eher zulässig waren, und sie deshalb nicht so sehr gegen die Uebereinstimmung v. Form und Masse, fehlten, als wenn sie mehr Stein gebraucht hätten, z. B. die Altarfiguren, Vergoldet, v. *Elfenbein*, aber im Ganzen doch die Malerei eher nachtheilig auf die Sculptur wirkte (Algardi, Bernini)¹⁰¹⁶

Doch dieses wird hinreichen um Ihnen einen deutlichen Begriff von den Stylgesetzten der Sculptur, od: von den Grenzen des Schönen in der Natur im Verhältniß des Schönen zur Kunst, und // [101v] // [102r]

154.

wiederum der einen Kunst zur andern, zu verschaffen.

Den Beweis für die Richtigkeit und Nothwendigkeit der angegebenen Stylgesetzte, werden wir >im *Laufe der Geschichte*¹⁰¹⁷< kennen lernen, wo wir sehen, daß in der höchsten Blüthe der Kunst, die Vollkommenste Uebereinstimmung der Form zur geistigen und körperlichen Materie, statt fand.

Wir haben noch die

Stylgesetze der Malerei

zu betrachten. Diese sind am schwersten zu bestimmen, weil die Malerei in einem Bilde die Darstellung so *mannigfaltiger verschiedener Gegenstände*¹⁰¹⁸ der Natur, mit der *täuschendsten Treue*, zuläßt. Wir wollen suchen sie kennen zu lernen.

Was die ersten beiden Stylgesetze,¹⁰¹⁹ *Wahrheit*¹⁰²⁰ und *Correktheit*¹⁰²¹ anbetrifft, so brauchen wir uns bei // [102v] // [103r]

155.

denselben nicht aufhalten, da die Malerei dieselben in gleicher Bedeutung mit der Bildhauerei gemein hat.

Wir haben hier, und besonders für die Historienmalerei als *Hauptstylgesetz*, >1. *Schönheit* des geistigen Gedankens< >2.< *Uebereinstimmung der räumlichen Verhältnisse* >der Harmonie der Farben u der Beleuchtung< zu betrachten. In einem Bilde, wo so mannichfache Gegenstände dargestellt werden, entsteht leicht eine *Verwirrung*¹⁰²², um solche zu vermeiden, muß ein Bild in Figuren und Nebensachen so *angeordnet* werden, daß ein *Gleichgewicht, eine Uebereinstimmung, Symmetrie, der Formen unter*

1016 Randbemerkung mit Bleistift: Fin is.

1017 Unterstreichung mit Bleistift.

1018 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

1019 Randbemerkung mit Bleistift: ohne *Commentar* erklärlich / *Perspektive* Verkürzung.

1020 Randbemerkung: wenn eine Madonna den Charakter der selben u [-] zeigt.

1021 Randbemerkung: *Anatomie*. richtige Zeichnung, so d. eine gemalte Figur, belebt *leben* könnte.

1022 Diese und alle folgenden Unterstreichungen auf diesem Folio mit Bleistift.

sich und zum Ganzen hervorgebracht wird; >aber so, daß wo möglich die Absicht der Symmetrie nicht erkannt wird.< das Studium der architektonischen Verhältnisse, wird besonders bei dem Historienmaler, den Sinn für die räumlichen Verhältnisse ausbilden. // [103v] // [104r]

157.¹⁰²³

Aus dem Gefühl für dies Gleichgewicht, ist die *symmetrische Anordnung* der *Heiligen Bilder* der alten italienischen Meister entstanden, und sie sind uns die besten Meister dies Stylgesetz d. Malerei auszubilden.¹⁰²⁴ Da die alten italienischen Maler, meistens auch *Architekten*¹⁰²⁵ waren, so wurden sie besonders bei Wandmalereien, die einen bestimmten *architektonischen Raum*¹⁰²⁶ ausfüllen sollen,¹⁰²⁷ darauf hingewiesen, erstens daß dieser Raum in sich, durch symmetrisches Anordnen der Figuren, ein Gleichgewicht bekam, zweitens, daß der Raum mit den übrigen architektonischen Verhältnissen correspondierte.

So wie die Räume im *Ganzen*¹⁰²⁸ in einem Gemälde, durch richtige Verhältnisse der Massen unter einander, ein Gleichgewicht be- // [104v] // [105r]

158.¹⁰²⁹

kommen müssen, ebenso muß dasselbe bei den einzelnen Figuren beobachtet werden. So soll ein *Gewand* in der *Anordnung*¹⁰³⁰, sich als gut stylisiert, durch Hauptmassen, und untergeordnete Partien, sowohl was die Flächen anbetrifft, als auch was Licht und Schattenmassen angeht, bezeichnen; die Hauptmassen dürfen nicht durch zu kleinliche Flächen zerrissen werden; dies hat besonders der Historienmaler zu berück-

1023 Die Nummer 156 fehlt bei Oesterleys eigenhändiger Bleistiftfolierung, vermutlich ein Versehen, denn der Textanschluss passt.

1024 Randbemerkung: *Figürliche* Handlung, *Ordnung Anstand* >Würdevolle edle< *Symmetrie* / ist so bei *Genre* bildern.

1025 Zusätzlich mit Bleistift unterstrichen.

1026 Randbemerkung: wie bei Basreliefs.

1027 Randbemerkung: aus Mangel an Hintergrund bei *Mosaiken* [Unterstreichung mit Bleistift und rotem Stift].

1028 Unterstreichung mit Bleistift.

1029 Randbemerkung: M. H. in der Betrachtung dessen was wir als *Styl* in d. bildenden Künsten kennen lernten, blieb ich das letzte mal bei der Malerei stehen. Die >Haupt<stylgesetzte [!], der Bildhauerei, die Uebereinstimmung der *Form zur Materie* verlangte die Vermeidung der unplastischen Stoffe; *Feuer*; *Wasser Wolken*, der fliegenden Gewänder, u deren Stoffangabe [?]; *Haare* in Massen gebildet, keine *Farbe*; kein *Detail*!! keine *Bewegung*, die über die Grenze des möglichen Gleichgewichts hinausgeht. überhaupt keine *Malerische* Wirkung; dies weniger bei d. Basrelief. / In d. *Malerei* wie auch in der *Bildhauerei* ist die stilistische *Correktheit* in d. Bildung des *Nackten* sehr wichtig. denn es ist nicht hinlänglich treu das vor Augen habende nachzuahmen, sondern *die Gesetzte der Organismus des Körpers* muß ich kennen, *Anatomie, Botanik, Perspektive, Farbenlehre.* / [Folgendes mit Bleistift] 12te d. 7ten Juli.

1030 Unterstreichung mit Bleistift.

sichtigen, er gerade darf sich auch in andern Dingen nicht in eine zu sehr *detaillierte Ausführung* und Nachahmung der Natur einlassen, er soll mehr einen *Totaleindruck* so wie die Natur ihn auch giebt, an seinem Bilde bezwecken, damit der *Hauptgedanke*¹⁰³¹ des *Kunstwerkes* sich beim *ersten Anblick* klar ausspricht, und // [105v] // [106r]

159.

durch die Details in Nebenwerken versteckt ist [!], offenbar fehlt in diesem Satz ein „nicht“, Anm. KM].¹⁰³² Damit ist aber nicht gemeint, daß ein Historienmaler nicht die treue Nachahmung der Natur studieren müsse, das muß er, eben um nachher mit *Wenigem*¹⁰³³ richtig das *Charakteristische* jeder Sache angeben zu können, und nicht durch zu *ängstliche* Nachahmung des Einzelnen >zufälligen< stört [!].¹⁰³⁴

Gegen die gute Behandlung der Drapperie >nur notwendige Falten zur Erklärung der *Formen* und *Bewegung*< wurde zu erst gefehlt, als der *Manakino* >Manneken< Gliedermann v. Fr. Bartholomeo [!] erfunden war, minder talentvolle Künstler ahmten die Falten zu ängstlich kraus nach >wie zuerst Madonna del Sacco, 1530 v. A. d. Sarto.<¹⁰³⁵

Das ganze Bild muß eine *gleichmäßige Behandlung* haben, die das das Wesen, den Charakter des darzustellenden Gegenstandes bezeichnet, damit übereinstimmt, die *ideelle Wahrheit* ist hier Hauptsache, das Bild muß mich so fesseln, daß ich an eine unmittelbare Verglei- // [106v] // [107r]

160.

chung mit der mich eben umgebenden Natur, gar nicht denken kann, und somit nicht abgezogen werde. Man muß sich bei einem so gut stylisierten Gemälde gleichsam in eine andere Welt versetzt fühlen. z. B. bei Werken v. Giotto. Orcagna. M. Angelo. Raphael. Nur das Geistige des Bildes soll mich fesseln. (*NB. d. Historienmalerei*)¹⁰³⁶

1031 Diese und alle folgenden Unterstreichungen auf diesem Folio mit Bleistift.

1032 Randbemerkung: nicht *Episoden* verdrängt. / [Folgendes mit Bleistift] Hervortreten d. Haupthandlung im Vordergrund.

1033 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

1034 Randbemerkung: er soll den *Grund* [zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen] di [!] *Ursache*, warum die darzustellenden Gegenstände in d. Natur *so* [diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit rotem Stift] oder *so erscheinen*, kennen, um daraus die *Merkmale*, des eigenthümlichen Wesens d. Dinge, mit *Wenigem* so anzugeben, daß *dadurch* auch das nicht gemalte *angedeutet ist*. Nur einem *tiefdenkenden* [diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift] Künstler ist zugleich eine vollkommen *stylisierte Darstellung* möglich.

1035 Randbemerkung: kleine zufällige geknitterte Brüche d. Falten, die mit der Form, der Bewegung für die Handlung nichts gemein [?] haben. / Raphael u Fr. Bartholomeo nie.

1036 Quer durchgestrichene Randbemerkung: Selbst bei *feierlicher* [?] *Handlung* [Unterstreichung mit Bleistift] herrscht *Ordnung* [diese und die folgende Unterstreichung zusätzlich mit Bleistift] und *Anstand*, so auch bei deren Darstellung, u aller Darstellung des Edlen, Würdevollen in d. H. M. es ist nun leicht

Zu solchen stylisierten Darstellungen eignet sich keine Malerey so als die *Freskomalerei*, aus dem Frühern wissen wir, daß sie kein sehr *ausgeführtes Detail*¹⁰³⁷ zuläßt; der Maler ist hier gewissermaßen gezwungen nur durch *geistige Schönheit* und *Schönheit >der Form< des Ebenmaßes >*in Form u Farbe< zu wirken. *Anders*¹⁰³⁸ ist es mit der *Oelmalerei*, sie läßt die detaillirteste (!) Ausführung zu, weshalb man hier auch leicht verleitet wird, wider den guten Styl zu fehlen; Indem Nebensachen zu ausgeführt // [107v] // [108r]

161.¹⁰³⁹

od. zu stark markirt, störend, die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abziehen. | Ein *Anderes* ist es, wenn das Gemälde, ein *Genre-Bild*, od Stilleben ist, wo eben *nichts Nebensache* ist, wo alles betrachtet werden soll, hier muß jedes bis aufs genaueste ausgeführt werden, aber die Anordnung des Ganzen muß auch hier den Gesetzten der Uebereinstimmung der Verhältnisse genügen.

Doch um wieder auf die Historienmalerei zu kommen, so finden wir die höchsten Muster des guten Styls bei den *Italienern*¹⁰⁴⁰ bis auf *Raphael*, dessen *Landschaften* und andere *Gründe* sind stets so behandelt, daß sie nie den Blick von der Hauptsache abziehen, sie sind gewissermaßen nur angedeutet.¹⁰⁴¹ Das Unpassende der zu großen Ausführung aller Gegenstände in einem Bilde empfinden wir, recht lebhaft, wenn // [108v] // [109r]

begrifflich, daß bei Genrebildern, wo das *Niedrige Ausgelassene* [Unterstreichung mit Bleistift] dargestellt wird wenig darauf zu sehen ist. Erstere soll mehr unsern *geistigen* Sinn, letzere mehr den *körperlichen* Sinn genügen.

1037 Unterstreichung mit Bleistift.

1038 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

1039 Randbemerkung: Grenze zwischen dem Schönen der *einen* und *andern* Kunst. / [Folgendes mit rotem Stift] 13.St.

1040 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

1041 Randbemerkung: Der individuelle Charakter eines Künstlers spricht sich in einem echt stylisierten Bilde dadurch aus, daß eine *gleichmäßige Behandlung seine geistige Ansicht*, Auffassung *der Natur* bekundet, und dadurch den idealen Ausdruck aller Dinge die gemalt sind erhält. | Bei einem *Daguerrotyp >Vedutenmalerei*. / Portrait v. Städten< z. B. geht es uns ähnlich wie bei der *Wachsfigur* hier ist die täuschende Naturnachahmung so weit getrieben, daß in dieser Hinsicht sich uns [?] ein peiniges unruhiges Gefühl unser bemächtigt, wir wollen noch mehr als *Form* haben, wir wollen Farbe haben, u haben wir die wie in einem schwarzen *Spiegel* so kann uns nur das wirkliche Spiegelbild amysieren (!), aber eben so *gemalt*, bleibt die Kopie des Spiegelbildes wieder zurück, hinter der *freien Naturauffassung*, wegen Mangel an Licht. Aber d. Zweck d. Kunst ist, Ausdruck des Gefühls durch! Naturnachahmung und nicht diese selbst wenn sie nicht durch weise Wahl d. Farbe od. Beleuchtung anspruchslos [?] gemacht sind.

162.¹⁰⁴²wir uns Figuren v. Giotto in einer Landschaft v. Ruysdael denken.¹⁰⁴³

Auf dieselbe Weise wie die *Bildhauerei* zu der Zeit wie die *Malerei ausgebildeter* dastand, diese im Wettstreit *nachzuahmen* strebte, um so gegen den guten *Styl der Sculptur* fehlte, eben so ging es der Malerei vor 50 Jahren, wo besonders durch Winkelmann angeregt, man nur in der Antike die höchsten Meister in jeder Art für Kunst zu finden meinte,¹⁰⁴⁴ dieselben strebten nun die *antiken Statuen* >d. Römer< als >Vor<bildung für den guten Styl in der Malerei¹⁰⁴⁵ zu betrachten, die Folge davon war, daß die Natur als *mangelhaft* >kein Aktzeichnen<¹⁰⁴⁶ vernachlässiget, nicht mehr betrachtet wurde,¹⁰⁴⁷ und die Gemälde kalte, todt, schwerfällige Figuren enthielten. Der Maler braucht *nicht* wie der Bildner das *Schwebende, Bewegte* vermeiden,¹⁰⁴⁸ er hat nicht die Gesetze der Schwere in dem Grade wie ein Bildhauer zu be // [109v] // [110r]

163.

rücksichtigen; da sie am meisten nur den Schein der Dinge, darstellt. Wenn *Lessing* in seinem *Laokon* [!] die Grenzen zwischen der *Malerey und Poesie* sehr scharfsinnig bestimmte, so deutete er damit schon an, daß nicht Alles was schön für die eine Kunst ist, auch schön für alle sei, und so müssen die Grenzen auch zwischen der Malerei und Bildhauerei bestimmt werden. Unter den Malern welche durch *unmittelbares Nachahmen der >alten< Kunst* geschadet [?] haben, sind. *Mengs*. (*Apollo* im [?] Plafond. Villa Albani,) und *David* (selbst Gewänder wie von Gyps durch undurchsichti-

1042 Randbemerkung mit Bleistift: Gleichmäßig. / Allgemein u Detail.

1043 Randbemerkung mit Tinte und Bleistift: oder wo jedes Gewand von einem andern Künstler verschieden gemalt wäre, daher nur *ein* [zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen] *Maler allein* [Unterstreichung mit rotem Stift] ein Bild *als Ausdruck seines Innern in einem Guß* ausführen kann. *Guido Reni, Albani-landschaft ein Vorherrschen* >St. Hieronymus< d. *Figuren* od. *Landschaft Paradies* Vieh Pater [?] 98. Naturgeschichte. / *umgekehrtes Verhältnis*.

1044 Randbemerkung: Wo bis dahin zwischen d. Künsten keine Grenzen statt fanden (Ursache des Verfalls derselben) bis *Lessing* im *Laokon* [!] im Jahr 1767 als Fragment erschien. Es hatte sich in der Theorie die *Meinung gestaltet* [Unterstreichung mit Bleistift], *Ideal* sei ein *Allgemeines*; entkleidet vom *Zufälligen* u *Individuellen*, wo durch Weglassen des Interessantesten ein *Charakterloser Kern* entstand.

1045 Unterstreichung mit Bleistift.

1046 Unterstreichung mit rotem Stift.

1047 Randbemerkung: bestimmte Norm der Form als Schön für Mann, Kind, Frau.

1048 Randbemerkung: aber auch in der illusionistischen Naturnachahmung nicht so weit sich verirren [?] wie *Correggio* [Unterstreichung mit Bleistift und rotem Stift] *in d. Kuppel* [Unterstreichung mit Bleistift] *in Parma* [Unterstreichung mit rotem Stift] später [?] [-] welcher die oben schwebenden Figuren so verkürzte, daß man nur Fußsohlen sah, und *Architektur* mit d. Malerei *verband*. Rom Gesu Kirche nur ein Standpunkt *richtig*. *Plafond* Deckenbilder!

ge Schatten) die hauptsächlichsten;¹⁰⁴⁹ *nicht allein*¹⁰⁵⁰ in der *Form*, wirkt die *Antike* nachtheilig, *wenn sie uns vom Studium der Natur* abzieht,¹⁰⁵¹ sondern auch in *Farbe*, da wir eben seltener durchsichtige Fleischmassen beobachten; so wie David es bewiesen hat. // [110v] // [111r]

164.

Dessen Figuren uns oft wie *bemalte Statuen* erscheinen, es fehlt ihnen der belebende Hauch der Natur. *Das Zeichnen nach guten Statuen* kann zunächst nur als Uebung des Augenmaßes und der allgemeinen Proportionen des menschlichen Körpers v. Nutzen sein, und *erst später*,¹⁰⁵² nachdem man die Natur durch zeichnen nach *Modellen* kennen gelernt hat, soll man Vergleiche der Antike mit d. Natur anstellen, wo dann der unbefangene Beobachter *so zarte Schönheiten d. Natur* entdeckt, welche der *Maler*¹⁰⁵³ darstellen *kann*, oft nicht aber der Bildhauer, aus eben angegebenen Gründen.¹⁰⁵⁴

Ähnlich der Formenschönheit und ihres Stylgesetzes, ist die der Farben, in d. Malerei, auch hier muß ich durch die Wahl, durch // [111v] // [112r]

165.

Harmonie in Licht und Farben meinen Hauptgegenstand zu heben suchen, auch hier soll ich in historischen Bildern mehr den *Totaleindruck* der Natur wieder geben, als die Details derselben;¹⁰⁵⁵ die *Beschaffenheit unseres Auges* leitet uns von selbst darauf hin. Hat ein Gegenstand in d. Natur für uns besonderes Interesse und wir heften unseren *Blick* >und unsere *Gedanken*< auf denselben, so werden wir die umgebenden Gegenstände, nur ihrer *allgemeinen Wirkung nach* erkennen, so kömmt die sinnliche >körperliche< Einrichtung unseres Auges unserm Geiste zu Hilfe, so daß derselbe ungestört dem *einen Gegenstande*¹⁰⁵⁶ nur *seine Aufmerksamkeit* widmet. Durch Kunst soll ich nun in solchen Bildern, Wo ein // [112v] // [113r]

1049 Randbemerkung: R. ist hier der höchste Meister schön *stylisierter Figuren*, ohne in die *störenden Details, Zufälligkeiten Unschönheiten* d. Natur zu verfallen, tragen Alle Figuren von ihm d. *Stempel* einer von ihm wahren *Urschönheit*. ohne Copie d. Antike zu sein; seine *Kinder* haben alle Merkmale *schöner* Kinder ohne wie [-] Kinder zu weichlich die Fettmasse statt Muskelfleisch zu zeigen.

1050 Diese und die folgenden Unterstreichungen bis inkl. „Natur“ mit Bleistift.

1051 Randbemerkung mit Bleistift: Van d. Werf [?].

1052 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

1053 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

1054 Randbemerkung mit Bleistift: Grenze der Nachahmung d Natur / *Denner Portrait* [Unterstreichung mit rotem Stift] übertriebene Ausführung / kann wegen Mangel an Licht nicht wirken wie d. Natur / *Tizian*.

1055 Randbemerkung: [Folgendes mit Bleistift] *Sehen d. Auges* / [Folgendes mit Tinte] Da ich kein Licht habe so kann ich die Kraft der *Farbe* steigern, aber dann müssen *alle* Farben gesteigert sein, sonst erscheint eine als von keiner *Sonne* beleuchtet.

1056 Diese und die folgende Unterstreichung mit Bleistift.

166.

Gegenstand mich besonders fesseln soll, der Wirkung der Natur zu Hülfe kommen, z. B. durch das *Helldunkel*, wo der *Hauptgegenstand*, das *Hauptlicht* hat,¹⁰⁵⁷ durch Farben, wo er die *brillantesten Farben* hat, durch den *Grad der Ausführung*,¹⁰⁵⁸ daß die Nebensachen wie oben bemerkt mehr angedeutet als ausgeführt werden.¹⁰⁵⁹ Mit wahrer Vollkommenheit, wird diese Stylgesetze nur ein *vollendeter Meister d. Kunst*¹⁰⁶⁰, ausüben, durch *sein* Genie stets das rechte Mas und Ziel zu treffen weiß. Bei aller Allgemeinheit muß ich doch stets die Natur vor Augen haben, ist die besondere Behandlung der Gegenstände, durch *Angewohnheiten* der Natur abweichen [!], od. übertrieben, so nennt man solche Werke nicht mehr stylisierte, sondern // [Fol. 113v] // [Fol. 114r]

167.

manierirte. Das Wort Manier, *Maniera* heißt *Gewöhnung der Hand*, bezeichnet also, eine durch *Angewohnheit besonders ausgebildete Behandlung der Gegenstände*¹⁰⁶¹, die als *Gewohnheit* alles so zu sagen, *über einen Leiste* [!] schlägt; wo die unbefangene Beobachtung und Vorstellung der Natur untergegangen ist. Die *Manier* in der Uebertreibung, entsteht, wenn d. Künstler aufhört die Natur zu beobachten, od. wenn überhaupt der feine Sinn für die Naturschönheiten fehlt, und er mehr von *seiner gleichmäßigen* [?], *scheinbar, meisterhaften* Behandlung der Darstellung angezogen wird, kurz wenn er *sein Werk mehr verehrt*, als das d. Natur, wenn ein künstlerischer Egoist geworden ist; od. auch einen falschem Begriff von Styl folgt //

1057 Randbemerkung mit Bleistift: Correggio, Rembrandt. zarte Uebergänge *keine* [folgendes Wort mit Tinte überschrieben] *Knalleffekte* d. Franzosen.

1058 Randbemerkung mit Bleistift: *Form*.

1059 Randbemerkung: [Folgendes mit Bleistift] 13te St 10ter Jul. / [Folgendes mit Tinte] M. H Wie wir das letzte mal sahen verlangt eine [!] gut stylisiertes Gemälde bei der Darstellung eine *allgemeine gleichmäßige* Behandlung, die bedingt wird, theils durch den Charakter des darzustellenden Gegenstands und durch die individuelle Auffassung desselben. Die *Nothwendigkeit dieser gleichmäßigen Behandlung* tritt nur nicht allein v. einem Gemälde entgegen, sondern wir finden sie auch als Hauptstylgesetz in der *Kupferstecherei* wieder. | Hier findet eine künstlerische Uebersetzung eines Gemäldes in eine Zeichnung statt, die *Formen* und di [!] *Andeutung der Farbe*, insoweit diese durch den *Ton* (hell und dunkel) möglich ist, gezeichnet durch *Linien* oder *Punkte*. Hier ist es nun nothwendig, daß der Kupferstecher etweder [!] die *Linien* od. die *Punktiermanier* vorherrschen läßt. >*Genrebild* eher, Dannhauser, Professor. [?]< Vorherrschen d. *Figur* od. *Landschaft*. *Antike* nicht allein nachahmen *R. bester Meister* zwischen *Ideal* und *Naturwahrheit*. Kinder. *Plafonds*. Auch nicht blos *Naturalisten*, *Denner*. Farbe. Keine *Zufälligkeiten*.

1060 Unterstreichung mit Bleistift.

1061 Unterstreichung mit Bleistift.

2.2 Vortrag über die Sixtinische Madonna

Göttingen, Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. Ms. Oesterley 1

[1r]

Vortrag über die sixtinische Madonna // [1v] // [2r]¹

M[eine] D[amen] u. H[erren]²

Als ich die ehrenvolle Einladung erhielt, hier einen *Vortrag*³ aus dem Gebiete der Kunstgeschichte zu halten;⁴ glaubte ich keinen passendern >Gegenstand< wählen zu können, als die *Erklärung der Sixtinischen Madonna* v. Raphael in Dresden. Dieses Bild ist fast jedem der sich einigermaßen für Kunst interessirt [!] entweder durch unmittelbare Anschauung des Originals od. durch die Kupferstiche darnach bekannt.⁵ // [2v] // [2.1 r]⁶ Dieselben geben aber von der Composition und dem Ausdruck in den Köpfen eine Vorstellung von dem Originale, wie man sie vollkommner nicht leicht in andern Nachbildungen finden wird,⁷ und da dies zu den Hauptvorzügen dieses genialen Werks Raphaels gehört, so hoffe ich mit >Hilfe< der unmittelbaren Anschauung der hier aufgestellten Stiche, >in den nachfolgenden Mittheilungen< den Schlüssel zum Verständniß und Kunstgenuß dieses Meisterwerks geben zu können.

1 Erster alternativer Beginn (s. Kaptel 1.2).

2 Randbemerkung mit Bleistift: Raphael.

3 Alle Unterstreichungen dieses Folios mit rotem Stift.

4 Der Folgende Text wurde mit Tinte durchgestrichen: hatte ich mir die Frage zu stellen, welcher Gegenstand >wohl hier am meisten interessiren würde und< in der beschränkten Zeit von 1 Stunde möglichst befriedigend erörtert werden könnte; da war ich.

5 Der Folgende Text wurde mit Tinte durchgestrichen: von Müller und Steinla.

6 Behelfsfoliennummer, da hier die durchgehende Folierung fehlt.

7 Randbemerkung: Wenn der Ausdruck der Köpfe, das feine geistige Leben des Originals, höchst selten oder fast nie ganz treu in Nachbildungen zu mahl ohne Farbe, wiedergegeben werden können, so erhält man zum wenigsten v. d. Composition eine Vorstellung durch gute Stiche.

Je erhabener ein Gegenstand der Kunst ist, um so gesteigerter und fähiger sollten die Geistesgaben des Künstlers sein um ihn würdig darzustellen; ist nun aber durch ein glückliches Zusammen- // [2.1v] stimmen dieser Anforderungen ein vollendetes Kunstwerk entstanden, so erfordert es ebenso gesteigerte Auffassungsgabe des Beschauers um es in seiner Höhe und Tiefe zu erfassen.

Nicht alles was >sinnlich sichtbar<⁸ ist, wird deshalb schon >geistig< gesehen erfaßt und begriffen, die bloß sinnliche Wahrnehmung läßt nur die Schale [!] erblicken, der ideale Kern, der Gedanke des Kunstwerks >wird oft nur von wenigen die dazu besonders befähigt sind, erfaßt.< aber auch selbst bei Gebildeten >wird< ein Gemälde⁹ einer längst verflossenen Zeit schwerer verstanden als wenn es der Gegenwart angehört.¹⁰ // [3r]¹¹

M. H.

Wenn ich die Erklärung des berühmtesten Bildes von *Raphael* der *Sixtinischen Madonna* in der Gallerie zu Dresden zum Gegenstande des heutigen Vortrags wählte, so wünschte ich Ihnen den Weg zu zeigen wie man Bilder betrachten soll um dieselben zu verstehen und sich daran zu erbauen. Obschon ein schönes Gemälde auf der [!] kunstsinnigen Beschauer stets einen tiefen Eindruck hervorbringen wird – so wird derselbe doch erst zum vollen Genuß des Schönen gelangen, wenn er den Gedanken (die Idee) des Bildes u. die Formen und Farben wodurch sie ausgedrückt sind, verstanden hat.

Es giebt wohl kaum Jemand, der auf Bildung Anspruch macht, dem der Name Raphael als des größten christlichen Malers nicht bekannt wäre, ebenso ist die Sixtinische Madonna durch zahllose Nachbildungen in Kupferstichen bis zum schlechten colorirten Jahrmarktsbilde sichtbar. Ehe ich aber // [3v] mit der Beschreibung dieses Bildes beginne interessirt es Sie gewiß, kurz das Leben seines Schöpfers kennen zu lernen.

Raphael Sanzio (Heiliger) wurde am Charfreitage 1483 zu Urbino (Residenz der Herzöge zu Urbino) geboren. Sein Vater Giovanni Sanzio od: de Santi war ein tüchtiger Maler und mehrere Altarbilder von ihm existiren noch. Nachdem der Vater dem früh erkannten Talente des Raphaels die ersten Anfangsgründe d. Kunst gelehrt hatte, brachte er ihn zu dem berühmten Maler Pietro Vanucchi [!] zu Perugia, wo er bis zum 20ten Jahre blieb.

Von 1504 bis 1508 studirte er die Werke M. Angel; etc. etc. in Florenz; als er hier die Manier Peruginos verlassen hatte, durch viele Gemälde einen großen Ruf erworben hatte, vermittelte der Baumeister Bramante aus Urbino, daß er 1508 an

8 Der Folgende Text wurde mit Tinte durchgestrichen: faßbar und begreiflich.

9 Randbemerkung: von einem Künstler einer fremden Nation und einer längst verflossenen Zeit herrührt.

10 Randbemerkung: Styl!

11 Zweiter alternativer Beginn (s. Kapitel 1.2).

den Hof des kunstsinnigen Papst Julius II nach Rom berufen wurde, wo er die Säle des Vatican's mit Frescobildern zierte, und zugleich durch Oelgemälde bald als der größte Maler seiner Zeit bekannt wurde, und eine große Schülerzahl versammelte, die viele seiner Ideen // [4r]¹²

1.

Die Malerei ist eine Sprache durch Formen und Farben die ohne Uebersetzung von allen Gebildeten der verschiedenen Völker verstanden wird. Die Phantasie, schafft ihre Kunstwerke, und das Gefühl nimmt sie auf.

Hiernach scheint eine Erklärung eines Bildes überflüssig zu sein, dennoch kann der Eindruck den ein vollendetes Kunstwerk auf den gefühlvollen Beschauer hervorbringt, erhöt [!] werden wenn der Gegenstand des Bildes, wie ihn der Künstler aufgefaßt hat, erklärt wird.

Je höher die Aufgabe ist, zu mahl wenn sie von einem Künstler einer uns fremden Nation und einer längst verflossenen Zeit gemalt wurde, um so schwerer ist sie in ihrer vollen Schönheit zu verstehen, deshalb wählte ich zum Gegenstande unserer // [4v] // [5r]

4.¹³

Der Nachfolger Julius II, Leo X war ein ebenso großer Beschützer der Kunst und vermutlich R's, daher in seinen Arbeiten für d. Vatican keine Unterbrechung vorkam.

In den Jahren 1515 bis 1516 zeichnete er 10 farbige Cartons mit Begebenheiten aus dem Leben der Apostel, >wonach Teppiche< in Arras in Flandern gewirkt wurden, und darnach unter dem Namen Arazzi bekannt sind, sie zeichnen sich >durch< Großartigkeit der Formen und *ergreifende dramatische Lebendigkeit*, aus, außerdem hat er noch Fresken und Oelgemälde in so großer Zahl hinterlassen, daß man bei der Kürze seines Lebens es nur begreifen kann, wenn man bedenkt daß er oft nur die Entwürfe zeichnete die seine zahllosen >Gehülfen und< *Schüler* ausführten, und wo er >an d. Bildern< nur die letzte Hand anlegte. Sein reiches Leben endete er im 37ten Jahre, am Charfreitage 1520 zu Rom. Die Verklärung Christi auf Tabor war sein letztes Werk. >u wurde über seinem Sterbelager aufgestellt.< 4A¹⁴ // [5v] // [6r]

12 Hier setzt Oesterleys Blattzählung ein, daher dürfte es sich um den ursprünglichen Beginn des Vortrags handeln (s. Kapitel 1.2).

13 Die Folios mit den Nummern 2 und 3 von Oesterleys Zählung fehlen.

14 Der Folgende Text wurde mit Tinte durchgestrichen: Das Charakteristische der R.schen Kunstwerke, ist, daß er frei von angewöhnten Manieren, (Handhabungen) die Fähigkeit besaß jeden darzustellenden Gegenstand in seiner geistigen Eigenthümlichkeit zu erfassen, und dem entsprechend zu bilden. Jedes Bild von ihm ist.

4A

Ueberblicken wir das kurze aber so reiche *Leben R*¹⁵ so erklären sich die wunderbaren Erfolge seiner Kunst durch das glückliche Zusammentreffen, seines eminenten (!) Genies und der dasselbe zur Entwicklung bringenden Verhältnisse. Die größten Meister in Florenz >Fra Bartolomeo<, Bologna liebten ihn und theilten ihm ihre Erfahrungen mit, in Rom fand er die kunstliebenden Päpste Julius II u Leo X, und zahllose Gelehrte >Michel Angelo Ariosto<, durch deren Umgang er sich die hohe Bildung erwarb, um Aufgaben wie die Schule von *Athen* und die *Disputa* zu lösen, wozu die gründlichsten Studien der *Geschichte der Philosophie* und der *Kirchengeschichte* erforderlich waren. Am meisten ehrte er (?) als gründlichen Kenner der Kunst seinen Freund den Grafen >Baldasare< *Castiglione*, in einem Brief an ihn kommt folgende wichtige Stelle vor: | „Um eine Schönheit zu malen, mußte ich deren mehrere sehen, mit der Bedingung, daß Ew Herrlichkeit sich bei mir befänden (!), um das Beste zu wählen. Da aber gute Richter und schöne Weiber selten sind, bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir vorschwebt. Hat diese nun etwas gutes in der Kunst, ich weiß es nicht, wohl aber bemühe ich mich darum. |

Was wir darunter zu verstehen haben, daß er sich einer ihm *vorschwebenden Idee in der Kunst* bediene, das heißt, daß er die Natur nicht slavisch copirt, // [6v] // [7r]

4B

sondern sie idealisiert, zeigen seine Werke. Sein gründliches Studium der Antiken Statuen und der schönen Natur, spiegelt sich am sichtbarsten in der *Galathea* in dem Palast seines Gönners Agostino Chigi >Farnesina<, worüber der Graf *Castiglione* ihm im höchsten (!) Entzücken geschrieben hatte, und worauf als Antwort *obige Stelle* vorkommt, die ihn als den bescheidenen Künstler bezeichnet.

Das mißverständene *Idealisieren*, war die Ursache des Verfalls der Kunst *nach R*; indem man darunter ein Verschönern der Natur verstand, ohne wahren Sinn für das Naturschöne zu haben, die Antike allein als Muster achtete, so entstanden die ideen und charakterlosen lern (!) Larfen (!), denen weder ein gesunder Körper noch Seele anhaftete. – Als Kontrast dazu entstand die *Schule der Naturalisten*, welche nur durch rücksichtsloses (!) treuestes Nachahmen der Natur *zu täuschen* suchten, wodurch ein gemeines oft unschönes Wirkliches entstand;

R. aber hat *die höchste Aufgabe der Kunst gelöst* nämlich durch die Phantasie die Naturschönheit so in sich aufzunehmen, daß seine Bilder den Schein der Täuschung einer höheren Wirklichkeit geben, und in uns Erinnerungen, Stimmungen eines vorweltlichen seeligen Zustandes erwecken. // [7v] // [8r]

15 Unterstreichung mit rotem Stif.

4. C

Durch das ganze Leben R's zieht sich wie ein rother Faden sein hoher Seelenadel, >der sich in seinem edlen Kopfe spiegelt< die Liebe zu seinen Mitmenschen. Jedes fremde Talent, wenn es noch so unbedeutend war, ward von ihm anerkannt und ermuntert. Mit der liebenswürdigsten Gefälligkeit, half er wo er nur konnte. So z. B. half er >1494< seinem viel älteren Mitschüler *Pintoricchio* durch 10 Compositionen, wonach dieser >im< Dom zu Siena al fresco die Thaten des Aneas Sylvius Piccolomini, Papst Pius II malte. Als der Maler Francesco Francia in Bologna ihm sein Bildniß geschenkt hatte, dankte er nicht allein in voller Anerkennung, desselben >u begeistertem Lobe seiner Werke<, sondern sandte als Gegengabe sein Portrait; Francia war ein anerkannter Meister als R. noch ein Jüngling war, ihr Verhältniß spiegelt sich in folgendem Sonette d. *Francia*:

Nicht Zeuxis bin ich noch Apoll, die Ehre
So hoher Namen will mir nicht gebühren
Noch will Talent und Tugend so mich zieren
Daß Raphael mir ewiges Lob gewähre.

Du Einziger dem des Himmels Gunst, die here [!]
Sieg allwärts schenkt, ob Allen zu regieren
Sprich welche Kunst ließ Solches dich vollführen
Daß gleich der alten [!] Ruhm; dich Ruhm verkläre.

Glückselger Jüngling, früh emporgeschwebt
Zu solcher Höh, wer mag voraus ergründen,
Wozu gereifte Kraft dich wird begeistern?

// [8v] // [9r]

4. D

Besiegt beugt sich Natur, und, neu belebt
Von deinem Täuschen, wird sie preisend künden
Daß du der *Meister seist ob* allen Meistern. –

Als Fra Bartolomeo und Leonardo d. Vinci nach Rom kamen um R's Werke zu sehen, mußte ersterer es bald verlassen da er das Clima nicht vertragen konnte, und R. vollendete die Bilder d. Petrus u Paulus, als ihm bei dieser Arbeit 2 Kardinäle besuchten, äußerten sie daß die Köpfe zu *roth* seien, R. um die Ehre seines Freundes zu vertheidigen erwiderte: „*Wundert euch dessen nicht, man muß vermuthen, daß die heiligen Petrus u Paulus erröthen, aus Scham, daß ihre Kirche von solchen Leuten, wie ihr seid, regiert wird*“ daß er solche Äußerungen >wagen durfte< bezeichnet seine hohe weltliche Stellung, gegenüber der [!] Kardinäle, er war mit der vor ihm verstorbenen Nichte des Cardinals Bibiena verlobt. In den letzten Lebensjahren über-

trug ihm Leo X d. Bau des St Peters und die Ausgrabungen der Antiken, >wobei er nach Passavants Meinung sich das tödliche Fieber geholt hatte.<

Das charakteristische [!] der Raphaelischen Kunst ist seine Fähigkeit jeden Gegenstand in seiner Eigenthümlichkeit geistig zu erfassen und darzustellen, außer seiner reichen Phantasie hatte er die gründlichsten Studien der >Colorits< Anatomie, Perspektive und Geschichte gemacht. Er malte nicht nur *Historienbilder*, sondern auch die schönsten Portraits. Ohne Manier ist jedes Bild von ihm // [9v] // [10r]

5.

selbstständig und neu, >er ist der objektivste Maler der christl Kunst< nur in dem hohen Selenadel [!] und der Schönheit der Formen und in der Charekteristik [!] der Handlungen, sind sie sich ähnlich.

Das Bild der Sixtinischen Madonna malte er wahrscheinlich 2 Jahre vor seinem Tode, 1518. wo er die höchste Stufe der Kunst in diesem Bilde erreichte.

Zwei zurückgeschobene [!] dunkelgrüne Vorhänge enthüllen einen lichtblauen Äther von zahllosen Cherubimköpfen angefüllt, Maria mit dem Jesusknaben schwebt auf hellgrauen Wolken zur Erde nieder, ihr zur rechten kniet der Papst Sanct Sixtus, in weißer Tunika und Goldbrokatnem Pallium, unten neben ihm auf dem Proscenium steht seine Tiara. Flehend blickt er zur Maria empor, die linke Hand auf das Herz gelegt und mit der rechten auf die Beschauer des Bildes hindeutend. Ihm gegenüber, links von der Maria, erscheint die Schutzpatronin der befestigten Städte, die heilige Barbara, mit über der Brust gelegten Händen und demüthig herabsehendem Kopfe >die Bewegung des Körpers ist halb knieend halb schreitend,< sie ist // [10v] // [11r]

6.

in violet und grünem Gewande bekleidet, neben dem Festungsthurme, worin sie gefangen saß, zwei im Anschauen der Himmelserscheinung versunkene Engel die sich auf dem unteren Proscenium stützen, schließen das Bild.

Die Gestalten haben Lebensgröße

Composition.

Der gefühlvolle Beschauer erkennt hier auf den ersten Blick, daß kein historisches Faktum, sondern eine Vision gemalt ist. Statt einer dem wirklichen Leben entnommenen activen dramatischen Handlung, mit den Merkmalen des Natürlichen, Lebendigen und Zufälligen, frappanten, sehen wir die Gestalten in überirdischer contemplativer Ruhe über und nebeneinander in geistiger Vereinigung.

Die Stellung der Maria zu den tiefer angeordneten Figuren bildet *eine Pyramide*, deren Spitze der Brennpunkt des Bildes in den Köpfen der Maria und des Jesusknaben erscheint. Durch diese ungesuchte Symmetrie spricht sich die Erhabenheit, die Würde und Feyerlichkeit der Erscheinung aus [,] alle Formen der Figuren und ihrer

Gewänder, und die Vertheilung des Raums bilden die schönste Harmonie die architektonische Schönheit des Bildes. Bei der // [11v] // [12r]

7

Symmetrie des Ganzen, ist dennoch keine Wiederholung in den Bewegungen und Formen zu sehen, keine störende Linie oder Ecke bei den schönsten Gegensätzen, der Wechsel von Breiten [!] Falten und schweren Stoffen mit den zarten Gewändern in der Kleidung aller Figuren, die feinen Merkmale vorangegangener und nachfolgender Bewegungen in dem Mantel und Kleide der Maria, und deren segelartig fliegendem Schleier, bezeichnen das Herabschweben der Maria, und vor allem sind die Formen und Bewegungen der Körper Hände, Füße, eben so edel wie charakteristisch.

Sind dieses schon an und für sich dem Auge wohlthuende Erscheinungen der körperlichen Schönheit so wollen wir nun die Seele betrachten, welche aus diesen überirdischen Gestalten hervor leuchtet.

Die Gesichtszüge der Maria drücken eine über alles Irdische erhabene *Ruhe* vereint mit *Majestät* und jungfräulicher *Reinheit* aus, das selige Antlitz ist im gewöhnlichen Sinne des Worts ohne *bestimmten Ausdruck*, da kein irdisches Gefühl bei ihr noch Anklang findet, die Klarheit ihres Seelenspiegels kann nicht mehr aufgeregt und getrübt werden, daher zeigen ihre Augen keinen Glanz, der etwas Außerordentliches oder // [12v] // [13r]

8.

Wechselvolles bezeichnet, für sie besteht nur die Ewigkeit, und die dunklen wunderbaren Augen sind auf *keinen bestimmten Punkt gerichtet* sie blicken in die *Unendlichkeit*; hier ist Maria nach dem katholischen Glauben, keine Vermittlerin der sündigen Menschheit, in der Strenge ihrer himlischen [!] Unschuld kennt sie die Sünde und ihre Qualen nicht.

Von materieller Schwere entfesselt, vom Himmel herabschwebend trägt sie das Kind weniger als daß sie ihm mit dem Schleier umspannt, zum *Throne* dient.

Als Gottes Sohn, als der *Weltenrichter* erscheint hier *Christus*, nicht als nur menschlich, nahe stehender Sohn der Maria, in göttlicher Ruhe thront er mit übergeschlagenen Beinen, und ruhenden Armen, die rechte Hand erhebt sich nicht zum Segnen, die großen strengen Augen drücken den Abscheu der in Sinnenlust versunkenen Menschheit aus, der strahlende Blick ist auch nicht auf einen Punkt gerichtet, sein Leuchten deutet auf das jüngste Gericht, und der festgeschlossene Mund auf die Unerbittlichkeit gegen die Verdammten.

Eine gleiche Vereinigung von den schönsten Formen des Kindesalters mit göttlicher Majestät, hat die hellenische Kunst nie erreicht, und in der christlichen ist dieses auch nur Raphael hier gelungen. // [Fol. 13v] // [Fol. 14r]

9.

Wenden wir nun unseren Blick nach der rechten Seite der Maria, so sehen wir den Papst *Sixtus II* welcher unter Kaiser *Valerian* 258 durch d. Schwert den Märtyrertod erlitt, er ist der Schutzpatron der Benedictinermönche zu *Piacenza*, welche dieses Bild bei *R.* bestellten und wonach es seinen Namen erhalten hat. Deshalb bittet er um den Schutz der *Kirche*, und zunächst für das *Kloster desshen* [!] *Schutzpatron* er ist, in ihm ist das Priesterthum personificirt, in vollem Pontificate kniet er, und blickt [!] ohne knechtische Demut frei zur Maria empor. Er ist sich seines Gefühls der Anbetung klar bewußt während die heil. *Barbara* ganz in Andacht versunken den Blick von der zu ergreifenden Erscheinung ab, und den beiden Engelknaben zuwendet, durchglüht von Seligkeit lächelt sie auf die Stadt herab, deren Schutzpatronim [!] sie ist.

Die Legende erzählt daß ihr Vater *Dioskoros*. (ein Kaufmann in *Nicomeden* in Klein-Asien) um sie vom Christenthum zum Heidenthum übertreten >zu lassen<, in einem Thurme schmachten ließ, und nach vielen Martern zuletzt 240 nach Christo enthauptete, zur Strafe erschlug ihn der Blitz. >Deshalb ist sie die Schutzpatronin der blitzähnlichen Geschütze.<

In voller Jugendblüthe ist sie das Bild der lieblich- // [14v] // [15r]

10.

en Anmuth, >die Gesichtsbildung ist die der schönen *Römerinnen*, charakteristisch durch die Breite zwischen d. Augen, ebenso bei d. Maria.< ihre Bewegungen der Hände, des herabblickenden edlen Gesichts sind voller Grazie und Anmuth, sie giebt sich ganz der inneren Gemüthsbewegung hin, so ist sie das Muster des Weibes, während wir als Zierde des Mannes beim *Sixtus* die Würde, Klarheit und Bestimmtheit in der Handlung erblicken; sie bildet den Uebergang vom Ernst des Lebens beim Mann, zu den unbefangenen naiven Gestalten der Engelkinder unten.

In Gestalt und Geist ist sie der Gegensatz zur *Maria*,¹⁶ ihre derbe aber doch edle Gestalt, läßt diese noch zarter und ätherischer erscheinen.

Sie repräsentirt die *Stadt*, *St. Sixtus* die *Kirche*, sie in Andacht und Bewunderung; das *Laienthum*, er in Festigkeit und Klarheit; das *Priesterthum*.

In den beiden Engeln, erkennt man wie bei den Kindern dieses Alters im geistigen Ausdruck noch keinen Unterschied der Geschlechter, beide sind gleich in Reinheit und zuversichtlichem Glauben, so sehen sie in ihrer Unschuld offen in den Himmel, woher sie gekommen sind, ihre Gefühle sind im tiefen Eindrucke der höchsten Erscheinung, *versunkenes Anschauen*. – Eine Sage erzählt, daß *Raphael* // [15v] // [16r]

16 Ranbemerkung: Typus d. Römerinnen.

11.

zwei Kinder in seinem Atelier, im Anschauen seines Bildes, auf einer Bank davor gestützt gesehen habe, davon ergriffen habe er sie schnell skizzirt, und dann auf die lere [!] Stelle unten gemalt.

Betrachtet man das Bild genau in der Nähe, so erkennt man noch die Pinselstriche in der Fortsetzung der die Engel umgebenden Wolken, ein Beweis daß diese erst später hinzugemalt wurden, es ist undenkbar einen schönern Abschluß des Bildes zu finden, wie naiv und schön sind diese Kinder, aber mit dem Christusknaben verglichen ist dort ein Gott und hier Menschen.

Als Himmelsboten haben sie *Flügel in den Regenbogenfarben*, sie sind der oberen Erscheinung vorangeilt, ruhen auf der Fortsetzung des Altartisches, und zeigen wie das Bild betrachtet werden soll.¹⁷

Colorit.

Was nun die *Farbe* des Bildes betrifft, so wird das Auge des Laien beim ersten Anblicke des Originals gewöhnlich enttäuscht, wir sehen hier kein >brillantes< materiell wahres durchscheinendes Fleisch wie bei Rubens oder Tizian, sondern einen etwas bräunlichen >Local< Ton, beim längeren Hinschauen aber, ist alles harmonisch und wahr, die Figuren heben sich von dem hellen Himmel, dunkel ab, hier wo die Composition >12.a< // [16v] // [17r]¹⁸

12.a

der Gedanke die Hauptwirkung machen soll, darf kein Vergleich mit der materiellen Umgebung des Bildes zerstreuen. – Die Entstehung d. Bildes fällt in die Zeit, wo R. viel *al fresco* malte, diesem ähnlich ist nun auch die *keusche*, anspruchlose mehr geistig als materiell wahre und *schöne Farbe*; die von ihrer ursprünglichen Frische durch die Unbilden der Zeit, als z. B. Kerzenrauch, etc. etc. auch gelitten hat. Die *Maria* ist in den typisch angenommenen Farben gemalt, das >hellblaue!< Kleid >ist< mit einer *goldverzierten Sopravesta* hellroth, der Schleier von bräunlichem italienischen Nesseltuch, und der Mantel dunkel blau grünlich // [17v] // [18r]

12.b.

Außer den spärlichen schriftlichen Nachrichten haben sich über die Sixt. M. beachtenswerte [!] Sagen erhalten darnach habe R. die Erscheinung der Himmelskönigin, um sie würdig darstellen zu können >inbrünstig< erfleht, dieses schildert uns der Dichter Hohlfeldt in folgenden Versen.

17 Der folgende Text wurde mit Tinte durchgestrichen: (*Hohlfeldts* Gedicht.).

18 Dieses Folio hat nur die halbe Länge. Die ursprünglich untere Hälfte ist Fol. 21. Das Blatt wurde von Oesterley auseinander geschnitten um Fol. 18–20 einzufügen.

Doch jetzo gilt's, das kühnste Werk zu wagen!
 Hoch ist der Preis, den keiner noch errang,
 Wohin noch nie sich die Begeisterung schwang,
 Weit über Sterne soll ihr Flug ihn tragen.
 Was noch kein sterblich Aug' erschaut –
 Das Ideal der Huld und Milde
 Entschleiern will er's uns im Bilde
 Der hochgelobten Gottesbraut. –

Erhöht ist sie, der Erde Smerz [!] entronnen,
 Ihr Haupt umfließt ein Diadem von Licht.
 Doch dahin reicht des Künstlers *Fittig* nicht; –
 Er fühlt es tief, als er sein Werk begonnen.
 Erst wenn der Todesengel winkt,
 Wird der, dem sich sein Herz ergeben
 Zu solchem Anschau ihn erheben!
 Er fühlt's und – Muth und Kraft – entsinkt.

Da drängt die Zeit, das hohe Bild zu enden;
 Der fromme Künstler betet Tag und Nacht
 „Ach möchtest du aus jenem Sitz der Pracht
 „Nur einen Strahl in meine Dämmerung senden“!
 Und als er so begeistert fleht,
 Schwebt sie zu ihm in heil'gen Träumen

verte!

// [18v]

Hernieder aus den sel'gen Räumen
 In ihrer Himmelsmajestät
 Umgeben rings von tausend Seraphimen
 Auf ihren Arm den eingeborenen Sohn
 Steht sie vor ihm auf einem Wolkenthron
 Als Königin des Himmels unter ihnen –
 Des Ewgen Nähe waltet hier;
 Erhaben von der Erde Staube,
 Verehren *Liebe* sie und *Glaube*,
 Und *Unschuld* blickt [!] empor zu ihr.

Mag Schaf [!] und Traum mit jener Kraft entschwinden,
 Die ahnungsvoll des Künstlers Ruh' umwallt –
 Sein Auge, sah die göttliche Gestalt
 Und was er sah, will er der Welt verkünden. –
 Ein edler Sinn, ein reines Herz
 Lässt nie zu tief zum Staub sich nieder; –
 Treu gab er die Erscheinung wieder
 Und hebt uns mit sich himmelwärts. –

A // [19r]

A.

Styl!

Es giebt eine alte Sage, die erzählt daß schuldlose Kinder und heilige Seher im Schlafe mit ihrer Seele der Erde entrückt, gleich den Engeln, in mächtigen Akorden [!] die Harmonie der Sphären tönen hörten – Anklänge der Art giebt >uns< die altitalienische und deutsche Kirchenmusik, deren mächtige Akorde [!], in großer Harmonienfolge uns in heilige Begeisterung versetzt; in eine gleiche Stimmung versetzt uns *R* mit seiner *Madonna di San Sisto*, sie ist die Repräsentantin der erhabendsten *Kirchenmalerey*, und verhält sich zu anderen Kirchenbildern, wie eine *Messe von Palestrina oder Allegri* zu der modernen weltlichen Musik, selbst *seine zahlreichen Madonnenbilder* die er vorher malte, so edel, graciös und schön sie auch sind, bleiben im Vergleich mit diesem Bilde *irdische Erscheinungen*, während wir hier eine *überirdische Maria mit dem Jesusknaben* sehen.

Diese *Großartigkeit* hat aber ihren Grund nicht allein in der allgemeinen Composition und in dem tiefen Ausdruck in den Köpfen, sondern in dem *Styl* der Farben- und Formenharmonie, nur so geniale Meister wie *R.* haben die Begabung, die Formen der Körper und Gewänder so zu idealisieren, daß wir bei ihrem Anblicke in eine andere Welt versetzt werden, d. h. daß wir nicht denken sie mit der gewöhnlichen Natur zu vergleichen – ohngeachtet sie naturwahr, korrekt // [19v] // [20r]

B.

sind, ist in ihnen das eigenthümliche >poetische< Schönheitsgefühl *R.*'s in jeder Linie zu sehen; wollte man eine Veränderung nur in scheinbar unbedeutenden Falten vernehmen, so würde es sichtbar werden, wie organisch schön sie angeordnet sind – und als ein Mißton in unser Gefühl dringen.

Wenn in einem *Genrebilde* alle *Zufälligkeiten* eines Stoffs, als Merkmale des Natürlichen treu wie ein Vorbild der Natur sie zeigt, nachgeahmt werden so giebt der Historienmaler nur das *Wesentliche* und vermeidet *Brüche, Knike* [!] in den Falten, die

deren großen Wurf und die durchscheinenden Körperformen, stören. Dasselbe gilt auch von dem Nackten, so ist der Körper des Jesusknaben plastisch schön, es sind die bei wohlgenährten Kindern oft sichtbaren kleinen Fettfalten in den Gelenken vermieden, die die schönen Muskelformen verhüllen, *Form* und *Farbe* bezeichnen das *Bleibende, Derbe, Nothwendige* des Organismus wir denken beim Anblick dieser ideal schönen Gestalt nicht an den vergänglichen Stoff, die Hülle die diesen Gott birgt – er ist aus der Zeit und Vergänglichkeit entrückt. >13< // [Fol. 20v] // [Fol. 21r]¹⁹

13.

Nachdem wird [!] nun das Bild näher betrachtet haben, drängt sich uns die Frage auf, welches die *Ursache* dieser *ungewöhnlichen Auffassung* gewesen ist. Der Maler Giorgio Vasari welcher noch viele Schüler R's kannte erzählt in dessen Lebensbeschreibung von diesem Bilde: „*Er malte den schwarzen Brüdern des Klosters St. Sixtus zu Piacenza eine Tafel für den Hochaltar; man erblickt darauf die Madonna mit dem heil. Sixtus und der heil. Barbara; fürwahr ein seltenes und einziges Werk.*“ dieses ist leider die einzige schriftliche Nachricht von diesem Bilde, obschon das Bild auf *Leinwand* gemalt ist, nennt Vasari es eine Tafel, was übrigens ganz indifferent // [21v] // [22r]

13

ist, da es der gemeine Sprachgebrauch von Bildflächen bei den Italienern war, und Vasari das Bild nur gesehen und nicht befühlt haben wird.

Ueberblicken wir die *vor* R. gemalten *Bilder* wo Maria mit dem Jesuskinde der Gegenstand der Anbetung ist, so ist dieselbe nach altem Herkommen als Himmelskönigin meistens auf einem *Thron sitzend* gemalt, die Schutzpatronen stehen rechts und links von ihr. Höchstens ist sie auf Wolken, wie die R's Madonna von Foligno sitzend – *aber eine schwebende Madonna* ist *vor* R. von keinem Maler gemalt. Da wir aus den vielen Bildern R. seine reiche Phantasie und seine ungewöhnlich *objektive* Begabung kennen, mit der er nicht allein den ihm aufgegebenen Gegenstand sondern auch den Wünschen der Besteller entsprechend auffaßte, so scheint mir die *Conjectur* des Barons von *Rumohr* >in dessen ital. Fors.<, daß das Bild von den Benedictinern >zu Piacenza< (die NB schwarze Ordenstracht haben, daher >sie< die schwarzen Brüder >genannt sind<.) zu einem großen *Marieenfeste* [!] als *Processionsfahne* bestellt gewesen sei, sehr viel wahrscheinliches zu haben, trotz der Empörung womit die Herrn in Dresden, Baron von Quandt, Prof. Hübner etc. etc. dieses, dem Rufe eines R's unwürdig, abweisen. Dafür sprechen äußere und innere Gründe. // [22v] // [23r]

19 Dieses Folio hat nur die halbe Länge, ursprünglich untere Hälfte von Fol. 17.

14.

Das Bild ist für damalige Zeit höchst ungewöhnlich auf Leinwand [!] mit einem dünnen Kreidegrund gemalt, fast alle übrigen Bilder R's sind Holztafeln. Bis jetzt hat sich kein einziger *Entwurf* oder eine gezeichnete *Studie* dazu gefunden, die R. fast zu allen auf uns gekommenen Bildern auf das sorgfältigste ausführte, und die als Heiligtümer von den Schülern und Sammlern aufbewahrt sind. Bei der Restauration des Bildes 1825 durch Palmaroli, sah man bei abgeblätternen Stellen, die Conturen mit Röthel gezeichnet, >vielleicht die einzige Vorarbeit< dieses sind Merkmale daß R. dieses Bild als begeisterten Erguß der Phantasie rasch, ohne >lange< Vorarbeiten hingezaubert hat; denkt man sich nun das Bild in einer *Procession* der andächtigen Menge entgegengetragen, so wird die *schwebende Himmelserscheinung* doppelt wirkungsvoll. Nun darf man sich aber keine flatternde Fahne denken, sondern die Kirchenfahnen Drappelloni, werden auf 2 starken Stangen von 2, oder 4 Männern getragen, außerdem durch 4 lange Linien von den oberen Ecken des Bildes ausgehend, gegen Windbewegungen im Gleichgewicht gehalten, so daß 6 bis 8 Menschen zum Tragen und Schützen nöthig sind – es ist erwiesen daß die ersten Maler es nicht unter ihrer Würde hielten, solche Fahnen zu machen. // [23v] // [24r]

15.

Hielt es doch R. nicht unter seiner Würte [!] *Cartons* zu *Teppichen* zu zeichnen; Die beiden *Vorhänge* sind gewissermaßen die Fortsetzung von *Gewandenden*, die das Bild als Rahmen beim Tragen umgeben, die dann als die getragene Fahne erscheinen, das Bild aber als *Erscheinung*. – War die *Procession* beendigt so ward es auf den Altar gestellt, >um es zu schonen ist es< vielleicht nur einmal hierzu benutzt, beachtenswerth ist noch, daß man den oberen *Rand des Bildes*, um es in einen zu niedrigen Rahmen einzupassen so weit auf den Blendrahmen übergespannt hatte, daß das Seil mit den Ringen an denen der Vorhang hängt [!], unsichtbar war, so sahen Sie es auf dem Stiche von Müller noch, erst bei der Palmarolischen Restauration ist das Bild in seiner ursprünglichen Form >wie bei Steinla< wiederhergestellt. // Auch die *Art* und *Weise* wie *das Bild gemalt* ist spricht für die Rumohrsche Ansicht, mit breiten, kühnen Pinselstrichen, wie sie nur ein großer Meister malt, ist alles modelliert, der Kreidegrund der das Oel schnell aufsaugt, bedingt eine rasche Ausführung, und wahrscheinlich ist es alla prima ohne Uebermalung gemalt, dann blieben die Farben matt, und störten bei der *Procession* nicht durch Spiegelung des Oel od: Firneßglanzes. // [24v] // [25r]

16.

Die größte Gefahr für den Untergang des Bildes durch *Abblättern* der Farbe, war aber der Mangel an Oel, welches Palmaroli von der Rückseite hinzufügte.

Eine alte Copie dieses Bildes, vielleicht v. R's Schülern befindet sich in der Abtei Saint Amand zu Rouen, statt des Papstes S. Sixtus ist hier der S. Amandus, und statt der Tiara die Bischofsmütze mit d. Krummstabe gemalt. Dieses Bild ist auf Holz gemalt – ein Beweis daß das durch Leinwand erleichterte Gewicht >zum Transport< bei der viel größeren Entfernung von Rom nicht Ursache war warum R. d. Original >für Piacenza< auf Leinwand malte.

Ueber die *Erwerbung des Bildes* für die Dresdner Gallerie giebt Julius Hübner in der Einleitung zum Verzeichnisse derselben, folgende interessante Mittheilungen: Im Jahre 1753 gelang es dem Könige August III >d. Bild<, nachdem er es bereits als Churprinz vor 30 Jahren in Piacenza mit dem Entschluß es zu erwerben bewundert hatte um den Preis v. 20,000 Dukaten od: 60,000 Thalern zu erhalten, außerdem für eine Copie des Venetianers Nogari, die an Ort und Stelle des Originals sich befindet. Als das lang ersehnte Bild endlich im November 1753 im Schlosse zu Dresden ausgepackt war, und man im Thronsaale
// [Fol. 25v] // [Fol. 26r]

19.²⁰

Als eine Merkwürdigkeit muß ich schließlich noch erwähnen, daß ein Graf *Lepel* dieses Bild nicht für ein Original von R. hielt, vielleicht von einem Schüler, etwa Thimoteo de la Vite. Trotz der bestimmten Worte Vasaris meinte der H Graf daß sein Gefühl ihm sage, dieses Bild sei zu verschieden von anderen Madonnen R. es sei zu pastos gemalt, schlecht gruppiert [!], und die eingewirkten Figuren der Apostel im >Pallium< Pluviale des Papstes sein zu ausgeführt, der Ausdruck der Maria sei zu trübe, und der Jesusknabe habe nichts kindliches – und zuletzt paßten die Engelknaben unten nicht in das Bild hinein.

Die Lächerlichkeit dieser, dem H. Grafen als unumstößliche Beweise geltenden Ansichten, fallen zu sehr in das Auge als daß sie einer Widerlegung bedurft hatten, hätte ein *anderer* als R. dieses Bild gemalt, so wäre er noch *größer als R. gewesen*. Als sich Graf Lepel auf das gediegene Urtheil des Hofraths Hirt berief, der mit ihm einer Meinung sei – erklärte derselbe daß er nie mit d. G. Lepel über dieses Bild gesprochen hätte, und nie an der Originalität dieses schönsten Bildes v. R. gezweifelt habe.

Julius Hübner sagt sehr treffend von der Sixtinischen Madonna

20 Die Folios mit der eigenhändigen Nummerierung 17 und 18 fehlen in dem erhaltenen Manuskript.

2.3 Vortrag über das Leben Raffaels

Göttingen, Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek,
Handschriftensammlung, Cod. Ms. Oesterley 2

[1r]

Vortrag über das Leben Raffaels // [1v] // [2r]

1.

Wenn ich zu meinem heutigen Vortrage *Raffaels Leben und Werke*²¹ wählte, so glaube ich in einem Künstlerverein, keinen würdigeren Gegenstand finden zu können, da man mit dem Namen *Raffael*, gleich die Vorstellung >von< *der höchsten Vollendung in der Malerei* verbindet, die durch das glücklichste Zusammentreffen, von angeborenem Genie und den günstigsten Verhältnissen zu dieser Entwicklung, *möglich wurde*²².

Ueberblickt man die große Zahl von R.s Werken, die in seiner kurzen Lebenszeit entstanden sind, so erscheint es mir ein Wunder, alle tragen den Stempel der edelsten Schönheit! in Form, Farbe u. Ausdruck // [2v] // [3r]

2.

ein Hauch von Seelenadel, Poesie u. Harmonie durchweht alle, dabei zeigen sie eine Vielseitigkeit wie sie bei keinem anderen Künstler >sich< findet, ein Werk ergänzt das andere, in ihnen spiegeln sich die bedeutendsten Kunstrichtungen seiner Zeit, da er als der objektivste Maler, sich schnell die erkannten Vorzüge anderer Künstler anzueignen verstand, ihnen aber den Stempel seines Geistes aufdrückte.

R. wurde am Charfreitage, den 26ten März 1483 zu Urbino geboren, sein Vater: Giovanni Santi, ein tüchtiger Künstler, von dem noch mehrere Altarbilder vorhanden sind, und >der< in einer Reimchronik die Thaten seines Herzogs Fe-

21 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen.

22 Unterstreichung mit rotem Stift.

derico dichtete, ertheilte dem Sohn den ersten Unterricht in der Malerei, dessen angebones [!] // [3v] // [4r]

3

Talent (wie bei Mozart u. Mendessohn [!]) sich schon in frühester Kindheit zeigte. Als seine Mutter Magia 1491 gestorben war, verheiratete sich der Vater 1 Jahr später mit Bernardina di Parte, mit ihr und dem 9 Jahre alten R. reiste er nach Cagli, um daselbst al fresco²³ eine von Heiligen und Engeln, auf dem Throne sitzende Madonna zu malen, woran der Sohn dem Vater half, und >der Vater< einen Engel mit Rs Portrait malte.

2 Jahre später, 1494 starb auch der Vater, nachdem er im Testament seinen Bruder, den Priester Don Bartolomeo Santi zum Vormund Rs ernannt hatte, aber weder >er< noch die Stiefmutter konnten das Herz des 11 jährigen Knaben gewinnen; da sie nach der Testamentsbestimmung gemeinschaftlich das Haus bewohnen sollten, aber in Unfrieden lebten. // [4v] // [5r]

4.

Der zartfühlende Knabe, schloß sich mehr an den Bruder seiner rechten Mutter. *Simone di Battista Ciarla* den er später in Briefen stets: Theurer, Werthester, gleich einem Vater, anredete.²⁴

Da nach dem Tode des Vaters in Urbino, keine bedeutenden Künstler sich fanden, und das Herz des 12jährigen Knaben am meisten zu den Werken des Pietro Vanuchi genannt *Perugino*²⁵ sich hingezogen fühlte, den auch der Vater (in der Reimchronik, mit L. da Vinci²⁶ als göttlicher Meister verehrte) so beschlossen die Vormünder ihn >1495< nach dem nahe, südlich gelegenen Perugia zu bringen, hier fand R. um den hochverehrten Meister eine große Schülerzahl, die nach dem Vorbild des Meisters sich gegenseitig förderten. Um Rs ersten [!] Arbeiten zu verstehen muß man die Umgebungen kennen die auf sein empfängliches Gemüth // [5v] // [6r]

5.

den tiefsten Eindruck machen mußten. Seine Vaterstadt Urbino, auf hohem Berge gelegen, mit der Aussicht auf romantische Flußthäler und Berge bis zum fernen adri-

23 Randbemerkung: in d. Dominikaner Kirche, die Capelle des Patrizier Pietro Tiranni / [Folgendes mit rotem Stift] Die Auferstehung Christi und.

24 Randbemerkung: zu Urbino lebte *Francesco Venturini* schrieb erste lateinische Gramattik [!], er soll der Lehrer Rs gewesen sein.

25 Unterstreichung mit rotem Stift.

26 Randbemerkung: gleich im Alter u göttl. Kunst.

atischen Meere, war mit einem prächtigen Schosse [!] >la Corte< geziert,²⁷ hier sah R. die ritterlichen Spiele, (l'Aita genannt) >=Wettspiele< die zur Vermählung seines Herzogs Guidabaldo mit der schönen Elisabetta Gonzaga aus Mantua, im Schloßhof statt fanden; Nahe bei Urbino entspringt die Tieber, sie fließt im reizenden Thal bei *Perugia*²⁸ vorbei, die Stadt hoch auf dem Appenin gelegen, zeigt in den Bergauf und abgehenden Straßen die malerischsten Ansichten nach Innen und außen, vor dem alt römischen Thore der *Perusia augusta*, überblickt man das herrliche Thal, mit den Städten Assisi, Foligno, Spello u Spoleto der Wiege der *Umbrischen Schule* // [6v] // [7r]

6.

die in *Perugino* ihre höchste Blüthe erreichte.²⁹

Nur 4 Stunden von *Perugia* entfernt sieht man an einem Bergabhange *Assisi*, hier wurde der Heilige *Franciscus* geboren, nachdem er d. 14 Juli 1228 gestorben war, zogen zahllose Pilger hierher, von deren Spenden das große *Franziskanerkloster* in *Assisi* und die Kirche *degli Angeli*³⁰ im Thale dabei erbaut wurde. *Giotto di Bondone* malte in der oberen Kirche (NB 3 übereinder [!]) al fresco das Leben des St. Fr.: etwa: 1330?

Das hier entstandene ascetische Mönchsleben, in der *Verachtung*³¹ alles *Irdischen* in der *Sehnsucht* nach dem *Himmlichen* und nach Seelenreinheit, theilte sich zunächst in *Umbrien* mit, und die begeisterten Mönche und Wallfahrer bildeten die *Vorbilder* zu den Stimmungen in den religiösen Gemälden, die die Gefühle der stillen // [7v] // [8r]

7.

Andacht, der himmlischen Liebe und Sehnsucht ausdrückten, bei solchen Seelenzustand ist der Ausdruck im *Kopf*³² die Hauptsache,³³ der *Körper* ist nur der passive Träger der Handlung; daher erscheinen die Figuren in einer harmonischen Ruhe und *Grazie*, jede Uebertreibung des Schmerzes ist vermieden, statt des Goldgrundes wird hier zuerst die Landschaft mit heiterem Himmel und Fernsichten, meistens mit Bäu-

27 Randbemerkung: im neu entstandenen Renaissance [!] Styl erbaut. Bibliothek Bilder. antike Statuen, die später alle nach d. Vatican kamen.

28 Unterstreichung mit rotem Stift.

29 Randbemerkung: 3 Stunden entfernt liegt der *Trasimenische See*, jetzt: *See v. Perugia* genannt.

30 Randbemerkung: in dieser colossalen Kirche, steht die kleine Kirche in der St. F. geprigt [!] hatte, dessen Bild im Giebelfelde v. *Overbeck* al fresco [!] gemalt ist.

31 Diese und alle folgenden Unterstreichungen dieses Folios mit rotem Stift.

32 Diese und alle folgenden Unterstreichungen dieses Folios mit rotem Stift.

33 Randbemerkung: Eigenthümlich ist die *Gesichtsbildung*, die Augen, schmachtend, halb geschlossen / kleiner runder [!] Unterlippe, wie sie noch in *Perugia* erscheinen.

men im ersten Frühlingsgrün gemalt, die mit den in hell leuchtenden klaren Tint [!] gemalten Köpfen eine feierliche *Sonntagsstimmung* zeigen.³⁴ Wie sehr diese Richtung dem jungen R. zusagte, beweisen seine ersten Werke in Peruginos Schule, in der Composition, der symmetrischen graciösen Bewegungen durch Anordnung der Gewänder, zeigen sie alle die // [8v] // [9r]

8.

erlernten Schulformen, nur in der edlern Kopfbildung und größeren Mannigfaltigkeit derselben, blickt das größere Talent des Schülers hervor, wie bei einer Rosenknospe wo die Deckblätter, (die Schulformen) Schutz und Halt gewähren.

Gleich den Werken seines Meisters sind seine ersten Bilder der Ausdruck seiner >innersten< Gefühle, sie sind *subjektiv* und *lyrisch*, eine sentimentale Schwärmerei und romantische Liebe, verherrlicht die Frauenköpfe, gleich dem *Reim*³⁵ in der Poesie herrscht die *Symmetrie*, und wie die musikalischen *Töne* die *schöne Farbe*. Wir sehen hier keine unmittelbare *Nachahmung des äußeren Lebens*, keine genremäßige Naturwahrheit, sondern ein durch Schönheit geklärtes Ideal, eine *stylisierte* höhere Natur. In dem Streben nach Anmuth u. Grazie, sind seine Engelgestalten zuweilen etwas geziert. // [9v] // [10r]

9.

Da R. seinem Lehrer bei dessen Arbeiten als sein talentvollster Schüler viel geholfen hat – so ist es schwer zu unterscheiden, welche Bilder aus dieser Schulzeit allein v R ausgeführt wurde, zweifellos sind: die *Krönung der Maria*³⁶ jetzt im Vatican, für die Franziscanerkirche in Perugia v. Madonna degli Oddi bestellt, 1503, und das *Sposalizio*³⁷, für die Franciscanerkirche in *Citta di Castello*, jetzt in der Brera zu Mailand 1504 vollendet, womit R. 20 Jahre alt aus Peruginos Schule schied. Eine kleine in Rund gemalte Madonna in Perugia beim Grafen *Conestabile* ist eine Perle, von Andacht und Zartheit in einer Frühlingslandschaft wandelt sie lesend.³⁸

Der Ruf seines ausgezeichneten Talents, verschaffte ihm am Hof seines Herzogs Guidobaldo, in Urbino die herzlichste Aufnahme, hier machte er Bekanntschaft mit Gelehrten und Kunstkennern, die ihm wahrscheinlich die herrlichen Werke Lionardo [!] da Vinci [!] schilderten, und den Entschluß // [10v] // [11r]

34 Randbemerkung: Peruginos Vorgänger waren Domenico de Bartoli aus Siena 1437. u. 38. Niccolò Alunno 1465. u Verocchio sein Lehrer.

35 Diese und alle folgenden Unterstreichungen dieses Folios mit rotem Stift.

36 Zusätzlich mit rotem Stift unterstrichen. Randbemerkung: Eine Vision d. Apostel halb lebensgroß.

37 Diese und alle folgenden Unterstreichungen dieses Folios mit rotem Stift. Randbemerkung: = Vermählung d. Maria mit Joseph, *Perspektiv*. klein.

38 Randbemerkung: Schneeberge im Hintergrund. / Madonna im Hospital zu Perugia.

10.

fassen ließen nach Florenz zu reisen, ein Empfehlungsbrief von der Schwester des Herzogs, an den Gonfaloniere >Chef d. Republik< Pietro Soderini, vom 1 Oct. 1504, beweist wie R. von ihr geliebt u geachtet wurde. In Urbino malte er nur 3 kleine Bilder, Christus am Oelberge, St. Michael u. St. Georg. (abgebildet bei Passavant.)

In Florenz hatten die Freskobilder des Masaccio in der Carmeliterkirche >die bronzenen Thüren des Ghiberti am Baptisterium,< und die Werke des L. da. Vinci R. zu der Erkenntniß gebracht, daß er durch gründlicheres Studium der Natur, eine lebendigere dramatische Handlung, genauere Formenbildung der menschlichen Körper und Gewänder, nebst großartiger Massenwirkung von Licht und Schatten – überhaupt mehr *naturgetreue äußere Wirklichkeit*³⁹, erstreben musste.⁴⁰ Vor allem begeisterte ihn L. da. V. Carton, (*Reitergefecht*) in d. Schlacht der siegenden Florentiner (1440) bei Anghiari, gegen die Mantuaner // [11v] // [12r]

11.

Studien nach beiden Meistern sind in R. Handzeichnungen (Skizzenbuch in Venedig Akademie) erhalten.

Daß R. aber nicht plötzlich die Manier Peruginos verließ, beweist sein erstes in Florenz gemaltes Bild: Die *Madonna del Granduca*⁴¹ >Ferdinand III.<, was den Ausdruck von Andacht, jungfräulicher, überirdischer Schönheit und Reinheit anbetrifft, wohl sein vollendetestes [!] Bild >ist<, Mutter u. Kind sehen aus dem Bild heraus, statt wie früher eine Landschaft, bildet ein tief dunkler Ton den Hintergrund, wodurch das leuchtende Colorit doppelt gehoben wird. In der großen Zahl von Madonnenbildern und heil. Familien meistens für Hauskapellen bestimmt, die nun folgen, herrscht weniger eine streng kirchliche Verehrung u. Andacht, eine stille Wehmuth, als das *reinemenschliche Mutterglück*⁴² in den verschiedensten *Motiven* der Handlung, in den Kindergestalten Christi und Johannes sehen wir die höchsten Ideale // [12v] // [13r]

39 Unterstreichung mit rotem Stift.

40 Randbemerkung: Dieses Streben hatte sich in Florenz schon in frühester Zeit, durch besondere Ausbildung der *Sculptur* u *Architectur* gezeigt.

41 Randbemerkung: halbe Figur.

42 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

12.

vollendeter Körperschönheit mit naiver und doch erhabener Würde vereint.⁴³ Die unnachahmige [!] Grazie, verschaffte ihm schon von seinen Zeitgenossen, den Beinamen: *il graciosissimo*.⁴⁴ Nur die vorzüglichsten kann ich hier nennen.

Madonna mit dem Stieglitz (Tribune (1827.)), *belle jardiniere*, *Madonna di Tempi*.⁴⁵ Madonna mit der Fächerpalme, Madonna im Grünen (Wien) Madonna Colonna >in Berlin<, *La Vierge au Linge* >(Le Sommeil de Jesus Paris)<

Für Perugia malte er in dieser >1505< Zeit mehrere Altarbilder, und in d. Camaldulenser Kirche zu S. *Severo* ein >erstes⁴⁶< großes Freskobild: Die Dreifaltigkeit mit 6 Camaldulenser Heiligen und 2 Engeln. (Vorbild für d. *Disputa*.)

Nach einem Besuch in Urbino, wo er >an dem Hofe< den *Graf Castiglione* >il Cortigiano< innige Freundschaft schloß⁴⁷ malte er in F[lorenz] sein bedeutendstes [!] Bild: Die *Grablegung Christi*, wobei sich der *Florentinische Einfluß*, in bewegter dramatischer Handlung, Ausdruck des leidenschaftlichen Schmerzes. – im Gegensatz zu den peruginoschen, sanften, >wehmuthsvollen< Schwermerei [!], zeigte. // [13v] // [14r]

13.

Es sind noch die vielen *Studien*⁴⁸ zu diesem Bilde vorhanden, unter verschiedenen Compositionen, wählte er als Vorbild einen Kupferstich v. *Mantegna* in der Hauptanordnung, führte aber alles ungleich edler u. schöner durch. In dem Streben nach plastischer genauer Formenbildung ist das Bild in malerischer Wirkung nicht so harmonisch wie spätere Arbeiten, die Umrisse sind hart.

Außer d. Carton v. L. da. Vinci, begeisterte ihn der 1506 ausgestellte Carton Michel Angelos *Badende* >darstellend<, die in d. Schlacht d. Florentiner gegen die Pisaner überrascht werden. Alle Künstler studierten darnach >die anatomische Kenntniß der Muskelbewegungen Verkürzungen und lebendige Bewegung der Körper [!], welche sich im aufklettern d. *Ufers*, des raschen Ankleidens zeigte.<

Für seine Ausbildung im Colorit wurde die Freundschaft mit dem Fra Bartolomeo di San Marco vom größten Einfluß, Vasari erzählt, daß R. seine gründ-

43 Randbemerkung: er wählte ein Alter v. 2 Jahren wo die Formen schon entwickelter sind.

44 Randbemerkung: Die 3 *Grazien* [Unterstreichung mit rotem Stift] sind seine ersten Studien nach der *Antike* (Pisa Liebreria [!]) / Pinturichio Aeneas Silvius.

45 Diese und alle folgenden Unterstreichungen dieses Folios mit rotem Stift. Randbemerkung: (Metzger) (Pentimenti: Reuungen).

46 Einfügung mit rotem Stift.

47 Randbemerkung: u. *Pietro Bembo* da Bibiena kennen lernte / (wie Weimar) Vereinigung der ersten Gelehrten / Studien der Griechen.

48 Diese und alle folgenden Unterstreichungen dieses Folios mit rotem Stift.

lichen Kenntnisse der Perspektive, gegen das malerische Helldunkel die massenhafte Anordnung d. Gewänder in Fr. B. Bildern austauschte. (Fra B hat den *Manekin* erfunden) // [14v] // [15r]

14.

Rom. 1508 bis zum Charfreitage 1520.⁴⁹

Im Sommer des Jahres 1508 erhielt der 25jährige R. von *Papst Julius. II* den Auftrag, im Vatican zu Rom ein Zimmer mit Frescomalerei zu schmücken, wozu ihn sein Oheim: der berühmte Architekt: Bramante, empfohlen hatte.⁵⁰

Julius II ist einer der energischsten und gebildetsten Päpste, sowohl als Krieger wie als Beschützer der Künste und Wissenschaften zeichnete er sich aus. Den Vatican wollte er zu einer Stadt, worin die ganze päpstliche Canzlei wohnen sollte, ausbauen, der Palast enthält >jetzt 11,000< Zimmer. Die >baufällige< alte Basilika von St. Peter, wurde abgebrochen, und Bramante begann den Bau der jetzigen Peterskirche. Nachdem Alexander der 6te 1503, durch seinen leiblichen Sohn vergiftet >für einen Cardinal bestimmt< gestorben war, weigerte Julius II sich die Apartamente Borgia zu beziehen, wo // [15v] // [16r]

15.

(wie er sagte) der Jude u. Simonit gewohnt hatte.

Das Zimmer dessen noch unbemalte Wände R. zu schmücken aufgetragen war, hatte die Bestimmung, hier die *päpstlichen Verordnungen*⁵¹ feyerlich zu unterzeichnen – daher es die Camera della *Segnatura* genannt wurde. Die Decke war von Sodoma mit mythologischen Gegenständen bemalt. R. fasste die Idee auf – der hohen Bestimmung des Raumes entsprechend, an den 4 Wänden die 4 Facultäten zu malen >hier zum ersten Male dargestellt<

Theologie

49 Randbemerkung: †37 Jahre alt.

50 Randbemerkung: Viele angefangenen Bilder, wurden v. Ghirlandajo vollendet.

51 Diese und die folgende Unterstreichung mit rotem Stift.

3 ANHANG

3.1 Anmerkungen

3.1.1 Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*

3.1.1.1 Rekonstruierter Fließtext

Fol. 2r

Paolo Giovio beschrieb das Leben Rpls. zuerst lateinisch >noch zu R. Lebzeiten<, in S. 70
der Storia letteratura italiana von Girolamo Tiraboschi, abgedruckt] Giovio 1781, das Exemplar der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek (im Folgenden abgekürzt SUB) Göttingen mit der Signatur: HLU I, 8979:9. Mit Hilfe des *Catalogus Alphabeticus*, der Accessio-Nummern und der Eingangsbücher (Manuale) der SUB Göttingen, lassen sich für die von Oesterley genannten Bände und Stiche eindeutige Eingangsjahre, Bezugsquellen und in einigen Fällen Einkaufspreise bestimmen. Für nähere Informationen siehe hierzu den Aufsatz von Steven Reiss in diesem Band. Im Folgenden werden nur die Eingangsjahre genannt. Diese Publikation wurde 1781 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen.

ausführlicher und gründlicher erzählte die Lebensverhältnisse und Kunstwerke Rls. Giorgio Vasari in seinem großen Werke: Vite de piu eccelenti Architetti, Pittori et Scultori Firenze. 1550] Vasari 1550, die Exemplare der SUB Göttingen (Sign. 8 ART PLAST I, 9503:1–3 RARA) wurden 1783 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen.

Fol. 2v

Interessant ist die Schrift von Friedrich Rehberg „Rafael aus Urbino“ München 1824] Rehberg 1824 a, das Exemplar der SUB Göttingen (Sign. 2 ART PLAST V, 6729) wurde 1831 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen.

Sehr treffende Urtheile über R. Werke finden sich bei Quatremère de Quincy „Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael“ Paris 1824] Quatremère de Quincy 1824, das Exemplar der SUB Göttingen ist die Ausgabe Paris 1835 (Sign. 8 ART PLAST V, 6733), es wurde 1841 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen.

mit vielen Zusätzen vermehrt und übersetzt von Francesco [!] Longhena: Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino del sig. Quatremère de Quincy. Milano 1829] Quatremère de Quincy 1829, das Exemplar der SUB Göttingen (Sign. 4 ART PLAST V, 6736) wurde 1858 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen.

Fol. 3r

S. 71 *”Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta padre del gran Raffaello di Urbino.“ Urbino 1822] Pungileoni 1822, das Exemplar der SUB Göttingen ist die Ausgabe Urbino 1829 (Sign. 8 ART PLAST V, 6731), es wurde 1865 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen.*

C. F. von Rumohr. Italienische Forschungen 3ter Theyl] Rumohr 1827–1831, das Exemplar der SUB Göttingen (Sign. 8 ART PLAST V, 3705:3) wurde 1831 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen.

Entschieden das bedeutendste neueste Werk über R. ist das von J. D. Passavant. Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni [!] Santi. Leipzig 1839] Passavant 1839–1858, die ersten beiden Bände und der Tafelband der SUB Göttingen (Sign. 8 ART PLAST V, 6741:1–2; GR 2 ART PLAST V, 6741:TAF) wurden 1839 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen.

Fol. 4v

S. 72 *Unter den Gemälden war ein Frauenbad von dem deutschen Maler Johann von Eyk [!] gemalt] Bartolomeo Facio beschreibt in seinem um 1450 entstandenen *De Viris illustribus Liber* eine Tafel Jan van Eycks ein Frauenbad darstellend, welche sich bei Graf Ottaviano Ubaldini, einem Angehörigen des Herzogs Federico von Urbino, befand. Vasari erwähnt dieses Gemälde ebenfalls, nun aber als Teil der Sammlung des Herzogs Federico II. von Urbino. Heute gilt das Gemälde als verschollen (Scheewe 1933, S. 38–40; Vasari 2006 a, S. 114; Lucco 2002, S.113–114).*

S. 73 *Durch den Baumeister Luciano Lauranna ließ er mitten in der Stadt auf hohe Felsen einen großen Palast erbauen] Palazzo Ducale in Urbino, zu seiner Baugeschichte vgl. Lutz 1995. Die Reimchronik Giovanni Santis nennt Luciano Laurana als Hauptarchitekten des Herzogspalasts unter Federico da Montefeltro (Lutz 1995 S. 16–17).*

Fol. 5v

Randbemerkung: *wohnte ein ausgezeichnete Maler Pietro della Francesca de Borgo di San Sepolcro [!] auf Kosten der Bruderschaft zum Corpus Domini im Hause Giovanni um eine Altartafel zu malen*] Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 13: „Der wackere, gründliche Paolo Uccelli [!] aus Florenz malte selbst in Urbino im Jahr 1468 für die Bruderschaft zum Corpus Domini; und der ausgezeichnete Meister Pietro [!] della Francesca di Borgo di San Sepolcro wohnte sogar im Jahr 1469 in Giovanni's Haus auf Kosten obenerwähnter Bruderschaft, da er für sie eine Altartafel fertigen sollte, die er aber aus unbekannten Ursachen nicht ausführte. Dagegen malte er in Urbino unter anderen die Bildnisse des Herzogs Federico nebst seiner Gemahlin Battista Sforza“. Zum Aufenthalt Piero della Francesca in Urbino s. Caldari 2009, S. 31–33; zum Altar der Bruderschaft Corpus Domini in Urbino s. Lavin 1967.

Altargemälde von ihm sind in Fano. Urbino. Gradara] Mit dieser Aufzählung folgt Oesterley Passavants Überblick über die Arbeiten Giovanni Santis, lässt aber für seine knappe Darstellung einige Orte weg (Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 14–20). Für grundlegende Informationen zum Werk Giovanni Santis s. Varese 1994. S.74

Fol. 6r

Randbemerkung: *als 3 Jährigen Knaben sehen wir R. in anbetender Stellung auf einem Bilde welches aus der Solly S. jetzt im Berliner Museum sich befindet, es ist 1480 gemalt. Jacobus d. ältere und Jacobus der jüngere mit d. Pilgerstabe*] Giovanni Battista Bertucci d. Ä., gen. da Faenza, *Thronende Maria mit dem Kind und den Hll. Jakobus Major, Jakobus Minor, dem Johannesknaben und einem Hl. Kind*, Pappelholz, 179,5 x 152 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 120, erworben 1822 (Best. Kat. Berlin 1996, S. 18; Skwirblies 2017, S. 128f, 641). Passavant liefert eine ausführliche Beschreibung des Gemäldes, er schreibt es Giovanni Santi zu und erkennt in der Darstellung des rechts stehenden, betenden Knaben ein Bildnis Raffaels (Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 24; außerdem findet sich eine graph. Reproduktion des betenden Knaben bei Passavant 1839–1858, Tafelband, Taf. III).

Randermerkung: *p. 31 auf amphitheater*] Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 31: „Die Urbiner führten das ihnen eigenthümliche Spiel, l'Aita genannt, auf dem amphitheaterartigen Schlosshof oder Platz Mercatale auf“.

Randermerkung: *v. 1489 ist das Altarbild für die Capelle der Familie Buffi in d. Franciskaner Kirche i. Urbino*] Giovanni Santi, *Thronende Madonna mit Kind und den Hll. Johannes der Täufer, Franziskus, Hieronymus, Sebastian und Stiftern (Pala Buffi)*, ca. 1489, Öl auf Holz, 330 x 221 cm, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. Nr. 1990 D 64 (Ausst. Kat. Urbino 2009, Kat. 12, S. 128–129 (Claudia Caldari)). Eine Grafik nach diesem Gemälde findet sich bei Passavant 1839–1858, Tafelband, Taf. II.

Fol. 6v

- S. 75 *Bald nach der Vermählung reist Giovanni mit der jungen Frau und dem 9 Jährigen R. nach Cagli wo er in der Dominikanerkirche al fresco! sein schönstes Werk ausführte]* Giovanni Santi, *Thronende Madonna mit Kind und vier Heiligen*, Fresko, Cagli, San Domenico, Tirannikapelle (Ausst. Kat. Urbino 2009, Kat. 15, S. 134–135 (Fausta Gualdi); Gualdi 2009). Carl Oesterley fertigte eine Zeichnung nach dem Engel aus dem Altarbild, welcher als Knabenbildnis Raffaels galt: Carl Oesterley, *Engel rechts neben dem Hl. Franziskus aus Giovanni Santis Sacra Conversazione der Cappella Tiranni in San Domenico in Cagli*, vmtl. 1826–28, Bleistiftzeichnung auf Transparentpapier, 541 x 410 mm, bez. rechts oben „Giovanni Santi d’Urbino. / Ritratto di Raphaele / in Cagli“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Album Eisenlohr, Inv. Nr. L H 2002/358. Da es kein Zeugnis über einen Besuch Oesterleys in Cagli gibt, ist zu vermuten, dass er dafür eine ihm bekannte Nachzeichnung kopierte.

Randbemerkung: *seine Madonna al fresco im Buch lesend und das Kind herzend.] Madonna mit Kind*, abgelöstes Fresko auf Holz, 97 x 67 cm, Urbino, Casa Natale di Raffaello, über die Zuschreibung an Raffael oder Giovanni Santi wird in der Forschung diskutiert (Arbeit Raffaels: Ausst. Kat. Urbino 2009, Kat. 27, S. 158–159 (Alessandro Marchi); Arbeit Giovanni Santis: Varese 1994, S. 256–257; Meyer zur Capellen 2001, S. 309, Kat. X-9). Bereits Passavant beschreibt dieses Bild ausführlich, berichtet in einer Anmerkung über die Zuschreibung an Raffael und spricht sich für Giovanni Santi als Schöpfer des Freskos aus (Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 40–41). Eine Reproduktion des Gemäldes findet sich als Titeltupfer in Passavant 1839–1858, Bd. 3.

Fol. 7v

- S. 76 *er wahrscheinlich selbst aber von Timoteo Viti gemalt; befindet sich im Pallast Borghese]* Hier handelt es sich vermutlich um folgendes Gemälde, das lange als Porträt Raffaels galt: Ridolfo del Ghirlandaio (Ridolfo Bigordi), *Porträt eines jungen Mannes*, Holz, 37 x 26 cm, Rom, Galleria Borghese, Inv. Nr. 399 (Best. Kat. Rom 1960, S. 30, Abb. S. 93).

Randbemerkung: *I. Rehberg]* Friedrich Rehberg, *Raffael in dem Alter von etwa zwölf Jahren*, 1824, Lithographie, 366 x 253 mm, Göttingen, SUB. Enthalten in: Rehberg 1824 b, Taf. 3. Das Exemplar der SUB Göttingen (Sign. HG-MAG:2 ART PLAST V, 6804) wurde 1831 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen.

Fol. 8r

- S.77 Randbemerkung: *in welcher er zuerst predigte und die Vision, die Wundenmahl empfängt. v. Overbeck]* Friedrich Overbeck, *Fresko des Rosenwunders am Giebel der Porziuncola*, 1829, Assisi, S. Maria degli Angeli (Thimann 2014, S. 291–305).

Fol. 8v

*der Maler Giotto >di Bondone< aus Florzen [!] malte hier al fresco das Leben d. Heil.] Giotto, 28 Szenen zu Leben und Wundertaten des Hl. Franziskus, um 1300, Fresken, Assisi, S. Francesco, Oberkirche (Poeschke 2003, S. 64–107). Während seines Italienaufenthalts fertigte Oesterley sowohl von den Fresken der Ober- als auch der Unterkirche von S. Francesco in Assisi zahlreiche Nachzeichnungen, welche im Album Perugia in der Kunstsammlung der Universität Göttingen verwahrt werden: Carl Oesterley, *Zeichnungen nach den Fresken in S. Francesco in Assisi*, Bleistiftzeichnungen, 1827–1828, Inv. Nr. L H 2002/169–176, L H 2002/178–180, L H 2002/182. S. 78*

Fol. 9r

Randbemerkung: *mein Bild v. / Domenico de Bartoli de Senis 1437. Sta Lucia Altarbild / 1438*] Der genannte Name und die mit Bleistift korrigierend ergänzte Jahreszahl „1438“ legen die Vermutung nah, dass Oesterley „Sta Lucia“ mit Santa Giuliana verwechselt und sich bezieht auf: Domenico di Bartolo Ghezzi, *Polyptychon aus S. Giuliana*, Tempera auf Holz, 180 x 208 cm, Perugia, Galleria Nazionale dell’Umbria, Inv. Nr. 116, die Tafel trägt folgende Aufschrift: „DOMINICUS BARTOLI DE SENIS ME PINXIT / HOC OPUS FECIT FIERI DOMINA ANTONIA FILIA FRANCISCI DEDOMO BUCCHOLIS ABBATISSA ISTUS MONASTERII INNANNO DI M CCCC XXXVIII DE MESIS MAI“ (Best. Kat. Perugia 1969, S. 107–109). Eine Zeichnung Oesterleys nach diesem Altargemälde hat sich nicht in seinem zeichnerischen Nachlass, der als Leihgabe in der Kunstsammlung der Universität Göttingen verwahrt wird, erhalten.

bei Niccolo Alunno aus Fuligno sie spricht sich besonders schön in einer Verkündigung der Maria in Perugia aus] L’Alunno, *Gonfalone dei Legesti*, um 1466, Tempera auf Holz, 341 x 172 cm, Perugia, Galleria Nazionale dell’Umbria, Inv. Nr. 169; ausgeführt für die Kapelle der Compagnia dell’Annunziata/ dei Legesti in S. Maria dei Servi in Perugia, von 1540 bis 1863 in S. Maria Nuova in Porta Sole, Perugia (Best. Kat. Perugia 1985, S. 36, Kat. 22). Während seines Italienaufenthalts zeichnete Oesterley eine Figur dieses Gemäldes: Carl Oesterley, *Verkündigungsendel nach L’Alunnos Gonfalone dei Legesti*, 1827, Bleistiftzeichnung, 239 x 182 mm, bez. mit Bleistift: „N. Alunno / Perugia d. 5 Oct 1827 / St. Maria Nuova [folgende Jahreszahl mit Feder ergänzt] 1465.“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Inv. Nr. L H 2002/166 (Abb. 21). S. 79

Fol. 11r

die Copie des Christkinds mit dem kleinen Johannes, nach einem größeren Bilde Peruginos] Mit der Identifizierung dieser Darstellung des Christuskindes und des Johannesknaben, welche sich noch heute in der Sakristei von S. Pietro in Perugia befindet, als eine der frühesten Arbeiten Raffaels folgt Oesterley Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 81

S. 57. Während seines Aufenthalts in Perugia fertigte er eine Nachzeichnung der Tafel an, welche er zur Illustration seiner Vorlesung nutzte: Carl Oesterley, *Christus und Johannes als Knaben nach einem ehemals Raffael zugeschriebenen Gemälde aus der Sakristei von San Pietro in Perugia*, 16. Juli 1828, Bleistiftzeichnung, 226 x 82 mm, bez. links unten „Perugia / d. 16 Juli 28. / St. Pietro Sagristia“, rechts unten „Raphael Sanctio di / Urbino. / aus dessen erster / Kunstblüthe“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Album Perugia, Inv. Nr. L H 2002/186 (Abb. 22). Die beiden Kinderfiguren sind einem Gemälde Pietro Peruginos entnommen: Pietro Perugino, *Die Familie der hl. Jungfrau*, ca. 1502, Holz, 259 x 296 cm, Marseille, Musée des Beaux Arts, Inv. Nr. 788 (Garibaldi 1999, S. 134–135, Kat. 63). Bereits Passavant 1839–1858, S. 37 verweist auf die Entwurfszeichnung Peruginos zu den Knaben aus den Florentiner Sammlungen, es handelt sich um folgendes Blatt: Mitarbeiter des Perugino (Berto di Giovanni?), *Zwölf Studien zu einzelnen Putten und eine Studie zu zwei sich umarmenden, sitzenden Knaben*, Federzeichnung, 271 x 202 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 408 E, verso (Best.-Kat. Florenz 1982, Kat. 32, S. 57–58).

Fol. 11v

So befindet sich im Brittischen [!] Museum die Zeichnung v. R. zu dem Kopfe eines Joseph, welchen er in der Anbetung der Hirten v. Perugino, jetzt im Vatican, gemalt hat] Oesterley bezieht sich hier auf die Zeichnung die im Verzeichnis bei Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 549, Nr. 315 genannt wird: „Kopf eines ältlichen Mannes mit etwas Bart, Studium nach der Natur zu einem Josephskopf; rechts gewendet und abwärts sehen. [...] noch sehr Peruginisch mit schwarzer Kreide gezeichnet. Hoch 9“, br. 6“. Auf der Rückseite ist noch ein Entwurf zu seinem S. Sebastian, aber stark von fremder Hand überarbeitet. Aus der Samml. Josua Reynolds und C. Mordant Crachrode.“ In der französischen Ausgabe Passavant 1860, Bd. 2, S. 496 revidiert Passavant diese Zuschreibung jedoch und ordnet die Zeichnung Giovanni di Pietro, gen. Lo Spagna, zu. Weitere spätere Zuschreibungen durch das British Museum sind Mariotto Albertinelli u. Lorenzo Costa. Heute geführt als: Unbekannt, *Kopf eines alten Mannes, nach rechts blickend*, 1475–1535, schwarze Kreide, 224 x 148 mm, London, British Museum, Inv. Nr. Ff, 1.34. (https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=717711&partId=1&searchText=lo+spagna&page=1 <18.07.2019>)

S. 82 *Auferstehung Christi im Vatican*] Perugino, *Die Auferstehung*, um 1499–1510, Öltempera auf Holz, 233 x 165 cm, Appartamento Nobile Pontificio, Inv. Nr. 40318; gefertigt für einen Altar in San Francesco al Prato in Perugia, 1797 Überführung nach Paris, 1815 Rückgabe an die päpstliche Regierung unter Vermittlung Canovas (Pietrangeli 1996, 148–149). Mit der Nennung Raffaels als Helfer bei der Fertigung

dieses Gemäldes bezieht sich Oesterley auf die Angaben von Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 58.

auch hier sind Handzeichnungen v. R. in London vorhanden] Raffael, *Wächter und Engel*, Silberstift, Weißhöhungen auf grau grundiertem Papier, 327 x 236 mm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. P II 506; ders., *Zwei Wächter*, Silberstift, Weißhöhungen auf grau grundiertem Papier, 320 x 220 mm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. P II 505; diese Blätter kamen 1843 mit zahlreichen weiteren Zeichnungen aus der Sammlung von Thomas Lawrence in das Ashmolean Museum (Best. Kat. Oxford 1972, S. 255–256; Knab/ Mitsch/ Oberhuber 1983, S. 562–563). Oesterleys Angabe, dass die Zeichnungen als Vorarbeiten zu der Verkündigung von Perugino im Vatikan entstanden sind, folgen Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 58. Die gezeichneten Wächter und der Engel finden sich so nicht in dem Gemälde und entstammen einem anderen Kontext.

Fol. 12r

Randbemerkung: (*Handzeichnung des Stephan bei mir*)] Möglicherweise verwechselt Oesterley hier, wie bei der auf Fol. 12v folgenden Beschreibung der Darstellung der *Dreieinigkeit mit den Hll. Sebastian und Rochus* die Heiligen Stephanus und Sebastian. Dann könnte er sich mit dieser Notiz auf folgende seiner in Italien gefertigten Nachzeichnungen beziehen: Carl Oesterley, *Das Martyrium des Heiligen Sebastian nach Pietro Perugino (Ausschnitt der unteren Bildhälfte)*, 1827, Bleistiftzeichnung, 186 x 234 mm, bez. „Pietro Venucci / genannt / P. Perugino / à Perugia / d 4 Sept 1827. / gest. im 78ten Jahr / 1524 / P. Perugino St. Francesco“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Inv. Nr. L H 2002/133 (Abb. 23).

Randbemerkung: *1500 Wurde v. P. das Cambio (Wechselgericht,) gemalt, hier hat R. mit geholfen*] Pietro Perugino, *Wand- und Deckengemälde des Collegio del Cambio*, 1496–1500, Fresken, Perugia, Palazzo dei Priori, Sala dell'Udienza (Garibaldi 1999, S. 126–129, Kat. 52). Zur möglichen Beteiligung Raffaels als Gehilfe Peruginos s. Garibaldi 1999, S. 129. Während seines Aufenthalts in Perugia schuf Carl Oesterley Zeichnungen nach den Fresken der Sala dell'Udienza: Carl Oesterley, *Verklärung Christi nach Peruginos Fresko im Collegio del Cambio*, 1827, Bleistiftzeichnung, 239 x 190 mm, bez. „Pietro Perugino / Perugia d. 21ten Sept 1827 / Cambio“, Inv. Nr. L H 2002/152; ders., *Anbetung des Kindes nach Peruginos Fresko im Collegio del Cambio*, 1827, Bleistiftzeichnung, 239 x 189 mm, bez. „Pietro Perugino / Perugia d. 25ten Sept. / Cambio.“, Inv. Nr. L H 2002/154; ders., *Sibyllen nach Peruginos Fresko im Collegio del Cambio*, 1827, Bleistiftzeichnung, 278 x 318 mm, bez. „Pietro Perugino / Perugia d. 2 Oct 1827 / al Cambio“, Inv. Nr. L H 2002/162; ders., *Propheten nach Peruginos Fresko im Collegio del Cambio*, 1827, Bleistiftzeichnung, 282 x 347 mm, bez. „Pietro Perugino / Perugia d. 9ten Oct. 1827 / Cambio (Wechselsaal)“, Inv. Nr. L H 2002/164, alle Göttingen, Kunstsammlung der Universität (Abb. 25–28).

S. 83 *Das erste Bild, welches er im Auftrage der Citta di Castello malte und wo der Name R. U. pinxit geschrieben ist, ist ein Crucifix beim Cardinal Fesch*] Raffael, *Kreuzigung mit Maria, Johannes, Hieronymus und Maria Magdalena*, 1502–3, Öl auf Pappelholz, 280,7 x 165 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. 3943, ursprünglich in der Gavari-Kapelle, San Domenico, Città di Castello, ab 1818 in der Sammlung des Kardinals Fesch in Paris, nach weiteren Besitzerwechseln seit 1924 in der National Gallery (Meyer zur Capellen 2001, S. 120–122, Kat. 7A).

Randbemerkung: *in St. Francesco ai monti. / Kruzifix in runder Form von andrem Künstler als Perugino, konnte R. als Vorbild dienen*] Dieses Werk konnte nicht näher identifiziert werden.

Fol. 12v

eine Umgangsfahne auf 2 Leinwand Flächen, auf der einen Seite: die Dreieinigkeit. Nach alter Vorstellungsweise, Gott-Vater in einer Glorie auf Wolken sitzend, das Kruzifix halten [!] und die Taube dazwischen schwebend, darunter der St. Stephan [!] (bekleidet) einen Pfeil haltend und St. Rochus] Hier verwechselt Oesterley die Heiligen Stephanus und Sebastian, es handelt sich um folgende Werke: Raffael, *Dreieinigkeit mit den Hll. Sebastian und Rochus*, um 1500, Öl auf Leinwand, 167 x 94 cm, Città di Castello, Pinacoteca Comunale; ders., *Erschaffung Evas*, 1501–1502, Öl auf Leinwand, 167 x 94 cm, Città di Castello, Pinacoteca Comunale; die Darstellungen waren ursprünglich Vorder- und Rückseite einer Prozessionsfahne (Meyer zur Capellen 2001, S. 105–108, Kat. 2; Ausst. Kat. Urbino 2009, S. 166–167, Kat. 31 (Tom Henry)).

Fol. 13r

S. 84 *besonders 2 Madonnenbilder, jetzt im Berliner Museum, aus der Sollyschen Sammlung*] Aus der Sammlung Edward Solly stammt nur ein Madonnenbild Raffaels im Besitz der Berliner Gemäldegalerie: Raffael, *Madonna Solly*, um 1501–2, Pappelholz, 52 x 38 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 141; aus der Sammlung Edward Solly, seit 1842 Berliner Galerie (Meyer zur Capellen 2001, S. 112–115, Kat. 4). Für die Identifizierung des zweiten Madonnenbildes hilft die Lektüre von Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 65. Direkt vor der *Madonna Solly* behandelt er eine weitere Madonna aus dem Berliner Museum, welche zuvor dem Fürsten Borgheese gehörte und sehr wahrscheinlich von Oesterley gemeint ist: Raffael, *Maria mit segnendem Kind und den Hll. Hieronymus und Franziskus*, um 1502, Pappelholz, 34 x 29 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 145; ehemals Sammlung des Fürsten Borgheese, seit 1829 in der Berliner Galerie (Meyer zur Capellen 2001, S. 115–117, Kat. 5).

eine auf Leinwand gemalte Anbetung der Heil. Könige] Dieses Werk ist heute nicht mehr Raffael zugeschrieben: Giovanni di Pietro, gen. Lo Spagna, *Die Anbetung der Könige*, um 1500/1510, Leinwand, 243 x 245 cm, Berlin, Staatliche Museen zu

Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 150, erworben 1833, ehemals Hochaltarbild der Klosterkirche S. Pietro in Valle bei Ferentillo, gestiftet vom Abt Ancaiani (Best. Kat. Berlin 1996, S. 114).

Fol. 13v

für die Kirche St Francesco zu Perugia die Krönung der Maria zu malen] Raffael, *Pala Oddi*, 1503–1504: *Die Krönung Mariens*, Holz auf Leinwand übertragen, 267 x 163 cm; Darstellungen der Predella: *Verkündigung*, *Anbetung der Könige* u. *Darbringung im Tempel*, Holz, je 39 x 190 cm, Rom, Vatikanische Pinakothek, Inv. Nr. 334, 335; im Auftrag von Maddalena Oddi geschaffen für die Kirche San Francesco al Prato in Perugia, 1797 Überführung nach Paris, 1816 Rückkehr nach Rom, seit 1820 in der Vatikanischen Pinakothek (Meyer zur Capellen 2001, S. 125–137, Kat. 8; Pietrangeli 1996, S. 239). Oesterley fertigte in Rom die Zeichnung nach einem Detail dieses Gemäldes: Carl Oesterley, *Kopf des Apostels Matthäus aus Raffaels Marienkrönung*, 1828, Feder in Braun über Bleistift, 184 x 226 mm, eigenhändig bez. „[in Bleistift] Krönung der Maria. / v. / [in Tinte] Raphael d'Urbino / Vatican. Rom d. 8 Jan 1828“, Inv. Nr. L H 2002/219 (Abb. 30) (Ausst. Kat. Göttingen 2015, Kat. 43).

Randbemerkung: (*Kupferstich v. Stölzel*) Ernst Christian Stölzel, *Marienkrönung*, 1832, Radierung, 803 x 564 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 99/6973(KK) (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 250, Kat. C 3.3) (Abb. 29, aus Privatbesitz).

Fol. 14r

Im Hause des Grafen Conestabile della Staffa ist die reizende kleine Madonna in der Frühlingslandschaft] Raffael, *Madonna Conestabile*, 1503–4, Tempera auf Leinwand (1871 von Holz übertragen), 17,5 x 18 cm, St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. GS 252; 1789 in Sammlung von Giancarlo und Scipione Conestabile in Perugia, seit 1870 in St. Petersburg (Meyer zur Capellen 2001, S. 141–144, Kat. 10).

S. 85

der schlafende Ritter mit der Tugend der Ueppigkeit] Raffael, *Traum des Scipio Africanus d. Ä. (Traum des Ritters)*, um 1504, Öl auf Pappelholz, 17,5 x 17,3 cm, London, The National Gallery, Inv. Nr. NG 213 (Meyer zur Capellen 2001, S. 159–162, Kat. 14; Ausst. Kat. Wien 2017, S. 86–89, Kat. 12).

Originalentwurf] Raffael, *Karton zu Traum des Scipio Africanus d. Ä. (Traum des Ritters)*, Feder über Silberstift, Übertragungsspuren, 182 x 214 mm, London, National Gallery, Inv. Nr. 213 A, (Knab/ Mitsch/ Oberhuber 1983, Kat. 93, S. 564–565; Meyer zur Capellen 2001, S. 162, Kat. 14/I.1).

so machte R. ihm die Zeichnungen zu 10 Compositionen] Hier gibt Oesterley Passavants Angaben verfälscht wieder, welcher nicht von zehn in Florenz und Perugia erhaltenen Zeichnungen Raffaels für die Libreria Piccolomini spricht: „Da nun Pinturicchio das reiche Talent Rafael's [...] kannte, bewog er ihn die Zeichnungen

zu zehn grossen Bildern aus dem Leben des erwähnten Äneas Sylvius zu entwerfen. Rafael begab sich sogleich mit grosser Lust ans Werk, wie dieses noch mehrere sehr schöne Zeichnungen, die sich bis auf unsere Tage erhalten haben, bezeugen“ (Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 71). Heute gelten folgende Zeichnungen als Vorarbeiten Raffaels für Pinturicchios Gemälde zum Leben Pius II. in der Libreria Piccolomini: Raffael, *Die Begegnung Kaiser Friedrich III. mit seiner Braut, Eleonora von Portugal*, Feder, bräunlich laviert, über Spuren von schwarzer Kreide, 545 x 410 mm, New York, Morgan Library; ders., *Auszug Aenea Silvios zum Basler Konzil*, Feder, laviert, Weißhöhung, über Spuren von schwarzem Stift, in Feder quadriert, 705 x 415 mm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 520 E; ders., *Vier reitende und ein laufender Krieger (zu Auszug Aenea Silvios zum Basler Konzil)*, Feder über Spuren schwarzer Kreide, 272 x 400 mm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 537 E; ders., *Gruppe von Soldaten (zu Dichterkrönung Aenea Silvios)*, Silberstift auf Mattblau grundiertem Papier, 213 x 223 mm, auf der Rückseite Vorstudien für die Putti vor den Pilastern der Libreria Piccolomini, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. P II 510 (Knab 1983, S.65–68; Knab/ Mitsch/ Oberhuber 1983, 558–559, 561–562, Joannides 1983, S. 146–147).

Fol. 14v

die Freskogemälde selbst, wo Pinturicchio mehrere Portraits und zu viel Verzierungen hinzufügte. Sie sind wahrscheinlich 1503 gemalt, und man glaubt hier das Portrait R. mit dem Pinturicchio zu erkennen] Pinturicchio, *Zehn Szenen aus dem Leben Pius II.*, 1502–1507, Fresken, Siena, Dom, Libreria Piccolomini (Ausst. Kat. Perugia 2008, S. 134–138). Eine Abbildung des Details mit den beiden genannten Figuren findet sich in Passavant 1839–1858, Bd. 3, Taf. XVI.

die Trauung Maria u Josephs (Lo Sposalizia [!]) 1504] Raffael, *Sposalizio*, 1504, Holz, 170 x 118 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv. Nr. 472, sign. u. dat., ursprünglich für die Albizzini-Kapelle, San Francesco, Città di Castello, seit 1806 in der Brera (Meyer zur Capellen 2001, S. 140–141, Kat. 9).

S. 86 *(v. Longhi gest.)*] Giuseppe Longhi, *Vermählung Mariae*, 1820, Kupferstich, 1000 x 675 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 99/6884(KK) (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 250, Kat. C 5.1). Ehemals ein Exemplar des Stiches in der Kunstsammlung der Universität Göttingen, s. Johann Domenicus Fiorillo, Verzeichniss der Kupferstiche auf der Königl Universitäts-Bibliothek in Göttingen. verfertigt von Johann Dominicus Fiorillo. fortgesetzt von Carl Oesterley, 1784ff, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv (im Folgenden: Fiorillo DG), Bd. S, Sanzio/Raphael, o. S.: „Lo Sposalizio, von Giuseppe Longhi“ mit dem Eingangsdatum 1848.

ist genau in der Gruppierung des Peruginos (im Dom zu Perugia 1495 gemalt) jetzt v. Franzosen geraubt in Caën] Pietro Perugino, *Sposalizio delle Vergine*, 1502–1504, Holz, 185 x 234 cm, Caen, Musée des Beaux Arts, Inv. Nr. 28, ursprünglich im

Dom von Perugia in der Capella del Santo Anello, 1797 nach Frankreich gebracht, seit 1804 in Caen (Garibaldi 1999, S. 136, Kat. 66).

Fol. 16r

Er malte hier >betenden< Christus am Oelberge] Das Gemälde ist zu identifizieren mit: *S. 87*
Giovanni di Pietro, gen. Lo Spagna (?), *Christus am Ölberg*, Öl auf Holz, 60,3 x 67,3 cm, London, The National Gallery, Inv. Nr. NG1032; um 1829 im Besitz des Prinzen Gabrielli in Rom, Verkauf an den Londoner Kunsthändler Woodburn, seit 1878 im Besitz der National Gallery (Best. Kat. London 1951, S. 384–385). Nach Passavant ist Raffael der Schöpfer dieses Gemäldes, das er ausführlich beschreibt und als Kupferstich veröffentlicht (Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 77–78, Bd. 2, S. 31–33, Kat. 24, Tafelband, Taf. X; Passavant 1839–1858, Bd. 3, S. 88). Er identifiziert das Werk mit dem von Vasari erwähnten Gemälde des Christus am Ölberg, welches Raffael für den Herzog von Urbino ausführte (Vasari 2004, S. 23–24). Crowe und Cavalcaselle widersprechen Passavants Theorie und schreiben die Arbeit Lo Spagna zu (Crowe/ Cavalcaselle 1866, S. 308–309).

Nur 2 kleine Bilder ließ der Herzog von R. malen einen St. Georg und den Erzengel S. Michael] Raffael, *Hl. Georg den Drachen besiegend*, 1504, Pappelholz, 30,5 x 26,6 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 609 (Meyer zur Capellen 2001, S. 154–158, Kat. 13; Ausst. Kat. Wien 2017, S. 92–94, Kat. 14); Raffael, *Erzengel Michael*, 1503–4, Pappelholz, 30,9 x 26,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 608 (Meyer zur Capellen 2001, S. 150–154, Kat. 12).

Randbemerkung: *In Skizzenbuch in d. Akademie zu Venedig]* Venezianisches Skizzenbuch (*Libretto veneziano*), Venedig, Gallerie dell'Accademia, die Blätter wurden gelöst, verfügen aber noch über Paginierungen. Es handelt sich v. a. um Zeichnungen nach umbrischen und märkischen Künstlern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Passavant sieht die Zeichnungen des Venezianischen Skizzenbuchs als Arbeiten Raffaels aus den Jahren 1500 bis 1506 an und führt die einzelnen Blätter auf (Passavant 1839–1858, Bd.2, S. 466–476). Über die Zuschreibung der Zeichnungen herrscht bis heute Uneinigkeit. Eckhart Knab sieht in ihnen Werke eines begabten unbekanntenen Kopisten (Knab 1983, 67–68), Sylvia Ferino Pagden hingegen erachtet einzelne Blätter als Arbeiten Raffaels (Ferino Pagden 2009, S.96–98). Für eine genaue Beschreibung und Rekonstruktion des Skizzenbuchs s. Fischel 1917, Teil 2, S. 85–115 und Best. Kat. Florenz 1982, Kat. 83, S. 134–216. Zur wissenschaftstheoretischen Debatte über das Venezianische Skizzenbuch im 19. Jahrhundert s. Passini 2012.

Fol. 16v

Randbemerkung: *Achille de' Grassi aus Bologna. Bischof zu Pesaro bestellte später die Verkündigung bei ihm]* Dieses Gemälde beschreibt Passavant ausführlich, weiß *S. 88*

aber nicht Näheres über den Verbleib des Werkes (Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 388–389, Kat. 253).

Fol. 17r

- S. 89** Randbemerkung: *Verocchio u Wachsgießer Orsino machten sein Bild v. Wachs*] Dem liegt der Bericht aus Vasaris Lebensbeschreibung des Verrocchio zugrunde, dass dieser dem Wachsbildner Orsino dabei half, drei lebensgroße Bildnisse Lorenzo de Medici zu fertigen, welche aus Dankbarkeit dafür gestiftet wurden, dass Lorenzo der Pazzi-Verschwörung 1478 entkam (Vasari 1971, S. 544). Möglicherweise nach dem Vorbild einer Büste von Orsino Benintendi und Andrea del Verrocchio wurde folgende Plastik gefertigt: *Lorenzo de Medici*, bemalte Terracotta, 65,8 x 59,1 x 32,7 cm, Washington D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv. Nr. 1943.4.92 (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.12189.html#overview> <18.07.2019>).

Fol. 18r

- S. 90** *es fand deshalb eine Concurrrenz zwischen L. da Vinci und M. Angelo statt. Beide zeichneten >1503< Cartoni*] Der Florentiner Stadtrat bestellte 1503 bei Leonardo da Vinci die Ausführung eines Wandgemäldes, die Anghiarischlacht darstellend, für den großen Ratsaal im Palazzo della Signoria. 1504 wurde bei Michelangelo ein zweites Wandgemälde, die Cascinaschlacht zeigend, in Auftrag gegeben, das neben dem Gemälde Leonardos seinen Platz finden sollte. Die Kartons, welche Leonardo und Michelangelo zu den Schlachtenbildern fertigten, wurden von vielen Künstlern studiert und rezipiert. Heute zeugen nur noch Kopien der Kartons vom Aussehen der Bilder: Aristotile da Sangallo (?), *Kopie nach Michelangelos Karton für die Cascina-Schlacht*, vor 1519 (?), Grisaillemalerei auf Holz, 76,4 x 130,2 cm, Holkham Hall, Norfolk, Collection of the Earl of Leicester (Zöllner/ Thoenes 2017, Kat. M4, S. 661–662); unbekannter Künstler, Peter Paul Rubens, *Kopie nach Leonardos Anghiarischlacht*, vor 1550 und um 1603, schwarze Kreide, Feder, Tinte, gehöht mit Bleiweiß, überarbeitet mit Wasserfarbe, 452 x 637 mm, Paris, Musée du Louvre (Zöllner 2011, Bd. 1, S. 164–169).

Randbemerkung: *Donatello / Lorenzo Ghiberti / Thore zum Bapstisterium [!] in Florenz*] Lorenzo Ghiberti, *Nordtür des Florentiner Baptisterium*, 1404–24, Bronze, teilweise vergoldet, 457 x 251 cm, Florenz, Baptisterium; derselbe, *Osttür des Florentiner Baptisteriums*, 1425–52, Bronze, teilweise vergoldet, 506 x 287 cm, Florenz, Baptisterium (Poeschke 1990, S. 62–65, 70–73).

Fol. 19r

- S. 91** *Nach dem Freskogemälde Masaccios in der Capelle der Brancacci in S. M. del Carmine studierte er*] Masolino, Masaccio, Filippino Lippi, *Szenen aus dem Leben*

des heiligen Petrus, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies, Fresken, 1423–1428, 1481–1485, Florenz, Santa Maria del Carmine, Brancacci-Kapelle (Roettgen 1996, S. 92–117).

daß beweisen noch seine Zeichnungen] Auf welche Zeichnungen Oesterley sich hier bezieht ist unklar. Zu den Studien Raffaels in der Brancacci-Kapelle berichtet Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 83: „Dass Raffael in der von Masaccio ausgemalten Capelle de'Brancacci in der Carmeliterkirche zu Florenz mit andern seiner Kunstgenossen [...] studirte [!] berichtet nicht nur Vasari, sondern es findet sich selbst, wie wir sehn werden, in mehreren seiner Werke begründet.“

Als das erste Bild was er in Florenz malte wird d. Madonna del Granduca angesehen] Raffael, *Madonna del Granduca*, 1505, Holz, 84,4 x 55,9 cm, Florenz, Galleria Palatina, Inv. Nr. 1912, Nr. 178; 1800 angekauft von Großherzog Ferdinand III. (Meyer zur Capellen 2001, S. 206–210, Kat. 24).

Fol. 19v

Eine zweite Madonna >für d. Duca di Terranuova< mit 3 Kindern in rund gemalt] Raffael, *Maria mit dem Kind, Johannes d. T. und einem Hl. Knaben (Madonna Terranuova)*, um 1505, Pappelholz, rund, Durchmesser 88,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 247A; 1854 erworben aus der Sammlung der Herzöge von Terranuova, Genua und Neapel (Best. Kat. Berlin 1996, S. 100; Meyer zur Capellen 2001, S. 188–191, Kat. 19). S. 92

Sodann soll das Portrait eines Jünglis [!], in dem Winter in Florenz gemalt sein] Hier hält sich Oesterley eng an Passavant, welcher nach der Beschreibung der Madonna Terranuova das Bildnis eines Jünglings von ca. 18 Jahren aus der florentiner Familie del Riccio im Besitz König Ludwigs I. von Bayern aufführt (Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 86–87, Bd. 2, S. 38–39). Dieses Porträt wird heute nicht mehr Raffael zugeschrieben: Umbrischer Meister, *Bildnis eines jungen Mannes*, um 1520 (?), Holz, 53,5 x 41,2 cm, München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1059, bez. auf den Gewandschließen „RAFFAELLO URBIN“ (Meyer zur Capellen 2001, S. 316–317, Kat. X-18; Best. Kat. München 2007, S. 270).

Altartafel die R. für die Nonnen d. Heil. Antonius v. Padua in Perugia] Raffael, *Pala Colonna*, 1505, für das Kloster, Sant'Antonio in Perugia, 1663 wurde die Predella verkauft, 1678 das Altargemälde: *Thronende Madonna mit Kind, Johannesknaben und den Heiligen Petrus, Paulus, Cecilie und Katharina*, Holz, 172,4 x 172,4 cm, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 16.30; *Lünette mit segnendem Gottvater und zwei Engeln*, Holz, 74,9 x 180 cm, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 16.30. Predella: *Christus im Garten Gethsemane*, Holz, 24 x 29 cm, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 32.130.1, über verschiedene Stationen, u. a. Galerie Orléans in Paris, Slg. Lord Eldin, Edinburgh, seit 1932 im Metropolitan Museum; *Kreuztragung*, Holz, 24,1 x 85,1 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. 2919, über ver-

schiedene Stationen, ab 1721 in der Galerie Orléans in Paris, ab 1798 in London bei wechselnden Besitzern, seit 1913 in der National Gallery; *Beweinung Christi*, Holz, 23 x 28 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, Inv. Nr. P16e3, über verschiedene Stationen, ab 1721 in der Galerie Orléans in Paris, ab 1798 in London und München bei wechselnden Besitzern, seit 1900 Sammlung Isabella Stewart Gardner (Meyer zur Capellen 2001, S. 172–185, Kat. 17).

ist ein Bild R's. für die Familie Ansidei höchst interessant] Raffael, *Pala Ansidei*, 1505: *Madonna Ansidei*, Pappelholz, 209 x 148 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. 1171; Predella mit *Predigt Johannes des Täufers*, Holz, 26 x 53 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. 6480; geschaffen im Auftrag von Bernadino Ansidei für die San Niccolò-Kapelle in San Fiorenzo, Perugia, 1764 im Besitz von Lord Robert Spencer, von ihm kam es in die Sammlung des Duke of Malborough in Blenheim Palace, seit 1885 in der National Gallery (Dussler 1971, S. 13–14; Meyer zur Capellen 2001, S. 165–170, Kat. 16).

Fol. 20r

Die halbe Figur des auferstandenen Christus] Raffael, *Segnender Christus (Pax Vobiscum)*, 1505–6, Holz, 31,7 x 25,3 cm, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, Inv. Nr. 150; vormals im Besitz des Grafen Paolo Tosio in Brescia (Meyer zur Capellen 2001, S. 200–203, Kat. 22).

Ein höchst wichtiger Auftrag ward 1505 R. von den Camaldulensern des Klosters St. Severo in P] Raffael, *Trinität mit Heiligen*, 1505, Fresko, Basislänge 389 cm, Perugia, San Severo (Oberhuber 1999, S. 45, Abb. 44). Während seiner Italienreise fertigte Oesterley eine Zeichnung nach diesem Wandgemälde an: Carl Oesterley, *Ausschnitt aus Raffaels Fresko der Dreifaltigkeit mit Heiligen in San Severo in Perugia*, 1827, Bleistiftzeichnung, 277 x 373 mm, bez. „Raphael Santio d'Urbino / Perugia den 1ten Sept 1827 / Kirche St. Severo“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Inv. Nr. L H 2002/132.

Fol. 20v

- S. 93 *er bekam einen ehrenvollen Auftrag für das Kloster Monte Luce ein [!] Himmelfahrt Mariä zu malen*] Hier folgt Oesterley Passavant, der ausführlich die Erteilung des Auftrags zu einer Krönung Mariens für das Kloster Monteluce an Raffael, seine Zeichnung dazu und die Vollendung des Gemäldes durch Giulio Romano und Penni beschreibt: Passavant 1839–1858 Bd. 1, S. 90–91, 337–338, Bd. 2, S. 380–385, 561–562. Das Altargemälde ist zu identifizieren mit: Raffael, Gianfrancesco Penni u. Giulio Romano, *Die Krönung der Maria (Madonna di Monteluce)*, 1516–1525, Öl auf Holz, 354 x 230 cm, Rom, Pinacoteca Vaticana (Oberhuber 1999, S. 253; Meyer zur Capellen 2005, S. 210–220, Kat. 67). Bei der genannten Entwurfszeichnung Raffaels handelt es sich um: *Tod und Krönung Mariä*, Feder in Braun laviert, Weißhöhung,

Spuren einer Kohlevorzeichnung, 379 x 260 mm, London British Museum, Inv. Nr. 1860-6-16-84; das Blatt befand sich zuvor u. a. im Palazzo Borghese in Rom und in der Sammlung von Thomas Lawrence, die Zuschreibung an Raffael oder einen seiner Schüler (v. a. Gianfrancesco Penni) ist umstritten (Ausst. Kat. Mantua/Wien 1999, S. 262, Kat. 185 (als Werk Raffaels); Best. Kat. London 1962, S. 55, Kat. 68 (als Werk Gianfrancesco Pennis)).

Fol. 29v

In der Grablegung erreichte er das Vorbild des M. Angelo und Masaccio in der strengen Zeichnung und scharfen Charakteristik] Raffael, *Grablegung Christi*, 1507, Holz, 184 x 176 cm, Rom, Galleria Borghese, Inv. Nr. 170, signiert und datiert; ursprünglich geschaffen für die Baglioni-Kapelle in San Francesco al Prato, Perugia (Meyer zur Capellen 2001, S. 233–241, Kat. 31). S. 94

und in der Madonna mit dem Baldachin] Raffael, *Madonna del Baldacchino*, 1507–1508, Holz, 279 x 217 cm, Florenz, Galleria Palatina, Inv. 1912, Nr. 165, unvollendet (Meyer zur Capellen 2001, S. 276–281, Kat. 40).

Fol. 32r

Camera della Segnatura] Raffael, Wandfresken der Stanza della Segnatura, Rom, Vatikanischer Palast: *Disputa*, 1509, Basislänge ca. 770 cm; *Die Schule von Athen*, 1510, Basislänge ca. 770 cm; *Parnass*, 1510/11, Basislänge ca. 650 cm; *Augustus verhindert die Verbrennung von Vergils Aeneis*, 1510/11, Basislänge ca. 185 cm; *Alexander legt die Werke des Homers in das Grab des Achilles*, 1510/11, Basislänge ca. 185 cm; *Iustitia Wand mit Cardinalstugenden*, *Gregor IX. empfängt die Dekretalien und Justinian empfängt die Pandekten von Tribonianus*, 1511, Basislänge ca. 660 cm; Raffael, Deckenfresken der Stanza della Segnatura, 1509–1511, Rom, Vatikanischer Palast: *Personifikationen der Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz*, Durchmesser jeweils 180 cm, *Adam und Eva*, *Apollo und Marsyas*, *Astronomie*, *Das Urteil Salomos*, jeweils 120 x 105 cm (Oberhuber 1999, S. 251, Frommel 2017, S. 15–40). S. 101

Fol. 58r

Randbemerkung: *Levin Schüking Luther in Rom*] Schüking 1870. Die Exemplare der SUB Göttingen (Sign. 8 FAB VII, 5774:1–3) wurden 1870 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen. S. 104

Fol. 60r

Randbemerkung: *verblümt, Selam*] Damit bezieht sich Oesterley möglicherweise auf Symanski 1821. Ein Exemplar der Publikation kam aber erst 1925 in die SUB Göttingen (Sign. 8 SVA VIII, 8195). S. 106

Fol. 62v

- S. 110** *Sehr interessant ist ein alter Kupferstich von M. Antonio Raimondi hier ist Apollo mit d. Lyra gebildet*] Marcantonio Raimondi, *Parnaß*, um 1517–1520, Kupferstich, 358 x 468 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 23957 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 382, Kat. F 3.1).

Fol. 69.1r

- S. 120** *ist es sehr richtig in einem Werke v. Comolli. La Scuola degli antichi Filosofi, genannt*] Diese und die folgenden Nennungen der Seite entstammen: Platner/ Bunsen 1832, S. 336, Anm.*: „Der oben erwähnte Anonymus des Comolli, nennt es, seinem Gegenstande nicht unangemessen, La Scuola degli antichi Filosofi. Aber schon Agostino Veneziano setzte, in der Meinung es sei ein christlicher Gegenstand, auf seinen vier Jahre nach Raphaels Tode erschienenen Kupferstich den englischen Gruß in griechischer Sprache. Vasari (Vita die Raffaello da Urbino. T. V. p 257.) erklärte es für die Vereinigung der Theologie und Philosophie vermittelt der Astrologie, und der Erklärung sind auch Borghini (Riposo a car. 316.) und Lomazzo (Trattato della Pittura, Scultura, ed Architettura p 282.) beigetreten. Der letztere glaubte auch in der sogenannten Disputa ausser dem Streit über das heil. Sacrament eine Vermittlung zwischen der Theologie und Philosophie zu erkennen. Auf dem 1550 erschienenen Kupferstiche des Giorgio Mantuano wird es der Streit des heil. Paulus mit den Stoikern und Epicuräern genannt; und Tomasini gab dem Aufstich dieser Platte im Jahre 1617 dem Plato und Aristoteles als vermeinten Aposteln Heiligenscheine. Scanelli (Microcosmo della Pittura, Lib II. cap. 4.) sah in diesen beiden Figuren die heiligen Petrus und Paulus, die in der Versammlung der heidnischen Philosophen die neue und höhere Erkenntniss der ewigen Güter verkünden.“ Platner/ Bunsen 1832 wurde 1833 in den Bestand der SUB Göttingen aufgenommen.

Agostino Veneziano. nannte es in seinem 4 Jahre nach Rs. Tod herausgegebenen Kupferstich, ein christliches Bild] Agostino Veneziano, *Gruppe mit Pythagoras (Vier Evangelisten)*, 1524, Kupferstich, 439 x 324 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 53/1418 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 375f, Kat. F 2.3).

Giorgio Mantuano. 1550 nennt es auf seinem Kupferstich der Streit d. heil Paulus mit d. Stoikern u. Epikuräern] Giorgio Ghisi, gen. Mantuano, *Schule von Athen (Predigt Pauli in Athen)*, 1550, Kupferstich von zwei Platten, 527 x 826 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 99/6877(KK) (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 376f, Kat. F 2.6).

1617 stach Tomasini dieses Blatt auch und gab Plato und Aristoteles Heiligenscheine] Gaspare Osello, *Schule von Athen (Predigt Pauli in Athen)*, Kupferstich von zwei Platten, 699 x 911 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 99/6945(KK). Philippe Thomassin überarbeitete die Platte von Osello und versah im zweiten Zustand

1617 die Figuren Plato und Aristoteles mit Heiligenscheinen (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 377f, Kat. F 2.7).

Scanelli (Microcosmo >kleine Welt< della Pittura) sah Petrus und Paulus die christliche Lehre zuerst den Heidnischen Philosophen Lehrend] Scannelli 1657, S. 159, das Exemplar der SUB Göttingen (Sign. 4 BIBL UFF 419) kam 1769 mit dem Nachlass Uffenbach in den Bestand der Bibliothek.

Fol. 73v

die von M. Angelo in der Sixtinischen Capelle gemalten Fresken] Michelangelo, *Ausmalung der Decke und Lünetten der Sixtinischen Kapelle mit Szenen des Alten Testaments, Sibyllen, Propheten und Vorfahren Christi*, 1508–12, Fresko, 40,5 x 13,2 m, Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle; für grundlegende Informationen zu der Entstehung und dem Bildprogramm s. Zöllner/ Thoenes 2017, S. 126–293, Kat. M5, S. 663–689. S. 126

Fol. 73.1r

Grabmonument für Julius II.] Mit Unterbrechung arbeitete Michelangelo von 1505 bis 1545 am *Grabmal für Julius II.* in Rom, S. Pietro in Vincoli; für grundlegende Informationen zur komplexen Planungs- und Entstehungsgeschichte sowie dem Bildprogramm s. Zöllner/ Thoenes 2017, S. 108–124, 549–553, Kat. S15a–j, S. 614–628.

Fol. 73.1v

Kapelle d. Mediceer in St. Lorenzo. Grabmäler] Michelangelo, *Die Skulpturen der Medici-Kapelle in S. Lorenzo in Florenz*, 1521–34; für grundlegende Informationen zur Entstehung und dem Bildprogramm s. Zöllner/ Thoenes 2017, S. 343–377, Kat. S17a–i, S. 631–643. S. 127

malt M. Angelo das jüngste Gericht. 60 Fuß hoch] Michelangelo, *Das Jüngste Gericht*, 1536–41, Fresko, 17 x 15,5 m, Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle; für grundlegende Informationen zur Planung und Ikonographie s. Zöllner/ Thoenes 2017, S. 392–491, Kat. M6, S. 690–699.

Randbemerkung: *aber er sagt Malerei für Weiber für faule und bequeme Maler*] Zu dieser Anekdote s. Lanzi 1830, S. 123.

Fol. 74r

David] Michelangelo, *David*, 1501–04, Marmor, Höhe 516 cm, Florenz, Galleria dell'Accademia (Zöllner/ Thoenes 2017, S. 73–93, Kat. S10, S. 605–608). S. 128

Fol. 74v

Sein >25.< Portrait >1509< für Francia im Besitz [!] van Dycks gest.] Vermutlich zu identifizieren als: Rafael, *Porträt eines jungen Mannes*, 1510–11, Holz, 76,8 x 60,8 S. 129

cm, Verbleib unbekannt, bis 1944 Krakau, Czartoryski Museum, Inv. Nr. V-239; 1809 von Graf Adam Czartoryski erworben, der früheste Kupferstich nach diesem Gemälde stammt von Paulus Pontius (1603–58) (Meyer zur Capellen 2008, S. 94–99, Kat. 70). Passavant sah das Werk als Selbstbildnis Raffaels an und veröffentlichte in der franz. Ausgabe seines Raffael-Buches einen Stich desselben von Girard (Passavant 1860, Titeltupfer; Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 173). Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert wurde diese Identifikation angezweifelt. Van Dyck fertigte in seinem *Italienischen Skizzenbuch* eine Zeichnung nach dem Gemälde an: Anthonis van Dyck, *männliches Bildnis*, schwarze Kreide, von fremder Hand mit Feder nachgezogen, 220 x 153 mm, *Italienisches Skizzenbuch*, Fol. 109 v, London, British Museum, Inv. Nr. 1957, 1214.207.109 (Adriani 1965, S. 29, 109v).

zugleich daß im Palast Barberini seiner Geliebten] Raffael, *Bildnis einer jungen Frau (La Fornarina)*, 1518–20, Pappelholz, 85,5 x 61,5 cm, Rom, Palazzo Barberini/Galleria Nazionale, Inv. Nr. 2333, sign. auf dem Armreif „RAPHAEL VRBINAS“; das Gemälde befindet sich seit 1642 im Palazzo Barberini (Meyer zur Capellen 2008, S. 144–149, Kat. 78).

Fol. 75r

Das Portrait Julius II.] Raffael, *Papst Julius II.*, 1511, Pappelholz, 108 x 80,7 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. 27 (Meyer zur Capellen 2008, S. 100–108, Kat. 71).

Portrait d. Herzogs v. Mantua] Dieses Gemälde konnte nicht genau identifiziert werden, es wird von Passavant genannt, der aber nur unsichere Angaben zu seinem Aufenthaltsort gibt: „Es sei jetzt im Besitz des Herrn Edward Gray in London.“ (Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 121–122, Kat. 85, Bd. 1, S. 175).

Parmesan Liebling d. Papstes] Passavant berichtet Folgendes zu diesem Porträt, dessen Verbleib ihm unbekannt war: „Der Anonyme des Morelli berichtet p. 67: ‚1530 Im Haus des Herrn Antonio Foscarini zu Venedig: Das Portrait bis an die Hüften, in Öl, auf Holz, vom Parmesan, dem Favoriten des Papstes Julius. Von der Hand Rafael’s von Urbino. Erhalten vom Bischof von Lodi.‘ Wohin dieses Bildniss gekommen und wer dieser Parmesano gewesen, kann ich nicht mit Bestimmtheit nachweisen.“ (Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 120–121, Kat. 84).

Randbemerkung: *Verkündigung Rs 1511. gemalt für Grassi in Bologna*] S. Anmerkung zu Fol. 16r, S. 88.

Randbemerkung: *Madonna di Loreto*] Raffael, *Madonna di Loreto*, 1511–12, Pappelholz, 120 x 90 cm, Chantilly, Musée Condé, Inv. Nr. 68 (Meyer zur Capellen 2005, S. 89–97, Kat. 51).

S. 130 *Madonna d’Alba*] Raffael, *Madonna Alba*, um 1511, auf Leinwand übertragen, rund, Durchmesser 95,3 cm, Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 24 (Mellon Collection) (Meyer zur Capellen 2005, S. 82–88, Kat. 50).

Vierge au diadème, Le Sommeil de Jesus, La Vierge au Linge jetzt in Paris] Raffael Werkstatt nach Entwurf Raffaels, *Madonna mit dem Diadem*, um 1512, Pappelholz, 68 x 48,7 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 603 (Meyer zur Capellen 2005, S. 251–254, Kat. A9).

Madonna Aldobrandini] Raffael, *Madonna Aldobrandini (Carvagh Madonna)*, um 1510, Öl auf Holz, 38,7 x 32,7 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. 744, (Meyer zur Capellen 2005, S. 71–76, Kat. 48).

Fol. 75v

Madonna di Fuligno] Raffael, *Madonna di Fuligno*, um 1512, auf Leinwand übertragen, 301 x 198 cm, Rom, Pincoteca Vaticana, Inv. Nr. 329; zuerst erwähnt als Gemälde des Hochaltars von S. Maria in Aracoeli, Rom, 1565 nach San Francesco in Fuligno transferiert, 1797 nach Paris verbracht, seit 1815 im Vatikan (Meyer zur Capellen 2005, S. 98–106, Kat. 52).

Randbemerkung: *Correggio in St. Franciscus in Dresden so viel Aehnlichkeit, daß man glaubt er habe hier R. nachgeahmt*] Antonio Allegri da Correggio, gen. Correggio, *Die Madonna des heiligen Franziskus*, 1514/15, Öl auf Pappelholz, 299 x 245 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal. Nr. 150 (Best. Kat. Dresden 2007, S. 167).

Fol. 76r

Prophet Jesaias] Raffael, *Der Prophet Jesaja*, 1513, Fresko, 250 x 155 cm, Rom, S. 131 Chiesa di Sant'Agostino (Oberhuber 1999, S. 252; Vecchi 2002, S. 34–35).

von Andrea Sansovino eine Marmorgruppe der St. Anna und Maria machen] Andrea Sansovino, *Anna Selbdritt*, 1510–12, Marmor, Rom, S. Agostino (Poeschke 1992, S. 126–127).

Fol. 76v

Gestochen v. H. Golzius >nach Zeichnung v. Casparo Celio, Bartsch III. p. 82. N. 269.<] Unter den Werken im zeichnerischen Nachlass Carl Oesterleys findet sich: *Prophet Jesaja nach Raffael*, 1592, Kupferstich, 317 x 203 mm, auf größeres Blatt montiert, bez. mit Feder „gestochen v. H. Golzius nach Gasparo Celio.“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Inv. Nr. L D 2002/6. Bartsch 1803, S. 82, Nr. 269.

Fornarina] S. Anmerkung zu Fol. 74v, S. 129.

Fol. 76.1r

R. Morghen hat dieses von südlicher Gluth und Fülle in herrlicher Schönheit strahlende Bild, als d. Geliebte R. gestochen. Passavant vermutet daß nach Vasaris Angabe es Beatrice Ferrarese] Hier scheint Oesterley wie Morghen das Gemälde der sogenannten Fornarina (*Raffaels Geliebte*, Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 124–26, Kat. 87) S. 133

mit dem Porträt einer unbekanntenen jungen Frau aus Florenz (Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 139–42, Kat. 95) zu verwechseln, das Passavant als Bildnis der Beatrice Ferrarese identifiziert, s. Anmerkung zu Fol. 100v, S. 156. Raphael Morghen, *Portrait einer Frau, gen. La Fornarina*, undatiert, Radierung und Kupferstich, 334 x 234 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 28501 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 245, Kat. B 31.1). Ehemals ein Exemplar des Stiches in der Kunstsammlung der Universität Göttingen, s. Fiorillo DG, Bd. S, Sanzio/Raphael: „Bel Ritratto di Raphaelis Amicizia Celeberrima La Fornarina Raph pinx. Raph Morghen sculp.“.

Fol. 76.1v

Bindo Altoviti] Raffael, *Bindo Altoviti*, 1512, Holz, 60 x 44 cm, Washington, D. C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 534 (Meyer zur Capellen 2008, S. 109–114, Kat. 72).

Speth in seiner Kunst in Italien] Speth 1819–1823. Die Exemplare in der SUB Göttingen (Sign. 8 ART PLAST I, 85:1–3). Ab 1819 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen.

R. Morghen hat es als das Rs gestochen] Raphael Morghen, *Portrait des Bindo Altoviti*, undatiert, Kupferstich, 297 x 198 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 24677 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 232, Kat. B 8.2.). Ehemals ein Exemplar des Stiches in der Kunstsammlung der Universität Göttingen, s. Fiorillo DG, Bd. S, Sanzio/Raphael: „Bel Ritratto di Raffaella Sanzio se stesso dipinse. Raffaella Morghen inc. in Firenze“. Hier noch falsch als Selbstportrait Raffaels geführt. Für die Ausstellung *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik* (Göttingen, Kunstsammlung der Universität 19.04.–19.07.2015) wurde wieder ein Exemplar dieses Stiches für die Kunstsammlung der Göttinger Universität angekauft, s. Ausst. Kat. Göttingen 2015, S. 204–205, Kat. 31 (Michael Thimann), (Abb. 49).

Madonna dell'Impannata] Raffael und Werkstatt, *Madonna dell'Impannata*, um 1513–15, Pappelholz, 160 x 127 cm, Florenz, Galleria Palatina, Inv. Nr. 94; entstanden im Auftrag Bindo Altovitis (Meyer zur Capellen 2005, S. 144–149, Kat. 58).

Madonna des Herzogs v. Bridgewater] Raffael, *Madonna Bridgewater*, 1507–1508, von Holz auf Leinwand übertragen, 82 x 57 cm, Edinburgh, National Gallery, Leihgabe des Duke of Southerland (seit 1945); vormals u. a. Galerie Orléans, 1798 vom Duke of Bridgewater angekauft, bis heute im Besitz seiner Nachfahren (Meyer zur Capellen 2001, S. 250–253, Kat. 33).

S. 134 *Madonna im Besitz d. Dichters Rogers in London*] Raffael, *Mackintosh Madonna (Madonna della Torre)*, um 1510, Holz auf Leinwand übertragen, 79 x 64 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. 2069; vormals Galerie Orléans Paris, um 1816 in London im Besitz Samuel Rogers, ab 1856 Sammlung R. J. Mackintosh seit 1906 in der National Gallery (Meyer zur Capellen 2005, S. 77–81, Kat. 49).

Fol. 77r

Für einen Cardinal Lionello Pio da Carpi malte R. eine größere heil. Familie die aus. G. Farnese nach Neapel gekommen ist] Raffal Werkstatt nach Entwurf Raffaels, *Madonna del Divino Amore*, um 1518, Holz, 140 x 109 cm, Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Inv. Nr. 146; entstanden im Auftrag von Lionello da Carpi und kam in die Sammlung seines Neffen Ridolfo Pio Kardinal von Carpi, 1794 gelangte es nach Neapel, 1798 nach Palermo verbracht und ist seit 1816 wieder in Neapel (Meyer zur Capellen 2005, S. 247–251, Kat. A8).

Marco di Ravenna hat alten Stich geliefert wo statt Ruine Landschaft mit Fächerpalme steht] Marco Dente, gen. da Ravenna, *Madonna della Palma*, 1525–30, Kupferstich, 236 x 168 mm, London, British Museum, Inv. Nr. 1874,0808.229 (https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1534852&partId=1&searchText=marco+di+ravenna&page=1<18.07.2019>).

Madonna del pesce] Raffael und Werkstatt, *Madonna del Pesce*, 1513–14, auf Leinwand übertragen, 215 x 158 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 297; zuerst erwähnt in Neapel, San Domenico, Capella Giambattista del Dolce, 1638 kam es in die Sammlung des spanischen Vizekönigs Ramiro de Guzman, Herzog von Medina, welcher es 1644 nach Spanien brachte (Meyer zur Capellen 2005, S. 117–123, Kat. 54).

Durch Baldassare Peruzzi ließ er in Gheta (Gärten) eine Villa bauen jetzt Farnesina] *Villa Farnesina*, Rom, 1505/06–11 nach Plänen Baldassare Peruzzis für den Bankier Agostino Chigi erbaut (Kliemann/ Rohlmann 2004, S. 194–199).

Fol. 77v

Er machte ihm Zeichnungen zu 2 Bronzeschüsseln, Federzeichnung v. R. dazu im Dresdener Kupferstichkabinett] Vmtl. Raffael Nachfolger, *Fries mit Neptun und Meereswesen auf einem Schüsselrand*, Feder in Braun über Röteln und schwarze Kreide, Blatt aus drei Teilen zusammengesetzt und rund beschnitten, Durchmesser 415 mm, Dresden, Staatliche Kunstsammlung, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 159 (Ausst. Kat. Dresden 1983, S. 78, Kat. 118 (Werner Schmidt)). Die Zeichnung war lange Raffael zugeschrieben, so auch von Passavant (Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 189, Bd. 2, S. 436–437, 530–531, Nr. 261). Es existiert ein weiterer Schüsselentwurf mit Meereswesen, der Raffael zugeschrieben wird: Raffael, *Entwurf für einen Schüsselrand*, Feder in Braun, Röteln, 232 x 369 mm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. P II 572 (Ausst. Kat. Mantua/ Wien 1999, S. 96, Kat. 35).

Rs [!] malte in S. M. della Pace 4 Propheten und 4 Sybilen] Raffael Werkstatt, *Die Propheten Hosea, Jonas, David und Daniel*, 1511, Fresko, Basislänge ca. 615 cm, Rom, Santa Maria della Pace, Chigi Kapelle, oberstes Register (Oberhuber 1999, S. S. 135

136–141); Raffael, *Sibyllen und Engel*, 1511, Fresko, Basislänge ca. 615 cm, Rom, Santa Maria della Pace, Chigi Kapelle, (Oberhuber 1999, S. 251).

Fol. 78r

Zimmer des Heliadors] Raffael, Deckenfresken der Stanza d'Eliodoro, 1514, Rom, Vatikanischer Palast: *Gott erscheint Noah*, Basislänge 390 cm; *Der brennende Dornbusch*, Basislänge 390 cm; *Die Opferung Isaaks*, Basislänge 340 cm; *Die Jakobsleiter*, Basislänge 340 cm; Raffael, Wandfresken der Stanza d'Eliodoro, Rom, Vatikanischer Palast: *Die Vertreibung des Heliodor*, 1511, Basislänge ca. 750 cm; *Die Messe von Bolsena*, 1512, Basislänge ca. 660 cm; *Die Befreiung des Petrus*, 1512, Basislänge ca. 660 cm; *Die Begegnung Papst Leo I. mit Attila*, 1513, Basislänge ca. 750 cm; *Monochrome Dekoration der Sockelzone mit elf Karyatiden, vier Hermen und kleinen Bildfeldern, die Bronzereliefs imitieren*, 1511–1514 (Oberhuber 1999, S. 251; Frommel 2017, S. 41–54).

Hier waren Portraite vieler berühmter Männer angebracht R. ließ sie durch Schüler kopirn [!] und dann herabschlagen] Dazu berichtet Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 192: „Decke und Wandbilder waren darin (Stanza d'Eliodoro) von Bramantino da Milano und Pietro della Francesca ausgeführt, wurden aber nach dem Willen des Papstes heruntergeschlagen. Da sich indessen viele Portraite berühmter Männer in diesen Gemälden befanden, so liess Raffael vorher durch seine Schüler Copien davon nehmen. Diese gelangten nachmals als ein Geschenk des Giulio Romano an Paolo Giovio von Como, Bischof von Nocera de Pagani.“ Dazu ergänzt Passavant in einer Anmerkung: „[...] Sie sollen nach England gekommen sein und sich in der Sammlung des verstorbenen W. Roscoe, verfasser des Lebens Leo X, befunden haben“.

Fol. 81r

S. 139 *Ein Entwurf (Pariser Sammlung) zeigt im Vordergrund >links< Gruppen von Reitern, ergriffen von Entsetzen durch d. Erscheinung, Leo im Hintergrund*] Raffael (und Werkstatt), *Die Begegnung Papst Leo I. mit Attila* (modellhafte Präsentationszeichnung), Feder, Bleigriffel und Weißhöhung auf Pergament, mit Kohle quadriert, 362 x 592 mm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 3873 (Knab/ Mitsch/ Oberhuber 1983, S. 599, Kat. 449).

Fol. 81v

derselbe Gegensatz in d. Hunnenschlacht v. Kaulbach] Wilhelm von Kaulbach, *Die Hunnenschlacht auf den katalaunischen Feldern*, um 1834–37, Öl auf Leinwand, 137,5 x 172,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. 918 (Best. Kat. Stuttgart 1982, S. 92–93); diese Komposition führte Kaulbach 1847–66 auch als monumentales Wandgemälde in der Treppenhalle des Berliner Neuen Museums als Teil eines Historienzyklus aus (Haspel 2009, S. 25–30). Die Wandgemälde wurden im Zweiten Weltkrieg durch

Bomben zerstört. Oesterley hielt die Raffael-Vorlesung erstmals 1841, die eingeschobene Bemerkung über Kaulbach ist zwar in der gleichen Tintenfarbe geschrieben, kann aber auch einige Jahre später ergänzt worden sein. Trotzdem ist es unwahrscheinlich, dass sich Oesterley hier auf das deutlich später ausgeführte Wandgemälde bezieht.

Fol. 82r

R. malte 2 mal sein Portrait, mit Baret und im bloßen Haupt] Die Version mit Baret ist zu identifizieren als: Raffael, *Baldassare Castiglione*, um 1514–15, Leinwand, 82 x 67 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 611 (Meyer zur Capellen 2008, S. 120–126, Kat. 74). Bzgl. des zweiten Porträts Castigliones mit bloßem Haupt geht die Forschung davon aus, dass es im Umfeld Raffaels (vmtl. von Giulio Romano) nach einer Zeichnung Raffaels geschaffen wurde: Giulio Romano (?), *Baldassare Castiglione*, Öl auf Leinwand, 54 x 42 cm, Rom, Palazzo Barberini, Inv. Nr. 876 (Meyer zur Capellen 2008, S. 122–124).

S. 140

Fol. 82v

d. Portrait v. Bibliothekar Tomasso Phaedra Inghirami] Raffael, *Tommaso Inghirami*, um 1510–11, Pappelholz, 89,9 x 62,8 cm, Florenz, Galleria Palatina, Sala di Saturno, Inv. Nr. 171 (Meyer zur Capellen 2008, S. 90–93, Kat. 69).

Altargemälde für Domenico maggiore in Neapel die Madonna mit dem Fisch] S. Anmerkung zu Fol. 77r, S. 134.

S. 141

Randbemerkung: *Studien dazu in d. Florentiner Sammlung*] Raffael, *Studie zur Madonna mit dem Fisch*, Rötel, Kreide und Reste von Weißhöhung über Vorgriffelung, 267 x 262 mm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 524 E (Knab/ Mitsch/ Oberhuber 1983, S. 600, Kat. 458; Meyer zur Capellen 2005, S. 122, Kat. 54/I.1).

Randbemerkung: *Capelle d. Fischer | St. Elmo Hospital / Neger unter Napoleon*] Carl Oesterley an Georg Heinrich Oesterley, Neapel, 12. April 1828, Hannover, Stadtbibliothek, Handschriftenarchiv, Mapped Carl Oesterley: „hier oben ist neben der Festung St. Elmo ein Invalidenhaus, Blinde sind die meisten hier, gerade da wo das Auge den höchsten genuß hat, sehr interessierten uns die vielen Mohren und Mulatten, die unter Napoleon aus Aegypten hier herkamen.“

Fol. 83r

so erbaute er sich mit Hilfe Bramante ein Haus im Borgo novo] Diese Beschreibung folgt Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 215–216. Mit seiner Identifizierung des Hauses Raffaels bezieht sich Passavant auf Ferrerio 1655, Taf. 15, bei dem dort dargestellten und als „habbitatione di Raffaele Santio da Urbino su la Via di Borghonovo“ bezeichneten Gebäude handelt es sich um den Palazzo Branconio in Rom, der um 1520 nach Plänen Raffaels für Giovan Battista Branconio dell’Aquila im Borgo Nuovo nah der

Peterskirche errichtet wurde. Zur Baugeschichte des Palazzos s. Pagliara 1987. Eine Abbildung des Gebäudes findet sich bei Passavant 1839–1858, Bd. 3, Taf. XIII.

S. 142 *R. war wieder d. Bramante behilflich. 3 Modelle in Wachs (nach Laocoon 1506 entdeckt) gegossen]* Hier folgt Oesterley Passavant, der berichtet, dass Raffael Bramante half, aus drei Wachsmo-
dellen nach dem Laokoon von verschiedenen Bildhauern das beste auszuwählen, welches dann in Bronze gegossen wurde (Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 216).

Fol. 83v

malte 2 Apostel Petrus und Paulus aber konnte Luft nicht vertragen und R. vollendete sie, jetzt im Quirinal] Fra Bartolomeo, *Der heilige Paulus*, um 1513–14, Öl auf Holz, 209 x 107 cm, Rom, Vatikan, Appartamento nobile Pontificio; ders., *Der heilige Petrus*, um 1513–14, Öl auf Holz, 209 x 107 cm, Rom, Vatikan, Appartamento nobile Pontificio; beide Gemälde wurden ursprünglich für die Kirche San Silvestro al Quirinale geschaffen. Ein Anteil Raffaels wird von der Forschung bzgl. des Kopfes und der Hände der Darstellung des heiligen Petrus diskutiert (Vasari 2008, S. 51, 117–118, 143).

L. da Vinci v. Mailand. mit mehrern Schülern nach Rom, mit Giuliano de Medici mit Wachs Figuren gebildet, auf d. Reise] Auch Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 219 berichtet über die Tiere aus Wachs, welche Leonardo auf der Reise für Giuliano de Medici fertigte und die in der Luft schweben konnten. Diese Geschichte wurde von Vasari überliefert (Vasari 2006 b, S. 44).

malte für Leo X ein Heil Familie] Hier folgt Oesterley Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 219: „In Rom angelangt nahm ihn [Leonardo da Vinci, Anm. KM] auch der Papst wohl auf und erteilte ihm Aufträge, deren er sich würdig zeigte durch Fertigung der h. Familie, nun in der Petersburger Gallerie“. Vasari nennt kein konkretes Werk, das im Auftrag Leos X. entstand und berichtet: „Zu dieser Zeit malte Leonardo [...] für Messer Baldessare Turini von Pescia, der den Vorsitz über die Datarie Papst Leos innehatte, ein kleines Bild von der Madonna mit dem Kind auf dem Arm.“ (Vasari 2006 b, S.44). Dieses Gemälde für Baldessare Turini wurde in der Leonardo-Forschung des 19. Jahrhunderts mit einem Gemälde der *Jungfrau mit dem Kind, Johannesknaben, dem heiligen Joseph und einer weiblichen Heiligen* aus der Sammlung in St. Petersburg identifiziert (Gallenberg 1834, S. 145–146, 225). Daher könnte es sich bei Passavants und Oesterleys *Heiliger Familie* Leonardos in St. Petersburg um folgendes heute einem Künstler der Leonardo-Schule zugeschriebenes Gemälde handeln, in dem allerdings kein Johannesknabe dargestellt ist: Cesare da Sesto, *Maria mit Kind, den Heiligen Joseph und Katharina*, Öl auf Leinwand, von Holz übertragen, 89 x 71 cm, St. Petersburg, Gemäldesammlung der Eremitage, Inv. Nr. GE 80 (Ausst. Kat. Pavia 2011, S.38–39, Kat. I.3; Eisler 1991, S. 182, Abb. S. 183).

Randbemerkung: *Frescobild d. St. Onofrio*] Cesare da Sesto, *Madonna mit Kind und Stifter*, Fresko, Rom, Convento di Sant'Onofrio, dieses Gemälde galt lange als Werk Leonardo da Vincis (Carminati 1998, S. 309).

Fol. 84r

A. Dürer der ihm als Zeichen seiner Achtung ihm [!] sein Portrait auf weiße Leinwand gemalt geschickt hatte] Die Beschreibung des nur aus Textquellen bekannten Selbstporträts, welches Dürer angeblich Raffael gesendet hat, geht auf Vasari zurück. Auch Passavant behandelt dieses Werk (Vasari 2004, S. 61; Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 221–222). S. 143

R. machte ihm Gegengeschenke mit Handzeichnungen] Dies überliefert Vasari (Vasari 2004, S. 61). Eine Zeichnung Raffaels aus dem Nachlass Dürers hat sich in der Albertina erhalten: Raffael, *Aktstudien zweier Männer*, Rötel über Metallgriffel, 410 x 281 mm, Wien, Albertina, Inv. Nr. 17575, bez. von der Hand Dürers rechts in der Mitte „1515 / Raffahell de Urbin der so hoch peim / popst geacht ist gewest hat der hat / dyse nackette bild gemacht vnd hat / sy dem albrecht durer gen norrnberg / geschickt im sein hand zw weisen“ (Knab/ Mitsch/ Oberhuber 1983, S. 605, Kat. 504; [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[17575\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[17575]&showtype=record) <18.07.2019>).

erstes Blatt Lucretia] Marcantonio Raimondi, *Selbstmord der Lucretia*, 1511/12, Kupferstich, 217 x 133 mm, Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 21.10894 (Ausst. Kat. Lawrence/ Chapel Hill 1982, S. 94f, Nr. 20).

Fol. 84v

Vasari sagt, nach d. Lucretia waren d. Urtheil des Paris, Neptun d. Meer beschwichtigend a. d. Aeneide. und d. Kindermord, 1510] Marcantonio Raimondi, *Urteil des Paris*, 1515/1516, Kupferstich, 293 x 442 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 53/1397 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 201, Kat. A 85.1); ehemals ein Exemplar des Stiches in der Kunstsammlung der Universität Göttingen, s. Fiorillo DG, Bd. R, Raimondi/Marco Antonio: „Il disegno del Giudizio di Paride, vid Raff. Sanzio“. Marcantonio Raimondi, *Neptun besänftigt den Sturm (Quos ego)*, 1515/1516, Kupferstich, 427 x 330 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 23960 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 204, Kat. A 89.1); ders., *Bethlehemitischer Kindermord*, 1511/1512, Kupferstich, 274 x 422 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 99/6835 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 163f, Kat. A 8.1), ehemals ein Exemplar des Stiches in der Kunstsammlung der Universität Göttingen, s. Fiorillo DG, Bd. S, Sanzio/Raphael: „La stagge degl'Inocenti, con la Marca di Marco Antonio.“ In Vasaris Lebensbeschreibung Raffaels werden nicht alle von Oesterley genannten Stiche Raimondis angeführt (Vasari 2004, S. 61). Sie lassen sich erst in der 1568 von Vasari herausgegebenen Version der

Viten unter der Lebensbeschreibung des Marcantonio Bolognese (=Raimondi) finden (Vasari 1568, S. 294–312, hier: S. 299f).

Fol. 85r

Propheten und Sybillen S. M. della Pace] S. Anmerkung zu Fol. 77v, S. 135.

ein Frescogemälde die Galathea zu malen] Raffael, *Der Triumph der Galatea*, 1512, Fresko, 295 x 225 cm, Rom, Villa Farnesina (Oberhuber 1999, S. 251).

M. Angelo zeichnete mit Kohle in einer Lünette (roh beworfen noch) einen Kopf, der sich bis jetzt erhalten hat] Dies berichtet auch Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 228–229. Bei dem Gemälde, um das sich diese Überlieferung rankt, dürfte es sich handeln um: Baldessare Peruzzi, *Grisaillekopf eines Jünglings*, Wandgemälde, Rom, Villa Farnesina, Nordwand der Loggia di Galatea (Kliemann/ Rohlmann 2004, S. 194–196).

Fol. 85v

S. 144 R. baute die Loggien im Hof d. Vaticans. S. Damaso genannt. Modell in Holz] Zu Raffaels Bautätigkeit an den Loggien s. Frommel 1987 c, S. 363–369. Bereits Vasari überliefert, dass er zur Demonstration seiner Pläne ein Holzmodell fertigen ließ (Vasari 2004, S. 68).

Fol. 86r

R. ließ d. Vitruv durch Marco Fabio Calvo aus Ravenna aus dem Lateinischen in das Italienische Uebersetzen] Marco Fabio Calvos Manuskript der Übersetzung von Vitruvs Architekturtraktat mit Anmerkungen Raffaels wird verwahrt in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Sign. Cod. It. 37; eine Edition desselben veröffentlichten Fontana/ Morachiello 1975.

S. 145 Capelle in S. M. del Populo für A. Ghigi] Nach Entwürfen Raffaels wurden folgende Elemente der Chigi-Kapelle in Santa Maria del Popolo gestaltet: Luigi da Pace nach Kartons Raffaels, *Kuppelmosaiken der Chigi-Kapelle*, 1513–1516, Rom, Santa Maria del Popolo, Mitteltondo: *Gottvater zwischen Engeln*, Seitenfelder: *Planetengottheiten* (Oberhuber 1999, S. 252); Lorenzo Lotti, gen. Lorenzetto, nach Entwürfen Raffaels, *Die Propheten Jonas und Elias*, 1516–1524, Marmor, Rom, Santa Maria del Popolo, Chigi Kapelle (Strunck 2007, S. 224). Zur weiteren Ausstattung der Kapelle s. Strunck 2007. Mit seiner Aussage Raffael habe bloß den Jonas vollendet, bezieht sich Oesterley auf Passavant, der die These vertritt Raffael habe bei der Ausführung des Propheten Jonas in Marmor „selbst daran Hand gelegt“ (Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 249).

die Statue eines toden Knaben auf dem Rücken eines Delphin getragen, der ihn mit dem Maul die Haare faßt] Diese Arbeit bespricht Passavant ausführlich. Er nannte eine Quelle, die darauf deutet, Raffael selbst habe einen Knaben in Marmor geschaf-

fen, der sich im Besitz des Giulio Romano befand. Außerdem vermutet er, dass dieses Werk identisch sei mit der Skulptur eines toten Knaben auf einem Delphin, die Lorenzetto zugeschrieben sei und deren Verbleib er nicht kenne (Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 250–251). Dabei dürfte es sich um folgendes Werk handeln: Lorenzo Lotti, gen. Lorenzetto (zugeschrieben), *Toter Knabe auf einen Delphin*, Marmor, 39 x 106 cm, St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. H.ck-270; 1785 von Zarin Katharina der Großen aus der Sammlung Lyde Browne angekauft (www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/06.+sculpture/54413 <18.07.2019>).

Randbemerkung: *R. baute mehrere Palaste d. Borgo di S. Pietro, durch Bernini alle niedergerissen erhalten ist blos [!] d. Berti in Via del Borgo novo. Nro 103. Villa Madama in Monte Mario für Cardinal Giulio de Medici*] Den Namen des Hauses „Berti“ und die Adresse übernimmt Oesterley von Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 251–252, Bd. 2, S. 457. Es handelt sich dabei um den Palazzo Jacopo da Brescia in Rom, welchen Raffael um 1515 entwarf (Passavant 1839–1858, Bd. 3, S. 195–197), zur Baugeschichte des Palazzos s. Frommel 1987 a. Ab ca. 1516 arbeitete Raffael an Plänen für die Villa Madama in Rom, für eine ausführlich Darlegung der Baugeschichte s. Frommel 1987 b.

Fol. 86v

Ließ bei Bologna in Monte d. St. Cecilia eine Kapelle in d. Kirche St. Giovanni erbauen. R. erhielt d. Auftrag für diese Capelle ein Altarbild zu malen] Raffael, *Heilige Cäcilie*, um 1514, von Holz auf Leinwand übertragen, 238 x 150 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv. Nr. 577; entstanden im Auftrag von Elena Duglioli dall'Olio für die Familienkapelle der dall'Olio in S. Giovanni in Monte in Bologna geschaffen (Meyer zur Capellen 2005, S. 124–132, Kat. 55).

Fol. 86.1r

Die Vision des Propheten Hesekiel] Raffael, *Die Vision des Ezechiel*, 1518, Öl auf Holz, 40,7 x 29,5 cm, Florenz, Galleria Palatina, Sala di Saturno, Inv. Nr. 174 (Aust. Kat. Wien 2017, S. 346–348, Kat. 114; Meyer zur Capellen 2005, S. 158–161, Kat. 60). S. 146

Portaits d. Giuliano de Medici] Raffael Werkstatt, *Giuliano de' Medici*, um 1515–16, Leinwand auf Holz fixiert, 83,2 x 66 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 49.7.12 (Meyer zur Capellen 2008, S. 183–188, Kat. A 22).

Leo X. verlangte von R. jetzt soviele verschiedene Arbeiten, daß er zu dem 3ten Zimmer Stanza di torre Borgia (Vorsaal Aufenthalt d. Dienerschaft und Palafronieri (Reitknechte)) nur Skizzen machen konnte, selbst malte er den Burgbrand] Raffael, Giulio Romano und Gianfrancesco Penni, Wandfresken der Stanza dell'Incendio, 1514–1517, Rom, Vatikanischer Palast: *Der Borgobrand*, Basislänge ca. 770 cm; *Die Schlacht von Ostia*, Basislänge ca. 770 cm; *Die Krönung Karls des Großen*, Basislänge ca.

770 cm; *Der Reinigungseid Leo III.*, Basislänge ca. 670 cm (Oberhuber 1999, S. 252; Frommel 2017, S. 55–66). Oesterleys Bezeichnung des Raums als Stanza di torre Borgia oder der Palafrenieri folgt Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 258.

Fol. 87v

- S. 147** *Apostel v. R. in Nischen stehend grau in grau gemalt Sala de [!] Palafrenieri zerstört durch Paul 4. (kleines Zimmer.) v. Mark Antonio Raimondi gestochen*] Raffael, Gianfrancesco Penni und Giovanni da Udine, *Ausmalung der Sala dei Palafrenieri*, 1517, Fresko, Rom, Vatikanischer Palast; die Darstellungen der Apostel und anderer Heiliger, wurden im Auftrag Gregors XIII. von Taddeo Zuccari fast gänzlich restauriert und übermalt (Oberhuber 1999, S. 252). Marcantonio Raimondi, *Christus und die zwölf Apostel*, Folge von 13 Blatt, um 1520, Kupferstiche (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 172–177, Kat. A 26).

Randbemerkung: (*Improvisator Baraballo v. Gaeta verglich sich mit Petrarca.*)] Dazu s. Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 265: „In die Thüre nun, welche vom Zimmer della Segnatura nach dem di torre borgia führt, verewigte er [Giovanni Barile, Anm. KM] eine Posse, welche dem von sich sehr eingebildeten, schlechten Impsvisor Baraballo von Gaeta [...] gespielt worden ist. Diesen eiteln Abbate machte das scherzende Lob des Papstes, noch mehr die Einflüsterung des ihn bethörenden Cardinals Bibiena so aufgeblasen, dass er sich ein grösserer Dichter als Petrarca deuchte und den Vorschlag freudig aufnahm, gleich ihm auf dem Capitol gekrönt zu werden. [...] Der Abbate Baraballo mit einer römischen Toga bekleidet, bestieg einen reichen Sessel auf dem Rücken des Elephanten, welchen der Papst im Jahr 1514 von Johann König von Portugal zum Geschenk erhalten hatte. [...] Als aber der Elephant an die Engelsbrücke kam, weigerte sich das schlaue Thier länger ein Werkzeug des unedeln Gespöts der Menge zu sein und schüttelte den Helden des Tages von seinem hohen Sitz herab [...]“

- S. 148** *13 Logen mit Kuppelgewölben. jede Kuppel 4 Bilder. 48 altes Testament von Schöpfung bis Erbauung d. Tempel Salomons. 4 Leben Christi. | Die Bibel Rs genannt*] Raffael, Giovanni da Udine, Giulio Romano, Gianfrancesco Penni, Pierino del Vaga u. a., *Fresken und Stuckdekorationen der Vatikanischen Loggien*, 1516–1519, Rom, Vatikanischer Palast: Die Gewölbe der 13 Joche zeigen jeweils vier biblische Darstellungen umgeben von gemalter Scheinarchitektur oder Grottesken, die ersten 12 Joche zeigen Darstellungen des Alten Testaments, das 13. Joch zieren Szenen aus dem Leben Christi (Oberhuber 1999, S. 252–253). Für grundlegende Informationen zu Aufbau und Bildprogramm der Loggien Raffaels s. Dacos 1977.

Fol. 88v

- S. 149** *Tapeten für Sixtinische Capelle*] Zur weiteren Dekoration der Sixtinischen Kapelle fertigte Raffael zehn Kartons als Vorlage für Wandteppiche, davon haben sich sieben

Kartons im Victoria and Albert Museum in London erhalten. Raffael, *Kartons für die Wandteppiche der Sixtinischen Kapelle*, 1514–1519, schwarze Kreide und Tempera auf Papier, London, Victoria and Albert Museum: *Der wunderbare Fischzug*, 319 x 399 cm; *Die Berufung Petri*, 343 x 532 cm; *Die Heilung des Lahmen*, 342 x 536 cm; *Der Tod des Ananias*, 342 x 532 cm; *Die Blendung des Elymas*, 342 x 446 cm; *Das Opfer von Lystra*, 347 x 542 cm; *Die Predigt Pauli in Athen*, 342 x 442 cm (Shearman 1972, S. 211–212; Oberhuber 1999, S. 252). Die zehn nach den Entwürfen Raffaels geschaffenen Wandteppiche befinden sich in der Pinacoteca Vaticana, Rom. Die Szenen, zu denen sich die Kartons nicht erhalten haben, sind: *Die Steinigung des hl. Stephanus*, *Die Bekehrung Pauli* und *Paulus im Gefängnis* (Shearman 1972, S. 211–212; Oberhuber 1999, S. 252; Campbell 2002, S. 187–218; Ausst. Kat London 2010).

Fol. 89v

Plan zur Facade des St. Lorenzo] Zu Raffaels Projekt für die Fassade von San Lorenzo in Florenz und der komplexen Überlieferungsgeschichte vgl. Tafuri 1987. Folgende Zeichnung wird als mögliche Kopie nach Raffaels Fassadenprojekt angesehen: Aristotile da Sangallo (?), *Kopie nach dem Projekt Raffaels für die Fassade der Kirche San Lorenzo in Florenz*, Feder auf Papier, 218 x 210 mm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 2048 A (Tafuri 1987, S. 167–169).

S. 150

Krönung d. Maria, Monte Luce] S. Anmerkung zu Fol. 20v, S. 93.

Zu Badezimmer d. Cardinal Bibiena.] Raffael, Giovanni da Udine, Giulio Romano u. Gianfrancesco Penni, *Wand- und Gewölbefresken der Stufetta des Kardinals Bibiena*, 1516, quadratischer Raum mit 2,42 m², Rom, Vatikanischer Palast; die Fresken stellen Grottesken und mythologische Szenen dar (Oberhuber 1999, S. 252).

Randbemerkung: *gest. v. Nicolaus Dorigny*] Dorigny 1719 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 493, Kat. H 11). Ehemals ein Exemplar in der SUB Göttingen vorhanden (Sign. Pict. 487a), das 1749 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen wurde, s. auch Verzeichnis der im Juli 1851 von der Kgl. Bibliothek an das Kupferstichkabinett in der Aula überlieferten, Kupferwerke, Lithographien etc., Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 2, Nr. 14 (vgl. Kap. 1.6).

Randbemerkung: *2te Reihenfolge v. 12 Tapeten Leben Jesu*] 12 Tapisserien zum Leben Christi (*Scuola nuova*) entworfen von Francesco Penni u. a., gewebt in der Werkstatt von Pieter van Aalst, Brüssel, ca. 1524–30, Wolle, Seide und vergoldete Fäden, Rom, Musei Vaticani (Campbell 2002, S. 236–241). Dargestellt sind: *Der Kindermord*, *Die Anbetung der Hirten*, *Die Anbetung der Könige*, *Die Darbringung im Tempel*, *Die Auferstehung Christi*, *Christus erscheint der Magdalena*, *Christus im Limbus*, *Christus speist mit den Jüngern zu Emaus*, *Himmelfahrt Christi*, *Ausgießung des heiligen Geists*, *Allegorische Darstellung über die päpstliche Würde* (Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 260–271).

S. 151 *Villa R. Hochzeit d. Alexander mit Roxane*] Hier bezieht sich Oesterley auf Passavant, der ausführlich das Fresko der Hochzeit von Alexander und Roxane aus der sogenannten Villa Raffaels beschreibt (Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 288–290, Bd. 2, S. 286–290), heute gilt das Werk als Arbeit der Raffaelschule: Schule des Raffael, *Hochzeit Alexanders mit Roxane*, abgenommenes Fresko, 102,5 x 214 cm, Rom Galleria Borghese, Inv. Nr. 303 (Best. Kat. Rom 1960, S. 28). Das Casino im Park der Villa Borghese in Rom, welches traditionell als Landhaus Raffaels galt, war reich mit Fresken ausgestattet, die 1834 abgelöst wurden und sich heute in der Galleria Borghese befinden. Das Haus wurde 1849 bei der Belagerung Roms durch französische Bomben zerstört. Carl Oesterley fertigte eine Zeichnung der Villa an: Carl Oesterley, *Villa Raphaels*, 1828, Feder in Braun über Bleistift, laviert, 244 x 373 mm, bez. „Villa des Raphaels / Rom d. 5ten März 1828“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Inv. Nr. L H 2002/226 (Ausst. Kat. Göttingen 2015, S. 176, Kat. 21 (Michael Thimann)).

Jagdschloß d. Päpste La Magliana >an d. Tiber< in der Capelle Marter d. St. Felicitas (Marc Anton)] Raffael Werkstatt, *Martyrium der heiligen Cecilie*, Fresko, ursprünglich in der Kapelle der päpstlichen Villa La Magliana; der mittlere Teil des Freskos wurde 1830 beim Einbau einer Tribüne zerstört, linker und rechter Rand wurden abgenommen und befinden sich seit 1886 in Narbonne, Musée des Beaux-Arts (Cordellier/ Py 1992, S. 509–510). Mit der Bezeichnung der Darstellung aus der Villa Magliana als Martyrium der heiligen Felicitas folgt Oesterley wie Passavant 1839–1858 Vasaris Überlieferung (Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 850–851, Vasari 2004, S. 61). In der 1860 erschienenen französischen Ausgabe seines Raffael Buchs stellt Passavant erstmals richtig, dass es sich um das Martyrium der heiligen Cäcilie handelt (Passavant 1860, Bd. 1, S. 240; Ausst. Kat. Mantua/ Wien 1999, S. 79, Kat. 13). Marcantonio Raimondi, *Martyrium der hl. Cäcilie und ihrer sieben Söhne*, 1517–1519, Kupferstich, 234 x 397 mm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Inv. Nr. D 3076, s. Fiorillo DG, Bd. S, Sanzio/Raphael: „Il Martirio di St. Felicitas, Ra. UR. IN. MAF. di Marco Antonio“.

Seine Schüler malten v. R. übertragen im Vatican, Sala di Borgia [!], Loggien etc. etc. Perin del Vaga. Sol, Luna, die Planeten. Tierkreis. Horen] S. Anmerkungen zu Fol. 86.1r, S. 146 und Fol. 87v, S. 157.

Fol. 90r

Kreuztragung [!] Christi] Raffael und Werkstatt, *Die Kreuztragung (Lo Spasimo di Sicilia)*, um 1515–16, auf Leinwand übertragen, 318 x 229 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 298, sign. „RAPHAEL UR / BINAS“; der ursprüngliche Aufstellungsort war in Santa Maria dello Spasimo in Palermo vermutlich der Hauptaltar, 1661 wurde das Gemälde nach Spanien verkauft. Der Bericht über das Schiffsunglück beim

Transport des Bildes geht auf Vasari zurück und ist vermutlich eine Legende zur Verherrlichung des Gemäldes (Meyer zur Capellen 2005, S. 150–155, Kat. 59).

Besuch d. Maria bei Elisabeth für d. Kirche *St. Sylvestro [!] dell Aquila in d. Abruzzen*] Raffael Werkstatt nach Entwurf Raffaels, *Die Heimsuchung*, auf Leinwand übertragen, 200 x 145 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 300; Beschriftung am unteren Rand „RAPHAEL. VRBINAS.F.MARINUS.BRANCONIUS.F.F.“, wahrscheinlich von Giovanni Battista Branconio dell’Aquila gestiftet für S. Silvestro in Aquila, 1655 kam das Gemälde in die Sammlung König Philipp IV. von Spanien (Meyer zur Capellen 2005, S. 244–246, Kat. A7).

Madonna della Sedia in P. Pitti] Raffael, *Madonna della Sedia (Madonna della Seggiola)*, 1514, Pappelholz, rund, Durchmesser 71 cm, Florenz, Galleria Palatina, Sala di Saturno, Inv. Nr. 151 (Meyer zur Capellen 2005, S. 137–143, Kat. 57).

St. Michael für König *Franz I. 1517*] Raffael und Werkstatt, *St. Michael*, vmtl. März–Mai 1518, auf Leinwand übertragen, 268 x 160 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 610, sign u. dat. am Gewandsaum „RAPHAEL. VRBINAS. PINGEBAT. M.D.XVIII“; auf Geheiß Papst Leos X. vom Herzog von Urbino, Lorenzo de Medici, als Geschenk für König Franz I. von Frankreich in Auftrag gegeben (Meyer zur Capellen 2005, S. 162–169, Kat. 61).

Fol. 90v

eine große St. Familie. >1518<] Raffael und Werkstatt, *Die Heilige Familie von Franz I. (Die große Heilige Familie)*, vollendet Mai 1518, von Holz auf Leinwand übertragen, 207 x 140 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 604, sign. u. dat. an Marias Mantelsaum „RAPHAEL. VRBINAS. PINGEBAT M.D.X.VIII“; auf Geheiß Papst Leos X. vom Herzog von Urbino, Lorenzo de Medici, als Geschenk für König Franz I. von Frankreich in Auftrag gegeben (Meyer zur Capellen 2005, S. 170–177, Kat. 62). Über die Beteiligung Giulio Romanos an diesem Gemälde berichtet Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 295: „Er [Raffael, Anmerkung KM] entwarf daher die Zeichnung zu einem grossen Bilde der heiligen Familie und führte es das Jahr darauf mit Hülfe des Giulio Romano aufs sorgfältigste aus.“

St. Margaretha] Raffael Werkstatt, vmtl. Giulio Romano nach Entwurf Raffaels, *Die heilige Margarethe*, um 1518, auf Leinwand übertragen, 178 x 122 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 607, wahrscheinlich anlässlich der Hochzeit Lorenzos de’Medici als Geschenk an König Franz I. von Frankreich, vmtl. für seine Schwester Marguerite de Valois (Meyer zur Capellen 2005, S. 254–258, Kat. A10).

Johanna von Aragonien] Raffael und Giulio Romano, *Vizekönigin von Neapel, Isabel de Requesens i Enríquez*, 1518, Holz auf Leinwand übertragen, 120 x 95 cm, Paris, Musée du Louvre; die Bezeichnung der Dargestellten als Vizekönigin von Neapel geht auf Vasari zurück, bis ins 19. Jahrhundert wurde die Dargestellte mit

Johanna von Aragon identifiziert, welche jedoch nie Vizekönigin von Neapel war (Meyer zur Capellen 2008, S. 150–114, Kat. 79).

Für Adrian Gouffier, Cardinal de Boissi >Gesandter< machte R. 1519 kleine St. Familie] Raffael Werkstatt, vmtl. Giulio Romano nach Entwurf Raffaels, *Kleine Heilige Familie*, um 1518, Öl auf Walsnussholz, 38 x 32 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 605; einer unsicheren Überlieferung zu Folge schenkte Raffael dieses Gemälde Adrien Gouffier, Kardinal de Boissy, seit 1798 befindet es sich im Pariser Louvre (Meyer zur Capellen 2005, S. 258–262, Kat. A11).

Randbemerkung: *Wiederholung mit Abänderung v. J. Romano (Haas Wiener Galerie)*] Raffael Werkstatt, vmtl. Giulio Romano nach Entwurf Raffaels, *Die heilige Margarethe*, um 1518–1520, Holz, 192 x 122 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 629 (Meyer zur Capellen 2005, S. 271–274, Kat. A15). Bereits Passavant sieht in diesem Gemälde einen großen Anteil Giulio Romanos (Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 317–320). Joseph Eissner, *Die heilige Margarethe*, 1821, Kupferstich, 245 x 183 mm, Göttingen, SUB. Enthalten in: Haas 1821, Bd. 1. Das Exemplar der SUB Göttingen (Sign. 4 ART PLAST VII, 4205:1, Kupfer) wurde 1822 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen.

Randbemerkung: *Copie Speck Sternberg in Leipzig. G[aleria]. Doria in Rom Berlin Museen*] Die Nennung der Kopien folgt Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 326–327, Kat. 236 a), c) u. d).

Fol. 91r

Portrait Leo X. nebst d. liebsten Cardinäle Giulio de Medici (später P. Clemens 7) und Neffe Lodovico de Rossi] Raffael, *Papst Leo X. mit den Kardinälen Giulio de Medici und Luigi de Rossi*, 1518, Pappelholz, 155,2 x 118,9 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1912, Nr. 40 (Meyer zur Capellen 2008, S. 162–167, Kat. 81).

S. 153 >Baß< *Violinspieler; 1518 im Palst Sciarra Colonna in Rom*] Sebastiano del Piombo, *Bildnis eines Violinspielers*, Öl auf Holz, 68 x 53 cm, vormalig Paris, Sammlung Guy de Rothschild, bis in die 1890er Jahre im Besitz des Prinzen Maffeo Barberini Colonna di Sciarra (Ausst. Kat. Rom/Berlin 2008, S. 138, Kat. 19 (Mauro Lucco)). Dieses Gemälde galt bis zum Ende des 19. Jahrhunderts als Arbeit Raffaels, als solche wird das Porträt auch von Passavant aufgeführt (Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. XXIX, 299–300, Bd. 2, S. 334–335, Kat. 238, Bd. 3, S. 145).

M. di St. Sisto] Raffael, *Die Sixtinische Madonna*, 1512/13, Leinwand, 269,5 x 201 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie alte Meister, Gal. Nr. 93; erworben 1752/54 durch den Abate Giovanni Battista Bianconi aus der Kirche S. Sisto zu Piacenza (Best.-Kat. Dresden 2007, S. 419, Meyer zur Capellen 2005, S. 107–116, Kat. 53).

Johannes d. Täufer für Cardinal Colonna in d. Tribune in Florenz, Darmstadt, (Fuß!)] Raffael Werkstatt nach Entwurf Raffaels, *Johannes der Täufer in*

der Wüste, 1518–1520, Leinwand, 163 x 147 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, Nr. 1446; beauftragt von Kardinal Pompeo Colonna und von diesem an seinen Arzt Jacopo da Carpi in Florenz geschenkt, seit 1589 im Besitz der Medici nachweisbar und bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts in der Tribuna der Uffizien ausgestellt (Meyer zur Capellen 2005, S. 235–239, Kat. A4). Passavant verzeichnet zu diesem Gemälde u. a. eine Kopie in der Galerie zu Darmstadt aus der Sammlung des Grafen Truchses (Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 354).

in d. Vorhalle d. Farnesina die Fabel d. Amors und d. Psyche] Raffael, Giulio Romano, Gianfrancesco Penni und Giovanni da Udine, *Die Legende von Amor und Psyche*, 1517–1519, Gewölbefresken, Rom, Villa Farnesina, Loggia di Psyche (Oberhuber 1999, S. 253). Mit der Aussage, Raphael habe die Kartons gefertigt, aber al fresco lediglich eine Nymphe als Vorbild ausgeführt, folgt Oesterley Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 304.

Fol. 91v

die Verkahrung Christi für sein Bisthum Narbonne auszuführen] Raffael, *Die Transfiguration*, 1518–20, Öltempera auf Kirschholz, 410 x 279 cm, Rom, Vatikanische Pinakothek, Inv. Nr. 40333; 1516/17 von Kardinal Giulio de Medici für die Kathedrale von Saint-Juste in Narbonne bestellt, bis 1523 im Palazzo della Cancelleria, danach in der Kirche San Pietro in Montorio, 1797 Überführung nach Paris, 1816 zurückerstattet (Pietrangeli 1996, S. 244–245; Meyer zur Capellen 2005, S. 195–209, Kat. 66).

Er wetteiferte mit Sebastiano del Piombo, welcher für denselben Cardinal die Auferweckung >des< Lazarus zu malen hatte] Sebastiano del Piombo, *Auferweckung des Lazarus*, 1517–19, Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, 381 x 289,6 cm, London, The National Gallery, Inv. Nr. NG 1; geschaffen im Auftrag des Kardinals Giulio de Medici für die Kathedrale in Narbonne, gelangte das Gemälde vor 1723 in die Sammlung Orléans, bei deren Verkauf wurde es erworben von dem in London ansässigen Bankier John Julius Angerstein. Zur Provenienz und komplexen Entstehung des Gemäldes im Wettstreit mit Raffael s. Ausst. Kat. Rom/ Berlin 2008, S. 178–181, Kat. 34 (Roberto Contini).

In einem großen Saal im Vatican, sollte durch die Hauptmomente aus dem Leben Constantins] Raffael, Giulio Romano, und Gianfrancesco Penni, Wandfresken der Sala di Constantino, 1520–1524, Rom, Vatikanischer Palast: *Die Kreuzesvision Konstantins, Die Schlacht an der Milvischen Brücke, Papst Silvester tauft Konstantin, Konstantin schenkt dem Papst den Kirchenstaat, Petrus und sieben heilige Papste flankiert von Personifikationen* (Rohlmann 2004, S. 143–145; Oberhuber 1999, S. 253; Dussler 1971, S. 86–88). S. 154

Fol. 53v

mit Transfiguration] S. Anmerkung zu Fol. 91v, S. 153. S. 155

3.1.1.2 Bilder zur Lebensbeschreibung Raffaels

Fol. 100r

S.156 3. *Grazien* H R. Marks] Raffael, *Die drei Grazien*, 1504, Holz, 17 x 17 cm, Chantilly, Musée Condé, Inv. Nr. 38 (Meyer zur Capellen 2001, S. 162–165, Kat. 15). Marcantonio Raimondi, *Die drei Grazien*, undatiert, Kupferstich, 294 x 220 mm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Inv. Nr. D 3075; s. Fiorillo DG, Bd. S, Sanzio/Raphael: „Le tre Grazie, in fondo tre palme vid Gandellini T. III. pag. 118“. Gemeint ist die Nennung bei Gandellini 1771, Bd. 3, S. 118.

Adam u. Eva gest. v. Richomme] S. Anmerkung zu Fol. 12v, S. 83.

JosephThéodore Richomme, *Adam und Eva*, 1814, Stahlstich, 384 x 316 mm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. 9584 (Ausst. Kat. Köln 1989, S. 44, 71, Kat. 167).

Heilige Familie in München gest. v. Amsler] Raffael, *Heilige Familie mit heiliger Elisabeth und Johannes (Hl. Familie Canigiani)*, 1506–7, Pappelholz, 131 x 107 cm, München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 476, auf Marias Kragen sign.: „RAPHAL VRBINAS“ (Meyer zur Capellen 2001, S. 227–232, Kat. 30).

Samuel Amsler, *Hl. Familie Canigiani*, 1836, Kupferstich, 690 x 544 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 99/6946(KK) (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 297, Kat. D 16.9).

Raphaels Portrait bei van Dyck] Bezug auf Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 123: „Einer Sage nach, deren Ursprung ich nicht habe finden können, besass Ant. van Dyck ein, wie oben beschriebenes Portrait Raffael's, welches Paul Pontius von der Gegenseite in Kupfer gestochen hat.“ Dazu vgl. auch Anmerkung zu Fol. 74v, S. 129. Paulus Pontius, *Portrait eines Jünglings*, undatiert, Radierung, 269 x 188 mm, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. A 24676 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 231, Kat. B 7.1). Ehemals ein Exemplar des Stiches in der Kunstsammlung der Universität Göttingen, s. Fiorillo DG, Bd. S, Sanzio/Raphael: „Il di Lui Ritratto con un benellino in Capo. P. Pontius sculp.“

Julius II Portrait. Filhol. Gal. Orleans; und Wicar Florenz] S. Anmerkung zu Fol. 75r, S. 129. Alexis Chataigner, *Portrait Julius II.*, 1802, Radierung, 261 x 176 mm, Göttingen, SUB. Enthalten in Filhol 1802–1815, Bd. 1, Taf. 65, die einzelnen Lieferungen wurden ab 1802 in den Bestand der SUB Göttingen aufgenommen (Sign. 4 ART PLAST IV, 2600/a:TAF). Antoine Alexandre Morel, *Portrait Julius II.*, 1786, Kupferstich, 415 x 289 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 24687 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 238, Kat. B 21.1). Enthalten in Couché 1786, ehemals ein Exemplar in der SUB Göttingen (Sign. Pict. 495g), die einzelnen Lieferungen wurden ab 1786 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen; s. auch Verzeichnis der im Juli 1851 von der Kgl. Bibliothek an das Kupferstichkabinett in der Aula überlieferten, Kupferwerke, Lithographien etc., Göttingen, Kunstsammlung der Universität,

Archiv, Mappe Oesterley, B 2, Nr. 26 (vgl. Kap. 1.6). Ernst Morace, *Portrait Julius II.*, 1789, Kupferstich, 277 x 302 mm (Platte), Göttingen, SUB. Enthalten in Wicar 1789–1807, Bd. 3. Das Exemplar der SUB Göttingen mit der Signatur: gr 2 ART PLAST IV, 1445:3 RARA. Die einzelnen Lieferungen wurden ab 1789 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen.

R. Geliebte gest. Domenico Cunego] Domenico Cunego, *Portrait einer jungen Frau (La Fornarina)*, 1772, Kupferstich, 700 x 495 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. B 210 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 244, Kat. B 28.1).

Madonna di Loreto. Galerie Orleans] S. Anmerkung zu Fol. 75r, S. 129. Antoine Louis Romanet, *Madonna di Loreto*, 1786, Kupferstich, 418 x 300 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 24452 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 306, Kat. D 28.1). Enthalten in Couché 1786, ehemals ein Exemplar in der SUB Göttingen (Sign. Pict. 495g), die einzelnen Lieferungen wurden ab 1786 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen; s. auch Verzeichnis der im Juli 1851 von der Kgl. Bibliothek an das Kupferstichkabinett in der Aula überlieferten, Kupferwerke, Lithographien etc., Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 2, Nr. 26 (vgl. Kap. 1.6).

aus d. Hause Alba. gest. v. Denoyers] S. Anmerkung zu Fol. 75r, S. 130. Auguste Gaspard Louis Desnoyers, *Madonna Alba*, 1827, Kupferstich, 665 x 490 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 99/6912(KK) (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 301f, Kat. D 24.1).

Aldobrandini. mit d. Nelke Seroux d'Agincourt] Zur *Madonna Aldobrandini* s. Anmerkung zu Fol. 75r, S. 130. Girolamo Carattoni, *Madonna Aldobrandini*, Radierung, 533 x 330 mm, Göttingen, SUB. Enthalten in Agincourt 1823, Taf. 184, die einzelnen Lieferungen wurden ab 1810 in den Bestand der SUB Göttingen aufgenommen (Sign. GR 2 ART PLAST I, 3235:6). Das Blatt ist unten mit Bleistift bezeichnet (evtl. von Carl Oesterley) „M. Aldobrandini“ (Abb. 47).

M. mit d. Diadem, le Someil de jesu, La vierge au linge Musee Francais] S. Anmerkung zu Fol. 75r, S. 130. François Robert Ingouf (Ingouf le Jeune), *Le silence de la Ste. Vierge*, 1805, Kupferstich, 608 x 460 mm, Stuttgart, Staatsgalerie (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 303, Kat. D 25.5).

M. di Foligno. gest. v. Desnoyers] S. Anmerkung zu Fol. 75v, S. 130. Auguste Gaspard Louis Desnoyers, *Madonna di Foligno*, 1810, Kupferstich, 799 x 549 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 99/6910 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 309f, Kat. D 29.10). Ehemals ein Exemplar des Stiches in der Kunstsammlung der Universität Göttingen, s. Fiorillo DG, Bd. 5, Sanzio/Raphael: „La Vierge au Donataire dite de Foligno. [...] Raffaella d'Urbino pinx. Aguste Boucher Desnoyers del & Sculp. 1810.“

Jesaias. Heinr. Golzius Wiener Galerie v. Haas] S. Anmerkung zu Fol. 76r, S. 131. Oesterleys Zuordnung des Blattes aus Haas 1821 an Goltzius ist falsch:

Sebastian Langer, *Jesajas*, 1821, Kupferstich, 244 x 181 mm, Göttingen, SUB, enthalten in Haas 1821, Bd. 1; das Exemplar der SUB Göttingen (Sign. 4 ART PLAST VII, 4205:1, Kupfer) wurde 1822 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen.

Fol. 100v

Portrait d. Beatrice Ferronese Improvisatrice. gest v. R. Morghen] Das Porträt einer unbekanntenen jungen Frau aus Florenz beschreibt Passavant ausführlich und vermutet, es sei das Bildnis der Beatrice Ferrarese (Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 139–42, Kat. 95). Aufgrund der Beschreibung Passavants und der von ihm aufgeführten Jahreszahl „1512“ auf der linken Seite kann das Gemälde mit folgendem vormals Raffael zugeschriebenem Werk identifiziert werden: Sebastiano del Piombo, *Frauenbildnis*, 1512, Öl auf Holz, 68 x 55 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi (Best. Kat. Florenz 1979, S. 516, P1593). Zu der Graphik vgl. Anmerkung zu Fol. 76.1r, S. 133.

Bindo Altoviti] S. Anmerkungen zu Fol. 76.1v, S. 133.

Madonna der Gallerie Bridgewater. Galerie Orleans] S. Anmerkung zu Fol. 76.1v, S. 133. Antoine Louis Romanet, *Madonna Bridgewater*, 1786, Kupferstich, 415 x 286 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 24455 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 294f, Kat. D 14.1). Enthalten in Couché 1786, ehemals ein Exemplar in der SUB Göttingen (Sign. Pict. 495g), die einzelnen Lieferungen wurden ab 1786 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen; s. auch Verzeichnis der im Juli 1851 von der Kgl. Bibliothek an das Kupferstichkabinett in der Aula überlieferten, Kupferwerke, Lithographien etc., Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 2, Nr. 26 (vgl. Kap. 1.6).

St. Familie in Neapel] S. Anmerkung zu Fol. 77r, S. 134.

Madonna del pesce. gest. Desnoyers] S. Anmerkung zu Fol. 77r, S. 134. Auguste Gaspard Louis Desnoyers, *Madonna del Pesce*, 1822, Kupferstich, 678 x 491 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 99/6909(KK) (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 311, Kat. D 30.2).

Sanza [!] di Heliodoro] S. Anmerkung zu Fol. 78r, S. 135. Ehemals die zwei Blätter zur Stanza d'Eliodoro von Giovanni Volpato aus der acht Blatt umfassenden Folge nach den Fresken in den Vatikanischen Stanzen in der Kupferstichsammlung der Universität Göttingen vorhanden, s. Fiorillo DG, Bd. 5, Sanzio/Raphael: „3. L'Atila. 4. L'Eliodoro“. Giovanni Volpato, *Begegnung Leos I. mit Attila*, nach 1779, Radierung und Kupferstich, 625 x 832 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 99/6895 (KK) (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 403, Kat. F. 11.3); ders., *Vertreibung des Heliodor*, nach 1779, Radierung und Kupferstich, 588 x 760 mm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Inv. Nr. GVolpato AB 1.60 (<http://kk.haum-bs.de/?id=volpato-g-ab1-0060> <02.09.2019>). Alle vier Szenen der Wandfresken in der Stanza d'Eliodoro enthalten in Landon 1803, Taf. 62–65, die einzelnen Lieferungen

wurden ab 1805 in den Bestand der SUB aufgenommen (Sign. 4 ART PLAST V, 2988:ROM,1,1): Michel Olivier Le Bas, *Die Vertreibung des Heliodor*, 1803, Kupferstich, 286 x 416 mm, Taf. 62; ders., *Die Begegnung Papst Leo I. mit Attila*, 1803, Kupferstich, 286 x 416 mm, Taf. 63; ders., *Die Messe von Bolsena*, 1803, Kupferstich, 208 x 286 mm, Taf. 64; Philibert Boutrois, *Die Befreiung des Petrus*, 1803, Kupferstich, 208 x 286 mm, Taf. 65.

Portrait d. Phädra Inghirami, gest: v. della Croce] S. Anmerkung zu Fol. 82v, S. 140. Theodor Verkruys, gen. della Croce, *Portrait des Tommaso (Fedra) Inghirami*, undatiert, Kupferstich, 72 x 465 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. B 428 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 239, Kat. B 22.1).

Propheten u. Sybillen in della Pace. gest: Ferd Ruscheweyh. Volpato für d. Schola Italiana v. Hamilton] S. Anmerkung zu Fol. 77v, S. 135. Ferdinand Ruscheweyh, *Vier Sibyllen*, 1831, Kupferstich, 165 x 292 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv. Nr. E1025 (<https://www.thorvaldsensmuseum.dk/samlinger/naevk/E1025> <18.07.2019>). Giovanni Volpato, *Sibyllen*, 1772, Kupferstich, 495 x 70 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. B 210 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 331, Kat. E 2.1). Enthalten in Hamilton 1773, ehemals ein Exemplar der SUB Göttingen (Sign. Pict. 487c) das 1802 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen wurde; s. auch Verzeichnis der im Juli 1851 von der Kgl. Bibliothek an das Kupferstichkabinett in der Aula überlieferten, Kupferwerke, Lithographien etc., Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 2, Nr. 18 (vgl. Kap. 1.6).

Galathea. gest. v. Heinr Goltzius. Richomme] S. Anmerkung zu Fol. 85r, S. 143. Hendrik Goltzius, *Triumph der Galathea*, 1592, Kupferstich, 757 x 538 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. B 505 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 345, Kat. E 7.6); Joseph Théodore Richomme, *Triumph der Galathea*, 1820, Kupferstich, 836 x 549 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A99/6943(KK) (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 346, Kat. E 7.12).

Portrait d. Juliano de Medici gest v. Gruner bei Passavant] S. Anmerkung zu Fol. 86.1r, S. 146. Ludwig Gruner, *Portrait des Giuliano de' Medici*, um 1839, Kupferstich, 633 x 412 mm, Göttingen, SUB, enthalten in Passavant 1839–1858, Tafelband, Taf. VII. Das Exemplar der SUB Göttingen (Sign. GR 2 ART PLAST V, 6741:TAF) wurde 1839 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen.

d. Lorenzo de Medici] Passavant bezieht sich bei seiner Behandlung des Porträts Lorenzo de Medicis auf Vasaris Überlieferung, der Verbleib des Gemäldes war ihm unbekannt (Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 117, Kat. 11). Heute wird folgendes Werk als diese Arbeit Raffaels angesehen: Raffael, *Lorenzo de' Medici*, 1518, Leinwand, 97 x 79 cm, New York, ex coll. Ira Spanierman (Meyer zur Capellen 2008, S. 156–161, Kat. 80).

Bernardo Dovicio [!] da Bibiena. gest. v. Gruner als Julio de Medici] Raffael(?) und Werkstatt, *Kardinal Bernardo Dovizi (Bibbiena)*, ca. 1516–17, Leinwand,

85 x 66,3 cm, Florenz, Galleria Palatina, Sala di Saturno, Inv. 1912, Nr. 158 (Meyer zur Capellen 2008, S. 171–173, Kat. A18). Ludwig Gruner, *Giulio de Medici*, undatiert, Kupferstich, Cambridge, Harvard Art Museum, Inv. Nr. G 1716 (<https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/276601?position=9> <18.07.2019>). Dieser Stich zeigt entgegen seiner Beschriftung und der Angabe Oesterleys: Raffael, *Porträt eines Kardinals*, um 1510, Öl auf Holz, 79 x 61 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv. 299 (Meyer zur Capellen 2008, S. 85–88, Kat. 68).

S. 157

St. Cäcilia] S. Anmerkung zu Fol. 86v, S. 145. Philippe Thomassin, *Hl. Cäcilie mit den hll. Paulus, Johannes Evangelist, Augustinus und Magdalena*, 1617, Kupferstich, 495 x 336 mm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Inv. Nr. D 3290; Fiorillo DG, Band S, Sanzio/Raphael: „St. Caecilia. Phil. Thomassin sculp. 1617“.

Vision Hesekiels Galerie Filhol. Musée Napoleon] S. Anmerkung zu Fol. 86.1r, S. 146. Alexis Chataigner und François Pigeot, *Vision Ezechiel*, 1804, Radierung, 261 x 171 mm, Göttingen, SUB, enthalten in Filhol 1802–1815, Bd. 3, Taf. 187, die einzelnen Lieferungen wurden ab 1802 in den Bestand der SUB Göttingen aufgenommen (Sign. 4 ART PLAST IV, 2600:3,TAF).

Graf Castiglione. Musée Napoleon. p [?] Godefroi] S. Anmerkung zu Fol. 82r, S. 140. Philibert Boutois, *Portrait des Baldassare Castiglione*, 1808, Kupferstich, 157 x 167 mm, Göttingen, SUB, enthalten in Filhol 1802–1815, Bd. 5, Taf. 359, die einzelnen Lieferungen wurden ab 1802 in den Bestand der SUB Göttingen aufgenommen (Sign. 4 ART PLAST IV, 2600:3,TAF).

Stanza del Incendio del Borgo] S. Anmerkung zu Fol. 86.1r, S. 146. Marco Dente, *Der Borgobrand*, undatiert, Kupferstich, 427 x 572 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 99/6856(KK) (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 407, Kat. F 15.1). Ehemals ein Exemplar des Stiches in der Kunstsammlung der Universität Göttingen, s. Fiorillo DG, Bd. S, Sanzio/Raphael: „L’Incendio di Borgo, [...] non riscontra in tutto con quello citato dal Heinecke. pag. 467. Nr: 11. mentre sotto la nostra si legge sul gradino Raph. Urbi: pinxit in Vaticano“. Fiorillo führt weiter, fälschlich das Monogramm Raimondis an. Heinecken 1769, S. 467 nennt jedoch auch den Verleger Antonio Salamanca, womit sich das Blatt heutzutage als Stich Marco Dentes identifizieren lässt (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 407, Kat. F 15.1). Alle vier Szenen der Wandfresken der Stanza dell’Incendio di Borgo enthalten in Landon 1803, die einzelnen Lieferungen wurden ab 1805 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen (Signatur: 4 ART PLAST V, 2988:ROM,1,3): Michel Olivier Le Bas, *Der Reinigungseid Leo III.*, 1803, Kupferstich, 212 x 285 mm, Taf. 307; ders., *Der Borgobrand*, 1803, Kupferstich, 285 x 416 mm, Taf. 350; Eléonore Lingée, *Die Krönung Karls des Großen*, 1803, Kupferstich, 212 x 285 mm, Taf. 351; dies., *Die Schlacht von Ostia*, 1803, Kupferstich, 212 x 285 mm, Taf. 410 (seitenverkehrt).

Fol. 105r

Apostel in d. Sala de Palafrenieri] S. Anmerkung zu Fol. 87v, S. 147.

Loggien im Vatican] S. Anmerkung zu Fol. 87v, S. 148. Becchio 1840, das Exemplar der SUB Göttingen (Sign. 2 ART PLAST V,6777) wurde 1846 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen. Ehemals befanden sich außerdem „Loggi di Rafaele di Urbino. I. II. (Große Blätter in zwei Mappen)“ in der Kunstsammlung der Universität. Sie wurden 1851 von der Bibliothek in die Sammlung gebracht, s. Verzeichnis der im Juli 1851 von der Kgl. Bibliothek an das Kupferstichkabinett in der Aula überlieferten, Kupferwerke, Lithographien etc., Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 2, Nr. 8 (vgl. Kap. 1.6). Möglicherweise handelte es sich hierbei um das 48 Blatt umfassende Werk *Loggie di Rafaele nel Vaticano* (1776/77) von Volpato und Ottaviani.

Tapete] S. Anmerkung zu Fol. 88v, S. 149.

Badezimmer für Cardinal da Bibiena] S. Anmerkung zu Fol. 89v, S. 150. Die Fresken sind beschrieben in Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 277–284. Alle Szenen der Fresken der Stufetta Bibbiena enthalten in Landon 1803, Bd. 2, die einzelnen Lieferungen wurden ab 1805 in den Bestand der SUB Göttingen aufgenommen (Sign. 4 ART PLAST V, 2988:ROM,1,2): Isaak Wolffsheimer, *Venus zieht sich einen Dorn aus dem Fuß*, 1803, Kupferstich, 285 x 212 mm, Taf. 171; ders., *Venus von Amor verwundet*, 1803, Kupferstich, 285 x 212 mm, Taf. 172; ders., *Venus und Adonis*, 1803, Kupferstich, 285 x 212 mm, Taf. 173; Michel Olivier Le Bas, *Cupido und Pan*, 1803, Kupferstich, 285 x 212 mm, Taf. 174; ders., *Pan und Syrinx (Jupiter und Antiope)*, 1803, Kupferstich, 285 x 212 mm, Taf. 175; Isaak Wolffsheimer, *Venus und Amor auf Delphinen reitend*, 1803, Kupferstich, 285 x 212 mm, Taf. 176; Michel Olivier Le Bas, *Die Geburt der Venus*, 1803, Kupferstich, 285 x 212 mm, Taf. 177; ders., *Vulcan und Pallas (Geburt der Erecthea)*, 1803, Kupferstich, 285 x 212 mm, Taf. 178; ders., *Sechs Amorine als Sieger*, 1803, Kupferstich, 285 x 212 mm, Taf. 179–181 (je zwei pro Taf.).

Raphaels Villa] S. Anmerkung zu Fol. 89v, S. 151. Giovanni Volpato, *Hochzeit von Alexander und Roxane*, 1772, Kupferstich, 495 x 700 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. B 210 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 360, Kat. E 9.2); enthalten in: Hamilton 1773, Taf. 10, ehemals ein Exemplar in der SUB Göttingen (Sign. Pict. 487c), das 1802 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen wurde.

Madonna della Sedia gest. Garavaglia] S. Anmerkung zu Fol. 90r, S. 151. Giovita Garavaglia, *Madonna della Sedia*, 1828, Kupferstich, 510 x 465 mm, London, British Museum, Inv. Nr. 1842,0806.240 (https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3092906&partId=1&searchText=garavaglia+sedia&page=1 <18.07.2019>). Oesterley nennt den Stich Garavaglias als Ankaufsvorschlag, s. Carl Oesterley an die Kgl. Bibliothekskommission, Göttingen, 14. Januar 1830, eigenhändige Abschrift, Göttingen, Kunstsammlung

der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 12, Fol. 1v: „La Madonna della Sedia, Gest. v. Caravaglia“.

della Tenda mit d. Vorhang] Raffael, *Madonna della Tenda*, 1513–14, Pappelholz, 65 x 51,2 cm, München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 797; das Gemälde gehörte wahrscheinlich bereits seit der Zeit König Phillips II. zur Gemäldesammlung des Escorial, in Folge der Napoleonischen Kriege gelangte es in den englischen Kunsthandel, wo es 1819 vom späteren König Ludwig I. von Bayern erworben wurde (Meyer zur Capellen 2005, S. 134–136, Kat. 56). Ferdinand Piloty, *Madonna della Tenda*, undatiert, Lithographie, 900 x 615 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 99/6979(KK) (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 319, Kat. D 36.1). Enthalten in Piloty 1834ff, ehemals ein (?) Exemplar in der SUB Göttingen (ohne Inventarnummer), das 1845 in den Bestand der SUB Göttingen aufgenommen wurde; s. auch: Verzeichnis der im Juli 1851 von der Kgl. Bibliothek an das Kupferstichkabinett in der Aula überlieferten, Kupferwerke, Lithographien etc., Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 2, Nr. 24 (vgl. Kap. 1.6).

Lo Spasimo (gest. v.)] S. Anmerkung zu Fol. 90r, S. 151. Paolo Toschi, *Lo Spasimo di Sicilia*, 1832, Kupferstich, 1000 x 688 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A99/6897(KK) (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 265, Kat. C 15.6). Oesterley nennt den Stich Toschis als Ankaufsvorschlag, s. Carl Oesterley an die Kgl. Bibliothekskommission, Göttingen, 14. Januar 1830, eigenhändige Abschrift, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv, Mappe Oesterley, B 12, Fol. 1v: „Lo spasimo di Sicilia, gest. v. Toschi“.

Die Heimsuchung d. Maria bei Elisabeth gest v. Desnoyers] S. Anmerkung zu Fol. 90r, S. 151. Auguste Gaspard Louis Desnoyers, *Heimsuchung*, 1824, Kupferstich, 554 x 403 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A99/6914(KK) (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 266, Kat. C 16.2).

Die Perle] Raffael und Werkstatt (Giulio Romano), *Hl. Familie mit hl. Johannes und hl. Elisabeth (La Perla)*, um 1518–1519, Öl auf Leinwand, 144 x 115 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 301 (Oberhuber 1999, S. 253; Meyer zur Capellen 2005, S. 183–189, Kat. 64). Narcisse Lecomte, *Madonna della Perla*, 1845, Kupferstich, 920 x 667 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A99/6924(KK) (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 326, Kat. D 41.5). Ehemals ein Exemplar des Stiches in der Kunstsammlung der Universität Göttingen, s. Fiorillo DG, Bd. S, Sanzio/Raphael: „1851. Sa sainte famille, dite la perla de Raph. von Stch. Lecomte.“

Madonna della Gatta] Passavant berichtet, dass Giulio Romano eine Heilige Familie ausführte, deren Komposition der *La Perla* sehr ähnlich sei. Giulio habe aber vorne rechts eine Katze eingefügt, wonach das Gemälde, welches sich im Museum in Neapel befindet, den Namen *Madonna della Gatta* erhielt (Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 308–309). Es handelt sich um: Giulio Romano, *Madonna della Gatta*, Öl

auf Holz, 160 x 142 cm, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte (Hartt 1958, Bd. 1, S. 54).

S. Michael (Musée Napoleon)] S. Anmerkung zu Fol. 90r, S. 151. François Pigeot, *Erzengel Michael*, 1807, Radierung, 257 x 172 mm, Göttingen, SUB. Enthalten in Filhol 1802–1815, Bd. 4, Taf. 235, die einzelnen Lieferungen wurden ab 1802 in den Bestand der SUB Göttingen aufgenommen (Sign. 4 ART PLAST IV, 2600:4,TAF).

St. Familie für Franz I (Musée Napoleon)] S. Anmerkung zu Fol. 90v, S. 152. Louis Pauquet, *Hl. Familie François I.*, 1815, Radierung, 255 x 164 mm, Göttingen, SUB. Enthalten in Filhol 1802–1815, Bd. 10, Taf. 709, die einzelnen Lieferungen wurden ab 1802 in den Bestand der SUB Göttingen aufgenommen (Sign. 4 ART PLAST IV, 2600:4,TAF).

St. Margaretha] S. Anmerkung zu Fol. 90v, S. 152.

St. Familie mit d. Wiege in Paris klein (Gal. Filhol)] Hier handelt es sich nicht um den etablierten Namen eines Raffael-Gemäldes, bei der Identifizierung hilft Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 297: „Nach Felbien sandte Rafael damals auch aus Erkenntlichkeit für die ihm am französischen Hof geleisteten Dienste jene kleine heilige Familie mit der Wiege an Adrian Gouffier, Cardinal de Boissi, später (1519) Legat Leo X. bei Franz I.“ Demzufolge ist wohl die *kleine Heilige Familie* (s. Anmerkung zu Fol. 90v, S. 152) gemeint. Antoine Abraham Goujon-Devilliers u. Claude Niquet, *Hl. Familie Gonzaga*, 1803, Radierung, 261 x 170 mm, Göttingen, SUB. Enthalten in Filhol 1802–1815, Bd. 1, Taf. 56, die einzelnen Lieferungen wurden ab 1802 in den Bestand der SUB Göttingen aufgenommen (Sign. 4 ART PLAST IV, 2600:4,TAF).

Johanna v. Aragonien (Musée Napoleon)] S. Anmerkung zu Fol. 90v, S. 152. Raphael Morghen, *Portrait der Dona Isabel*, Radierung und Kupferstich, 493 x 352 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. A24666 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, B 26.3, S. 241f).

Leo X. (gest v. Jesi)] S. Anmerkung zu Fol. 91r, S. 152. Samuele Jesi, *Portrait Leos X. mit den Kardinälden Giulio de'Medici und Luigi Rossi*, undatiert, Kupferstich, 822 x 590 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 99/6889(KK) (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 243, Kat. B 27.6). Ehemals ein Exemplar in der Kunstsammlung der Universität Göttingen, s. Fiorillo DG, Bd. S, Sanzio/Raphael: „1851. Leo X von S. Jesi“.

Violinspieler] S. Anmerkung zu Fol. 91r, S. 153. Jacob Felsing, *Portrait eines Violinspielers*, undatiert, Kupferstich, 347 x 257 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 24680 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 246, Kat. B 32.1).

Raphaels Geliebte in P. Fa] S. Anmerkung zu Fol. 74v, S. 129. Domenico Cunego, *Portrait einer jungen Frau (La Fornarina)*, 1772, Kupferstich, 700 x 495 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. B 210 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 244, Kat.

B 28.1). Enthalten in Hamilton 1773, Taf. 9, ehemals ein Exemplar in der SUB Göttingen (Sign. Pict. 487c), das 1802 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen wurde.

Fol. 105v

Madonna San Sisto] S. Anmerkung zu Fol. 91r, S. 153. Johann Friedrich Wilhelm Müller, *Sixtinische Madonna*, 1816, Kupferstich, 836 x 609 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 38/8 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 313f, Kat. D 34.2). Ehemals ein Exemplar in der Kunstsammlung der Universität Göttingen, s. Fiorillo DG, Bd. S, Sanzio/Raphael: „La Madonna di S. Sisto di Raffaello delle Reale Galleria di Dresda, dedicata a Sua Maestra Federico Augusto Re di Sassonia p. Raffaele pinx Frederico Müller sculp“.

Amor und Psyche in d. Farnesina] S. Anmerkung zu Fol. 91r, S. 153. Dorigny 1693, eine Folge von zwölf Blatt mit den Maßen 410 x 690 mm. Das Exemplar der SUB Göttingen (Sign. 2 BIBL UFF 570) wurde 1769 mit dem Nachlass Uffenbach in die Bibliothek aufgenommen.

Marter d. S. Felicitas zu Magliana] S. Anmerkung zu Fol. 89v, S. 151.

Johannes der Täufer] S. Anmerkung zu Fol. 91r, S. 153. Charles Clément Bervic, *Hl. Johannes der Täufer in Landschaft*, 1792, Kupferstich, 293 x 298 mm (Platte), Göttingen, SUB. Enthalten in Wicar 1789–1807, Bd. 1, die einzelnen Lieferungen wurden ab 1789 in den Bestand der SUB Göttingen aufgenommen (Sign. gr 2 ART PLAST IV, 1445:1 RARA).

Verklärung Christi] S. Anmerkung zu Fol. 91v, S. 153. Würfel-Meister, *Transfiguration*, undatiert, Kupferstich, 396 x 311 mm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Inv. Nr. D 3443, s. Fiorillo DG, Bd. S, Sanzio/Raphael: „La Transfiguratione, con sola Marca R. Heinecke crede sia spera di Marco da Ravenna dapresso un Disegno.“ Ehemals weitere Stiche der *Transfiguration* in der Kunstsammlung der Universität Göttingen von: Cornelis Cort, Simon Thomassin, Raphael und Antonius Morghen, Pietro Bettelini, s. Fiorillo DG, Bd. S, Sanzio/Raphael.

3.1.1.3 Einzelseiten mit Manuskriptfragmenten

Fol. 96r

S. 158 *M. di Foligno*] S. Anmerkung zu Fol. 75v, S. 130.

Fol. 97r

S. 159 *Stanza della Segnatura*] S. Anmerkung zu Fol. 32r, S. 101.

Portrait Julius II.] S. Anmerkung zu Fol. 75r, S. 129.

Madonna d'Alba] S. Anmerkung zu Fol. 75r, S. 130.

- Aldobrandini*] S. Anmerkung zu Fol. 75r, S. 130.
Die Perle] S. Anmerkung zu Fol. 100v, S. 157.
Madonna di Foligno] S. Anmerkung zu Fol. 75v, S. 130.
Jesaias] S. Anmerkung zu Fol. 76r, S. 131.
 1512. *Beatrice Ferronese (Giorgione)*] S. Anmerkung zu Fol. 100v, S. 156.
Madonna del pesce] S. Anmerkung zu Fol. 77r, S. 134.
Sibillen für Agos Chigi. della Pace] S. Anmerkung zu Fol. 77v, S. 135.
Stanza di Heliodoro] S. Anmerkung zu Fol. 78r, S. 135.
Galathea] S. Anmerkung zu Fol. 85r, S. 143.
Loggien] S. Anmerkung zu Fol. 85v, S. 144.
St. Caecilia] S. Anmerkung zu Fol. 86v, S. 145.
Vision Hesekiel's] S. Anmerkung zu Fol. 86.1r, S. 146.
Stanza di torre Borgia] S. Anmerkung zu Fol. 86.1r, S. 146.
Loggien Bibel] S. Anmerkung zu Fol. 87v, S. 148.
Tapeten Cartons Apostelgeschichte, für Sixtinische K. Chor] S. Anmerkung zu Fol. 88v, S. 149.
Spasimo 1516–18] S. Anmerkung zu Fol. 90r, S. 151.
M. della Sedia] S. Anmerkung zu Fol. 90r, S. 151.
St. Michael f. Franz I.] S. Anmerkung zu Fol. 90r, S. 151.
Madonna Franz I. Copie bei Kestner v. Du Fresnois] S. Anmerkung zu Fol. 90v, S. 152.
Margaretha] S. Anmerkung zu Fol. 90v, S. 152.
M. di San Sisto] S. Anmerkung zu Fol. 91r, S. 153.
Verklärung] S. Anmerkung zu Fol. 91v, S. 153.
- Fol. 99r
Camera della Segnatura] S. Anmerkung zu Fol. 32r, S. 101. S.160
Camera di Eliodoro] S. Anmerkung zu Fol. 78r, S. 135.
Stanza di torre Borgia] S. Anmerkung zu Fol. 86.1r, S. 146.
- Fol. 102r
Madonna di San Sisto] S. Anmerkung zu Fol. 91r, S. 153. S. 161
- Fol. 103r
Camera della Segnatura] S. Anmerkung zu Fol. 32r, S. 101. S. 162
- Fol. 104r
Die Verklärung Christi] S. Anmerkung zu Fol. 91v, S. 153.

3.1.1.4 Fragment zur 1. Stunde der Raffael-Vorlesung 1849

Fol. 21r

- S. 163** Randbemerkung: *Beispiel. / der Tod Josephs v. Overbeck*] Friedrich Overbeck, *Tod des Joseph*, 1832–36, Öl auf Leinwand, 100,5 x 75,5 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, Kunstmuseum, Inv. Nr. 482; eine weitere Fassung aus dem Jahr 1867 in Zagreb, Erzbischöfliches Ordinariat (Thimann 2014, S. 312).

Fol. 22v

- S. 164** *das Bild d. Psyche*] S. Anmerkung zu Fol. 91r, S. 153.

Fol. 23r

- S. 165** Randbemerkung: *Z. B. Messe von Bolsena*] S. Anmerkung zu Fol. 78r, S. 135.

Fol. 26v

- S. 168** *wie bei d. Befr. Petri*] S. Anmerkung zu Fol. 78r, S. 135.

Fol. 27v

- S. 169** *Bild Papst Leo X*] S. Anmerkung zu Fol. 91r, S. 152.

3.1.1.5 Text über die *Sixtinische Madonna*, ursprünglich gehörig zur Vorlesung *Über die vorzüglichsten Gemälde, welche sich in den Bildergalerien Deutschlands befinden*

Beginn des Berichts über die Dresdener Galerie und die *Sixtinische Madonna* (Cod. Ms. Oesterley 9, *Über die vorzüglichsten Gemälde, welche sich in den Bildergalerien Deutschlands befinden*, Fol. 5-8)

Fol. 6r

- S.172** *ausgesuchteste Sammlung von Coreggios [!] Werken*] Der Bestandskatalog der Gemädegalerie Alte Meister in Dresden verzeichnet fünf zumeist sehr großformatige Werke Correggios (Best. Kat. Dresden 2007, S. 167–168).

Sixtinischen Madonna v. Raphael] S. Anmerkung zu Fol. 91r, S. 153.

Text über die *Sixtinische Madonna*, heute als Fol. 33–48 Teil der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*

Fol. 38r

- S. 179** Randbemerkung: *v. Johannes Müller*] S. Anmerkung zu Fol. 105v, S. 157.

Fol. 38v

Randbemerkung: *M. d. Foligno*] S. Anmerkung zu Fol. 75v, S. 130.

Fol. 46r

Die Madonna mit d. >Bade< Wanne] Giulio Romano, *Die Madonna mit der Waschschüssel*, um 1525, Pappelholz, 161 x 114,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal. Nr. 103; erworben 1746 aus der herzoglichen Galerie in Siena (Best. Kat. Dresden 2007, S. 273). S. 186

Fol. 46v

Constantins S[chlacht]] S. Anmerkung zu Fol. 91v, S. 154.

Sturz der Giganten in P[alazzo del] T[e]] Giulio Romano und Werkstatt, *Sturz der Giganten*, 1532–34, Wand- und Gewölbefresko, Mantua, Palazzo del Te, Sala dei Giganti (Kliemann/ Rohlmann 2004, S. 294–300).

Fol. 48r

Es dies die Madonna v. Vincenzio v. St Gimignano] Dieses Gemälde ist zu identifizieren mit: Lorenzo Lotto, *Maria mit dem Kind und dem kleinen Johannes*, 1518, Pappelholz, mit späteren Anstückungen, 52 x 39 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie alte Meister, Gal. Nr. 194 A, Bez. links am Mauerrand: „Laurentius Lotus 15·8“ (Best. Kat. Dresden 2007, S. 338). Die Inschrift wurde aufgrund ihrer Feinheit erst 1891 wiederentdeckt. Als das Gemälde 1809 zuerst in einem Inventar der Dresdener Gemäldegalerie verzeichnet wurde, galt der Urheber daher als unbekannt. Im Katalog von 1812 findet sich erstmals die fälschliche Zuschreibung an Vincenzo Tamagni di San Gimignano, auf die sich auch Oesterley bezieht (Best. Kat. Dresden 1896, S. 96). S. 187

3.1.1.6 Text über die *Madonna Colonna*, ursprünglich gehörig zur Vorlesung *Über die vorzüglichsten Gemälde, welche sich in den Bildergalerien Deutschlands befinden*

**Text über die *Madonna Colonna*, heute als Fol. 49–52 Teil der Teil der Vorlesung
*Über das Leben Raffaels von Urbino***

Fol. 49 r

in Deutschland sind des Perugino Arbeiten selten und in Berlin sind nur 2 Bilder von ihm] Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei einem der Bilder um: Pietro Perugino, umbrischer Nachfolger, *Maria mit dem Kind und zwei Engeln*, Pappelholz, rund, Durchmesser 61 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kultur- S. 188

besitz, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 140, 1821 mit der Sammlung Solly erworben (Best. Kat. Berlin 1996, S. 96). Die Identifizierung des zweiten Gemäldes ist unklar. Mit seiner Angabe bezieht sich Oesterley vermutlich auf Kugler 1838, S. 62.

- S. 189** Randbemerkung: *in Berlin ist v. Gio. Sanzio ein sehr schönes Bild. Maria auf d. Thron mit Heiligen*] Vermutlich bezieht sich diese Angabe auf folgendes Gemälde, das von Passavant als Arbeit Giovanni Santis aufgeführt wird: Giovanni Battista Bertucci d. Ä., gen. Giovanni Battista da Faenza, *Thronende Maria mit dem Kind und den Hll. Jakobus Major, Jakobus Minor, dem Johannesknaben und einem Hl. Kind*, Pappelholz, 179,5 x 152 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 120; erworben 1822 (Best. Kat. Berlin 1996, S. 18; Skwirblies 2017, S. 128f, 641; Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 24).

Fol. 49v

Die Krönung d. Maria] S. Anmerkung zu Fol. 13v, S. 84.

die Sposalizio gem. 1504] S. Anmerkung zu Fol. 14v, S. 85.

Randbemerkung: *Eine Madonna No. 223 mit d. Stieglitz ist aus dieser Periode*] Wahrscheinlich handelt es sich bei dem von Oesterley genannte Werk nicht um die *Madonna del Cardellino* (Raffael, *Madonna del Cardellino (Madonna mit dem Stieglitz)*, 1506, Holz, 107 x 77 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890 Nr. 1447 (Meyer zur Capellen 2001, S. 219–222, Kat. 27)) sondern um die *Madonna Solly*, s. Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 13: „Mit der Sammlung Solly gelangte es ins Berliner Museum, wo es mit No. 223 bezeichnet ist.“ Raffael, *Madonna Solly*, 1501/02 Berlin, Holz, 52 x 38 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 141 (Meyer zur Capellen 2001, S. 112–115, Kat. 4).

Fol. 50r

hat R. 1505 ein Bild in St. Severo zu Perugia gemalt] S. Anmerkung zu Fol. 20r, S. 92.

Fol. 50v

- S. 190** *Madonna Colonna*] Raffael, *Maria mit dem Kind (Madonna Colonna)*, um 1508, Pappelholz, 77,5 x 56,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 248; 1827 erworben aus der Sammlung Duchessa Maria Colonna Lante della Rovere (Best. Kat. Berlin 1996, S. 100, Skwirblies 2017, S. 649; Ausst. Kat. Wien 2017, S. 132–133, Kat. 31).

Randbemerkung: *La belle Jardinière*] Raffael, *La Belle Jardinière*, 1507–08, Pappelholz, 122 x 80 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 602 (Meyer zur Capellen 2001, S. 257–263, Kat. 35).

3.1.1.7 Kapitel über Stil aus der Vorlesung *Zur Kunstgeschichte allgemein*

Fol. 98r

Randbemerkung: *S. Solger*] Solger 1815. Die Exemplare in der SUB Göttingen (Sign. *S. 201* 8 AESTH 1201:1) wurden 1840 in den Bestand der Bibliothek aufgenommen.

Fol. 100r

Mercur v. J. v. Bolgna] Giovanni da Bolgna, gen. Giambologna, *Mercur*, um 1585, *S. 202* Bronze, 73,5 x 21 x 26,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. Kunstkammer, 5898 (Ausst. Kat. Washington DC/ Los Angeles/ Chicago 1986, S. 198–205; <https://www.khm.at/objektdb/detail/91905/> <02.09.2019>).

Ariadne von Dannecker] Johann Heinrich von Dannecker, *Ariadne auf dem Panther*, 1814, Marmor, 157 x 136 x 63 cm, Frankfurt am Main, Liebighaus, Inv. Nr. 1569 (Holst 1987, S. 288–294, Kat. 101).

Hebe v. Canova] Antonio Canova, *Hebe*, 1796, Marmor, 160 x 65 x 85 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie, Inv. Nr. B I 31 (Best. Kat. Berlin 2001, S. 79–80).

Engel mit der Säule (Engelsbrücke Rom)] *Engel mit der Säule*, entworfen von Gian Lorenzo Bernini, gemeißelt von Antonio Raggi, Marmor, Rom, Engelsbrücke (Avery 1998, S. 162–173).

Fol. 106r

Madonna del Sacco, 1530 v. A. d. Sarto] Andrea del Sarto, *Madonna del Sacco*, 1525, *S. 205* Fresko, 191 x 403 cm, Florenz, Basilica della Santissima Annunziata (Natali/ Cecchi 1989, S. 102, Kat. 47).

Fol. 109r

Randbemerkung: *Correggio in d. Kuppel in Parma*] Correggio, *Aufnahme Marias in den Himmel*, um 1526/30, Fresko, 1093 x 1155 cm, Parma, Dom Santa Maria Assunta, Kuppelgewölbe (Giampaolo/ Muzzi, 1993, S. 108–111). *S. 207*

Randbemerkung: *Rom Gesu Kirche nur ein Standpunkt richtig. Plafond*] Il Bacchia, Gewölbefresken, Rom, Il Gesu (Pecchiai 1952, S. 123–137).

Fol. 110r

Mengs. (Apollo im [?] Plafond. Villa Albani.)] Anton Raphael Mengs, *Apollo, Mnemosyne und die neun Musen*, um 1761, Fresko, ca. 313 x 580 cm, Rom, Villa Albani-Torlonia, Galerie, Deckengemälde, sign. u. dat. (Roettgen 1999, S. 397–403, Kat. 304).

3.1.2 Vortrag über die Sixtinische Madonna

Fol. 1r

- S. 211** *Sixtinische Madonna*] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 91r, S. 153.

Fol. 5r

- S. 213** *In den Jahren 1515 bis 1516 zeichnete er 10 farbige Cartons mit Begebenheiten aus dem Leben der Apostel, >wonach Teppiche< in Arras in Flandern gewirkt wurden*] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 88v, S. 149.
Die Verklärung Christi auf Tabor] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 91v, S. 153.

Fol. 6r

- S. 214** *um Aufgaben wie die Schule von Athen und die Disputa zu lösen*] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 32r, S. 101.
Am meisten ehrte er [?] als gründlichen Kenner der Kunst seinen Freund den Grafen >Baldasare< Castiglione, in einem Brief an ihn kommt folgende wichtige Stelle vor] Die im Folgenden zitierte Passage findet sich auch in Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 230.

Fol. 7r

in der Galathea in dem Palast seines Gönners Agostino Chigi] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 85r, S. 143.

Fol. 8r

- S. 215** *So z. B. halfer >1494< seinem viel älteren Mitschüler Pintoricchio durch 10 Compositionen, wonach dieser >im< Dom zu Siena al fresco die Thaten des Aneas Sylvius Piccolomini, Papst Pius II malte*] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 14r, S. 85 und Fol. 14v, S. 85.
sandte als Gegengabe sein Portrait] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 74v, S. 129.
ihr Verhältniß spiegelt sich in folgendem Sonette d. Francia] Das folgende Sonett findet sich auch in Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 174.

Fol. 9r

und R. vollendete die Bilder d. Petrus u Paulus] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 83v, S. 142.

wobei er nach Passavants Meinung sich das tödliche Fieber geholt hatte] S. Passavant *S. 216*
1839–1858, Bd. 1, S. 321.

Fol. 18r

dieses schildert uns der Dichter Hohlfeldt in folgenden Versen] Das folgende Sonett *S. 219*
findet sich in Hohlfeldt 1836, S. 206–208 unter dem Titel „Raphael’s Traum oder
die Entstehung der Madonna di San Sisto“. Oesterley zitiert die ersten drei Strophen
nicht.

Fol. 21r

Der Maler Giorgio Vasari welcher noch viele Schüler R’s kannte erzählt in dessen Le- *S. 222*
bensbeschreibung von diesem Bilde] Vasari 2004, S. 71f.

Fol. 22r

R’s Madonna von Foligno] S. Anmerkung zu Vorlesung Über das Leben Raffaels von
Urbino, Fol. 75v, S. 130.

die Conjectur des Barons von Rumohr] S. Rumohr 1827–1831, Bd. 3, S. 129.
Ein Verweis auf Rumohrs Theorie findet sich auch bei Passavant 1839–1858, Bd. 2,
S. 340.

Prof. Hübner etc. etc. dieses, dem Rufe eines R’s unwürdig, abweisen] S. Hübner
1856, S. 27–28.

Fol. 24r

so sahen Sie es auf dem Stiche von Müller noch] S. Anmerkung zu Vorlesung Über das *S. 223*
Leben Raffaels von Urbino, Fol. 105v, S. 157.

Palmarolischen Restauration] Ein Bericht über die Restaurierung findet sich
bei Hübner 1856, S. 29. Kritik an dem Vorgehen Palmarolis äußern Passavant 1839–
1858, Bd. 2, S. 340–341 und Rumohr 1827–1831, Bd. 3, S. 131–132.

in seiner ursprünglichen Form >wie bei Steinla <] Moritz Steinla, *Sixtinische Ma-*
donna, undatiert, Kupferstich, 928 x 678 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A
71/5058 (Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 315, Kat. D 34.5).

Fol. 25r

Eine alte Copie dieses Bildes, vielleicht v. R’s Schülern befindet sich in der Abtei Saint *S. 224*
Amand zu Rouen] Ein Artikel über das Gemälde in Rouen erschien im Kunst-Blatt
zum Morgenblatt, 1830, Nr. 4 (14. 1. 1830), S. 15–16. Außerdem wird es erwähnt
von Passavant 1839–1858, Bd. 2, S. 341–342 u. Hübner 1856, S. 26.

Ueber die Erwerbung des Bildes für die Dresdner Gallerie giebt Julius Hübner
in der Einleitung zum Verzeichnisse derselben, folgende interessante Mittheilungen] Vgl.
Hübner 1856, S. 24–30.

Als das lang ersehnte Bild endlich im November 1753 im Schlosse zu Dresden ausgepackt war, und man im Thronsaale] Die Fortsetzung der Episode, welche im Manuskript Oesterleys nicht erhalten ist, lautet nach Hübner 1856, S. 30: „Als man es [Die Sixtinische Madonna, Anm. KM] nun in den Thronsaal gebracht hatte und einen Augenblick zögerte, es im vortheilhaftesten Lichte gerade da aufzustellen, wo der Königliche Thronessel stand, schob der König mit eigener hoher Hand rasch denselben mit den Worten bei Seite: ‚Platz für den grossen Raphael!‘“.

3.1.3 Vortrag über das Leben Raffaels

Fol. 4r

- S. 226** *reiste er nach Cagli, um daselbst al fresco eine von Heiligen und Engeln, auf dem Thron sitzende Madonna zu malen] S. Anmerkung zu Vorlesung Über das Leben Raffaels von Urbino, Fol. 6v, S. 75.*

Fol. 7r

- S. 227** *Giotto di Bondone malte in der oberen Kirche (NB 3 übereinander [!]) al fresco das Leben des St. Fr: etwa: 1330?] S. Anmerkung zu Vorlesung Über das Leben Raffaels von Urbino, Fol. 8v, S. 78.*

Randbemerkung: *dessen Bild im Giebelfelde v. Overbeck al fresco gemalt ist] S. Anmerkung zu Vorlesung Über das Leben Raffaels von Urbino, Fol. 8r, S. 77.*

Fol. 10r

- S. 228** *zweifellos sind: die Krönung der Maria jetzt im Vatican, für die Franziskanerkirche in Perugia v. Madonna degli Oddi bestellt] S. Anmerkung zu Vorlesung Über das Leben Raffaels von Urbino, Fol. 13v, S. 84.*

das Sposalizio, für die Franciscanerkirche in Citta di Castello] S. Anmerkung zu Vorlesung Über das Leben Raffaels von Urbino, Fol. 14v, S. 85.

Eine kleine in Rund gemalte Madonna in Perugia beim Grafen Conestabile] S. Anmerkung zu Vorlesung Über das Leben Raffaels von Urbino, Fol. 14r, S. 85.

Randbemerkung: *Madonna im Hospital zu Perugia] Raffael u. Gehilfen zugeschrieben, Madonna del Libro, Tempera u. Öl auf Holz, 57,5 x 47 cm, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Inv. Nr. 284. Kam 1865 aus dem Ospedale di S. Maria della Misericordia in Perugia in die Gemäldesammlung (Best. Kat. Perugia 1985, S. 120, Kat. 101). Oesterley fertigte eine Zeichnung nach diesem Gemälde: Carl Oesterley, Madonna del Libro, 1827, Bleistiftzeichnung, 244 x 177 mm, bez. „Sanzio Raphael d'Urbino. / Perugia d. 26ten Sept. 1827. / L'Ospitale della Misericordia“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Album Perugia, Inv. Nr. L H 2002/156 (Abb. 31).*

Fol. 11r

Urbino malte er nur 3 kleine Bilder, Christus am Oelberge, St. Michael u. St. Georg] S. Anmerkungen zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 16r, S. 87. S. 229

hatten die Freskobilder des Masaccio in der Carmeliterkirche] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 19r, S. 91.

die bronzenen Thüren des Ghiberti am Baptisterium] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 18r, S. 90.

Vor allem begeisterte ihn L. da. V. Carton, (Reitergefecht) in d. Schlacht der siegenden Florentiner (1440) bei Anghiari] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 18r, S. 90.

Fol. 12r

Studien nach beiden Meistern sind in R. Handzeichnungen (Skizzenbuch in Venedig Akademie) erhalten] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 16r, S. 87.

sein erstes in Florenz gemaltes Bild: Die Madonna del Granduca] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 19r, S. 91.

Fol. 13r

Madonna mit dem Stieglitz (Tribune (1827.))] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 49v, S. 189. S. 230

belle jardiniere] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 50v, S. 190.

Madonna di Tempi] Raffael, *Madonna Tempi*, 1508, Holz, 75 x 51 cm, München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 796 (Meyer zur Capellen 2001, S. 266–268, Kat. 37).

Madonna mit der Fächerpalme] Raffael, *Die Heilige Familie mit der Palme*, 1507, auf Leinwand übertragen, Durchmesser 101,5 cm, Edinburgh, National Galleries Scotland, Leihgabe des Duke of Sutherland (Meyer zur Capellen 2001, S. 246–249, Kat. 32).

Madonna im Grünen (Wien)] Raffael, *Madonna im Grünem*, 1505/1506, Pappelholz, 113 x 88,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. Gemäldegalerie, 175, dat. auf Halssaum der Madonna, (Meyer zur Capellen 2001, S. 214–219, Kat. 26; www.khm.at/de/object/77f959f119/ <18.07.2019>).

Madonna Colonna >in Berlin<] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 50v, S. 190.

La Vierge au Linge (Le Sommeil de Jesus Paris)] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 75r, S. 130.

in d. Camaldulenser Kirche zu S. Severo ein >erstes< großes Freskobildd] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 20r, S. 92.

Die Grablegung Christi.] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 29v, S. 94.

Fol. 14r

wählte er als Vorbild einen Kupferstich v. Mantegna in der Hauptanordnung] Andrea Mantegna, *Grabtragung Christi*, um 1466, Kupferstich, 333 x 467 mm, Wien, Albertina, Inv. Nr. DG1951/355 (Ausst. Kat. London/ New York 1992, S. 199f, Nr. 38). Der Hinweis auf das Vorbild Mantegnas findet sich bereits bei Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 117.

Carton Michel Angelos Badende >darstellend<, die in d. Schlacht d. Florentiner gegen die Pisaner überrascht werden] S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 18r, S. 90.

Fol. 15r

S. 231 *Im Sommer des Jahres 1508 erhielt der 25jährige R. von Papst Julius. II den Auftrag, im Vatican zu Rom ein Zimmer mit Frescomalerei zu schmücken]* S. Anmerkung zu Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 32r, S. 101.

3.2 Überblick der Lehrtätigkeit Carl Oesterleys gemäß der historischen Verzeichnisse der Vorlesungen an der Georg-August-Universität Göttingen

Seit dem Sommersemester 1829 hielt Carl Oesterley kunsthistorische Vorlesungen an der Georgia Augusta. Sie beinhalteten zumeist einen allgemeinen Überblick über die Geschichte der christlichen Kunst. Zudem sprach er über das Leben Raffaels und die bedeutendsten deutschen Gemäldesammlungen. Seit seiner Berufung zum Königlich Hannoverschen Hofmaler und dem damit einhergehenden Wegzug aus Göttingen im Jahr 1845 gab er seine Lehrveranstaltungen nur noch in den Sommersemestern. Von der Verpflichtung, zwei Monate in Göttingen Vorlesungen zur Kunstgeschichte zu halten, ließ er sich vom königlichen Oberhofmarschallamt für die Jahre 1854, 1856, 1859 und 1860 dispensieren.¹ Im Februar 1863 erfolgte die von Oesterley bereits Jahre zuvor erbetene Entlassung aus dem Amt des ordentlichen Professors an der Philosophischen Fakultät der Universität Göttingen unter Beilassung einer jährlichen Pension von 160 Talern.²

Mit leicht variierenden Titeln, sind in den Göttinger Vorlesungsverzeichnissen³ folgende Veranstaltungen Carl Oesterleys aufgeführt:

- *Die Geschichte der zeichnenden Künste, mit Benutzung der hiesigen Gemälde- und Kupferstichsammlung*, angekündigt für SoSe 1829–SoSe 1831
- *Die Geschichte der Architectur, Sculptur, Mahlerey, mit Benutzung der hiesigen Gemälde- und Kupferstichsammlung*, angekündigt für WiSe 1831/32–

1 Königl. Oberhof Marschall Amt / II Bestallungs-Sachen / B Hofmaler / 27 Hofkünstler und Handwerker / a Hofmaler cc / Convol. X / Acta betr. die Anstellung des Professors Oesterley in Göttingen als Hofmaler. 1845-, Hannover, Niedersächsisches Landesarchiv, Sign. NLA HA, Dep. 103 XXIV, Nr. 1807.

2 Akten zu Carl Oesterleys Anstellung als Privatdozent und Professor, Universitätsarchiv Göttingen, Sign. Kur 5827, Bl. 152-154.

3 <https://www.sub.uni-goettingen.de/sammlungen-historische-bestaende/alte-drucke-1501-1900/historische-vorlesungsverzeichnisse/>.

WiSe 1837/38, WiSe 1839/40, WiSe 1840/41, WiSe 1841/42–WiSe 1843/44,
WiSe 1844/45, nur SoSe 1846–1848

- *Eine critische Uebersicht der vorzüglichsten in den deutschen Gemäldesammlungen befindlichen Kunstwerke mit besonderer Hinsicht auf kunstliebende Reisende*, angekündigt für SoSe 1839, SoSe 1840, SoSe 1850, SoSe 1851
- *Ueber das Leben Raphael's von Urbino und die eigenthümlichen Vorzüge seiner Gemähld*e, angekündigt für SoSe 1841, SoSe 1844, SoSe 1845, SoSe 1849
- *Vorlesung über Mahlerkunst*, angekündigt für nur SoSe 1852–1863.

3.3 Verzeichnis der Archivalien

Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Archiv

Karl Oesterley: Carl Wilhelm Oesterley. Ein Lebensbild des 19. Jahrhunderts, Wittingen 1951, Typoskript, 3 Bde, Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen (Kurztitel: Oesterley 1951)

Mappe Oesterley: Korrespondenzen des Kgl. Universitätskuratoriums, der Kgl. Bibliothekskommission und Carl Oesterley als Aufseher der Kupferstich- und Gemäldesammlung der Universität sowie seiner Nachfolger, 1829-1902

Verzeichniss der Kupferstiche auf der Königl Universitäts-Bibliothek in Göttingen. verfertigt von Johann Dominicus Fiorillo. fortgesetzt von Carl Oesterley, 1784ff (Kurztitel: Fiorillo DG)

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriften und Seltene Drucke

Catalogus Alphabeticus, Alphabetisches Verzeichnis der Werke der Staats- und Universitätsbibliothek der Georg-August-Universität Göttingen

Catalogus Bibl. Uffenbach, Catalogus Librorum qui donatione Viri generosissimi et amplissimi Johannis Friderici ab Uffenbach. Scabini lib. S. R. F. Ciuitatis Francofurtanae ad Bibliothecam Georgiae Augustae peruenerunt A. 1770

Eingangsbücher der Werke der Staats und Universitätsbibliothek der Georg-August Universität Göttingen mit Nachweisen zu Datum, Einlieferer und Kosten, Sign. Cod. Ms. Bibl. Arch. Manual [Jahr]

Carl Oesterley, Vortrag über die Sixtinische Madonna, 28 Bl., Sign. Cod. Ms. Oesterley 1

Carl Oesterley, Vortrag über das Leben Raffaels, 17 Bl., Sign. Cod. Ms. Oesterley 2

Carl Oesterley, Vortrag über das Verhältnis der Kunst zum Kunstgewerbe, 14 Bl., Sign. Cod. Ms. Oesterley 3

- Carl Oesterley, Vorlesung über die Geschichte der zeichnenden Künste, Anlage: Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur von Schelling, 58 Bl., Sign. Cod. Ms. Oesterley 4
- Carl Oesterley, Vorlesung über die Geschichte der christlichen Kunst (auf den Rückseiten einiger Zeugnisblätter, ausgestellt von Göttinger Professoren), Beilage: Gemäldeausstellung in Paris. Abschrift aus: Morgenblatt Nr. 264, Nov. 1831, 76 Bl., Sign. Cod. Ms. Oesterley 5
- Carl Oesterley, Vorlesung über das Leben Raffaels von Urbino, 105 Bl., Sign. Cod. Ms. Oesterley 6
- Carl Oesterley, Vorlesung über die Kunstgeschichte allgemein, 182 Bl., Sign. Cod. Ms. Oesterley 7
- Carl Oesterley, Vorlesung über Heidnische Kunstgeschichte der Inder, Perser, Ägypter, Griechen, Römer, Anl.: Über Form und Inhalt, 72 Bl., Sign. Cod. Ms. Oesterley 8
- Carl Oesterley, Vorlesung über die vorzüglichsten Gemälde, welche sich in den Bildergalerien Deutschlands befinden, mit besonderer Rücksicht auf Zuhörer, welche Deutschland bereisen wollen, 25 Bl., Sign. Cod. Ms. Oesterley 9
- Carl Oesterley, Fragmente und Exzerpte, 5 Bl., Sign. Cod. Ms. Oesterley 10
- Carl Oesterley, Notizen zur Kunst der Nazarener in Rom, auf der Rückseite des Studienzeugnisses für Heinrich Graban von Johann Friedrich Blumenbach, 1 Bl., Sign. Cod. Ms. Oesterley 11

Göttingen, Universitätsarchiv

Akten des Universitätskuratoriums zu Göttingen:

- Akten zu Carl Oesterleys Anstellung als Privatdozent und Professor, Sign. Kur 5827
- Übereignung der Gemäldesammlung des Oberappellations-Gerichtssekretärs Zschorn in Celle an die Universität sowie Bestimmungen zu deren Aufsicht, Sign. Kur. 6945
- Mietbewilligung für Inspektor Fiorillo wegen der Aufbewahrung des Universitätsgemäldekabinetts in seinem Haus, Sign. Kur. 6946
- Betr. die dem Dr. Oesterley übertragene Aufsicht über den Apparat von Abgüssen und der Kupferstichsammlung imgleichen [!] der Gemälde-Sammlung. Desgleichen Bestimmungen wegen Erhaltung und Vermehrung dieser Sammlung, Sign. Kur 6950 (zeitgenössische Abschriften dieser Akten werden zudem im Archiv der Kunstsammlung der Universität Göttingen verwahrt)
- 1843-44. Betr. die beantragte verbesserte Einrichtung zum Unterricht in den bildenden Künsten und die Einrichtung eines Ateliers für zeichnende Künste, eines Arbeitszimmers u. eines Raumes zur Aufbewahrung von Gemälden etc. in dem östlichen Flügel des neuen Universitäts-Gebäudes, Sign. Kur 6952

- 1850. Betr. das für die Kupferstich-Sammlung in Göttingen angeschaffte Werk: Specimen of ornamental Art von L. Gruner, Sign. Kur 6953
- 1837. Die Ausschmückung der Aula in demselben durch Königsbildnisse betr., Sign. Kur 9469

Phil. Fak. 107: Acta Decanatus IV^{ti}. Christ. Guil. Mitscherlich a 3 Jul. 1823 ad 3 Jul. 1824. Nebst den Acten der Preisvertheilung (enthält u. a. das Promotionszeugnis Carl Oesterleys und seinen Lebenslauf in lateinische Sprache)

Hannover, Niedersächsisches Landesarchiv

Acta betr. die Anstellung des Professors Oesterley in Göttingen als Hofmaler. 1845-, Sign. NLA HA, Dep. 103 XXIV, Nr. 1807

Acta betr. Anfertigung lebensgroßer Gemälde von Mitgliedern der Königlichen Familie durch Sohn, Oesterley & Kaulbach, bezw. der Allerh. Familienbilder durch letzteren, auch von L'Allemand / 1853 seq., Sign. Dep 103, XXVIII, Nr. 464

Acta betr. den von Professor Oesterley nachgesuchte Beihülfe zur Errichtung einer Lehranstalt für Zeichnen nach lebenden Modellen / 1855, Sign. Dep. 103 XXIV Nr. 165

Carl Oesterley an Königin Marie von Hannover, Bad Ems, 17. Juni 1878, Sign. NLA HA, Dep. 103 II, Nr. 97/007

Sophie Oesterley an Königin Marie von Hannover, Hannover, 16. Juni 1878, Sign. NLA HA, Dep. 103 II, Nr. 97/008

Hannover, Stadtarchiv

Carl Oesterley an Heinrich Harrys, Hannover 1. November 1848, Hannover, Stadtarchiv, Sign. 4205

Hannover, Stadtbibliothek, Handschriftenarchiv

Mappe Carl Oesterley: Briefe Carl Oesterleys an seine Familie, 1823–1891

Mappe Georg Heinrich Oesterley: Briefe Georg Heinrich Oesterleys an Carl Oesterley, 1827–1828

Heidelberg, Universitätsbibliothek, Historische Sammlungen

13 Briefe von Carl u. Sophie Oesterley an Viktoria u. Georg Gottfried Gervinus, 1837–1854, Sign. Heid. Hs. 2527,279

Georg Gottfried Gervinus an Sophie Oesterley, Rippoldsau, 7. August 1869, Sign. Heid. Hs. 2562, 15

Sophie Oesterley an Viktoria Gervinus, o. O., März 1871, Sign. Heid. Hs. 2565,97

14 Briefe von Carl u. Sophie Oesterley an Viktoria u. Georg Gottfried Gervinus, 1841–1873, Sign. Heid. Hs. 2632,1

Friedrich Christoph Schlosser an Carl Oesterley, o. O., 6. August 1844, Sign. Heid. Hs. 2632, 2

Sophie Oesterley, Bericht einer Reise nach Heidelberg (61 S.), 1841, Sign. Heid. Hs. 2632, 3

Leipzig, Universitätsbibliothek

Sammlung Kestner: enthält u.a. zahlreiche Schreiben an Carl Oesterley im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit für den Hannoverschen Kunstverein

3.4 Literaturverzeichnis

- Adriani 1965** Gert Adriani (Hg.): Anton van Dyck, Italienisches Skizzenbuch, revidierte Neuauflage Wien 1965 (1. Auflage 1940)
- Agincourt 1823** Jean Baptiste Louis Georges Seroux d'Agincourt: Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe, Bd. 6, Paris 1823
- Anonym 1794** Anonym: Mangel an Gemälden und andern Kunstwerken auf den Deutschen Universitäten, in: Berlinische Monatsschrift, August 1794, Dessau 1794, S. 186–191
- Arndt 1994 a** Karl Arndt: Chronik der Göttinger Kunstgeschichte, in: Hans-Günther Schlotter (Hg.): Die Geschichte der Verfassung und der Fachbereiche der Georg-August-Universität zu Göttingen, Göttingen 1994, S. 130–137
- Arndt 1994 b** Karl Arndt (Hg.): Katalog der Bildnisse im Besitz der Georg-August-Universität Göttingen, Göttingen 1994
- Arndt 2000** Karl Arndt: Carl Wilhelm Oesterley. Ein Göttinger Kunsthistoriker, Maler und Zeichner, in: Göttinger Jahrbuch, Bd. 48, 2000, S. 67–95
- Arndt 2002** Karl Arndt: Die bildenden Künste und das Kunsthandwerk in Göttingen, in: Ernst Böhme und Rudolf Vierhaus (Hg.): Göttingen. Geschichte einer Universitätsstadt, Bd. 2, vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Anschluß an Preußen – Der Wiederaufstieg als Universitätsstadt (1648–1866), Göttingen 2002, S. 813–903
- Arnim 1928** Max Arnim: Johann Friedrich von Uffenbachs Schenkung an die Göttinger Universitäts-Bibliothek (1736–1770), in: Beiträge zur Göttinger Bibliotheks- und Gelehrten-geschichte, hg. v. den Teilnehmern der 24. Versammlung deutscher Bibliothekare (Vorarbeiten zur Geschichte der Göttinger Universität und Bibliothek, Bd. 5), Göttingen 1928, S. 20–39
- Arnulf 2016** Arwed Arnulf: Carl Heinrich von Heinekens sammlungstheoretische Äußerungen, in: Copy.Right – Adam von Bartsch. Kunst, Kommerz, Kennerschaft, Ausst. Kat. Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 17.04–11.09.2016, hg. v. Stephan Brakensieg, Anette Michels und Anne-Katrin Sors, Petersberg 2016, S. 40–41

- Auerochs 2006** Bernd Auerochs: Die Entstehung der Kunstreligion (Palaestra, 323), Göttingen 2006
- Ausst. Kat. Braunschweig 1983** Niederländische Malerei aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen, Ausst. Kat. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 19.01.–27.03.1983, hg. v. Gerd Unverfehrt, Braunschweig 1983
- Ausst. Kat. Brügge 2002** Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430–1530, Ausst. Kat. Brügge, Groeningemuseum, 15.03.–30.06.2002, hg. v. Till-Holger Borchert, Stuttgart 2002
- Ausst. Kat. Dresden 1983** Raffael zu Ehren, Ausst. Kat. Dresden, Albertinum, 17.05.–07.09.1983, hg. v. Werner Schmidt, Dresden 1983
- Ausst. Kat. Dresden 2012** Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, Ausst. Kat. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 26.05.–26.08.2012, hg. v. Andreas Henning, München 2012
- Ausst. Kat. Florenz 1984** Raffaello. Elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico, Ausst. Kat. Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, 04.02.–15.04.1984, hg. v. Giulio Carlo Argan, Florenz 1984
- Ausst. Kat. Frankfurt Main 1977** Die Nazarener, Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, 28.04.–28.08.1977, hg. v. Klaus Gallwitz, Frankfurt am Main 1977
- Ausst. Kat. Frankfurt Main 2012** Raffael. Zeichnungen, Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Städel Museum, 07.11.2012–03.02.2013, hg. v. Joachim Jacoby u. Martin Sonnabend, München 2012
- Ausst. Kat. Genf 1984** Raphaël et la seconde main. Raphaël dans la gravure du XVIe siècle, simulacres et prolifération, Genève et Raphaël, Ausst. Kat. Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des Estampes, 12.01.–25.03.1984, bearb. v. Rainer Michel Mason, Genf 1984
- Ausst. Kat. Göttingen 1966** Zeichenkunst von der Goethezeit bis zur Gegenwart. Aus dem Besitz der Kunstsammlung der Universität Göttingen, Ausst. Kat. Celle, Bomann Museum 1966; Göttingen, Kunstsammlung der Universität 1967, hg. v. Hans Wille, Göttingen 1966
- Ausst. Kat. Göttingen 1974** Carl Oesterley. Zeichnungen und Skizzen aus Italien, Ausst. Kat. Göttingen, Städtisches Museum, Kunstverein Göttingen, 23.06.–11.08.1974, hg. v. Hans Wille, Göttingen 1974
- Ausst. Kat. Göttingen 1997** Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen, Ausst. Kat. Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 11.05.–21.06.1997, u. a., hg. v. Gerd Unverfehrt, Göttingen 1997
- Ausst. Kat. Göttingen 2015** Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik, Ausst. Kat. Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 19.04.–19.07.2015, hg. v. Michael Thimmann u. Christine Hübner, Petersberg 2015
- Ausst. Kat. Göttingen 2016** Copy.Right – Adam von Bartsch. Kunst, Kommerz, Kennerschaft, Ausst. Kat. Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 17.04.–11.09.2016, hg. v. Stephan Brakensieg, Anette Michels u. Anne-Katrin Sors, Petersberg 2016

- Ausst. Kat. Göttingen 2019** „in einem glücklichen Augenblick erfunden“. Deutsche Zeichnungen von Tischbein bis Corinth, Ausst. Kat. Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 31.04.–13.10.2019, hg. v. Michael Thimann u. Christine Hübner, Petersberg 2019
- Ausst. Kat. Hamburg/Paris 2016** Spurenlöse Zeichnungen und Aquarelle aus drei Jahrhunderten, Ausst. Kat. Hamburg, Kunsthalle 02.09.2016–08.01.2017; Paris, Fondation Custodia 04.02.–07.05.2017, hg. v. Peter Prange u. Andreas Stolzenburg, München 2016
- Ausst. Kat. Hildesheim/Jena/Göttingen 1993** Renaissance in der Romantik. Johann Dominicus Fiorillo, Italienische Kunst und die Georgia Augusta. Druckgraphik und Handzeichnungen aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen, Ausst. Kat. Hildesheim, Römer- und Pelizaeus-Museum 25.04.–16.06.1993; Jena, Romantikerhaus 31.05.–24.07.1994; Göttingen, Kunstsammlung der Universität 06.11.–04.12.1994, hg. v. Manfred Boetzkes, Gerd Unverfehrt u. Silvio Vietta, Hildesheim 1993
- Ausst. Kat. Koblenz / Göttingen 2000** Zeichnungen von Meisterhand. Die Sammlung Uffenbach, Ausst. Kat. Koblenz, Mittelrhein Museum, 09.04.–12.06.2000; Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 25.06.–20.08.2000, hg. v. Gerd Unverfehrt, Göttingen 2000
- Ausst. Kat. Köln 1989** Revolution und Romantik: französische Druckgraphik des frühen 19. Jahrhunderts, Ausst. Kat. Köln, Wallraff-Richartz-Museum 1989 (Bildhefte zur Sammlung 5), hg. v. Uwe Westfeling, Köln 1989
- Ausst. Kat. Lawrence / Chapel Hill / Wellesley 1981/1982** The engravings of Marcantonio Raimondi, Ausst. Kat. Lawrence, The Spencer Museum of Art, 16.11.1981–03.01.1982, Chapel Hill, The Ackland Art Museum, 10.02.–28.03.1982, Wellesley, The Wellesley College Art Museum, 15.04.–15.06.1982, hg. v. Innis H. Shoemaker, Lawrence 1984² (1. Aufl. 1981)
- Ausst. Kat. Leipzig/Bremen 1994** Julius Schnorr von Carolsfeld 1794–1872, Ausst. Kat. Leipzig, Museum der bildenden Künste, 26.03.–23.05.1994; Bremen, Kunsthalle, 05.06.–31.07.1994, hg. v. Herwig Guratzsch, Leipzig 1994
- Ausst. Kat. London 2010** Raphael. Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel, Ausst. Kat. London, Victoria and Albert Museum, 08.09.–17.10.2010, hg. v. Mark Evans, Clare Browne u. Arnold Nesselrath, London 2010
- Ausst. Kat. London/New York 1992** Andrea Mantegna, Ausst. Kat. London, Royal Academy of Arts, 17.01.–05.04.1992; New York, The Metropolitan Museum, 05.05.–12.07.1992, hg. v. Jane Martin-eau, London 1992
- Ausst. Kat. Lübeck 2010** Kunst, Küche und Kalkül. Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843) und die Entdeckung der Kulturgeschichte, Ausst. Kat. Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, 19.09.2010–16.01.2011, hg. v. Alexander Bastek u. Achatz von Müller, Petersberg 2010,
- Ausst. Kat. Mainz / München 1994** Julius Schnorr von Carolsfeld. Zeichnungen, Ausst. Kat. Mainz, Landesmuseum, 20.11.1994–01.08.1995; München, Palais Preysing, 09.02.1995–08.04.1995, hg. v. Landesmuseum Mainz, München, New York 1994

- Ausst. Kat. Mantua/ Wien 1999** Raphael und der klassische Stil in Rom 1515–1527, Ausst. Kat. Mantua, Palazzo Te, 20.03–30.05.1999; Wien, Albertina 23.06–05.09.1999, hg. v. Konrad Oberhuber u. Achim Gnann, Mailand 1999
- Ausst. Kat. Paris 1983** Raphaël et l'art français, Ausst. Kat. Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 12.11.1983–13.02.1984, Paris 1983
- Ausst. Kat. Pavia 2011** Leonardeschi. Da Foppa a Giampietrino: dipinti dall'Ermitage di San Pietroburgo e dai Musei Civici di Pavia, Ausst. Kat. Pavia, Castello Visconteo, 20.03–10.07.2011, hg. v. Tatiana Kustodieva u. Susanna Zatti, Mailand 2011
- Ausst. Kat. Perugia 2008** Pintoricchio, Ausst. Kat. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 02.02.–29.06.2008; Spello, Pinacoteca Comunale, 02.02.–29.06.2008, hg. v. Vittoria Garribaldi u. Francesco Federico Mancini, Mailand 2008
- Ausst. Kat. Rom/ Berlin 2008** Raffaels Grazie – Michelangelos Furor. Sebastiano del Piombo 1485–1547, Ausst. Kat. Rom, Palazzo di Venezia, 08.02.–02.06.2008; Berlin, Gemäldegalerie, Sonderausstellungshallen am Kulturforum, 28.06.–28.09.2008, hg. v. Bernd Wolfgang Lindemann u. Claudio Strinati, Mailand 2008
- Ausst. Kat. Stuttgart 2001** Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Ausst.-Kat. Stuttgart, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, 26.05.–22.07.2001, hg. v. Corinna Höper in Zusammenarbeit mit Wolfgang Brückle u. Udo Felbinger, Ostfildern-Ruit 2001
- Ausst. Kat. Urbino 2009** Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale, Ausst. Kat. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 04.04.–12.07.2009, hg. v. Lorenza Mochi Onori, Mailand 2009
- Ausst. Kat. Washington DC/ Los Angeles/ Chicago 1986** Manfred Leithe-Jasper: Renaissance Master Bronzes from the Collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna, Ausst. Kat. Washington DC, National Gallery of Art; Los Angeles, County Museum of Art; Chicago, the Art Institute 1986, London 1986
- Ausst. Kat. Wien 2017** Raffael, Ausst. Kat. Wien, Albertina, 29.09.2017–27.01.2018, hg. v. Achim Gnann, München 2017
- Avery 1998** Charles Avery: Bernini, München 1998
- Baader 2018** Amelie Baader: Deutsche Künstler auf dem Kapitol. Der Palazzo Caffarelli als Ort künstlerischen und kulturellen Austauschs zwischen 1819 und 1828, Abschlussarbeit zur Erlangung des Grades Master of Arts der Georg-August-Universität Göttingen, Göttingen 2018
- Bartsch 1803** Adam von Bartsch: Le Peintre Graveur, Bd. 3, Wien 1803
- Becchio 1840** Alessandro Becchio: I freschi delle loggie Vaticane, Rom 1840
- Belting 1999** Hans Belting: Die Madonna der Deutschen, in: ders.: Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst, Köln 1999, S. 97–116
- Bergmann/ Freigang 2006** Marianne Bergmann u. Christian Freigang: Das Aula-Gebäude der Göttinger Universität, Berlin, München 2006

- Best. Kat. Berlin 1996** Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, bearbeitet v. Henning Bock, Irene Geismeier, Reinald Grosshans u. a., Berlin 1996
- Best. Kat. Berlin 2001** Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke, hg. v. Angelika Wesenberg u. Eve Förstl, Leipzig 2001
- Best. Kat. Dresden 1896** Karl Woermann: Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden, hg. v. d. Generaldirection der königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, 3. vermehrte, verbesserte Aufl., Dresden 1896
- Best. Kat. Dresden 2007** Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Bd. 2, Illustriertes Gesamtverzeichnis, hg. v. Harald Marx, Köln 2007
- Best. Kat. Düsseldorf 1981** Kunstmuseum Düsseldorf. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts mit Ausnahme der Düsseldorfer Schule (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Malerei, Bd. 1), hg. v. Hans Albert Peters, Mainz 1981
- Best. Kat. Florenz 1979** Gli Uffizi. Catalogo Generale, hg. v. Luciano Berti, Florenz 1979
- Best. Kat. Florenz 1982** Disegni Umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Cataloghi, 58), hg. v. Sylvia Ferino Pagden, Florenz 1982
- Best. Kat. Göttingen 1987** Die niederländischen Gemälde, Best. Kat. hg. v. der Kunstsammlung der Universität Göttingen, Göttingen 1987
- Best. Kat. Göttingen 2013** Akademische Strenge und künstlerische Freiheit. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Kunstsammlung der Universität Göttingen, hg. v. Christian Scholl und Anne-Katrin Sors, Göttingen 2013
- Best. Kat. Hannover 1990** Ludwig Schreiner: Die Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover (Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover), neu bearbeitet und ergänzt von Regine Timm, 2 Bde., Hannover 1990
- Best. Kat. London 1951** Martin Davies: The Earlier Italian Schools (National Gallery Catalogues), London 1951
- Best. Kat. London 1962** Philip Pouncey u. John A. Gere: Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Raphael and his Circle, Katalogband, London 1962
- Best. Kat. München 2007** Cornelia Syre: Alte Pinakothek. Italiensche Malerei, hg. v. d. Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, Ostfildern 2007
- Best. Kat. Oxford 1972** Karl Theodore Parker: Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, 2 Bde, Oxford 1972 (1. Aufl. 1956)
- Best. Kat. Perugia 1969** Francesco Santi: Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, Sculture e Oggetti d'Arte di Età Romanica e Gotica (Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia, hg. v. Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti), Rom 1969
- Best. Kat. Perugia 1985** Francesco Santi: Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, Sculture e Oggetti dei Secoli XV–XVI (Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia, hg. v. Ministero per i beni culturali e ambientali), Rom 1985

- Best. Kat. Rom 1960** Paola della Pergola: La Galleria Borghese in Roma (Itinerari dei Musei, Gallerie e Monumenti d'Italia, hg. v. Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, 43), 6. Aufl., Rom 1960
- Best. Kat. Stuttgart 1982** Staatsgalerie Stuttgart. Malerei und Plastik des 19. Jahrhunderts, hg. v. Christian von Holst, Stuttgart 1982
- Beyrodt 1991** Wolfgang Beyrodt: Kunstgeschichte als Universitätsfach, in: Kunst und Kunsttheorie 1400–1900 (Wolfenbütteler Forschungen, 48), hg. v. Peter Ganz u. Martin Gosebruch, Wiesbaden 1991, S. 313–333
- Bickendorf 2004** Gabriele Bickendorf: Visualität und Narrativität. Rumohrs „Italienische Forschungen“ in einem methodischen Spannungsfeld, in: Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, hg. v. Margit Kern, Thomas Kirchner u. Hubertus Kohle, München, Berlin 2004, S. 362–375
- Bickendorf 2007** Gabriele Bickendorf: Die ersten Überblickswerke zur ‚Kunstgeschichte‘: Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d’Agincourt (1730-1814), Luigi Lanzi (1732-1810), Johann Domenico Fiorillo (1748-1821) und Leopoldo Cicognara (1767-1834), in: Klassiker der Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis Warburg, hg. von Ulrich Pfisterer, München 2007, Bd. 1, S. 29–45
- Boetticher 1891–1901** Friedrich von Boetticher: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte, 2 Bde., Leipzig 1891–1901
- Böttcher 2002** Dirk Böttcher u. a.: Hannoversches Biographisches Lexikon. Von den Anfängen bis in die Gegenwart, Hannover 2002
- Braun 1815** Georg Christian Braun: Raphaels Leben und Werke, Wiesbaden: Ludwig Schellenberg, 1815
- Brinkmann 1981** Jens-Uwe Brinkmann: „Das Portrait eine körperliche und geistige Kopie ...“. Die Bildnisse der Familie von Bobers von Carl Oesterleys im Städtischen Museum, in: Göttinger Jahrbücher, 4, 1981, S. 49–57
- Büttner 1999** Frank Büttner: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 2, Stuttgart 1999
- Byron 1820** George Gordon Byron: Hebräische Gesänge, übersetzt von Franz Therman, Berlin: Duncker u. Humblot, 1820
- Caldari 2009** Claudia Caldari: L'ambiente artistico urbinato nell'ultimo trentennio del Quattrocento, in: Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale, Ausst. Kat. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino 04.04.–12.07.2009, hg. v. Lorenza Mochi Onori, Mailand 2009, S. 28–37
- Campbell 2002** Thomas P. Campbell: Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence, New Haven, London 2002
- Carminati 1998** Marco Carminati: Cesare da Sesto, in: The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490–1530, hg. v. Francesco Porzio, Mailand 1998, S. 305–324
- Christadler 2010** Maike Christadler: Rumohr sieht Raffael: Identifikation und Zuschreibung, in: Kunst, Küche und Kalkül. Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843) und die Entdeckung der Kulturgeschichte, Ausst. Kat. Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, 19.09.2010–16.01.2011, hg. v. Alexander Bastek u. Achatz von Müller, Petersberg 2010, S. 176–179

- Cordellier / Py 1992** Dominique Cordellier und Bernadette Py: Raphaël. Son atelier, ses copistes (Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inventaire général des dessins italiens, V), Paris 1992
- Couché 1786** Jaques Couché: Galerie du Palais Royal gravée d'après les Tableaux des différentes Ecoles qui la Composent: Avec un abrégé de la Vie des Peintres & une description historique de chaque tableau par Mr. l'Abbé de Fontenai. Dediée à S. A. S. Monseigneur le Duc d'Orleans, Paris: Couché 1786
- Crowe / Cavalcaselle 1866** Joseph Archer Crowe u. Giovanni Battista Cavalcaselle: A New History of Painting in Italy, Bd. 3, London 1866
- Dacos 1977** Nicole Dacos: Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico, Rom 1977
- Descamps 1753** Jean Baptiste Descamps: La Vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandais, Band 1, Paris: Jombert, 1753
- Dilly 1979** Heinrich Dilly: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt am Main 1979
- Dorigny 1693** Nicolas Dorigny: Psyches et Amoris nuptiae ac fabula, Rom: Rossi, 1693
- Dorigny 1719** Nicolas Dorigny: Pinacotheca Hamptoniana. Georgio Mag Brit Fran et Hiber Regi. Septem de Actis Apostolorum Tabulas, London 1719
- Ebhardt 1972** Manfred Ebhardt: Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik, Baden Baden 1972
- Eisler 1991** Colin Eisler: Die Gemäldesammlung der Eremitage in Leningrad, Köln 1991
- Espagne 2004** Michel Espagne (Hg.): Pour une „économie de l'art“. L'itinéraire de Carl Friedrich von Rumohr (Collections esthétiques), Paris 2004
- Ferino Pagden 2009** Sylvia Ferino Pagden: Gli inizi di Raffaello disegnatore, in: Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale, Ausst. Kat. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino 04.04.–12.07.2009, hg. v. Lorenza Mochi Onori, Mailand 2009, S. 93–99
- Ferrerio 1655** Pietro Ferrerio: Palazzi di Roma de piu celebri Architetti, Bd. 1, Rom: Rossi, 1655
- Filhol 1802–15** Antoine Michel Filhol: Cours historique et élémentaire de peinture ou galerie complete du Muséum Central de France (ab 1803: Galerie du Musée Napoléon), 11 Bde., Paris: Filhol, 1802–1815
- Fiorillo 1791** Johann Dominik Fiorillo: Kurze Nachricht von meinen Vorlesungen, in: Johann Dominik Fiorillo: Ueber die Grotteske. Einladungsblätter zu Vorlesungen über die Geschichte und Theorie der bildenden Künste, Göttingen: Rosenbusch, 1791, S. 25–36
- Fiorillo 1798** Johann Dominik Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. Erster Band die Geschichte der Römischen und Florentinischen Schule enthaltend (Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Zweyte Abtheilung. Geschichte der zeichnenden Künste. I. Geschichte der Malerey), Göttingen: Rosenbusch, 1798
- Fiorillo 1798–1820** Johann Dominik Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Kün-

- ste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten, 9 Bde., Göttingen: Rosenbusch resp. Hannover: Hahn, 1798–1820
- Fiorillo 1805** Johann Dominik Fiorillo: Beschreibung der Gemälde-Sammlung der Universität zu Göttingen, Göttingen: Dieterich, 1805
- Fischel 1917** Oskar Fischel: Die Zeichnungen der Umbreer, in: Jahrbuch der Königlich-Preußischen Kunstsammlungen, 38, 1917, Teil 1: S. 1–72, Teil 2: Beiheft S. 1–188
- Fontana/ Morachiello 1975** Vincenzo Fontana u. Paolo Morachiello (Hgg.): Vitruvio e Raffaello. Il „De Architectura“ di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate (Fonti e Documenti per la Storia dell'Architettura, 5), Rom 1975
- Frommel 1987 a** Christoph Luitpold Frommel: Palazzo Jacopo da Brescia, Rom, in: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray u. Manfredo Tafuri (Hgg.): Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 157–164
- Frommel 1987 b** Christoph Luitpold Frommel: Die Villa Madama, Rom, in: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray u. Manfredo Tafuri (Hgg.): Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 311–356
- Frommel 1987 c** Christoph Luitpold Frommel: Raffaels architektonische Arbeiten im Vatikan, in: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray u. Manfredo Tafuri (Hgg.): Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 357–378
- Frommel/ Ray/ Tafuri 1987** Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray u. Manfredo Tafuri (Hgg.): Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987
- Gandellini 1771** Giovanni Gori Gandellini: Notizie istoriche degli intagliatori, Bd. 3, Siena: Pazzini, 1771
- Ganz/ Gosebruch 1991** Peter Ganz u. Martin Gosebruch (Hgg.): Kunst und Kunsttheorie 1400–1900 (Wolfenbütteler Forschungen, 48), Wiesbaden 1991
- Geller 1947** Hans Geller: Ernste Künstler – fröhliche Menschen. Zeichnungen und Aufzeichnungen deutscher Künstler in Rom zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Joseph Führich und seine Freunde, München 1947
- Giampaolo/ Muzzi 1993** Maria di Giampaolo u. Andrea Muzzi: Correggio, Catalogo complete dei dipinti (I Gigli dell'Arte, hg. v. Archivi di arte antica e moderna), Florenz 1993
- Giovio 1781** Paolo Giovio: Dialogus de viris litteris illustribus, Cui in calce sunt additae Vincii, Michaelis Angeli, Raphaelis Urbinatis Vitae, in: Girolamo Tiraboschi: Storia della letteratura italiana, Bd. 9, Modena 1781, S. 254–293
- Goethe 1985** Johann Wolfgang von Goethe, Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, in: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe, hg. v. K. Richter u. a., Bd. 16, München 1985
- Grewe 2012** Cordula Grewe: Raffaels Gemeinde. Nachahmung als religiöse Identitätsfindung, in: Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert (Klassizistisch-romantische Kunst(r)räume. Imaginationen im Europa des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur kulturellen Identitätsfindung, 2), hg. v. Gilbert Heß, Elena Agazzi u. Elisabeth Décultot, Berlin, Boston 2012, S. 255–282

- Grimm 1872** Herman Grimm: Das Leben Raphaels von Urbino. Italiänischer Text von Vasari. Übersetzung und Commentar. Erster Theil: Bis zur Vollendung der Disputa und Schule von Athen, Berlin: Ferdinand Dümmler, 1872
- Gualdi 2009** Fausta Gualdi: Per il „primo“ Raffaello e per la capella Tiranni di Giovanni Santi in San Domenico di Cagli, in: Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale, Ausst. Kat. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino 04.04.–12.07.2009, hg. v. Lorenza Mochi Onori, Mailand 2009, S. 60–73
- Haas 1821** Carl Haas: Kaiserliche Königliche Bilder-Gallerie im Belvedere zu Wien, Bd. 1, Wien, Prag: Haas, 1821
- Hamilton 1773** Gavin Hamilton: Schola Italica Picturae, Rom 1773
- Hartt 1958** Frederick Hartt: Giulio Romano, 2 Bde., New Haven 1958
- Haspel 2009** Jörg Haspel: Vom Bau zum Wiederaufbau – zur Vorgeschichte des Neuen Museums, in: Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Leipzig, 2009, S. 14–30
- Henze / Grest 2016** Annabell Henze u. Mareike Grest: Das Verzeichniss der Kupferstiche auf der Königl. Universitäts-Bibliothek zu Göttingen – Johann Dominicus Fiorillo strukturiert, kategorisiert und inventarisiert, in: Copy.Right – Adam von Bartsch. Kunst, Kommerz, Kennerschaft, Ausst. Kat. Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 17.04– 11.09.2016, hg. v. Stephan Brakensieg, Anette Michels u. Anne-Katrin Sors, Petersberg 2016, S. 163–167
- Heß / Agazzi / Décultot 2012** Gilbert Heß, Elena Agazzi u. Elisabeth Décultot (Hgg.): Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert (Klassizistisch-romantische Kunst(räume. Imaginationen im Europa des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur kulturellen Identitätsfindung, 2), Berlin, Boston 2012
- Hohlfeldt 1836** Christoph Christian Hohlfeldt: Harfenklänge, Zweite vermehrte und verbesserte Auflage, Dresden, Leipzig: Arnoldische Buchhandlung, 1836 (1. Aufl. 1825)
- Holst 1987** Christian von Holst: Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer, Stuttgart 1987
- Hölter 1987** Achim Hölter: Der Romantiker als Student. Zur Identität von zwei Tieck-Handschriften, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 61, 1987, S. 125–150
- Hölter 1989** Achim Hölter: Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie, Heidelberg 1989
- Hölter 2004** Achim Hölter: La constellation Rumohr-Tieck-Fiorillo, in: Pour une „économie de l’art“. Itinéraire de Carl Friedrich von Rumohr (Collections esthétiques), hg. v. Michel Espagne, Paris 2004, S. 125–145
- Hübner 1856** Julius Hübner: Verzeichnis der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung und Notizen über die Erwerbung der einzelnen Bilder, Dresden: Teubner 1856
- Joannides 1983** Paul Joannides: The Drawings of Raphael, Oxford 1983

- Kempen 1951** Wilhelm van Kempen: Die Pflege der Kunstgeschichte an der Georg-August-Universität zu Göttingen, in: Mitteilungen des Universitätsbundes Göttingen 27/1951, Heft 1, Göttingen 1951, S. 1–23
- Kern/Kirchner/Kohle 2004** Margit Kern, Thomas Kirchner u. Hubertus Kohle (Hgg.): Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, München, Berlin 2004
- Kliemann/Rohlmann 2004** Julian Kliemann und Michael Rohlmann: Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600, München 2004
- Knab 1983** Eckhart Knab: Entstehung der autonomen Zeichnung und Raphaels Anfänge, in: Eckhart Knab, Erwin Mitsch u. Konrad Oberhuber, unter Mitarbeit von Sylvia Ferino-Pagden: Raphael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983, S. 9–81
- Knab/Mitsch/Oberhuber 1983** Eckhart Knab, Erwin Mitsch u. Konrad Oberhuber, unter Mitarbeit von Sylvia Ferino-Pagden: Raphael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983
- Kugler 1838** Franz Kugler: Beschreibung der Kunst-Schätze von Berlin und Potsdam, Teil 1, Beschreibung der Gemälde-Galerie des Königl. Museums zu Berlin, Berlin: Heymann 1838
- Landon 1803** Charles Landon: Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles. École Romaine. Vie et œuvre complète de Raphaël Sanzio, 3 Bde., Paris et al.: Treuttel et Würtz 1803
- Lanzi 1830** Luigi Lanzi: Geschichte der Malerei in Italien, hg. v. Adolph Wagner, Bd. 1, Leipzig: J. A. Barth, 1830
- Lavin 1967** Marilyn Aronberg Lavin: The Altar of Corpus Domini in Urbino. Paolo Uccello, Joost van Ghent, Piero della Francesca, in: The Art Bulletin, 49, 1, März 1967, S. 1–24
- Lepel 1819** Wilhelm Heinrich Ferdinand von Lepel, Catalogue des Estampes gravées d'après Rafael, Frankfurt am Main: Hermann, 1819
- Leuschner 1981** Vera Leuschner: Der Kanzelaltar von Carl Oesterley in der Pfarrkirche St. Johannis in Rosdorf 1845–1851, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 20, 1981, S. 177–212
- Locher 2007** Hubert Locher: Vasaris Raffael – und die Folgen, in: Accademia di Raffaello, 2, 2007, S. 29–74
- Lucco 2002** Mauro Lucco: Burgundische Kunst an Italiens Höfen – Mailand, Ferrara, Urbino, in: Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430–1530, Ausst. Kat. Brügge, Groeningemuseum, 15.03.–30.06.2002, hg. v. Till-Holger Borchert, Stuttgart 2002
- Lutz 1995** Werner Lutz: Luciano Laurana und der Herzogspalast von Urbino, Weimar 1995
- Menze 1983** Marianne Menze: Die Anfänge der Gemäldesammlung der Georg-August-Universität zu Göttingen, in: Niederländische Malerei aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen, Ausst. Kat. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 19.01.–27.03.1983, hg. v. Gerd Unverfehrt, Braunschweig 1983, S. 9–18
- Meyer zur Capellen 2001** Jürg Meyer zur Capellen: Raphael. A Critical Catalogue, Bd. 1: The Beginnings in Umbria and Florence ca. 1500–1508, Landshut 2001

- Meyer zur Capellen 2005** Jürg Meyer zur Capellen: Raphael. A Critical Catalogue, Bd. 2: The Roman Religious Piantings, ca. 1508–1520, Landshut 2005
- Meyer zur Capellen 2008** Jürg Meyer zur Capellen: Raphael. A Critical Catalogue, Bd. 3: The Roman portraits, ca. 1508–1520, Landshut 2008
- Meyerhöfer 1997** Dietrich Meyerhöfer: Johann Friedrich Armand von Uffenbach und ‚unser teutscher Appelis‘ Albert Dürer, in: Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen, Ausst. Kat, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 11.05.–21.06.1997, u. a., hg. von Gerd Unverfehrt, Göttingen 1997, S. 396–404
- Meyerhöfer 2000** Dietrich Meyerhöfer: Johann Friedrich von Uffenbach – Sammler, Forscher, Stifter, in: Zeichnungen von Meisterhand. Die Sammlung Uffenbach, Ausst. Kat. Koblenz, Mittelrhein Museum, 09.04.–12.06.2000, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 25.06.–20.08.2000, hg. v. Gerd Unverfehrt, Göttingen 2000, S. 11–27
- Middeldorf Kosegarten 1997** Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.): Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, Göttingen 1997
- Müller 1835–1856** Karl Otfried Müller: Denkmäler der alten Kunst. Nach der Auswahl und Anordnung von C. O. Müller gezeichnet und radirt von Carl Oesterley, fortgesetzt von Friedrich Wieseler, 4 Bde, Göttingen: Dieterich, 1835–1856
- Müller 1988** Klaus-Detlef Müller (Hg.): Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl, Tübingen 1988
- Müller-Tamm 1991** Pia Müller-Tamm: Rumohrs „Haushalt der Kunst“. Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethezeit, Hildesheim, Zürich, New York 1991
- Natali / Cecchi 1989** Antonio Natali u. Alessandro Cecchi: Andrea del Sarto. Catalogo completo dei dipinti (I Gigli dell’Arte, hg. v. Archivi di arte antica e moderna, 6), Florenz 1989
- Oesterley 1837** Georg Heinrich Oesterley: Geschichte der Universität Göttingen in dem Zeitraume vom Jahre 1820 bis zu ihrer ersten Säcularfeier im Jahre 1837, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1837
- Osterkamp 2000** Ernst Osterkamp: Raffael-Forschung von Fiorillo bis Passavant, in: Studi germanici, 38, 3, 2000, S. 403–426
- Pagliara 1987** Pier Nicola Pagliara: Palazzo Branconio, Rom, in: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray u. Manfredo Tafuri (Hgg.): Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 197–216
- Passavant 1839–1858** Johann David Passavant: Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, 3 Bde. u. Tafelband, Leipzig: Brockhaus, 1839–1858
- Passavant 1860** Johann David Passavant: Raphael d’Urbino et son père Giovanni Santi, 2 Bde., Paris: Renouard, 1860
- Passini 2012** Michaela Passini: „Raffaels venezianisches Skizzenbuch“. Eine wissenschaftstheoretische Debatte am Beginn der modernen Kunstgeschichte, in: Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhun-

- dert (Klassizistisch-romantische Kunst(t)räume. Imaginationen im Europa des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur kulturellen Identitätsfindung, 2), hg. v. Gilbert Heß, Elena Agazzi u. Elisabeth Décultot, Berlin, Boston 2012, S. 367–388
- Pecchiai 1952** Pio Pecchiai: Il Gesù di Roma, Rom 1952
- Pfisterer 2007** Ulrich Pfisterer (Hg.): Klassiker der Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis Warburg, München 2007
- Pffor 1832–1834** Compositionen und Handzeichnungen aus dem Nachlaß von Franz Pffor. Herausgegeben durch den Kunstverein zu Frankfurt a. M., Erstes Heft [und Zweites Heft], Frankfurt am Main 1832–1834
- Pickert 1971** Luise Charlotte Pickert: Disegni umbri di artisti tedeschi dell'800, mit einem Vorwort von Pietro Scarpellini, Perugia 1971
- Pietrangeli 1996** Carlo Pietrangeli: Die Gemälde des Vatikan, München 1996
- Piloty 1834ff** Ferdinand Piloty (Hg.): Sammlung der vorzüglichsten Werke der Königlich Gemälde-Galerie zu München und Schleissheim, in Lithographien, München 1834ff
- Platner/Bunsen 1832** Ernst Zacharias Platner und Christian Carl Josias von Bunsen: Beschreibung der Stadt Rom, Bd. 2: Das vaticanische Gebiet und die vaticanischen Sammlungen. Erste Abtheilung oder der Beschreibung erstes Buch, Stuttgart, Tübingen: Cotta'sche Buchhandlung, 1832
- Poeschke 1990** Joachim Poeschke: Die Skulptur der Renaissance in Italien. Bd. 1, Donatello und seine Zeit, München 1990
- Poeschke 2003** Joachim Poeschke: Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400, München 2003
- Porzio 1998** Francesco Porzio (Hg.): The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490–1530, Mailand 1998
- Pungileoni 1822** Luigi Pungileoni: Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino, Urbino: Vincenzo Guerrini, 1822
- Putscher 1955** Marielene Putscher: Raphael's Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung, Tübingen 1955
- Pütter 1765** Johann Stephan Pütter: Versuch einer academischen Gelehrten-Geschichte von der Georg-Augustus-Universität zu Göttingen, erster Teil, Göttingen: Vandenhoeck, 1765
- Pütter 1788** Johann Stephan Pütter: Versuch einer academischen Gelehrten-Geschichte von der Georg-Augustus-Universität zu Göttingen, zweiter Teil von 1765 bis 1788, Göttingen: Vandenhoeck, 1788
- Quatremère de Quincy 1824** Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy: Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël, ornée d'un portrait, Paris: Gosselin, 1824
- Quatremère de Quincy 1829** Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy: Storia della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino, übersetzt, erweitert, illustriert u. hg. v. Francesco Longhena, Mailand: Francesco Sonzogno, 1829
- Redig de Campos 1983** Deoclecio Redig de Campos: Raffaello nelle Stanze, Florenz 1983
- Rehberg 1824 a** Friedrich Rehberg: Rafael Sanzio aus Urbino, München: Fleischmann, 1824

- Rehberg 1824 b** Friedrich Rehberg: Lithographische Versuche nach Rafael und einigen seiner Vorgänger, Bd. 1, München: Treselly, 1824
- Riepenhausen 1838** Leben Raphael Sanzio's von Urbino in zwölf Bildern dargestellt von Franz und Johannes Riepenhausen in Rom; in Kupfer gestochen von C. Barth, Gottl. Rist und Friedr. Schultze. La vie de Raphaël Sanzio d'Urbino, représentée sur douze estampes par François et Jean Riepenhausen à Rome, gravées sur cuivre par C. Barth, Theophile Rist et Fréd. Schultze, Stuttgart: Scheible 1838
- Robillard-Peronville/ Laurent 1803–1811** Louis Nicolas Joseph Robillard-Peronville und Pierre Laurent: Le Musée Français. Recueil complete des Tableaux, Statues et Bas-Reliefs qui composent la Collection national, Paris: Herhan, 1803–1811
- Roettgen 1996** Steffi Roettgen: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Bd. 1, Anfänge und Entfaltung 1400–1470, München 1996
- Roettgen 1999** Steffi Roettgen: Anton Raphael Mengs 1728–1779, Bd. 1, Das malerische und zeichnerische Werk, München 1999
- Rosenberg 1995** Martin Rosenberg: Raphael and France. The Artist as Paradigm and Symbol, University Park 1995
- Rumohr 1827–1831** Carl Friedrich von Rumohr: Italienische Forschungen, 3 Bde., Berlin/Stettin: Nicolai 1827–1831
- Saalfeld 1820** Friedrich Saalfeld: Geschichte der Universität Göttingen in dem Zeitraume 1788 bis 1820, Hannover: Helwingsche Hofbuchhandlung, 1820
- Sander 1994** Dietulf Sander: Biographie in Dokumenten und Selbstzeugnissen, in: Julius Schnorr von Carolsfeld 1794–1872, Ausst. Kat. Leipzig, Museum der bildenden Künste 26.03.–23.05.1994; Bremen, Kunsthalle 05.06.–31.07.1994, hg. v. Herwig Guratzsch, Leipzig 1994, S. 13–44
- Savoy/ Nerlich 2013** Bénédicte Savoy u. France Nerlich (Hgg.): Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Band 1, 1793–1843, Berlin, Boston 2013
- Scannelli 1657** Francesco Scannelli: Il microcosmo della pittura, Lib. II, Cesena: Peril Neri, 1657
- Schadow 1828** Friedrich Wilhelm Schadow: Meine Gedanken über eine folgerechte Ausbildung des Malers, in: Berliner Kunstblatt, 1828, Heft 9, S. 264–273
- Scheewe 1933** Ludwig Scheewe: Hubert und Jan van Eyck. Ihre literarische Würdigung bis ins 18. Jahrhundert, Haag 1933
- Schlosser 1920** Julius von Schlosser: Carl Friedrich von Rumohr als Begründer der neueren Kunstforschung, in: Carl Friedrich von Rumohr: Italienische Forschungen, hg. v. Julius Schlosser, Frankfurt am Main 1920, S. VII–XXXVIII
- Scholl 2012** Christian Scholl: Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei“ 1817–1906, Berlin 2012
- Schönwälder 1995** Jürgen Schönwälder: Ideal und Charakter. Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800 (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, 69), München 1995
- Schönwälder 1997** Jürgen Schönwälder: Johann Dominik Fiorillo und Carl Friedrich von Rumohr, in: Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die roman-

- tische Bewegung um 1800, hg. v. Antje Middeldorf Kosegarten, Göttingen 1997, S. 388–401
- Schrapel 2004** Claudia Schrapel: Johann Dominicus Fiorillo. Grundlagen zur wissenschaftsgeschichtlichen Beurteilung der „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden“ (Studien zur Kunstgeschichte 155), Hildesheim 2004
- Schröter 1990** Elisabeth Schröter: Raffael-Kult und Raffael-Forschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 26, 1990, S. 303–395
- Schröter 1997** Elisabeth Schröter: Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen. Ihre Beschäftigung mit der Kunstgeschichte zu Zeiten Fiorillos, dargestellt an ihrer „Geschichte der Malerei in Italien“ (1810). Mit einem Anhang unveröffentlichter Briefe zwischen 1805 und 1816, in: Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, hg. v. Antje Middeldorf Kosegarten, Göttingen 1997, S. 213–291
- Schüking 1870** Levin Schüking: Luther in Rom. Roman, 3 Bde., Hannover 1870
- Schulze 2004** Elke Schulze: Nulla dies sine linea. Universitärer Zeichenunterricht – eine problemgeschichtliche Studie (Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte hg. v. Rüdiger vom Bruch und Eckart Hennig, 12), Stuttgart 2004
- Senf 1957** Renate Senf: Das künstlerische Werk von Carl Oesterley (Göttinger Studien zur Kunstgeschichte 2), Göttingen 1957
- Shearman 1972** John Shearman: Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty The Queen, London 1972
- Skwirbliès 2013** Robert Skwirbliès: Krauskopf, Justus, in: Bénédicte Savoy u. France Nerlich (Hgg.): Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Band 1, 1793–1843, Berlin, Boston 2013, S. 156–158
- Skwirbliès 2017** Robert Skwirbliès: Altitalienische Malerei als preußisches Kulturgut. Gemäldesammlungen, Kunsthandel und Museumspolitik 1797–1830 (Ars et Scientia. Schriften zur Kunstwissenschaft, 13, hg. v. Bénédicte Savoy, Michael Thimann u. Gregor Wedekind), Berlin, Boston 2017
- Solger 1815** Karl Wilhelm Ferdinand Solger: Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst, Berlin: Realschulbuchhandlung, 1815
- Sonnabend 2012** Martin Sonnabend: Raffael, Passavant und das Städelsche Kunstinstitut, in: Raffael. Zeichnungen, Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Städel Museum, 07.11.2012–03.02.2013, hg. v. Joachim Jacoby u. Martin Sonnabend, München 2012, S. 57–75
- Sors 2019** Anne-Katrin Sors: Tieck, Fiorillo und Uffenbach. Zum Einfluss niederländischer und deutscher Kunst auf die frühe Romantik an der Göttinger Universität nebst sammlungsgeschichtlichen Funden zum Erwerb des Arhardtschen Nachlasses, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 4, 2019, S. 160–171
- Sors/ Arnulf 2016** Anne-Katrin Sors u. Arwed Arnulf: Fiorillo und die Göttinger Bibliothek. Universitäres Graphiksammlen und der Kunsthandel, in: Copy.

- Right – Adam von Bartsch. Kunst, Kommerz, Kennerschaft, Ausst. Kat. Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 17.04–11.09.2016, hg. v. Stephan Brakensieg, Anette Michels u. Anne-Katrin Sors, Petersberg 2016, S. 147–161
- Speth 1819–1823** Balthasar Speth, Die Kunst in Italien, 3 Bde., München: Thienemann 1819–1823
- Staub 2002** Christa Staub (Hg.): Friedrich Maximilian Hessemer. Briefe seiner Reise nach Italien, Malta und Ägypten 1827–1830, Hamburg 2002
- Strunck 2007** Christina Strunck: Capella Chigi in Santa Maria del Popolo, in: Christina Strunck (Hg.): Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven, Petersberg 2007, S. 223–225
- Symanski 1821** Johann Daniel Symanski: Selam oder die Sprache der Blumen, 2. verbesserte u. vermehrte Aufl., Berlin: Christiani, 1821
- Tafuri 1987** Manfredo Tafuri: Projekt für die Fassade der Kirche San Lorenzo, Florenz, in: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray u. Manfredo Tafuri (Hgg.): Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 165–170
- Thimann 2001** Michael Thimann: Hieroglyphen der Trauer. Johann Friedrich Overbecks ‚Beweinung Christi‘, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 28, 2001, S. 191–234
- Thimann 2015** Michael Thimann: Raffael und Dürer. Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik, in: Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik, Ausst. Kat., Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 19.04.–19.07.2015, hg. v. Michael Thimann u. Christine Hübner, Petersberg 2015, S. 8–41
- Tiraboschi 1781** Girolamo Tiraboschi: Storia della letteratura italiana, Bd. 9, Modena 1781
- Toelken 1820** Ernst Heinrich Toelken: Rede bei der Gedächtnisfeier Rafaels, welche zu Berlin den 18ten April 1820 von den Akademien der Künste und des Gesanges und dem Künstlerverein begangen wurde, Berlin: Nicolai, 1820
- Tütken 2005** Johannes Tütken: Privatdozenten im Schatten der Georgia Augusta. Zur älteren Privatdozentur (1734 bis 1831), 2 Bde., Göttingen 2005
- Unverfehrt 1987** Gerd Unverfehrt: Die Gemäldesammlung der Universität Göttingen. ‚Neben dem Brotstudium auch einige Kultur‘, in: Die niederländischen Gemälde, Best. Kat. hg. v. der Kunstsammlung der Universität Göttingen, Göttingen 1987, S. 9–18
- Varese 1994** Ranieri Varese: Giovanni Santi, Fiesole 1994
- Vasari 1550** Giorgio Vasari: Le Vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, 3 Bde., Florenz 1550
- Vasari 1568** Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori. Primo Volume della terza parte, Florenz: Giunti 1568
- Vasari 1971** Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, hg. v. Rosanna Bettarini u. Paola Barocchi, Bd. 3, Florenz 1971
- Vasari 2004** Giorgio Vasari: Das Leben des Raffael, neu übersetzt v. Hana Gründler

- u. Victoria Lorini, hg. v. Hana Gründler, Berlin 2004
- Vasari 2006 a** Giorgio Vasari: Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei, übersetzt v. Victoria Lorini, hg. v. Matteo Burioni, Berlin 2006
- Vasari 2006 b** Giorgio Vasari: Das Leben des Leonardo da Vinci, neu übersetzt v. Victoria Lorini, hg. v. Sabine Feser, Berlin 2006
- Vasari 2008** Giorgio Vasari: Das Leben des Piero di Cosimo, Fra Bartolomeo und Mariotto Alberinelli, neu übersetzt v. Victoria Lorini u. Sabine Feser, hg. v. Christina Irlenbusch und Katja Lemelsen, Berlin 2008
- Vecchi 2002** Pierluigi De Vecchi: Raffaello, Mailand 2002
- Vietta 1988** Silvio Vietta: Die Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik: Wilhelm Heinrich Wackenroder und sein akademischer Lehrer Johann Dominicus Fiorillo, in: *Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl*, hg. von Klaus-Detlef Müller, Tübingen 1988, S. 221–241
- Vietta 1993** Silvio Vietta: Die Entstehung der Romantik aus dem Geist der Göttinger Universität, in: *Renaissance in der Romantik. Johann Dominicus Fiorillo, Italienische Kunst und die Georgia Augusta. Druckgraphik und Handzeichnungen aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen*, Ausst. Kat. Hildesheim, Römer- und Pelizaeus-Museum 25.04.–16.06.1993; Jena, Romantikerhaus 31.05.–24.07.1994; Göttingen, Kunstsammlung der Universität 06.11.–04.12.1994, hg. v. Manfred Boetzkes, Gerd Unverfehrt u. Silvio Vietta, Hildesheim 1993, S. 12–17
- Vogt 1928** Wilhelm Vogt: Fiorillos Kampf um die Professur, in: *Beiträge zur Göttinger Bibliotheks- und Gelehrten-geschichte*, hg. v. den Teilnehmern der 24. Versammlung deutscher Bibliothekare (Vorarbeiten zur Geschichte der Göttinger Universität und Bibliothek, 5), Göttingen 1928, S. 91–107
- Voorhoeve 2010** Jutta Voorhoeve: Roman-tisierte Kunstwissenschaft. Franz Stern-balds Wanderungen von Ludwig Tieck und die Emergenz moderner Bildlichkeit, München 2010
- Wackenroder 1991** Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns, 2 Bde., Heidelberg 1991
- Wackenroder/Tieck 1797** Wilhelm Heinrich Wackenroder u. Ludwig Tieck: Her-zensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin: Johann Friedrich Unger, 1797
- Wicar 1789–1807** Jean Baptiste Wicar: Tableaux, Statues, Bas-Reliefs et Camées, de la Galerie Florence, et du Palais Pitti, 4 Bde., Paris: Lacombe, 1789–1807
- Wille 1972** Hans Wille: Carl Oesterley in Perugia, in: *Göttinger Jahrbuch 1972*, S. 163–168
- Zöllner 2011** Frank Zöllner: Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeich-nungen, ergänzte Neuauflage, Köln 2011
- Zöllner/Thoenes 2017** Frank Zöllner u. Christof Thoenes: Michelangelo 1475–1564. Das vollständige Werk. Malerei, Skulptur, Architektur, Köln 2017
- Zschoche 2011** Herrmann Zschoche: Jo-hann Carl Baehr (1801–1869). Drei Reisen nach Italien mit Auszügen seiner

Tagebücher und Briefe, Frankfurt am
Main 2011

Zschoche 2013 Hermann Zschoche (Hg.):
Carl Oesterley. Briefe aus Italien 1826–
1828, Frankfurt am Main 2013

3.5 Abbildungen



Abb. 1
Portraitfotografie von Carl Oesterley,
Mitte des 19. Jahrhunderts,
Göttingen, SUB



Abb. 2
Carl Oesterley, *Selbstbildnis nach der Art
Rembrandts*, 1822, Öl auf Leinwand,
Göttingen, Städtisches Museum

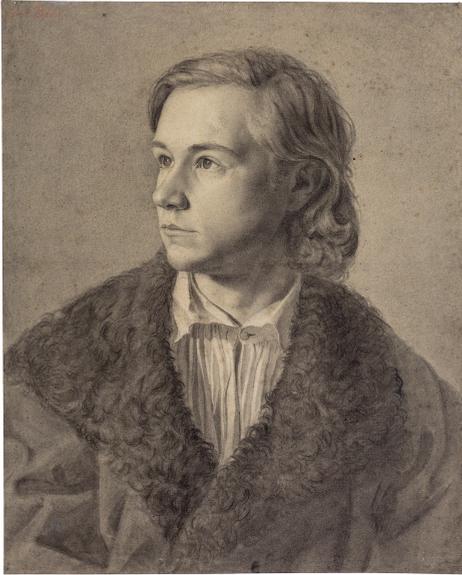


Abb. 3
Carl Oesterley, *Johann Karl Baehr*,
um 1824/25, schwarze und weiße Krei-
de gewischt, Göttingen, Kunstsamm-
lung der Universität

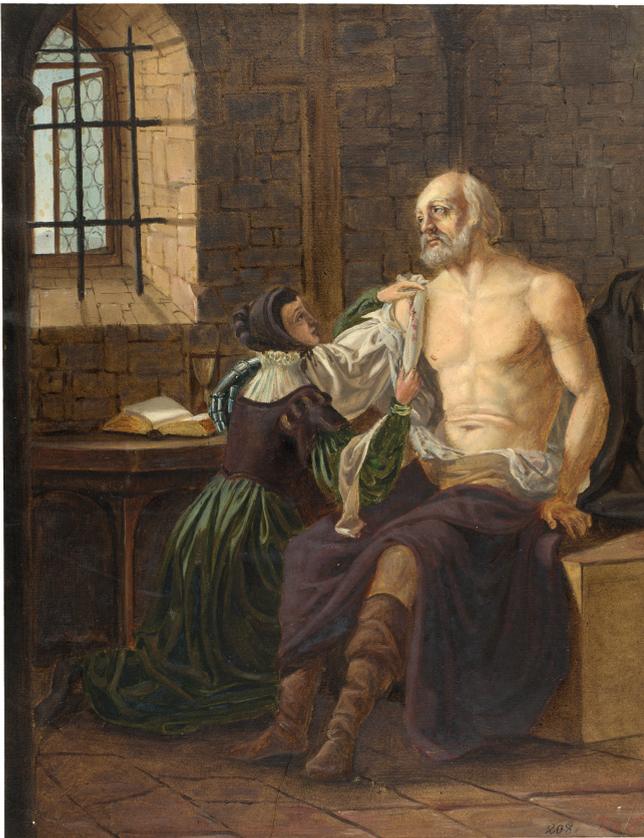


Abb. 4
Carl Oesterley, *Götz von
Berlichingen wie ihm im
Kerker von seiner Gattin
seine Wunden verbunden
werden (Ricordo)*, um
1826, Öl auf Papier,
Göttingen, Kunstsamm-
lung der Universität



Abb. 5
Carl Oesterley, *Hl. Anna nach einem Gemälde der Heiligen Familie von Pompeo di Anselmo und Domenico Alfani*, 1827–28, Bleistiftzeichnung auf Transparentpapier, Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Abb. 6
Carl Oesterley, *Maria nach einem Gemälde der Heiligen Familie von Pompeo di Anselmo und Domenico Alfani*, 1827–28, Bleistiftzeichnung auf Transparentpapier, Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Abb. 7
Carl Oesterley, *Heilige Familie nach einem Gemälde von Pompeo di Anselmo und Domenico Alfani*, 1828, Bleistiftzeichnung, Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Abb. 8
 Moritz Daniel Oppenheim, *Die Rückkehr des Tobias*, 1823,
 Öl auf Holz, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum



Abb. 9
 Carl Oesterley, *Abschied des Tobias*, 1826–28, Öl auf Leinwand,
 Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität



Abb. 10
Carl Oesterley, *Umriss zu Schiller's Wilhelm Tell*,
Titelblatt, 1831, Lithographie,
Göttingen, Städtisches Museum



Abb. 11
Ch. Schuler nach Carl Oesterley, *Die Tochter Jephthahs*, nach 1835, Stahlstich, Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Abb. 12
Carl Oesterley, *Ölstudie zur linken, stehenden Gefährtin der Tochter Jephthahs*, 1835, Öl, Bleistift auf Leinwand, Kunstsammlung der Universität



Abb. 13
Carl Oesterley, *Ahasver verstößt Christus von seiner Tür*, 1844, Öl auf Leinwand, Brüssel, Königliche Sammlungen



Abb. 14
 Carl Oesterley, *Himmelfahrt Christi*
 (Entwurf für die Schlosskirche Han-
 nover), 1836, Bleistiftzeichnung,
 laviert, Weißhöfungen, Göttingen,
 Kunstsammlung der Universität



Abb. 15
 Carl Oesterley, *Einladender Christus*,
 1881, Öl auf Leinwand, Göttingen,
 Kunstsammlung der Universität



Abb. 16
Carl Oesterley, *Kronprinzessin Marie von Hannover mit Erbprinz Ernst-August*, 1847, Öl auf Leinwand, Hannover, Henriettenstiftung



Abb.17
Carl Oesterley, *König Ernst August von Hannover in Gardehusaren-Uniform*, 1851, Öl auf Leinwand, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Aulagebäude



Abb. 18
 Carl Oesterley, *Kurfürst
 Johann Friedrich und
 Lukas Cranach*, 1834,
 Feder in Schwarz über
 Bleistift, Weißhühungen,
 272 x 235 mm,
 Göttingen, Kunstsamm-
 lung der Universität



Abb. 19
 Carl Oesterley, *Hans
 Memling in Brügge*,
 1871, Öl auf Leinwand,
 Familienbesitz



Abb. 20
Carl Oesterley, *Engel rechts neben dem Hl. Franziskus aus Giovanni Santis Sacra Conversazione der Cappella Tiranni in San Domenico in Cagliari*, vmtl. 1826–28, Bleistiftzeichnung auf Transparentpapier, Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Abb. 21
Carl Oesterley, *Verkündigungsenkel nach L'Alunnos Gonfalone dei Legesti*, 1827, Bleistiftzeichnung, Göttingen, Kunstsammlung der Universität

Abb. 24
Carl Oesterley, Aus-
schnitt aus Raffaels
Fresko der Dreifaltig-
keit mit Heiligen in
San Severo in Perugia,
1827, Bleistiftzeich-
nung, Göttingen,
Kunstsammlung der
Universität

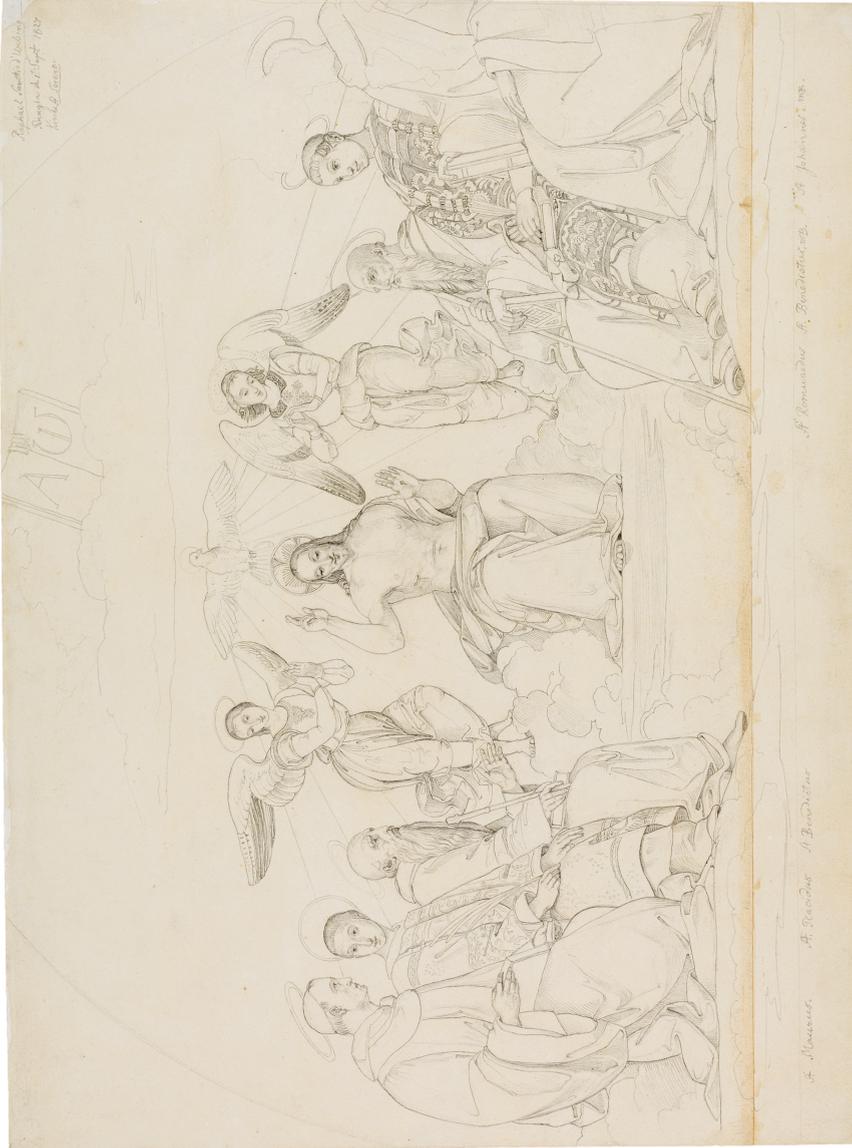




Abb. 25

Carl Oesterley, *Propheten nach Peruginos Fresko im Collegio del Cambio*, 1827, Bleistiftzeichnung, Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Abb. 26

Carl Oesterley, *Sibyllen nach Peruginos Fresko im Collegio del Cambio*, 1827, Bleistiftzeichnung, Göttingen, Kunstsammlung der Universität

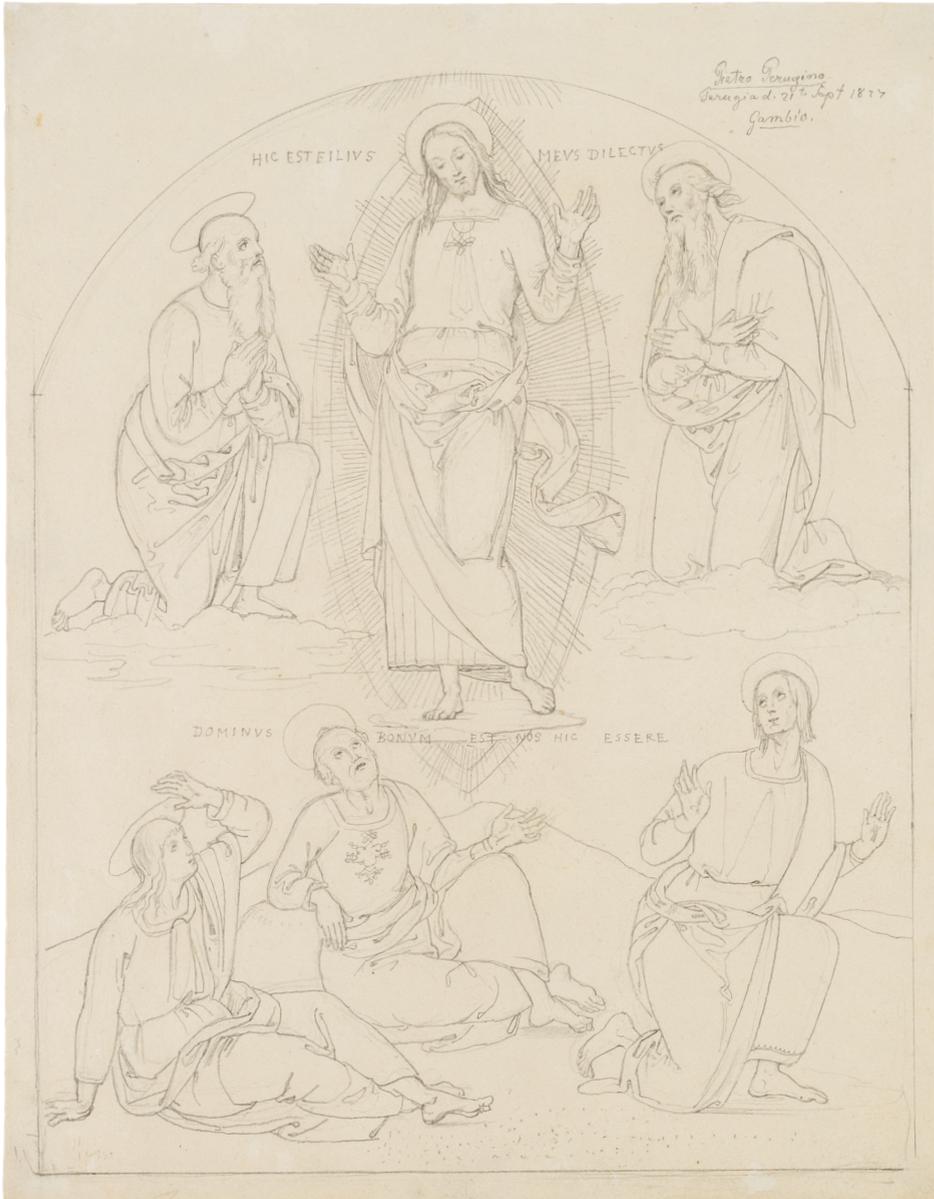


Abb. 27

Carl Oesterley, *Verklärung Christi nach Peruginos Fresko im Collegio del Cambio, 1827*, Bleistiftzeichnung, Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Abb. 28

Carl Oesterley, *Anbetung des Kindes nach Peruginos Fresko im Collegio del Cambio, 1827*, Bleistiftzeichnung, Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Abb. 29
Ernst Christian Stölzel
nach Raffael, *Marienkronung*, 1832, Radierung,
Privatbesitz



Abb. 30
Carl Oesterley,
Kopf des Apostels Matthäus aus Raffael's Marienkrönung, 1828, Feder
in Braun über Bleistift,
Göttingen, Kunstsamm-
lung der Universität



Abb. 31
 Carl Oesterley, *Madonna del Libro*,
 1827, Bleistiftzeichnung, Göttingen,
 Kunstsammlung der Universität



Abb. 32
 Carl Oesterley, *Villa Raphaels*, 1828, Feder in Braun über Bleistift, laviert, Göttingen,
 Kunstsammlung der Universität

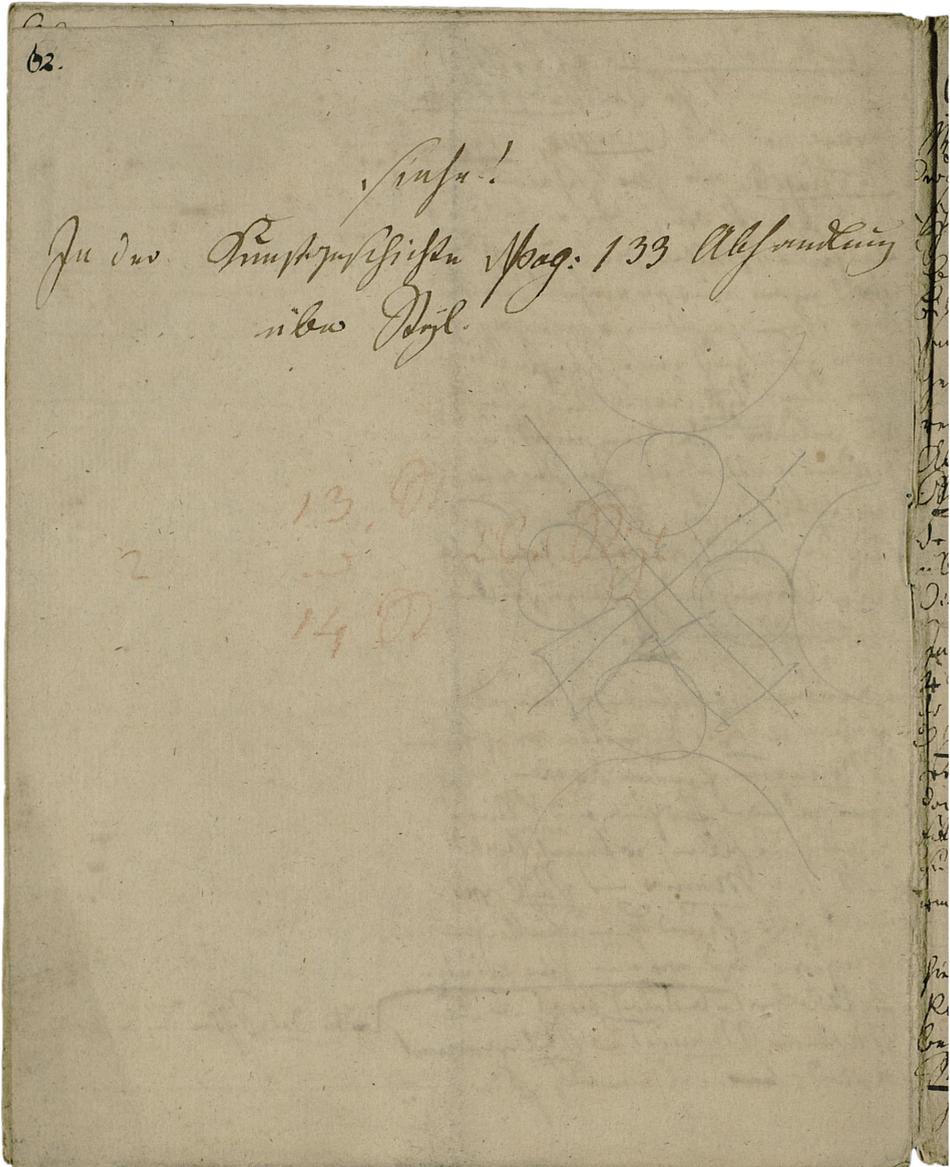


Abb. 34
 Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Fol. 31v,
 Göttingen, SUB

Camera della Segnatura.



Handwritten text in Italian, including names and dates, such as '1483', '1484', and '1485'. The text is written in a cursive script and is partially obscured by the drawing and other markings. Some words are underlined, and there are various annotations and corrections throughout the page.

4 m. d. g.

al fresco

32

42

Abb. 35
Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung Über das Leben Raffaels von Urbino, Fol. 32r,
Göttingen, SUB



Abb. 46
Philippe Thomassin nach Raffael,
Hl. Cäcilie, 1617, Kupferstich, Göttingen,
Kunstsammlung der Universität



Abb. 47
Girolamo Carattoni nach Raffael,
Madonna Aldobrandini, Radie-
rung, Agincourt 1823, Taf. 184,
Göttingen, SUB

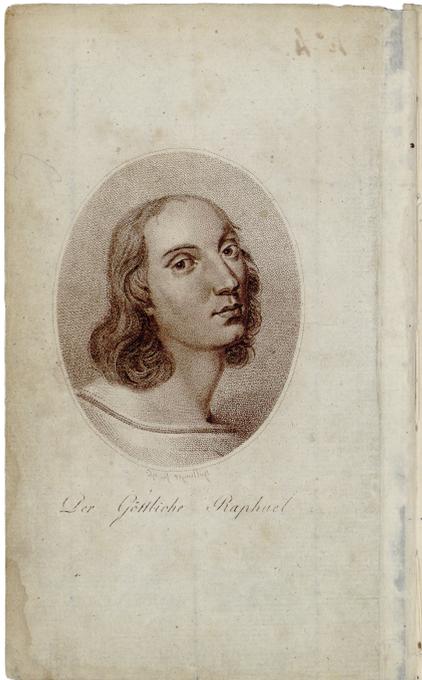


Abb. 48
Friedrich Wilhelm Bollinger, *Der Göttliche Raphael*, Kupferstich in Punktmannier, Frontispiz zu Wackenroder/Tieck 1797, Göttingen, SUB



Abb. 49
Raphael Morghen nach Raffael, *Portrait des Bindo Altoviti*, undatiert, Kupferstich, Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Abb. 50
Carl Georg Hoff nach Franz Pffor, *Dürer und Raffael vor dem Thron der Kunst*, Radierung auf aufgewalztem China, Pffor 1832–1834, Heft 1, Bl. 1, Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Abb. 51
 Nach Franz und Johannes Riepenhausen, *Raphael wie er die heilige Jungfrau Maria mit dem Jesus-Kinde malt*, Kupferstich und Radierung, Riepenhausen 1838, Taf. 11, Göttingen, Städtisches Museum



Abb. 52
 Nach Franz und Johannes Riepenhausen, *Raphael auf dem Sterbebett*, Kupferstich und Radierung, Riepenhausen 1838, Taf. 12, Göttingen, Städtisches Museum

3.6 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Portraitfotografie von Carl Oesterley, Mitte des 19. Jahrhunderts, 150 x 103 mm, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Sammlung Göttinger Universitätsgeschichte – Portraits
- Abb. 2 Carl Oesterley, *Selbstbildnis nach der Art Rembrandts*, 1822, Öl auf Leinwand, 62 x 53 cm, Göttingen, Städtisches Museum, Inv. Nr. 1914/96
- Abb. 3 Carl Oesterley, *Johann Karl Baehr*, um 1824/25, schwarze und weiße Kreide gewischt, 540 x 436 mm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/404
- Abb. 4 Carl Oesterley, *Götz von Berlichingen wie ihm im Kerker von seiner Gattin seine Wunden verbunden werden* (Ricordo), um 1826, Öl auf Papier, 38 x 29,7 cm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L G 2002/75
- Abb. 5 Carl Oesterley, *Hl. Anna nach einem Gemälde der Heiligen Familie von Pompeo di Anselmo und Domenico Alfani*, 1827–28, Bleistiftzeichnung auf Transparentpapier, 375 x 260 mm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/357
- Abb. 6 Carl Oesterley, *Maria nach einem Gemälde der Heiligen Familie von Pompeo di Anselmo und Domenico Alfani*, 1827–28, Bleistiftzeichnung auf Transparentpapier, 383 x 257 mm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/356
- Abb. 7 Carl Oesterley, *Heilige Familie nach einem Gemälde von Pompeo di Anselmo und Domenico Alfani*, 15. 7. 1828, Bleistiftzeichnung, 236 x 186 mm, bez. „Sanctio Raffaele/ di Urbino/ M. del Carmine/ unvollendet / Perugia / d. 15 Juli / 28.“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/187

- Abb. 8 Moritz Daniel Oppenheim, *Die Rückkehr des Tobias*, 1823, Öl auf Holz, 64,1 x 76,5 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv. Nr. B135
- Abb. 9 Carl Oesterley, *Abschied des Tobias*, 1826–28, Öl auf Leinwand, 113 x 127 cm (Rahmenmaß), sign. u. dat., Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe aus Privatbesitz
- Abb. 10 Carl Oesterley, *Umriss zu Schiller's Wilhelm Tell*, Titelblatt, 1831, Lithographie, 342 x 485 mm, Göttingen, Städtisches Museum, Graphische Sammlung
- Abb. 11 Ch. Schuler nach Carl Oesterley, *Die Tochter Jephtahs*, nach 1835, Stahlstich, 640 x 536 mm, Jahressgabe des Rheinischen Kunstvereins, Göttingen, Kunstsammlung der Universität
- Abb. 12 Carl Oesterley, *Ölstudie zur linken, stehenden Gefährtin der Tochter Jephtahs*, 1835, Öl, Bleistift auf Leinwand, 57,2 x 51 cm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L G 2002/36
- Abb. 13 Carl Oesterley, *Ahasver verstößt Christus von seiner Tür*, 1844, Öl auf Leinwand, 122 x 151 cm, Brüssel, Königliche Sammlungen, Inv. Nr. 25
- Abb. 14 Carl Oesterley, *Himmelfahrt Christi (Entwurf für die Schlosskirche Hannover)*, 1836, Bleistiftzeichnung, laviert, Weißhöungen, 435 x 302 mm, bez. oben „Und da er solches gesagt / ward er aufgehoben zusehen / und eine Wolke/ nahm ihn auf / vor ihren / Augen weg. / Apostelgesch. / Cap I. v. 9-11“, unten „Coe[Ligatur] / C. Oesterley delineavit Goettingae 1836“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/2
- Abb. 15 Carl Oesterley, *Einladender Christus*, 1881, Öl auf Leinwand, 242 x 151 cm Rahmenmaß, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe der Kirchengemeinde Stemma
- Abb. 16 Carl Oesterley, *Kronprinzessin Marie von Hannover mit Erbprinz Ernst-August*, 1847, Öl auf Leinwand 166 x 145 cm, Hannover, Henriettenstiftung
- Abb. 17 Carl Oesterley, *König Ernst August von Hannover in Gardehusaren-Uniform*, 1851, Öl auf Leinwand, 220 x 142 cm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Aulagebäude
- Abb. 18 Carl Oesterley, *Kurfürst Johann Friedrich und Lukas Cranach*, 1834, Bleistift, Feder, Weißhöungen, 272 x 235 mm, eigenhändig bez. „Kurfürst / Johann Friedrich / u. / Lukas Cranach / 18COe[Ligatur]34. / Göttingen“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/307
- Abb. 19 Carl Oesterley, *Hans Memling in Brügge*, 1871, Öl auf Leinwand, 106,5 x 95 cm, Familienbesitz
- Abb. 20 Carl Oesterley, *Engel rechts neben dem Hl. Franziskus aus Giovanni Santis Sacra Conversazione der Cappella Tiranni in San Domenico in Cagli*, vmtl. 1826–28, Bleistiftzeichnung auf Transparentpapier, 541 x 410 mm, bez. rechts oben „Giovanni

- Santi d'Urbino. / *Ritratto di Raphael* / in Cagli“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/358
- Abb. 21 Carl Oesterley, *Verkündigungswengel nach L'Alunnos Gonfalone dei Legesti*, 1827, Bleistiftzeichnung, 239 x 182 mm, bez. mit Bleistift: „N. Alunno / Perugia d. 5 Oct 1827 / St. Maria Nuova [folgende Jahreszahl mit Feder ergänzt] 1465.“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/166
- Abb. 22 Carl Oesterley, *Christus und Johannes als Knaben nach einem ehemals Raffael zugeschriebenen Gemälde aus der Sakristei von San Pietro in Perugia*, 1828, Bleistiftzeichnung, 226 x 182 mm, bez. links unten „Perugia / d. 16 Juli 28. / St. Pietro Sagristia“, rechts unten „Raphael Sanctio di / Urbino. / aus dessen erster / Kunstblüte“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/186
- Abb. 23 Carl Oesterley, *Das Martyrium des Heiligen Sebastian nach Perugino (Ausschnitt der unteren Bildhälfte)*, 1827, Bleistiftzeichnung, 186 x 234 mm, bez. „Pietro Venucci / genannt / P. Perugino / à Perugia / d 4 Sept 1827. / gest. im 78ten Jahr / 1524 / P. Perugino St. Francesco“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/133
- Abb. 24 Carl Oesterley, *Ausschnitt aus Raffaels Fresko der Dreifaltigkeit mit Heiligen in San Severo in Perugia*, 1827, Bleistiftzeichnung, 277 x 373 mm, bez. oben rechts „Raphael Santio d'Urbino / Perugia den 1ten Sept 1827 / Kirche St. Severo“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/132
- Abb. 25 Carl Oesterley, *Propheten nach Peruginos Fresko im Collegio del Cambio*, 1827, Bleistiftzeichnung, 282 x 347 mm, bez. „Pietro Perugino / Perugia d. 9ten Oct. 1827 / Cambio (Wechselsaal)“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/164
- Abb. 26 Carl Oesterley, *Sibyllen nach Peruginos Fresko im Collegio del Cambio*, 1827, Bleistiftzeichnung, 278 x 318 mm, bez. „Pietro Perugino / Perugia d. 2 Oct 1827 / al Cambio“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/162
- Abb. 27 Carl Oesterley, *Verklärung Christi nach Peruginos Fresko im Collegio del Cambio*, 1827, Bleistiftzeichnung, 239 x 190 mm, bez. „Pietro Perugino / Perugia d. 21ten Sept 1827 / Cambio“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/152
- Abb. 28 Carl Oesterley, *Anbetung des Kindes nach Peruginos Fresko im Collegio del Cambio*, 1827, Bleistiftzeichnung, 239 x 189 mm, bez. „Pietro Perugino / Perugia d. 25ten Sept. / Cambio.“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/154

- Abb. 29 Ernst Christian Stölzel nach Raffael, *Marienkrönung*, 1832, Radierung, 728 x 556 mm (Blattmaß), Privatbesitz
- Abb. 30 Carl Oesterley, *Kopf des Apostels Matthäus aus Raffaels Marienkrönung*, 1828, Feder in Braun über Bleistift, 184 x 226 mm, bez. „Krönung der Maria. / v. / Raphael d'Urbino / Vatican. Rom d. 8 Jan 1828“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/219
- Abb. 31 Carl Oesterley, *Madonna del Libro*, 1827, Bleistiftzeichnung, 244 x 177 mm, bez. „Sanzio Raphael d'Urbino. / Perugia d. 26ten Sept. 1827. / L'Ospitale della Misericordia“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/156
- Abb. 32 Carl Oesterley, *Villa Raphaels*, 1828, Feder in Braun über Bleistift, laviert, 244 x 373 mm, bez. unten rechts „Villa des Raphaels / Rom d. 5ten März 1828“, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Leihgabe Familie Oesterley, Inv. Nr. L H 2002/226
- Abb. 33 Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriften-sammlung, Signatur Cod. Ms. Oesterley 6, Fol. 12r
- Abb. 34 Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriften-sammlung, Signatur Cod. Ms. Oesterley 6, Fol. 31v
- Abb. 35 Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriften-sammlung, Signatur Cod. Ms. Oesterley 6, Fol. 32r
- Abb. 36 Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriften-sammlung, Signatur Cod. Ms. Oesterley 6, Fol. 69.1v
- Abb. 37 Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriften-sammlung, Signatur Cod. Ms. Oesterley 6, Fol. 71r
- Abb. 38 Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriften-sammlung, Signatur Cod. Ms. Oesterley 6, Fol. 80v
- Abb. 39 Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriften-sammlung, Signatur Cod. Ms. Oesterley 6, Fol. 86r
- Abb. 40 Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriften-sammlung, Signatur Cod. Ms. Oesterley 6, Fol. 86v

- Abb. 41 Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriften-sammlung, Signatur Cod. Ms. Oesterley 6, Fol. 96r
- Abb. 42 Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriften-sammlung, Signatur Cod. Ms. Oesterley 6, Fol. 98r
- Abb. 43 Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriften-sammlung, Signatur Cod. Ms. Oesterley 6, Fol. 103r
- Abb. 44 Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriften-sammlung, Signatur Cod. Ms. Oesterley 6, Fol. 37r
- Abb. 45 Carl Oesterley, Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriften-sammlung, Signatur Cod. Ms. Oesterley 6, Fol. 42v
- Abb. 46 Philippe Thomassin nach Raffael, *Hl. Cäcilie*, 1617, Kupferstich, 495 x 336 mm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Inv. Nr. D 3290
- Abb. 47 Girolamo Carattoni nach Raffael, *Madonna Aldobrandini*, Radierung, 533 x 330 mm, Agincourt 1823, Taf. 184, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Univer-sitätsbibliothek, Sign. GR 2 ART PLAST I
- Abb. 48 Friedrich Wilhelm Bollinger, *Der Göttliche Raphael*, Kupferstich in Punktierma-nier, Frontispiz zu Wackenroder/ Tieck 1797, Göttingen, Niedersächsische Staats-und Universitätsbibliothek, Sign. 8 ART PLAST I, 73
- Abb. 49 Raphael Morghen nach Raffael, *Portrait des Bindo Altoviti*, undatiert, Kupferstich, 540 x 400 mm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität
- Abb. 50 Carl Georg Hoff nach Franz Pforr, *Dürer und Raffael vor dem Thron der Kunst*, Radierung auf aufgewalztem China, 157 x 232 mm (Blattmaß), Pforr 1832–1834, Heft 1, Bl. 1, Göttingen, Kunstsammlung der Universität
- Abb. 51 Nach Franz und Johannes Riepenhausen, *Raphael wie er die heilige Jungfrau Maria mit dem Jesus=Kinde malt*, Kupferstich und Radierung, 383 x 302 mm (Darstel-lung), Riepenhausen 1838, Taf. 11, (Abzüge der Platten der Originalausgabe von 1816), Göttingen, Städtisches Museum
- Abb. 52 Nach Franz und Johannes Riepenhausen, *Raphael auf dem Sterbebett*, Kupferstich und Radierung, 383 x 302 mm (Darstellung), Riepenhausen 1838, Taf. 12, (Ab-züge der Platten der Originalausgabe von 1816), Göttingen, Städtisches Museum

3.7 Index

3.7.1 Index der behandelten Tafelgemälde und Fresken Raffaels (z. T. mit Werkstatt)

Tafelgemälde:

- Drei Grazien* 156, 268
- Dreieinigkeit mit den Hll. Sebastian und Rochus* 83, 241, 242
- Erschaffung Evas* 84, 242
- Erzengel Michael, 1503–4* 87, 229, 245
- Grablegung Christi (Pala Baglioni)* 93, 94, 230, 249
- Heilige Cäcilie* 145, 157, 185, 261, 272, 145, Abb. 40, 46
- Heilige Familie mit der Palme* 230, 285
- Heilige Familie mit Elisabeth und Johannes (Heilige Familie Canigiani)* 156, 268
- Heilige Familie mit Johannes und Elisabeth (La Perla)* 157, 159, 274
- Heilige Familie von Franz I. (Die große Heilige Familie)* 152, 157, 265, 275
- Heilige Margarethe* 152, 159, 265–266
- Heiliger Georg den Drachen besiegend* 87, 229, 245, 285
- Heimsuchung* 151, 157, 265, 274
- Johannes der Täufer in der Wüste* 153, 157, 266–267
- Kleine Heilige Familie* 152, 275
- Kreuzigung mit Maria, Johannes, Hieronymus und Maria Magdalena* 83, 242
- Kreuztragung (Lo Spasimo di Sicilia)* 45–46, 151, 157, 159, 264, 274, 277
- Krönung der Maria (Madonna di Monteluce)* 93, 248
- La Belle Jardinière* 190, 280
- Mackintosh Madonna (Madonna della Torre)* 134, 254
- Madonna Alba* 130, 156, 159, 252, 269
- Madonna Aldobrandini (Carvagh Madonna)* 130, 156, 159, 253, 269, Abb. 47
- Madonna Bridgewater* 133, 156, 254, 270
- Madonna Conestabile* 85, 228, 243
- Madonna del Baldacchino* 94, 249
- Madonna del Cardellino (Madonna mit dem Stieglitz)* 189, 230, 280
- Madonna del Divino Amore* 134, 255

- Madonna del Granducca* 91, 229, 247, 285
- Madonna del Libro* 228, 284, Abb. 31
- Madonna del Pesce* 134, 156, 159, 255, 270
- Madonna della Sedia (Madonna della Seggiola)* 151, 157, 159, 185, 265, 273, 277
- Madonna della Tenda* 157, 274
- Madonna dell'Impanata* 133, 254
- Madonna di Fuligno* 130–131, 253
- Madonna di Loreto* 129, 156, 252, 269
- Madonna im Grünem* 230, 285
- Madonna mit dem Diadem* 130, 156, 253, 269
- Madonna Solly* 84, 280, 242, 280
- Maria mit dem Kind (Madonna Colonna)* 27, 188–193, 230, 285
- Maria mit dem Kind, Johannes d. T. und einem Hl. Knaben (Madonna Terranuova)* 92, 247
- Maria mit segnendem Kind und den Hll. Hieronymus und Franziskus* 84, 242
- Pala Ansidei* 92, 248
- Pala Colonna* 92, 247
- Pala Oddi* 84, 228, 243
- Papst Leo X. mit den Kardinälen Giulio de'Medici und Luigi de'Rossi* 152, 156, 266, 275
- Porträt der Vizekönigin von Neapel, Isabel de Requesens i Enríquez* 152, 157, 265–266, 275
- Porträt des Baldassare Castiglione* 140, 157, 257, 272
- Porträt des Bindo Altoviti* 133, 156, 254, Abb. 49
- Porträt des Giuliano de'Medici* 146, 156, 261, 271
- Porträt des Kardinals Bernardo Dovizi (Bibbiena)* 156, 271–272
- Porträt des Lorenzo de'Medici* 156, 271
- Porträt des Papsts Julius II.* 129, 156, 158, 159, 252, 268
- Porträt des Tommaso Inghirami* 140, 156, 257, 271
- Porträt einer jungen Frau (La Fornarina)* 129, 132–133, 159, 178, 252, 253–254, 269, 275
- Porträt eines jungen Mannes*, 1510–11 129, 251–252
- Porträt eines Kardinals* 272
- Segnender Christus (Pax Vobiscum)* 92, 248
- Sixtinische Madonna* 153, 157, 171–186, 211–224, 266, 276, 283–284, 289
- Sposalizio* 85–86, 93, 189, 228, 244
- St. Michael für König Franz I. von Frankreich* 151–152, 157, 159
- Transfiguration* 17–18, 20, 153, 155, 157, 162–163, 167, 213, 267, 276, 277, 282
- Traum des Scipio Africanus d. Ä. (Traum des Ritters)* 85, 243
- Vision des Ezechiel* 146, 157, 159, 261
- Fresken:**
- Legende von Amor und Psyche in der Villa Farnesina* 153, 157, 164, 267, 276
- Prophet Jesaja* 131–132, 132, 253, 269

Propheten und Sybillen in Santa Maris della Pace 135, 143, 156, 255, 271

Sala dei Palafronieri 147, 262

Sala di Constantino 154, 186, 267, 279

Stanza d'Eliodoro 135–140, 153, 156, 159, 160, 165, 256, 270–271

Stanza della Segnatura 38, 96, 99–125, 159, 160, 162, 231, 249, 250–251, Abb. 34, 43

Stanza dell'Incendio 146–147, 157, 261–262, 272

Stufetta des Kardinals Bibiena 150, 157, 263, 273

Trinität mit Heiligen 92–93, 189, 230, 248, Abb. 24

Triumph der Galatea 143–144, 156, 159, 214, 260, 271

Vatikanische Loggien 136, 144, 148–149, 151, 157, 159, 260, 262, 273

Kartons für die Wandteppiche der Sixtinischen Kapelle 149–150, 262–263

3.7.2 Personenindex

Agincourt, Jean Baptiste Louis Georges Seroux d' 56, 92, 130, 156, 269, Abb. 47

Baglioni, Bartolomeo, gen. Baccio d'Agnolo 93, 128

Alexander VI., Papst 87, 98, 99, 105, 158, 231

Alexander VII., Papst 142

Alfani, Domenico 37, 38, 76, 81, 142, Abb. 5–6

Alighieri, Dante 36, 76, 87, 104, 105, 110, 123, 126, 128, 148, 158

Allegri, Antonio, gen. Correggio 23, 64, 95, 97, 130, 167, 168, 169, 172, 185, 207, 209, 253, 278, 281

Altoviti, Bindo 133, 156, 254, Abb. 49

Alunno, Niccolo 79, 189, 228, 239, Abb. 21

Amsler, Samuel 156, 268

Ancajani, Ancajano 84

Ariosto, Ludovico 36, 100, 109, 141, 162, 214

Baehr, Johann Karl 33, 36–37, Abb. 3

Bailly, David 32

Barile, Giovanni 147, 149, 163, 262,

Bartolo Ghezzi, Domenico di 78, 239

Bazzi, Giovanni Antonio, gen. Sodoma 99, 100, 162, 231

Bellori, Giovanni Pietro 120

Bembo, Pietro 100, 112, 116, 140, 141, 230

Bendemann, Eduard 43

Benintendi, Orsino 246

Bernini, Gian Lorenzo 142, 145, 199, 203, 261, 281

Bertucci, Giovanni Battista d. Ä., gen. da Faenza 237, 280

Bervic, Charles Clément 276

Betto, Bernardino di, gen. Pinturichio 81, 85, 243, 244

Bianconi, Giovanni Battista 266

Bibbiena, Bernardo Dovizi da 100, 141, 144, 147, 150, 154, 156, 157, 216, 262, 263, 271, 273

- Bolгна, Giovanni da, gen. Giambologna 281
- Bonaparte, Napoleon 83, 141, 257, 274
- Bondone, Giotto di 37, 78, 89, 90, 148, 164, 166, 206, 207, 227, 239, 284
- Borgia, Cesare, gen. il Valentino 87, 88
- Bouterweck, Friedrich Ludewig 31
- Boutrois, Philibert 271, 272
- Bramante, Donato 75, 118, 119, 126, 141, 142, 144, 162, 212, 231, 257, 258
- Bramantino s. Suardi
- Branconio, Giovanni Battista 141, 151, 155, 257, 265
- Braun, Georg Christian 24
- Bridgewater, Duke of 133, 254
- Brühl, Heinrich von 65, 171
- Brunelleschi, Filippo 150
- Buchholz, Constanze 33
- Bunsen, Christian Carl Josias von 34, 101, 250
- Buonarroti, Michelangelo 19, 23, 64, 70, 90, 91, 93–95, 97, 99, 100, 125, 126, 128, 131, 132, 135–137, 142, 143, 145–147, 149, 151, 153, 165, 186, 206, 214, 230, 246, 249, 251, 260, 286
- Burgsdorff, Wilhelm von 19
- Buschetta, Isabella 186
- Byron, George Gordon 43
- Calgagnini, Caelio 145
- Calvo, Marco Fabio 144, 260
- Canova, Antonio 200, 202, 240, 281
- Carattoni, Girolamo 269, Abb. 47
- Carolsfeld, Julius Schnorr von 35, 36
- Carpi, Jacobo da 267
- Carpi, Lionello da 134, 255
- Carpi, Ugo da 143
- Carracci, Agostino u. Annibale 95, 98, 166, 172
- Castelfranco, Giorgio da, gen. Giorgione 132, 137, 158, 159, 277
- Castiglione, Baldassare 100, 110, 112, 125, 140–142, 144, 145, 153, 157, 214, 230, 257, 272, 282
- Cattaneo, Gaetano 86
- Celio, Gasparo 132, 253
- Cesema, Biagio da 128
- Chamisso, Adelbert von 45
- Chataigner, Alexis 268, 272
- Chigi, Agostino 132, 134, 143, 159, 214, 255, 256, 260, 277, 282
- Ciarla, Battista 74
- Ciarla, Maggia di Battista 74, 75, 226
- Ciarla, Simone di Battista 76, 144, 226
- Colle, Raffaello dal 76, 154
- Comolli, Angelo 120, 250
- Conti, Sigismondo de' 130, 131
- Cornelius, Peter 16, 34, 42, 48, 56
- Correggio s. Allegri
- Cranach, Lukas, d. Ä. 48, 58, 171, Abb. 18
- Cunego, Domenico 156, 269, 275
- Czartoryski, Adam 252
- Dannecker, Johann Heinrich von 202, 281
- David, Jacques-Louis 208

- Dei, Pietro di Antonio 99, 162
 Delaroche, Paul 45
 Denner, Balthasar 208, 209
 Dente, Marco, gen. da Ravenna 143,
 255, 272, 276
 Desnoyers, Auguste Gaspard Louis 156,
 157, 269, 270, 274
 Donatello, eigtl. Donato di Niccolò di
 Betto Bardi 90, 246
 Dorigny, Nicolas 64, 150, 263, 276
 Duglioli, Elena 145, 261
 Dürer, Albrecht 15, 19, 20, 58, 60, 63,
 143, 254, 259
 Dyck, Anthonis van 31, 129, 156,
 251–252, 268
 Eisenlohr, Friedrich 36
 Eissner, Joseph 266
 Erasmus, Desiderius, gen. Erasmus von
 Rotterdam 140
 Ercolani, Vincenzo 146
 Ernst August, König von Hannover 44,
 46, Abb. 17
 Eyck, Jan van 72, 236
 Facio, Bartolomeo 236
 Felsing, Jacob 275
 Ferrarese, Beatrice 133, 156, 159,
 253–254, 270, 276
 Fesch, Joseph 83, 242
 Fiesole, Giovanni da s. Fra Angelico
 Fiorillo, Johann Dominik 17–19, 21,
 30, 31, 50–53, 54, 56, 58, 62, 71, 160,
 244, 272, 289
 Fra Angelico 37–38, 90–93, 105, 127,
 158
 Francesca, Piero della 99, 135, 162, 237,
 256
 Francia, Francesco 19, 76, 77, 99, 126,
 128, 129, 143, 146, 162, 215, 251, 282
 Franz I., König von Frankreich 147, 149,
 150–152, 154, 157, 159, 265, 275, 277
 Fra Bartolomeo s. Porta, Bartolomeo della
 Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen
 (August II. König von Polen) 171
 Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen
 (August III. König von Polen) 171,
 172, 174, 185, 224
 Friedrich August III., Kurfürst von Sachsen
 (Friedrich August I. König von Sachsen)
 172
 Friedrich, Caspar David 33
 Führich, Joseph 36
 Fulvio, Andrea 153
 Gaeta, Baraballo da 147, 262
 Gallait, Louis 44
 Gama, Vasco da 147
 Garavaglia, Giovita 157, 273
 Gatta, Bartolomeo della s. Dei, Pietro di
 Antonio
 Georg V., König von Hannover 47
 Georg, Herzog von Sachsen 171
 Gervinus, Georg Gottfried 44, 291–292
 Ghiberti, Lorenzo 90, 229, 246, 285
 Ghirlandaio, Domenico 126
 Ghirlandaio, Ridolfo del 76, 142, 190,
 231

- Ghisi, Giorgio, gen. Mantuano 120, 250
- Giocondo, Giovanni 144
- Giorgione s. Castelfranco, Giorgio da
- Giotto s. Bondone, Giotto di
- Giovio, Paolo 70, 130, 134, 135, 235, 256
- Goethe, Johann Wolfgang von 22, 33, 42, 45, 97, 155
- Goltzius, Hendrik 58, 132, 156, 253, 269, 271
- Gonzaga, Elisabetta 74, 227
- Gonzaga, Federico II, Herzog von Mantua 118, 152, 186
- Goricus, Johannes 131, 134
- Gouffier, Adrien 152, 266, 275
- Goujon-Devilliers, Antoine Abraham 275
- Gozzoli, Benozzo 90
- Grassi, Achille 88, 129, 245, 252
- Grimm, Herman 25
- Gruner, Ludwig 156, 271, 272, 291
- Haas, Carl 152, 156, 266, 269–270
- Hamilton, Gavin 64, 156, 271
- Harrys, Heinrich 30–31
- Heinrich VIII., König von England 152
- Hessemer, Friedrich 38
- Heyne, Christian Gottlob 50–52, 57
- Holbein, Hans, d. J. 140
- Hohlfeldt, Christoph Christian 219–221, 283
- Hübner, Julius 8–9, 173, 223, 224
- Inghirami, Tommaso 140, 156, 257, 271
- Ingouf, François Robert 269
- Jesi, Samuele 275
- Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen 171
- Johann Georg II., Kurfürst von Sachsen 171
- Julius II., Pabst 71, 87, 93, 96, 98–100, 103, 105, 121, 124, 126, 128, 129, 132–136, 138, 144, 156, 158–160, 162, 165, 170, 213, 214, 224, 231, 251, 252, 267, 268, 276, 283, 286
- Kaulbach, Wilhelm von 139, 256–257
- Kestner, August 34
- Koopmann, Johann Carl Heinrich 36
- Krauskopf, Justus 31
- Kugler, Franz 15, 71, 160
- Langer, Sebastian 268
- Lanzi, Luigi 17, 71, 160, 251
- Lauranna, Luciano 73, 236
- Le Bas, Michel Olivier 271–273
- Lechi, Giuseppe 86
- Lecomte, Narcisse 274
- Leo X., Pabst 71, 121, 138–142, 146, 147, 149, 154, 157, 159, 160, 169, 170, 213, 214, 216, 256, 258, 261, 265, 266, 275
- Lepel, Wilhelm Heinrich Ferdinand von 174, 175, 178, 182, 224
- Lessing, Carl Friedrich 43
- Lessing, Gotthold Ephraim 165, 207–208
- Leyden, Lucas van 58
- Lingée, Eléonore 272

- Longhena, Francesco 70, 236
 Longhi, Giuseppe 86, 244
 Lorenzo Lotti, gen. Lorenzetto 145,
 260–261
 Lotto, Lorenzo 279
 Ludwig I., König von Bayern 34, 247,
 274
 Luigi, Andrea del, gen. L'Ingegno 81, 189
 Luther, Martin 104, 151, 249
 Malatesta, Sigismondo Pandolfo 71
 Mantegna, Andrea 73, 230, 286
 Marchetti, Marco, gen. da Faenza 149
 Marie, Königin von Hannover 47, 291,
 Abb. 16
 Masaccio, eigtl. Tomaso di Ser Giovanni
 Cassai 89–94, 150, 229, 246–247,
 249
 Matthäi, Johann Friedrich 33–34
 Medici, Giuliano de 142, 146, 258, 261,
 271
 Medici, Giulio de' 145, 147, 152, 153,
 261, 266, 267, 272, 275
 Medici, Lorenzo de' 89, 156, 246, 265,
 271
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 226
 Mengs, Anton Raphael 18, 36, 95, 164,
 166, 169, 207, 281
 Mitscherlich, Christoph Wilhelm 31, 32,
 291
 Montefeltro, Federico da, Herzog von
 Urbino 72, 236
 Montefeltro, Guidobaldo I., Herzog von
 Urbino 73, 83, 87, 228
 Morace, Ernst 268
 Morel, Antoine Alexandre 268
 Morghen, Raphael 133, 156, 253–254,
 270, 275, 276, Abb. 49
 Moritz, Kurfürst von Sachsen 171
 Mozart, Wolfgang Amadeus 74
 Müller, Carl Otfried 31, 42, 61–62
 Müller, Johann Friedrich Wilhelm 179,
 211, 223, 276, 278, 283
 Nifo, Agostino 152
 Nikolaus I., Kaiser von Russland 130
 Nikolaus V., Papst 37, 98, 99
 Niquet, Claude 275
 Oddi, Maddalena degli 84
 Oer, Theobald von 43
 Oesterley, Carl Wilhelm Friedrich *passim*
 Oesterley, Ferdinand 21, 33, 34, 36, 38,
 39
 Oesterley, Georg Heinrich 29, 30–31,
 34–35, 40, 41, 53, 257, 291
 Oesterley, Sophie, geb. Murray 42,
 291–292
 Olivier, Friedrich 36
 Oppenheim, Moritz Daniel 40, Abb. 8
 Orcagna, Andrea 127, 206
 Osello, Gaspare 250
 Overbeck, Friedrich 35–36, 56, 77, 163,
 227, 238, 278, 284
 Pace, Luigi da 260
 Palmaroli, Pietro 173, 223–224, 283
 Parte, Bernadina di 75
 Parte, Pietro di 75

- Passavant, Johann David 3, 21, 23–26, 27, 36, 41, 57, 71, 75, 81, 88, 99, 120, 133, 156, 216, 229, 236–245, 247, 248, 252–268, 270, 271, 273–275, 280, 282, 283, 286
- Paul III., Papst 121, 127
- Paul IV., Papst 128, 132, 147, 262
- Pauquet, Louis 275
- Perugino s. Vannucci
- Peruzzi, Baldassare 134, 143
- Peruzzolo, Sante di 71–72
- Petrarca, Francesco 76, 110, 147, 262
- Pfarr, Franz 24, Abb. 50
- Piccolomini, Aeneas Sylvius (Papst Pius II.) 85, 215, 243–244
- Piccolomini, Francesco (Papst Pius III.) 85
- Pigeot, François 272, 275
- Piloty, Ferdinand 274
- Pinturicchio s. Betto
- Piombo, Sebastiano del 127, 132, 134, 143, 147, 153, 154, 158, 266, 267, 270,
- Pisano, Giunta 88
- Platner, Ernst Zacharias 120, 250
- Pontius, Paulus 252, 268
- Porta, Bartolomeo della 105, 142, 214, 215, 258
- Pungileoni, Luigi 71, 236
- Quandt, Johann Gottlob von 223
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme 70, 71, 236
- Raffael passim
- Raimondi, Marcantonio 58, 110, 124, 143, 147, 151, 250, 259–260, 262, 264, 268
- Razzi, Antonio 134
- Rehberg, Friedrich 70, 76, 235, 238,
- Rembrandt s. Rijn
- Reni, Guido 207
- Retzsch, Moritz 42
- Reuss, Jeremias David 57
- Richomme, Joseph Théodore 156, 268, 271
- Riepenhausen, Franz 21, 22, 34–35, 48, Abb. 51–52
- Riepenhausen, Johannes 21, 22, 34–35, 48, Abb. 51–52
- Rijn, Rembrandt van 31, 32, 58, 182, 193, 209
- Rogers, Samuel 134, 254
- Romanet, Antoine Louis 269, 270
- Romano, Giulio 64, 76, 118, 134, 137, 143, 145, 148, 152, 154, 162, 186, 248, 256, 257, 261–263, 265–267, 274, 279
- Rossetti, Cesarino, gen. da Perugia 134
- Rovere, Francesco Maria I., Herzog von Urbino 87, 113
- Rovere, Guidobaldo II. della, Herzog von Urbino 73, 83, 87, 228
- Rovere, Johanna della 88
- Rubens, Peter Paul 31, 64, 180, 182, 193, 219, 246
- Ruisdael, Jacob van 207
- Rumohr, Carl Friedrich von 21–23, 25, 26, 40–41, 71, 101, 195, 222–223, 236, 283

- Ruscheweyh, Ferdinand 156, 271
 Salviati, Giovanni 193
 San Giorgio, Eusebio da 81
 San Secondo, Giacomo da 110
 Sandrart, Joachim von 20
 Sangallo, Aristotile da 246, 263
 Sangallo, Giuliano da 144
 Sansovino, Andrea 131, 253
 Santi, Don Bartolomeo 75
 Santi, Giovanni 75–76, 79, 93, 130, 160, 189, 212, 225, 236–238, 280
 Sarto, Andrea del 152, 206, 281,
 Savonarola, Girolamo 104, 105, 158
 Scannelli, Francesco 120, 250, 251
 Schadow, Friedrich Wilhelm 16, 40, 42–44
 Schüking, Levin 104, 249
 Schultz, Johann Karl 36
 Sesto, Cesare da 142, 258, 259
 Shakespeare, William 161, 170
 Siena, Guido da 88
 Signorelli, Luca 76, 99, 127, 162
 Silva, Maria Cayetana de, 13. Herzogin von Alba 130,
 Sixtus IV., Papst 99, 135, 149
 Soderini, Francesco 126
 Soderini, Piero 126, 229
 Sodoma s. Bazzi
 Solger, Karl Wilhelm Ferdinand 201, 281
 Solly, Edward 74, 84, 237, 242, 280
 Spagna, Giovanni di Pietro, gen. Lo Spagna 240, 242, 245
 Speth, Balthasar 133, 254
 Springer, Anton 15
 Staffa, Conestabile della 85, 243
 Steinla, Moritz 211, 223, 283
 Stölzel, Ernst Christian 84, 243, Abb. 29
 Suardi, Bartolomeo, gen. Bramantino 99, 135, 162, 256
 Sykes, Lady 85
 Tamagni, Vincenzo, gen. di San Gimignano 187–188, 279
 Thomassin, Philippe 120, 250, 272, 276, Abb. 46
 Thorvaldsen, Bertel 40
 Tieck, Ludwig 18–19, 51
 Tiraboschi, Girolamo 70, 135, 235
 Tiranni, Pietro 75, 226
 Tizian s. Vecellio, Tiziano
 Toelken, Ernst Heinrich 25
 Torrigiano, Pietro 128
 Toschi, Paolo 274
 Tosi, Paolo 92
 Turini, Baldassarre 141, 152, 155, 258
 Uccello, Paolo 90
 Udine, Giovanni da 148, 262, 263, 267
 Uffenbach, Johann Friedrich Armand von 50, 251, 276
 Vaga, Pierino del 151, 262, 264
 Vannucci, Pietro, gen. Perugino 64, 76, 77, 79–83, 86, 90–94, 99, 119, 126,

- 128, 131, 146, 160, 162, 188–190, 193,
227, 240–242, 244, 279–280, Abb. 23
- Vasari, Giorgio 17–20, 22, 70, 72, 74,
75, 87, 93, 101, 105, 120, 129, 131,
133, 135, 138, 143, 152, 154, 167, 174,
178, 188, 190, 222, 224, 230, 235, 236,
245–247, 250, 253–254, 258–260,
264–265, 271, 283
- Vecellio, Tiziano 23, 44, 64–65, 95, 97,
146, 147, 167–168, 172, 208, 219
- Veit, Philipp 16, 35–36
- Veneziano, Agostino 120, 143, 250
- Venturini, Francesco 75, 226
- Verkruys, Theodor, gen. della Croce 156,
271
- Veronese, Paolo 44, 138, 172
- Verrocchio, Andrea del 79, 89, 90, 228,
246
- Villani, Giovanni 166
- Vinci, Leonardo da 19, 65, 76, 88, 90,
142, 215, 246, 258–259
- Viti, Timoteo della 76, 135, 238
- Volpato, Giovanni 120, 156, 270–271,
273
- Volterra, Daniele da 128, 132
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 18–20
- Winckelmann, Johann Joachim 195, 207
- Wolffsheimer, Isaak 273
- Wordsworth, William 45
- Ziegler, Jacob 145
- Zschorn, Johann Wilhelm 49, 50–53, 290

3.8 Abbildungsnachweise

- Brüssel, Königliche Sammlungen
Abb. 13
- Familienbesitz, Foto: Katharina Anna
Haase Abb. 19
- Göttingen, Kunstsammlung der
Universität, Foto: Katharina
Anna Haase Abb. 3, Abb. 5–7,
Abb. 9, Abb. 11–12, Abb. 14–15,
Abb. 18, Abb. 20–28, Abb. 30–32
- Göttingen, Kunstsammlung der Uni-
versität, Foto: Kristina Bohle
Abb. 4, Abb. 46, Abb. 49–50
- Göttingen, Kunstsammlung der Uni-
versität, Foto: Stephan Eckardt
Abb. 17
- Göttingen, Niedersächsische Staats-
und Universitätsbibliothek
Abb. 47–48
- Göttingen, Niedersächsische Staats-
und Universitätsbibliothek, Hand-
schriften und Seltene Drucke
Abb. 33–45
- Göttingen, Niedersächsische Staats-
und Universitätsbibliothek,
Sammlung Göttinger Universitäts-
geschichte, Foto: Arno Stanke
Abb. 1
- Göttingen, Städtisches Museum, Foto:
Katharina Anna Haase Abb. 2,
Abb. 10
- Göttingen, Städtisches Museum, Foto:
Kristina Bohle Abb. 51–52
- Hannover, Henriettenstiftung, Foto:
Katharina Anna Haase Abb. 16
- Kopenhagen, Thorvaldsens Museum
Abb. 8
- Privatbesitz, Foto: Kristina Bohle
Abb. 29

Danksagung

Diese Publikation entstand im Rahmen des Forschungsprojekts *Kunst als Wissenschaftspraxis. Carl Oesterley (1805–1891) und die Begründung der Kunstwissenschaft im 19. Jahrhundert*, das durch die großzügige Förderung von Pro*Niedersachsen ermöglicht wurde. Daher gilt unser besonderer Dank dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur und im Speziellen Christoph Schulz.

Den Nachfahren Carl Oesterleys verdankt die Kunstsammlung der Universität Göttingen die Leihgabe seines umfangreichen künstlerischen Nachlasses, welcher eine wichtige Grundlage dieses Projekts bildet. Ebenso unterstützte Familie Oesterley unsere Forschungen vielfach mit Rat und Tat, wofür wir ihnen von Herzen danken.

Für ihre Unterstützung und zahlreiche wertvolle Informationen möchten wir uns bei der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen bedanken, insbesondere bei den Mitarbeitern der Abteilung Handschriften und Seltene Drucke und des Universitätsarchivs. Ebenso gilt unser Dank den zahlreichen Museen und Archiven – namentlich sind besonders hervorzuheben das Städtische Museum Göttingen und die dortige Kuratorin Simone Hübner, das Historische Museum Hannover und das Landesmuseum Hannover – sowie allen Privatleuten und Sammlern, welche unsere Recherchen äußerst hilfsbereit unterstützten.

Auch vielen Göttinger Kolleginnen und Kollegen sind wir zu großem Dank verpflichtet. Zu diesen zählen unter anderem die Fotografin des Kunstgeschichtlichen Seminars Katharina Anna Haase, welcher wir zahlreiche Aufnahmen nach Werken Carl Oesterleys verdanken, die Kustodin der Kunstsammlung der Universität Anne-Katrin Sors, die das Projekt mit viel Einsatz begleitete, und Christine Hübner, deren Hinweise oft eine große Hilfe waren. In das Forschungsprojekt waren außerdem zahlreiche studentische Hilfskräfte involviert. Sie wirkten unter anderem bei der digitalen Erfassung des künstlerischen Nachlasses Carl Oesterleys und der Transkription seiner Manuskripte mit. Für diese wertvolle Mitarbeit danken wir herzlichst Julia Diekmann, Rieke Dobslaw, Sonja Friedrichs, Adriana Matins-Mota, Steven Reiss und Susanne Wenzel.

Mit dem Manuskript der Vorlesung *Über das Leben Raffaels von Urbino*, welche Carl Wilhelm Friedrich Oesterley erstmals im Sommersemester 1841 an der Göttinger Universität hielt, wird ein bedeutendes Zeugnis der Raffael-Forschung sowie der kunstgeschichtlichen Lehrpraxis des 19. Jahrhunderts der wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorgestellt. Erst zwei Jahre vor Entstehung des Manuskripts war im Jahr 1839 Johann David Passavants überaus einflussreiche Publikation über Raffael und seinen Vater Giovanni Santi erschienen.

Oesterleys Position im Kontext der romantischen Raffael-Rezeption, sein Werdegang als Maler und Kunsthistoriker sowie seine Tätigkeit als Kustos der Göttinger Universitätskunstsammlung werden in einleitenden Aufsätzen behandelt. Auf Grundlage zahlreicher erhaltener Quellen bietet diese Edition einen exemplarischen Einblick in die kunsthistorische Lehre der Mitte des 19. Jahrhunderts.



ISBN: 978-3-86395-423-9

Universitätsverlag Göttingen