



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Museum Ramboux“ – Eine italienische Stilgeschichte
in Kopien von Johann Anton Ramboux (1790 - 1866)
an der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf
(1841 - 1918)

Band 1 von 2 Bänden

Verfasserin

Christina A. Schulze, M.A.

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, Februar 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Lioba Theis

Inhaltsverzeichnis

Band 1

1. Einleitung.....	1
1. 1 Forschungsgegenstand und Forschungsstand.....	1
1. 2 Fragestellung.....	7
1. 3 Quellenlage und Vorgehen.....	12
2. Entstehung der Kopiensammlung.....	16
2. 1 Umfeld und künstlerische Ausbildung des Johann A. Ramboux 1803 - 1816.....	16
2. 2 Der erste Italienaufenthalt 1816 - 1822.....	25
2. 2. 1 Umfeld und Kunstbetrachtung.....	25
2. 2. 2 Das Studieren italienischer Kunst.....	33
2. 2. 2. 1 Das Zeichnen nach italienischen Gemälden.....	41
2. 2. 2. 2 Zeichnungen von Ramboux nach italienischen Gemälden.....	45
2. 2. 2. 2. 1 <i>Beziehung zu Ramboux' Werk</i>	52
2. 2. 2. 2. 2 <i>Beziehung zur kunsthistorischen Forschung Carl F. von Rumohrs</i>	54
2. 3 Deutschlandaufenthalt 1822 - 1832/1833.....	60
2. 3. 1 Die bildliche Dokumentation historischer Trierer Denkmäler.....	63
2. 3. 1. 1 Intention.....	64
2. 3. 1. 2 Publikation.....	67
2. 3. 1. 3 Wiedergabe.....	69
2. 3. 2 Umfeld und weitere Projekte.....	72
2. 4 Zweiter und dritter Italienaufenthalt 1832 und 1833 - 1843.....	75
2. 4. 1 Idee der Kopiensammlung.....	75
2. 4. 1. 1 Verbindungen zu parallelen Kopiensammlungen nach italienischer Kunst.....	77
2. 4. 1. 2 Intention der Kopiensammlung.....	81
2. 4. 2 Umfeld.....	88
2. 4. 3 Itinerar und Überblick über die nachgebildeten Kunstwerke.....	92
2. 4. 4 Quellenstudium.....	99
3. Analyse der Kopienammlung.....	100
3. 1 Auswahlkriterien.....	100
3. 1. 1 Schwerpunkte und Leerstellen.....	104
3. 1. 1. 1 Epochen und Topografie.....	104
3. 1. 1. 2 Gattungen und Ikonografien.....	107
3. 1. 2 Bezugspunkte zu kunsthistorischen Publikationen.....	112
3. 1. 2. 1 Die Schriften Johann D. Passavants.....	112
3. 1. 2. 1. 1 „ <i>Ansichten über die bildenden Künste</i> “.....	112

3. 1. 2. 1. 2 „Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi“	113
3. 1. 2. 2 Publikationen zu frühchristlicher Kunst.....	115
3. 1. 2. 3 Die Schriften Carl F. von Rumohrs.....	117
3. 1. 2. 3. 1 „Über die Entwicklung der ältesten italienischen Malerey“.....	117
3. 1. 2. 3. 2 „Italienische Forschungen“	118
3. 2 Wiedergabe.....	125
3. 2. 1 Übertragung auf das Blatt.....	127
3. 2. 1. 1 Präsentation des kopierten Kunstwerks.....	128
3. 2. 1. 2 Ausschnittwahl und Kompilation.....	130
3. 2. 1. 3 Die zeichnerische Projektion auf das Blatt.....	134
3. 2. 1. 4 Wiedergabemaßstab.....	137
3. 2. 1. 5 Verhältnismäßigkeit.....	139
3. 2. 1. 6 Bildraum und Darstellungsperspektive.....	142
3. 2. 1. 7 Figurenauffassung.....	144
3. 2. 2 Der Umgang mit dem konservatorischen Erscheinungsbild.....	149
3. 2. 3 Ikonografische und emotionale Interpretation.....	155
3. 2. 4 Die malerische Übersetzung in Aquarell und lavierte Sepia.....	159
3. 2. 4. 1 Farbgebung.....	160
3. 2. 4. 2 Material und Technik.....	167
3. 2. 4. 3 Pinselführung und Modellierung.....	168
4. Rezeption der Kopiensammlung.....	178
4. 1 Verkauf und Bestimmung der Kopiensammlung.....	178
4. 2 Die Kopiensammlung an der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf.....	183
4. 2. 1 Umfang der Kopiensammlung.....	184
4. 2. 2 Das „Museum Ramboux“ 1841 - 1918.....	186
4. 2. 3 Wahrnehmung der kopierten Kunstwerke.....	203
4. 3 Konkrete Bezüge auf die Kopiensammlung.....	206
4. 3. 1 Kunsthistorische Forschung und Publikationen.....	206
4. 3. 2 Künstlerausbildung.....	216
4. 3. 3 Religiöse Malerei.....	222
5. Schluss.....	230
Abkürzungsverzeichnis.....	234
Literatur- und Quellenverzeichnis.....	234
Abbildungsverzeichnis.....	264
Abbildungsnachweis.....	274

Abbildungen.....	279
Abstract.....	345
Lebenslauf.....	347
Band 2	
6. Katalog	351
Katalogabbildungen.....	731

1. Einleitung

1.1 Forschungsgegenstand und Forschungsstand

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht die Analyse einer Sammlung aus 328 mit Aquarell und Gouache oder Sepia kolorierten, mit Kreide und Gold gehöhten Bleistiftzeichnungen, die italienische Malereien, Mosaiken, Tapisserien, Skulpturen und wenige architektonische Denkmäler aus dem Zeitraum des 4. - 17. Jahrhunderts¹ in verkleinertem Maßstab abbilden. Bis auf ein Blatt (*Kat. Nr. 211*) wurden diese Abbildungen im Umkreis der so genannten Nazarener und Deutsch-Römer angefertigt von dem Trierer Maler², Lithografen³ und Kunstsammler⁴ Johann Anton Ramboux (1790 - 1866) (*Abb. I*). Die Blätter sind in der Regel undatiert, entstanden aber sehr wahrscheinlich zwischen 1832/1833 und 1841. Neben diesen Blättern existiert noch ein weitaus größeres Konvolut aus kleinformatischen Bleistiftzeichnungen und Durchzeichnungen (Pausen) nach italienischen Kunstwerken, die Ramboux im Laufe seiner Aufenthalte in Italien zwischen 1816 - 1822 und 1832/1833 - 1842 und damit teilweise zeitlich parallel zu den hier zu untersuchenden Blättern erstellt hat.⁵ Von diesen über 2000 Zeichnungen, die bis zu Ramboux' Tod in seinem Besitz verblieben, zum Teil Vorlagen für Lithografien bilde-

¹ Den chronologischen Beginn der Sammlung bildet die Wiedergabe der Innenausstattung des Baptisteriums der Orthodoxen zu Ravenna aus dem 4. Jahrhundert, Endpunkt bilden zwei Aquarelle nach Fresken Filippo Gagliardis (gest. 1659) in der römischen Kirche S. Martino ai Monti aus dem Jahr 1649, die historische Innenansichten von Alt-St. Peter bzw. der Lateranbasilika in Rom zeigen.

² MARCAN, Fritz J.: Johann Anton Ramboux und seine Fresken in Trier, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 2 (1925), S. 105 - 117. ZAHN, Eberhard: Johann Anton Ramboux und seine Fresken im Hause Hayn zu Trier, in: Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst, 30 (1967), S. 170 - 193. ROBELS, Hella/Irmgard HELLER/Horst VEY u.a.: Johann Anton Ramboux. Maler und Konservator 1790 - 1866. Gedächtnisausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln 28. 12. - 26. 2. 1967. HARTMANN, Wolfgang: Zehn Dante-Aquarelle von Johann Anton Ramboux, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 32 (1970), S. 163 - 192. NAREDI-RAINER, Paul von: Die Wandteppiche von Johann Anton Ramboux im Kölner Domchor, in: Kölner Domblatt, 43 (1978), S. 143 - 188. AHRENS, Dieter (Hrsg.): Johann Anton Ramboux: Ansichten von Trier. Ausst. Kat. Städtisches Museum Simonstift Trier 1991. KASSINI, Suria: Kultureller Wandel in der Romantik. Das Opfer Abrahams von Johann Anton Ramboux, in: Novaesium 2006, S. 110 - 119.

³ ZAHN, Eberhard (Hrsg.): Johann Anton Ramboux in Trier, (Museumsdidaktische Führungstexte 4), Ausst. Kat. Städtisches Museum Simeonstift Trier 1980. AHRENS, Dieter (Hrsg.): Johann Anton Ramboux: Ansichten von Trier. Ausst. Kat. Städtisches Museum Simonstift Trier 1991.

⁴ KIER, Hiltrud/Frank Gunther ZEHNDER (Hrsg.): Rekonstruktion der Sammlungen Anton Joseph Essingh, Johann Peter Weyer und Johann Anton Ramboux, in: DIES., Lust und Verlust II, Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen 1800-1860, Köln 1998, S. 540 - 605.

⁵ Alle in Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. Ramboux erstellte ca. 2022 Zeichnungen nach italienischen Kunstwerken, Künstlerbildnissen, Archivalien sowie zeichnete Ansichten von Bauwerken und Landschaften; bei den unterschiedlich großen Blättern handelt es sich um Bleistift-, Feder- und wenigen in Sepia oder Aquarell laivierten Nachzeichnungen auf weißem Papier und auf transparentem orangefarbenem Papier auf Karton aufgeklebte Kohle- oder Bleistiftdurchzeichnungen. Während Nachzeichnungen die Kunstwerke in einem verkleinertem Maßstab wiedergeben, bilden die nur nach Wandmalereien ausgeführten Durchzeichnungen Details – besonders Köpfe oder einzelne Figuren – maßstabsgetreu ab. Die Blätter verblieben in Ramboux' Besitz und wurden nach seinem Tod 1866 versteigert. Das von dem Frankfurter Kunsthändler Prestel 1867 für 122 Taler ersteigerte Zeichnungskonvolut wurde schon wenige Wochen später für 300 Gulden an das Städelsche Kunstinstitut weiterverkauft. Der damalige Inspektor G. Malss ordnete die Blätter chronologisch, nach Künstlern und Schulen und klebte sie in 10 ledergebundene Großfolio-Bände (69 x 50 cm) ein. Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 2472, Sig. L : XV. Von Malss stammen auch die erläuternden Beischriften zu den Zeichnungen, die er zumindest teilweise aus einem von Ramboux direkt nach seiner Rückkehr aus Italien verfassten, aber leider unvollständigen Register übernahm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 2472, 4 ° 535. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. XIX. In Bezug auf den allgemeinen Quellenwert der Durchzeichnungen für heute beschädigte Vorlagen: HUECK, Irene: Le copie de Johann Anton Ramboux da alcuni affreschi in Toscana e Umbria, in: Prospettiva 23 (1980), S. 2 - 10. Auch enthalten in dem Zeichnungskonvolut sind kleinformatische aquarellierte Zeichnungen nach Kirchenfenstern aus S. Francesco, Assisi und dem Dom zu Orvieto. Zu den Kopien nach Glasmalereien in S. Francesco, Assisi: HUECK, Irene: Le vetrate di Assisi nelle copie del Ramboux e notize sul restauro di Giovanni Bertini in: Bollettino d'Arte LXIV/4 (1979), S. 73 - 90.

ten⁶ und heute in der Grafischen Sammlung des Städtischen Kunstinstituts in Frankfurt am Main aufbewahrt werden, unterscheiden sich die kolorierten Zeichnungen sowohl hinsichtlich der Intention und Wiedergabequalität als auch der Rezeption: sie bilden die Vorlagen sorgfältig ausgearbeitet ab und wurden 1841 verkauft. Sie gelangten – nach dem Wunsch Ramboux⁷ – an die Königliche Kunstakademie Düsseldorf, wurden in die akademische Lehrsammlung aufgenommen und noch im selben Jahr teilweise als Dauerausstellung allen Interessierten zugänglich gemacht. Der ausgestellte Teil der Sammlung war schnell unter dem Namen *Museum Ramboux*⁷ bekannt und berühmt.⁸ 1921 wurden die Blätter den Städtischen Kunstsammlungen Düsseldorf übergeben und werden seit dem im Kupferstichkabinett des Düsseldorfer Kunstmuseums, 2001 umbenannt in die Grafische Sammlung des Museums Kunstpalast Düsseldorf, aufbewahrt.

Ausgehend von ähnlichen Forschungsansätzen sind Teile der Sammlung in der deutschen, italienischen und amerikanischen kunsthistorischen Forschung behandelt worden. Da manche Aquarelle die ältesten bislang bekannten (Farb-)Abbildungen der jeweiligen Vorlagen darstellen und jene Vorlagen im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend beschädigt wurden und verändernd restauriert worden sind, interessierte in der Mehrzahl dieser Veröffentlichungen der mögliche Nutzen einzelner Blätter für die Rekonstruktion des ursprünglicheren Zustands der Vorlagen. Betrachtet Ferdinand Piper einige Blätter der Sammlung in seiner 1851 erschienenen ikonografischen Studie *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert*⁹ als authentische Abbildungen der Vorlagen, bildet diese gänzlich unkritische Interpretation im 20. und 21. Jahrhundert eher die Ausnahme: Die von Dominique Surh bei der ikonografischen Rekonstruktion der 1855 - 1860 nachhaltig übermalten Fresken der Cappella del Corporale im Dom zu Orvieto herangezogenen Blätter (*Kat. Nr. 178 - 182*) werden von ihr „virtuelle Fotografien“ der Fresken im Zustand vor der Übermalung genannt.¹⁰ Ähnlich wie zuvor Aby Warburg, der zwei Aquarellen nach den Fresken in der Kirche S. Francesco, Arezzo, (*Kat. Nrn. 190 - 191*) einen Aufsatz widmete und damit 1921 die erste, wenngleich kurze, Publikation zu Ramboux' Aquarellkopien vorlegte.¹¹ Bei der Gegenüberstellung der Aquarelle mit den entsprechenden Fresken¹² interpretiert Warburg die Kopien trotz der beobachteten stilistischen Abweichung als „unschätzbare, zuverlässige Hilfsmittel“ und nutzte sie für

⁶ RAMBOUX, Johann A.: Umrisse zur Veranschaulichung alt-christlicher Kunst in Italien vom Jahre 1200-1600, Köln 1852-1858. DERS.: Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters, Köln 1860.

⁷ Die Bezeichnung „Museum Ramboux“ geht zurück auf den Titel des offiziellen Führers durch die 1851 ausgestellten Blätter. MOSLER, Carl: Museum Ramboux. Nachbildungen zur Vergegenwärtigung der Malerei in Italien von der frühesten christlichen zur kunstreichsten jüngeren Epoche bei der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf. Geordnet, aufgestellt und erörtert durch Prof. Mosler, Düsseldorf 1851.

⁸ Ramboux erhielt 1846 in Trier eine Auszeichnung u.a. für seine Aquarellkopien. Trierer Zeitung, Nr. 163/164, 13./14. Juni 1846. GROB, Beiträge, S. 352 Anm. 67.

⁹ PIPER, Ferdinand: Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert, erster Band, zweite Abteilung, Weimar 1851. Siehe dazu auch unten, S. 209.

¹⁰ SURH, Dominique N.: Corpus Christi and the Cappella del Corporale at Orvieto, (Diss.) University of Virginia 2000, S. 151.

¹¹ WARBURG, Aby: Piero della Francescas Constantinschlacht in der Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux, in: Gesammelte Schriften, Leipzig/Berlin 1932, I, S. 251 - 254. Erstmals veröffentlicht: WARBURG, Aby: Piero della Francesca's Constantinsschlacht in der Aquarellcopie von Johann Anton Rambouse, in: Atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte, Rom 1921, S. 326 - 327.

¹² Der Aufsatz zeigt die Aquarelle und die Fresken in fotografischen Schwarz-Weiß-Abbildungen, bei einem Vortrag in Rom präsentierte Warburg ein Aquarell den Zuhörern als „Lumière Lichtbild“ und damit in Farbe. WARBURG, Piero della Francescas Constantinschlacht, S. 253.

die (theoretische) Rekonstruktion der beschädigten Fresken. Eines der beiden Aquarelle betrachtet Hans Graber in seiner 1922 erschienenen Piero-Monografie kritischer (*Kat. Nr. 191*). Er hält es angesichts stilistischer Abweichungen für möglich, dass Ramboux die stellenweise zerstörte Vorlage auf dem Blatt ergänzend abgebildet haben könnte.¹³ Auch Lilli Martius tritt den Aquarellen nach den Fresken in der Oberkirche von S. Francesco, Assisi (*Kat. Nrn. 123 - 150*), im Rahmen ihrer 1932 erschienenen Monografie über jene Fresken und ihre Stellung in der kunsthistorischen Forschung¹⁴ ähnlich kritisch gegenüber. Sie betont die hohe Wiedergabequalität, insbesondere das Einfangen stilistischer Besonderheiten, stellt aber auf der anderen Seite auch Abweichungen von den Fresken in ihrem Zustand um 1932 fest, die sie zum einen der getreuen Übernahme der Vorlagen, zum anderen den Umständen bei der Anfertigung der Kopien zuschreibt. Martius bewertet die Wiedergabequalität der Aquarelle aber insgesamt als so „objektiv“,¹⁵ dass sie sie ihrer Arbeit als fotografische Schwarz-Weiß-Reproduktionen beifügt – und auf fotografische Illustrationen der Fresken verzichtet. Ein Jahr zuvor, 1931, war die erste Überblicksdarstellung zu Ramboux' Leben und Werk in Gestalt der unveröffentlichten Habilitationsschrift von Adolf Neumeyer¹⁶ entstanden, in der die Aquarellsammlung als Teil des künstlerischen Schaffens des Malers und im Zusammenhang ihrer Entstehung vorgestellt wird. Dabei sieht auch Neumeyer einzelne Aquarelle als objektive Abbildungen der Vorlagen an und beschreibt sie vor dem Hintergrund einer möglichen Rekonstruktion inzwischen beschädigter Fresken. Wenige Jahre später folgte die erste Ausstellung über das künstlerische Schaffen Ramboux', die wenige Blätter der Sammlung vorstellte, den Aspekt der Entstehung der Blätter aber wiederum nur kurz streift.¹⁷ Gänzlich unberücksichtigt lässt diesen Aspekt eine Ausstellung der Kopien 1954: Hier wird eine kleine Anzahl der Blätter ausgewählt und als authentische Vergegenwärtigung der malerischen Entwicklung der Kunst Sienas und Orvietos und damit als Surrogate der Kunstwerke vorgeführt. Im Faltblatt zur Ausstellung heißt es: „Die Auslese [der Blätter] beschränkt sich bewusst auf Arbeiten aus Siena und Orvieto, um dem Betrachter zugleich einen zwar lückenhaften, aber dennoch eindrucksvollen Einblick in die Entwicklung der sienesischen Malerei vom hohen Mittelalter bis zum Barock zu gewähren.“¹⁸ Vier Jahre später macht eine weitere Ausstellung einer kleinen Auswahl erneut auf die Sammlung im Düsseldorfer Kunstmuseum aufmerksam und präsentiert mit Aquarellen nach Wandmalereien aus dem 9. - 16. Jahrhundert einen breiteren Überblick über die Sammlung,¹⁹ kommentiert aber weder die Wiedergabequalität im Vergleich zu den Vorlagen noch die genaueren Entstehungsumstän-

¹³ GRABER, Hans: Piero della Francesca, Basel 1922, S. 19.

¹⁴ MARTIUS, Lilli: Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi und ihre Stellung in der kunstgeschichtlichen Forschung, (Kunstwissenschaftliche Studien X), Berlin 1932.

¹⁵ EBD., S. 93.

¹⁶ NEUMEYER, Adolf: Johann Anton Ramboux. Sein Leben und Werk, Berlin 1931 (masch.). Neumeyer besuchte während eines Volontariats in der Kunsthalle Hamburg 1926/27 das letzte Seminar Aby Warburgs in Hamburg und wurde dort von ihm angeregt, sich mit Ramboux zu beschäftigen. BETTHAUSEN/FEIST/FORK, Metzler Kunsthistoriker Lexikon, S. 303.

¹⁷ EICHLER, Hans (Hrsg.): Johann Anton Ramboux. Ausst. Kat. Rheinisches Landesmuseums Trier 1935.

¹⁸ Johann Anton Ramboux. Aquarelle aus Siena und Orvieto: Leihgabe der Städtischen Kunstsammlung Düsseldorf. Ausstellung des Städtischen Museums Schloss Rheydt und Kunstmuseum Düsseldorf 1954, (Kleine Mitteilungen des Städtischen Museums Schloss Rheydt 6).

¹⁹ Der dreiseitige Führer durch die Ausstellung beinhaltet eine kurze tabellarische Biographie Ramboux', informiert in wenigen Sätzen über die Entstehungszeit der Sammlung und ihren Erwerb für die Akademie Düsseldorf und listet 39 Aquarelle auf. Johann Anton Ramboux (1790 - 1866): Aquarelle nach italienischen Wandgemälden. Ausstellung des Leopold-Hoesch-Museums Düren 1958.

de der Blätter oder der Sammlung. 1966 legt Hans-Joachim Ziemke im Rahmen seiner unveröffentlichten Dissertation *Johann Anton Ramboux und die frühe italienische Kunst*²⁰ eine erste wissenschaftliche Aufarbeitung der Kopiertätigkeit Ramboux' vor. Er betrachtet darin allerdings nur einen Teil der Sammlung, nämlich ausschließlich diejenigen Blätter, die Kunstwerke abbilden, die vor 1400 entstanden sind. Er erschließt sie gemeinsam mit einigem Ramboux-Zeichnungen im Frankfurter Städel, die sich auf gemeinsame Vorlagen beziehen. Bei der Untersuchung steht weniger der Vergleich der Blätter mit den entsprechenden Vorlagen im Vordergrund als vielmehr die Beziehung zur zeitgenössischen kunstwissenschaftlichen Forschung und Kunstkritik der Vorlagen. Ziemke charakterisiert die Sammlung in ihrer Zusammensetzung als Spiegel der zeitgenössischen kunstwissenschaftlichen Forschung Carl F. von Rumohrs (1785 - 1843) und Johann D. Passavants (1787 - 1861), beide aus dem direkten Umfeld von Ramboux. Darüber hinaus betont er im Vergleich mit älterer Literatur und Reproduktionsstichwerken die Pionierleistung des Trierers bei der bildlichen Dokumentation einiger, besonders in Deutschland bis dato noch weitgehend unbekannter italienischer Kunstwerke. 1969 und 1971 veröffentlichte Ziemke Teile seiner Dissertation in zwei Aufsätzen über Aquarelle nach Fresken in S. Francesco, Assisi,²¹ beziehungsweise nach sienesischen Kunstwerken.²² Der letztere Aufsatz katalogisiert zusätzlich auch die Aquarelle, die Ziemke in seiner Dissertation nicht behandelt hat. Aufbauend auf die Ergebnisse Ziemkes wurde die Kopiertätigkeit Ramboux' im Rahmen der 1967 im Kölner Wallraf-Richartz-Museum eröffneten Ramboux-Gedächtnisausstellung erstmals einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt, die Entstehungsumstände der Sammlung untersucht und auch einzelne Aquarelle gezeigt;²³ doch blieb die Ausstellung ohne unmittelbare Folgen für eine weiterführende Erforschung der Blätter. Erst Mitte der 1980er Jahren waren einige Blätter der Sammlung wieder Gegenstand der Forschung: Arne Effenberger kommt 1986 innerhalb seiner Analyse des Aquarells nach dem ehemaligen Apsismosaik der ravnatischen Kirche S. Michele in Affricisco (*Kat. Nr. 13*) durch den Vergleich mit zeitnah zu dem Aquarell entstandenen Kopien nach demselben Mosaik zu dem Schluss, dass das Aquarell zwar nur bedingt als getreues Dokument des Mosaiks zu werten ist, da es vorsichtige ergänzende Rekonstruktionen beschädigter Bereiche enthält, aber dennoch wichtige Einzelheiten für den Zustand des inzwischen nachhaltig veränderten Mosaiks offenbart.²⁴

Die Tatsache, dass Ramboux stark beeinflusst von nazarenischen Idealen war und dieser Einfluss seine Spuren auf den Aquarellen hinterlassen hat, stellen zwei Autoren heraus. Die Abweichungen, die Friederike Kulczak-Rudiger auf den Aquarellen nach frühchristlichen Denkmälern Ravennas (*Kat. Nrn. 1, 5, 7, 11*) im Vergleich mit den Vorlagen in ihrem 1995 erschienenen Aufsatz *Ravenna in Sammlungen von Umrissen. Unbekannte Kopien frühchristlicher Denkmäler von Johann Anton*

²⁰ ZIEMKE, Hans-Joachim: *Johann Anton Ramboux und die frühe italienische Kunst*, Frankfurt am Main 1963 (masch.).

²¹ DERS.: *Ramboux und Assisi*, in: *Städel-Jahrbuch N.F. 3* (1971), S. 167 - 212.

²² DERS.: *Ramboux und die sienesisische Kunst*, in: *Städel-Jahrbuch N.F. 2* (1969), S. 255 - 300.

²³ ROBELS, Hella/Irmgard HELLER/Horst VEY u.a.: *Johann Anton Ramboux. Maler und Konservator 1790 - 1866*. Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1967.

²⁴ EFFENBERGER, Arne: *Eine frühe Kopie des Mosaiks aus San Michele in Affricisco*, in: *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst*, hrsg. von Otto Feld und Urs Peschlow, Bonn 1986, 2, S. 167 - 170, hier S. 170.

*Ramboux*²⁵ beobachtet, schreibt sie allein dem nazarenischen Einfluss zu. Die allgemeine Wiederbegegnung der Blätter betrachtet Sabine Schlüter innerhalb ihrer 1999 erschienenen Dissertation zu der Restaurierung der Mosaik in der Istanbuler Hagia Sophia durch Gaspare Fossati zwischen 1847 - 1849. Aufgrund der im Vergleich zu den von den Brüdern Fossati angefertigten Aquarellzeichnungen nach der Mosaikausstattung der Hagia Sofia beobachteten verschiedenen Wiedergabeauffassung, die Ergänzungen beinhaltet, interpretiert sie die *Ramboux*-Aquarelle als ausschließlich für das eigene künstlerische Schaffen erstellte Studienmaterialien: Die Aquarelle seien im Gegensatz zu den Aquarellen der Brüder Fossati eher als „persönliche“, von nazarenischen Idealen geprägte Interpretationen denn als „wahrhaftige“ Reproduktionen der Originale zu sehen.²⁶ Trotz dieser Einschätzung spricht Schlüter, wie zuvor auch Effenberger, den Aquarellen eine eingeschränkte Nutzungsmöglichkeit für die Rekonstruktion der inzwischen verheerten Vorlagen zu.

Dieser Einschätzung folgend wurden einzelne Aquarelle vor allem in der jüngeren italienischsprachigen Forschung genutzt. Maria Andaloro zieht das Aquarell nach dem Deesis-Mosaik an der Fassade des Klosters SS. Nilo e Bartolomeo in Grottaferrata (*Kat. Nr. 36*) als wichtiges Dokument zur Rekonstruktion des Mosaikerscheinungsbildes noch vor der Restaurierung heran.²⁷ Die von Mariano Bigaroni, Hans-Rudolf Meier und Elvio Lunghi bearbeitete, 1994 erschienene Monografie über die Basilika S. Chiara zu Assisi und ihre Ausstattung²⁸ stellt die Aquarelle nach den heute beschädigten Fresken im Querhaus (*Kat. Nrn. 119 - 121*) mangels vergleichbarer, gleichzeitiger oder zeitnaher Abbildungen der Fresken als wichtige Dokumente ihres Zustands nach der Entfernung der Übertünchung 1834 und weiterer Beschädigungen vor. Die Verfasser bilden sie im direkten Vergleich mit den Fresken in Schwarz-Weiß-Reproduktionen ab. Eine kritische Analyse der Aquarelle liefern die Verfasser bei ihrer Untersuchung der Fresken nicht, anders als Irene Hueck: ihr 1998 erschienener Aufsatz *Le copie del Ramboux da Piero e da opere ritenute sue*²⁹ setzt sich vergleichsweise eingehend auch mit den Entstehungsumständen der von ihr behandelten Aquarelle auseinander – der Aufsatz erschien in einer Veröffentlichung, die nach der Interpretation Piero della Francescas Werke in Kopien, Kunstführern und Museen fragt. Hueck betrachtet die zwei Aquarelle nach Piero della Francescas Freskenzyklus in S. Francesco, Arezzo, daher als Resultate der individuellen Auseinandersetzung mit den wohl bereits zur Entstehungszeit der Aquarelle vorhandenen Beschädigungen (*Kat. Nrn. 190 -*

²⁵ KULCZAK-RUDIGER, Friederike M.: Ravenna in Sammlungen von Umrissen. Unbekannte Kopien frühchristlicher Denkmäler von Johann Anton Ramboux, in: *Antike Welt* 26, Nr. 5, (1995), S. 445 - 452. Der Aufsatz geht zurück auf ihre unveröffentlichte Magisterarbeit: RUDIGER, Friederike M.: Johann Anton Ramboux und seine Kopien frühchristlicher Denkmäler, Bonn 1993.

²⁶ SCHLÜTER, Sabine: Gaspare Fossatis Restaurierung der Hagia Sophia in Istanbul 1847 - 1849, (Neue Berner Schriften zur Kunst 6), (Diss. Bern 1997) Bern u.a. 1999, hier besonders S. 106 - 107.

²⁷ ANDALORO, Maria: Polarità bizantine, polarità romane nelle pitture di Grottaferrata, in: *Italian church decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, forms and regional tradition. Ten contributions to a colloquium held at the Villa Spelman, Florence*, hrsg. v. William Tranzo, (Villa Spelman Colloquia 1), Bologna 1989, S. 13 - 26.

²⁸ BIGARONI, Marino/Hans-Rudolf MEIER/Elvio LUNGHI: *La basilica di S. Chiara in Assisi*, Perugia 1994, hier besonders S. 195 - 230.

²⁹ HUECK, Irene: *Le copie del Ramboux da Piero e da opere ritenute sue*, in: *Piero interpretato. Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, hrsg. von Cecilia Prete und Ranieri Varese, Ancona 1998, S. 39 - 47. Zwei weitere Aufsätze Huecks beschäftigen sich dagegen nur mit *Ramboux*-Durchzeichnungen nach Vorlagen, von denen sich keine Aquarelle in der Sammlung befinden: DIES.: *Le copie de Johann Anton Ramboux da alcuni affreschi in Toscana e Umbria*, in: *Prospettive Firenze*, 23 (1980), S. 2 - 10. DIES.: *La basilica francescana di Assisi nell' ottocento: Alcuni documenti su restauri progettati ed interventi eseguiti*, in: *Bollettino d'Arte* 66 (1981), S. 143 - 152.

191). Durch den Vergleich mit anderen Ramboux-Aquarellen nach sienesischen und aretinischen Fresken und später aufgenommenen Fotografien nach den von Ramboux abgebildeten Fresken sowie erstmals auch unter Berücksichtigung des farbigen Charakters der Aquarelle kann sie zumindest den wahrscheinlichen Erhaltungszustand der Fresken um 1838/40 ableiten und darauf hinweisen, dass Ramboux vorgefundene Fehlstellen auf den Blättern vervollständigte und dass ihm dabei auch Fehlinterpretationen unterliefen. Sie kommt damit – wie zuvor auch Effenberger – zu dem Schluss, dass Ramboux Teile der Vorlagen authentisch, andere Bereiche, die beschädigt waren oder fehlten, ergänzend wiedergegeben hat. Auch Alessandro Bagnoli ist sich der nur eingeschränkten Nutzungsmöglichkeit der Aquarelle für eine Rekonstruktion des früheren Zustands der Vorlagen bewusst. Er würdigt das Aquarell nach dem Madonnenbild Simone Martinis im Palazzo Pubblico zu Siena (**Kat. Nr. 112**) innerhalb seiner Monografie über jenes Fresko als früheste bekannte farbige Kopie unter anderem mit einer Farbabbildung des Aquarells.³⁰ Roberta Flaminio kann in ihrem Aufsatz *Il mosaico di San Sebastiano nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma* von 2000³¹ dem Aquarell nach einer frühchristlichen Mosaikikone in Rom einen Nachstich der Ikone aus dem Barock gegenüberstellen – von beiden Dokumenten gibt sie eine Abbildung – und im Vergleich mit dem Original sowie historischer Quellen Details über das Erscheinungsbild der Ikone in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entnehmen (**Kat. Nr. 22**).

Zwei 2006 erschienene Aufsätze beziehen sich auf Aquarellen nach neapolitanischen Fresken und Mosaiken und bilden sie in Farbe ab. Im Bewusstsein möglicher Ergänzungen von der Hand Ramboux' dient das Aquarell nach der *Traditio Legis* im Baptisterium S. Giovanni in Fonte bei Dom S. Gennaro (**Kat. Nr. 21**) Achim Arbeiter und Dieter Korol als Quelle für die Rekonstruktion der Ikonografie des heute stark beschädigten Mosaiks.³² In diesem Bezug ausführlicher widmet sich Paola Vitolo's Aufsatz *Il Medioevo napoletano nei taccuini da Johann Anton Ramboux*³³ den Aquarellen nach den Baptisterium-Mosaiken (**Kat. Nrn. 19 - 21**) und solchen Zeichnungen nach den Fresken der Kirche S. Maria del Incoronata (**Kat. Nrn. 100 - 107**), auch im Zusammenhang mit späteren Reproduktionsstichen der Fresken aus anderer Hand. Die Untersuchungsergebnisse der letzteren Aquarelle nimmt sie auch in ihre Monografie zu der Kirche auf.³⁴

Anette Strittmatter schließlich betrachtet nicht einzelne Aquarelle, sondern die Sammlung insgesamt: In ihrer Dissertation über die verschiedenen Aspekte des Gemäldekopierens zwischen 1780 und 1860 interessiert sie die Sammlung in ihrer Eigenschaft als öffentliche Studiensammlung in der zweiten

³⁰ BAGNOLI, Alessandro: La Maestà di Simone Martini, Mailand 1999, S. 163 und Tafel 1 auf S. 163.

³¹ FLAMINIO, Roberta: Il mosaico die San Sebastiano nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma, in: Atti del VI colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Venezia, 20 - 23 gennaio 1999, hrsg. v. Federico Guidobaldi und Andrea Paribeni, Ravenna 2000, S. 425 - 438.

³² ARBEITER, Achim/Dieter KOROL: Wand- und Gewölbemosaiken von Tetrarchischer Zeit bis zum frühen 8. Jahrhundert: Neue Funde und Forschungen, in: Acta Congressus Internationalis XIV Archaeologiae christianae. Akten des XIV. Kongresses für Christliche Archäologie. Frühes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel, Wien 19. - 26. 9. 1999, hrsg. v. R. Harreither u.a. (Studi di Antichità Cristiana pubblicati a cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana LXII; Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Archäologische Forschungen, 14), 1, Vatican/Wien 2006, S. 45 - 86.

³³ VITOLO, Paola: Il Medioevo napoletano nei taccuini da Johann Anton Ramboux, in: Prospettiva 119/120 (2005/2006), S. 126 - 144.

³⁴ VITOLO, Paola: La chiesa della Regina. L'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio, Rom 2008.

Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strittmatter weist auf ihre Bedeutung als Hilfsmittel für die kunstwissenschaftliche Forschung und ihre Funktion im Rahmen einer „öffentlichen kunsthistorischen Bildung“ während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hin.³⁵ Eine eingehende Analyse der Zusammensetzung und Rezeption der Sammlung nimmt auch sie nicht vor.

1. 2 Fragestellung

Bevor es zu einer bildlichen Dokumentation eines historischen Kunstwerks kommt, muss es abbildungswürdig werden: könnte es doch auch, um einen Eindruck von seiner Gestalt oder seinem Inhalt zu vermitteln, beschrieben oder in eine Erzählung gekleidet werden. Es muss deshalb ein Interesse nicht nur an seinem Inhalt, sondern besonders an seinem materiellen und formalästhetischen Erscheinungsbild bestehen, für deren Vermittlung das Wort als nicht ausreichend erachtet wird.³⁶ Determinanten für ein solches Interesse an bestimmten historischen Kunstwerken gibt die zeitgenössische Kunstrezeption vor, die ihrerseits von der zeitgenössischen, zu bestimmten Teilen ästhetisch motivierten Kunstbetrachtung abhängig ist. Vor dieser Folie wird die Wahrnehmung auf bestimmte Kunstwerke fallen und andere unberücksichtigt lassen. Auch die Abbildungsqualität historischer Kunst basiert auf einer erkenntnisorientierten Wahrnehmung, die von der zeitgenössischen Kunstrezeption vorgegeben wird und die zugleich abhängig ist vom Vermittlungsinteresse: bestimmte Merkmale eines Kunstwerks werden dann beachtet und abgebildet, wenn ihnen eine Bedeutung zugewiesen wird. Nicht zuletzt gibt die unter den zur Verfügung stehenden Abbildungstechniken ausgewählte Technik den Rahmen vor, in dem die Merkmale zur Geltung kommen können. Je nach Vermittlungsinteresse, künstlerischen Fähigkeiten, technischen Reproduktionsmöglichkeiten, kultureller Zugehörigkeit und Epochengebundenheit des Kopisten (Lern- und Seherfahrung), wird die visuelle Wahrnehmung des Kunstwerks und das davon abhängige, abbildende Verarbeitungsergebnis unterschiedlich oder tendenziell ähnlich ausfallen. Aus diesen Gründen erinnert die vorliegende Kopiensammlung in Teilen frappierend an die im 17. Jahrhundert entstandene Aquarellkopiensammlung, die *Museo cartaceo* genannt wird und im Auftrag von Cassiano dal Pozzo (1588 getauft; - 1657) unter anderem Wandmalereien des frühen Christentums und Mittelalters in Rom erfasst. Sie war, neben Sammlungen von Tuschkopien unter anderem im Auftrag von Francesco Barbarini (1597 - 1679),³⁷ infolge der Gegenreformati-

³⁵ STRITTMATTER, Annette: Das „Gemäldekopieren“ in der deutschen Malerei zwischen 1780 und 1860, Münster 1998, hier besonders S. 215 - 219 und Kat. Nr. VIII, 6.

³⁶ Über die Bedeutung der grafischen Reproduktion für die Wissensvermittlung befand der französische Kunsttheoretiker Roger de Piles (1635 - 1709): Die Reproduktion sei imstande, abwesende Gegenstände vor Augen zu führen. Sie könnte nachdrücklicher und schneller über Sachverhalte informieren als das Wort. Sie könnte als Gedächtnisstütze dienen, indem bereits Bekanntes auf einen Blick wieder präsent gemacht würde. Sie stellt ein wichtiges Mittel für Vergleiche dar, indem sie Dinge gleichzeitig betrachtet werden könnten, die sich in der Realität an verschiedenen Orten befänden. BICKENDORF, Historisierung, S. 184.

³⁷ 1590 legte Alfons Chacon eine Kopiensammlung von Papst- und Heiligendarstellungen an, die seine Geschichte der Päpste und Kardinäle ergänzen sollte. Antonio Bosio dokumentierte ab 1593 Malereien der römischen Katakomben zur Erschließung des Lebens der frühen Christen, Grundlagen für das 1632 veröffentlichte Werk *Roma sotterranea*. Giacomino nahm 1605 vor dem Abriss der Kirche Alt-St. Peter dessen Ausstattung in Kopien auf. Anlässlich des Abrisses der Basilika Alt-St. Peter 1605 wurden Architektur, Skulptur, Malerei und kirchliches Gerät durch Frederico Borromeo und Jacopo Grimaldi in Kopien zeichnerisch festgehalten. Grimaldi nutzte die Zeichnungen für sein Manuskript über die Ausstattung der Basilika. WAETZOLDT, Kopien, S. 15 - 17. BICKENDORF, Historisierung, S. 67 - 76. Ab 1630 entstand im Auftrag von Cassiano dal Pozzo (1588 getauft - 1657) die Aquarellkopiensammlung (*Museo cartaceo*) die neben antiken Werken auch solche des spätantiken Frühchristentums enthält. BICKENDORF, Historisierung, S. 94. OSBORNE,

on und des Tridentinums entstanden. Die Malereien waren interessant und abbildungswürdig geworden, weil sie sich als Quellen zur Kanonisierung der christlichen Ikonografie und der Kirchengeschichtsforschung eigneten. Sie konnten Auskunft geben über das Aussehen der ersten Christen, der Päpste³⁸ und Heiligen, der Kirchen, der Liturgie et cetera. Vor diesem Hintergrund wurden die Aquarelle und mit Tusche lavierten Federzeichnungen als Quellensammlungen angelegt, die zugleich auch die von Verfall oder Zerstörung bedrohten Malereien bewahren sollten.³⁹ Im Vergleich mit jenen, überwiegend von dem Kopisten Antonio Eclissi (dokumentiert 1630 - 1644)⁴⁰ mit Wasserfarbe, laviertem Tusche, Kreide, Feder und Goldauflage über Bleistift auf Papier angefertigten Kopien fallen auf den Ramboux'schen Blättern aber Abweichungen auf, die als Indizien für ein sich gewandeltes Erkenntnisinteresse und eine daran orientierte Wahrnehmung gewertet werden müssen (*Abb. 2 - 4*). Welche Kunstwerke also nahm Ramboux wahr und bildete sie, ohne die Mühen beschwerlicher Reisen und – in Anbetracht schwer zugänglicher Wandmalereien – das Balancieren auf hohen Gerüsten zu scheuen, auf Papier ab? Welche Einflüsse lenkten ihn dabei? Und welche wahrnehmungsorientierten Erwartungen bestimmten die Wiedergabequalität?

Die Erwartungen, die während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an eine gelungene Kopie gestellt wurden, sind in der zeitgenössischen Definition des Begriffs enthalten. Faber unterscheidet 1846 im ersten deutschen Konversationslexikon zur Kunst drei Gattungen der Kopie: bei der gewöhnlichen Kopie verfähre der Nachahmer des Urbildes mit ängstlicher Treue und künstele (ahme) das Original in dieser Weise nach. Die zweite Art der Kopie konzentriere sich auf die Wiedergabe einzelner Hauptzüge des Urbildes, also den Stil oder das Kolorit, und vermeide das Nachkünsteln. Die dritte und wichtigste Art sei schließlich die, die das Urbild zwar mit der „Freiheit einer gewandten Hand, aber zugleich mit einer innigst ins Original eingehenden Treufleißigkeit“ nachbildet, „die ihren Grund in der Begeisterung hat und ihre Befriedigung in keiner bloß äußerlichen, sondern in vollkommenster Nachschöpfung finden will. Solche Copien sind es, die auch den grössten Kenner von Originalen oft zweifelhaft machen können.“⁴¹ Die Kopie kann also Nachbildungen definieren, deren Qualität sich zwischen engster und weniger enger Übereinstimmung mit dem formalen und materiellen Erscheinungs-

John/Amanda CLARIDGE: *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A catalogue raisonné. Drawings and prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, the Institut de France an other collections. Series A – Antiques and Architecture. Part two. Early Christian and Medieval Antiquities, vol. 1 und 2, London 1996 und 1998.* Ab 1644 ließ Francesco Barbarini (1597 - 1679) wohl neben kirchenpolitischen Überlegungen auch aus denkmalpflegerischen Gesichtspunkten eine Sammlung von in Tusche lavierten Nachzeichnungen erstellen, die sämtliche Wandmalerei- und Mosaikzyklen in römischen Kirchen und Katakomben dokumentieren sollten. BICKENDORF, *Historisierung*, S. 94.

³⁸ Historiografen gingen entgegen der heutigen Einschätzung davon aus, in den mittelalterlichen Porträts die wahrheitsgemäßen Züge der Dargestellten zu erkennen. Die Kopisten sollten – sofern ihre künstlerische Eignung dies zuließ – demnach Wert auf die Nachahmung dieser Züge legen. WAETZOLDT, *Kopien*, S. 19. Dass die Kopien den Genauigkeitsvorstellungen der Auftraggeber genügten, wurde geprüft. WAETZOLDT, *Kopien*, S. 20.

³⁹ Die Kopien sollten die von Beschädigung und Zerstörung bedrohten Kunstwerke dokumentieren. Auf Grundlage einer Nachzeichnung wurde 1642 das Barbarini-Mosaik aus Palestrina restauriert. Die Nachzeichnungen wurden 1762 an König Georg III. von England verkauft und befinden sich heute in Windsor Castle. WAETZOLDT, *Kopien*, S. 15 - 16.

⁴⁰ Cassiano dal Pozzo erkannte bald, dass es nützlicher war, die Kopierarbeit „wirklichen Künstlern“ zu übertragen. Den größten Teil der Aquarellkopien aus römischen Kirchen in den Sammlungen von Cassiano dal Pozzo und Barbarini hat Antonio Eclissi geschaffen. Als Maler unbedeutend, hatte er bald einen Ruf als Kopist: Er lieferte 1633 - 34 für Papst Urban VIII. eine Kopie der Teppiche Raffaels in großem Format. Künstlerisch bedeutender war Marco Tullio Montagna. Er restaurierte den Zyklus in S. Urbano alla Caffarella. Er kopierte in laviertem Tusche und legte mehr Wert auf die Gesamterscheinung als auf Details. WAETZOLDT, *Kopien*, S. 19.

⁴¹ FABER, *Konversations-Lexicon für Bildende Künste*, 2, S. 480. Dazu auch STRITTMATTER, *Gemäldekopieren*, S. 24 und Anm. 48.

bild des Originals bewegt und darüber hinaus bestimmte Merkmale erfasst und andere nicht; dabei war die Wertschätzung einer „ängstlichen“ (dokumentarischen) Kopie offenbar geringer als die einer „freieren“ Kopie. Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sollte der Kopienbegriff ausschließlich „wörtliche Wiederholungen“ bezeichnen, „die ein Höchstmaß an Werkgerechtigkeit im Sinne von handwerklichem Anspruch und Materialtreue erstreben“⁴² müssen, eine Definition, die noch heute gilt. Diese Verengung ist Ausdruck des Wandels in der Kunstbetrachtung hin zu einer historischen Wertschätzung und der Seherfahrungen infolge der neuen technischen Möglichkeiten der vermeintlich „objektiven“ fotografischen Abbildung.

Dieser Wandel der Kunstbetrachtung ist ablesbar an der Forschungsgeschichte der vorliegenden Blätter. Die Wahrnehmung und Untersuchung der Blätter lagen ab dem beginnenden 20. Jahrhundert Methodik, Erkenntnisinteresse und Abbildungsauffassung zu Grunde, die wesentlich durch die Fotografie ermöglicht beziehungsweise bestimmt worden sind. Ohne die Fotografie hätte die Kunstgeschichte nicht die Sichtweisen und Methoden entwickeln können, mit der sie Kunstwerke wahrnimmt, beurteilt, untereinander vergleicht und zuschreibt. In dieser Folge hat die Fotografie auch dazu beigetragen, die Sicht auf ein Kunstwerk weitgehend vom zeitgenössischen Kunstideal zu „befreien“ und jedes Kunstwerk als eigenständiges, gleichberechtigtes Denkmal zu begreifen.⁴³ Doch sind die vorliegenden Kopien zu einer Zeit entstanden, als die Fotografie noch nicht oder kaum erfunden war: sie hat demnach sowohl die Einstellung zum historischen Kunstwerk als auch die Nachbildungsauffassung noch nicht in unserem Sinne prägen können. Prägend für ihre Entstehung (und damit grundlegend für die Analyse der Aquarelle) war indes die bis zur Erfindung der (Schwarz-Weiß-)Fotografie im Jahr 1838 vorherrschende handwerkliche, das heißt zeichnerische oder malerische Nachbildung und die darauf aufbauende Reproduktionsdruckgrafik. Abseits der Betrachtung des Kunstwerks vor Ort waren es diese Abbildungen, die bis 1838 – und noch darüber hinaus – die visuelle Vorstellung von Kunst vergangener Epochen prägten, Grundlage für die visuelle Vermittlung von Kunst und damit Ausgangspunkt für Kunstreflexion waren. Diese Abbildungen waren stärker als Fotografien den Gesetzen der menschlichen Wahrnehmung unterworfen, da hier nicht im Wesentlichen ein chemischer Prozess das Abbild formt, sondern ausschließlich das Auge und die Hand eines – oder bei dem mehrstufigen Erstellungsprozess einer druckgrafischen Nachbildung auch mehrerer – Menschen. Der der Wiedergabe eines Kunstwerks vorausgehende Prozess der visuellen Wahrnehmung des betreffenden Kunstwerks ist ein Vorgang aktiver Informationsverarbeitung. Schon während des Sehens wird das Gesehene im Gehirn zu einem Bild verarbeitet. Das wahrgenommene Bild entspricht nicht dem Netzhautbild als reine Projektion des Gesehenen, sondern ist Resultat eines zeitgleich ablaufenden Prozesses von Sehen und Verarbeiten des Gesehenen. Bestimmende Faktoren dabei sind die Aufmerksamkeitsteuerung – das

⁴² „Unter Kopien im strengen Sinne verstehen wir wörtliche Wiederholungen, die ein Höchstmaß an Werkgerechtigkeit im Sinne von handwerklichem Anspruch und Materialtreue erstreben.“ BLOCH, Original - Kopie - Fälschung, S. 57.

⁴³ Die Sicht auf das rezipierte Kunstwerk kann sich durch die bildliche Wiedergabeform wie der Fotografie dahingehend verändern, dass Merkmale wahrgenommen und aufgewertet werden, die zuvor vernachlässigt worden waren. Es sollte bis Ende des 19. Jahrhunderts dauern, bis Reproduktionsfotografien erschwinglich waren, die drucktechnische Vervielfältigung möglich wurde, der Farbfilm erfunden war und sich die Fotografie endgültig gegen die manuelle Kopie und Reproduktionsgrafik durchsetzen konnte. Das Festhalten an überkommenen Betrachtungsweisen bedeutete, dass die manuelle Reproduktion nur allmählich an Bedeutung verlor.

heißt die Wahrnehmung oder Vernachlässigung bestimmter Merkmale –, die Hypothesebildung – also der Vergleich des Gesehenen mit bekannten Objekten (Identifizierung und „Begreifen“ des Kunstwerks im Vergleich mit bekannten Kunstwerken) –, und die Prüfung – dem Vergleich von Hypothese und vorliegendem Objekt und, wenn nötig, Korrektur der Hypothese.⁴⁴ Ein vom Verstand unabhängiges Sehen, Begreifen und Abbilden ist daher unmöglich. Da der Verstand, eine wesentliche Variable im Wahrnehmungsprozess, von zeitgenössischen erkenntnistheoretischen Bedingungen geprägt ist, ist die Wahrnehmung des betrachteten Kunstwerks daher stets unbewusste individuelle Interpretation. Einen zusätzlichen Interpretationsschritt bedeutet nun die Fixierung des Wahrgenommenen. Technische Entwicklungen von Reproduktionstechniken lieferten die Grundlage dafür, eine bestimmte Sicht auf die Kunstwerke überhaupt entwickeln und abbilden zu können – umgekehrt sind jene technischen Entwicklungen Ausdruck eines bestimmten Desiderats⁴⁵ der Wahrnehmung. Kunstanschauung und technischen Wiedergabemöglichkeiten bedingen sich also gegenseitig, können damit bestimmte Wahrnehmungen erst ermöglichen. Insgesamt wird der Kopist bestimmte Merkmale, die nicht abbildungswürdig sind, auch bewusst an das zeitgenössische Kunstideal anpassen und damit „verändern“. Aber auch, wenn die Merkmale abbildungswürdig sind, wird er sie unbewusst, sozusagen der erlernten Handschrift folgend, anpassen. Um überhaupt auf bestimmte Merkmale eingehen zu können, ist auch der Wiedergabemaßstab – der Grad der Verkleinerung oder Vergrößerung des Kunstwerks auf der Kopie – entscheidend. Auch dieser Aspekt ist Ausdruck der Wahrnehmung, wie auch die Frage, ob das gesamte Kunstwerk oder nur ein Teil aus ihm abgebildet wird. Letztlich ist auch das In-Beziehung-Setzen mit anderen kopierten Kunstwerken Ausdruck einer bestimmten Sicht auf das kopierte Kunstwerk. Im Vergleich mit anderen Kunstwerken können bestimmte Merkmale besonders auffallen oder in den Hintergrund treten. Die Kopie ist damit Ergebnis einer individuellen, medialen und intentionalen Reduktion des Kunstwerks und führt mitunter zu einem Verlust der Materialität, der räumlichen Situation, der Vielfalt möglicher Sichtweisen und Bedeutungen.⁴⁶ Kopien sind damit – egal in welcher medialen Form – immer Verbildlichungen des individuellen Blicks auf ein Kunstwerk und deshalb immer individuelle Interpretationen.

Diese Wahrnehmungsaspekte sind es, die im Rahmen dieser Arbeit in Bezug auf die Kopiensammlung näher untersucht werden sollen. Die Sammlung liefert nämlich die seltene Möglichkeit, die Wahrnehmung, die ein einziger Künstler von Kunstwerken aus dem Zeitraum zwischen dem 5. und 16. Jahrhundert entwickelte, zu untersuchen. Es soll damit auch das Charakteristikum in den Blick genommen werden, das die Sammlung zeitgenössisch besonders auszeichnete: Nach ihrem Eintreffen in

⁴⁴ SCHUSTER, Wodurch Bilder wirken, S. 109.

⁴⁵ Nicht zuletzt das allgemeine Bedürfnis nach möglichst exakten Wiedergabemethoden leistete der Erfindung der Daguerreotypie 1838 Vorschub und sollte die bisher gepflegte Praxis der reproduzierenden handwerklichen Kopie und Reproduktionsgrafik verändern oder sogar theoretisch überflüssig machen. „So wird auch die freie und geniale Naturauffassung dem Daguerrotyp gegenüber ihren Werth behalten, denn in allem, was der eigentlichen Kunst angehört, ist es mehr die Kraft der Phantasie und der Beobachtung, als die ängstlich nachgeschriebene Wahrheit des Äußeren, die auf uns wirkt. Wo aber jene fehlt, da wird die Wahrhaftigkeit des physikalischen Erzeugnisses allerdings den Vorzug behalten, und so wird alles geistlose Nachzeichnen und Nachpinseln der Statue allmählich aufhören.“ Kunstblatt, 77, 24. 9. 1839, S. 306 - 308. Mit der Erfindung der Fotografie sollte sich erneut die Einstellung zum Original ändern und damit verbunden auch die Anforderungen, die man der malerischen und zeichnerischen Kopie und der bis dato üblichen Reproduktion in den verschiedenen druckgrafischen Techniken entgegenbrachte. GRAMACCINI/MEIER, Die Kunst der Interpretation, S. 11.

⁴⁶ ROSENBERG, Beschreibungen, S. 64.

Düsseldorf 1841 erregten die Aquarelle die Bewunderung aller „Kunstverständigen“, denn sie übertrafen „durch ihre Lebendigkeit des Ausdrucks, durch geistreiche Ausführung und durch die Treue, mit welcher der Styl der verschiedenen Meister in ihrer geistigen und technischen Eigenthümlichkeit, bis zur feinsten Charakteristik ihrer Pinselführung wiedergegeben ist, alle Erwartung. – Mit einem ebenso seltenen wie bedeutenden Talente ist es dem Künstler gelungen, die ganze Seele des Vortrags von der einfachen [...] Modellierung der älteren Mosaike von Rom und Ravenna bis zu dem freien, dreisten Styl Michelangelos nachzuahmen und selbst das Stoffartige des Fresko und der Ölmalerei, der Mosaike und sogar des Gewebes in den [...] Tapeten zu imitieren. – Alles, was man bisher von Nachbildungen dieser Werke in Kupferstich und Lithographien, ja vielleicht selbst in gemalten Copien besaß, bleibt daher weit hinter diesen Zeichnungen zurück“⁴⁷

Die Analyse folgt der rezeptionsästhetischen Methode, die, ursprünglich an Historienbildern entwickelt,⁴⁸ in jüngerer Zeit zunehmend auch auf die vor allem druckgrafische und zeichnerische Nachbildungen historischer Denkmäler des Mittelalters übertragen wird.⁴⁹ Jüngstes Beispiel dafür ist die Arbeit Müller-Bechtels zu den zwischen 1851 und 1863 entstandenen Bleistiftzeichnungen des italienischen Kunsthistorikers Giovanni B. Cavalcaselle (1817 - 1897) nach italienischen Wandmalereien vor 1550.⁵⁰ Zudem wird in der vorliegenden Arbeit angestrebt, über den Vergleich mit der Vorlage in ihrem dokumentierten und gegenwärtigen Zustand den praktischen Nutzen der Blätter für die Erforschung der kopierten Kunstwerke herauszuarbeiten und damit das Desiderat der Forschung nach einer Untersuchung aller Aquarell- und Sepianachzeichnungen der Sammlung zu erfüllen.⁵¹ Darüber hinaus soll der Frage nachgegangen werden, welche Auswirkungen die Blätter als Teil der Lehrmittelsammlung der Kunstakademie Düsseldorf und öffentlich zugängliches „Museum“ zwischen 1841 und 1918 auf die Kunst und die kunsthistorische Forschung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte oder hätte haben können.

⁴⁷ Schreiben des Kuratoriums der Kunstakademie Düsseldorf an den Minister für geistige, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Berlin vom 15. 6. 1841. GStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 1.

⁴⁸ KEMP, Wolfgang (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985.

⁴⁹ Visualisation und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne. 2 Teilbände, hrsg. von Bernd Carqué, Daniela Mondini und Matthias Noell, (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 25), Göttingen 2006. MÜLLER-BECHTEL, Susanne: Die Zeichnung als Forschungsinstrument. Giovanni Battista Cavalcaselle (1819 - 1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550, (Kunstwissenschaftliche Studien 154), Berlin/München 2009.

⁵⁰ Sie zieht auch, in geringem Umfang, die im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main aufbewahrte Bleistiftzeichnungs- und Durchzeichnungssammlung Ramboux' im Vergleich zu Cavalcaselles Abbildungsauffassung heran. MÜLLER-BECHTEL, Susanne: Die Zeichnung als Forschungsinstrument. Giovanni Battista Cavalcaselle (1819 - 1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550, (Kunstwissenschaftliche Studien 154), Berlin/München 2009, zu Ramboux S. 209 - 211.

⁵¹ 1906 macht Heinrich Finke anlässlich der Edition eines mit der Erwerbung der Kopiersammlung für die Düsseldorfer Akademie verbundenen Briefes auf die lohnende Erforschung der Sammlung aufmerksam: „[Ramboux] war ein opferfreudiger Kunstliebhaber und ein unendlich fleißiger Maler [...]. So hat seine Sammlung nicht bloß einen künstlerischen, sondern auch einen kunsthistorischen Wert. Trotzdem dürfte sie in Düsseldorf so ziemlich vergessen sein; jedenfalls hat, soviel ich weiß, keine des Materials würdige Ausstellung und auch keine größere Benützung stattgefunden. [...] vielleicht, daß einer der zahlreichen Meister der Zunft denen die Aufschrift dieses Artikels zu Gesicht kommt, sein Interesse dem Ramboux'schen Schatze zuwendet: verdient hätte er es, und lohnend würde eine liebevolle Beschäftigung mit ihm immerhin sein.“ FINKE, Alexander von Humboldt, S. 497. Effenberger schreibt 80 Jahre später mit besonderem Hinweis auf die Abbildungen nach ravennatischen Denkmälern: „Somit ist das Aquarell von Ramboux nur bedingt als ein getreues Dokument für den Zustand des Mosaiks im Jahre 1833 zu werten. Wichtige Einzelheiten vermögen wird ihm allerdings abzugewinnen. Es wäre daher gewiß eine reizvolle und lohnende Aufgabe, wenn auch die übrigen 1833 in Ravenna entstandenen Kopien für künftige Untersuchungen der ravennatischen Monumente ausgewertet und herangezogen würden.“ EFFENBERGER, Eine frühe Kopie, S. 170.

1.3 Quellenlage und Vorgehen

Die Arbeit gliedert sich in drei inhaltlich aufeinander aufbauende Kapitel. Ein separater Katalog im Anhang nimmt die 328 Blätter der Sammlung auf.

Um die Hintergründe zu erhellen, die zur Erstellung der Kopiensammlung führten, die Zusammensetzung der Sammlung und die Wiedergabequalität der einzelnen Kunstwerke bestimmten, steht im ersten Teil dieser Arbeit der Urheber der Sammlung im Mittelpunkt. Innerhalb des kurzen biographischen Abrisses wird besonders eingegangen auf die Einflüsse, die Ramboux hinsichtlich der Wahrnehmung historischer Kunstwerke vor und während der Entstehung der Sammlung prägten. Da in Bezug auf die Idee der Kopiensammlung und die Wiedergabeform der italienischen Kunstwerke relevant, wird das von Ramboux in den 1820er Jahren in Trier und München ausgeführte Projekt der lithografischen Dokumentation historischer Trierer Denkmäler⁵² analysiert. Wo die für die Fragestellungen dieses Teils der Arbeit vorhandene, relativ breite Sekundärliteratur nicht ausreicht, wird auf bislang kaum oder gar nicht ausgewertete schriftliche und zeichnerische Primärquellen zurückgegriffen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass aufschlussreiche schriftliche Dokumente aus der Hand von Ramboux, die sich auf die Entstehung der Kopiensammlung beziehen, nur in sehr begrenzter Anzahl vorliegen. Nach der Versteigerung des umfangreichen, besonders auch Zeichnungen und weitere Aquarelle umfassenden Nachlasses 1867 hat sich die Spur eines Teils des für diese Arbeit potentiell aussagekräftigen Quellenmaterials verloren – es bleibt nur die kurze Beschreibung der einzelnen Lose in den beiden gedruckten Versteigerungskatalogen.⁵³ Wenig aufschlussreich hinsichtlich der Entstehungsumstände der Kopiensammlung sind die insgesamt 15 Notiz- und Skizzenbücher, die Ramboux seit seiner Ausbildung bis zu seinem Tod zeitlich parallel zueinander benutzte.⁵⁴ Sie sind undatiert und enthalten nur sehr wenige Eintragungen und Skizzen zu den kopierten Kunstwerken. Von der wohl einst umfangreichen schriftlichen Korrespondenz Ramboux' haben sich nur wenige Briefe erhalten. Wohl verloren sind die Briefe, die Ramboux während seiner Italiaufenthalte erhielt;⁵⁵ Briefe, die an Ramboux in Deutschland adressiert waren, befinden sich, falls noch vorhanden, in unbekanntem Privatbesitz oder sind verloren. Einige wenige Briefe und schriftliche Dokumente von Ramboux haben sich dagegen in

⁵² RAMBOUX, Johann A.: *Malerische Ansichten der merkwürdigsten Alterthümer vorzüglicher Naturanlagen im Moselthale bey Trier. Gezeichnet und lithographirt von Johann Anton Ramboux. Mit einer allgemeinen Einleitung und einem erläuternden Texte von Johann Hugo Wyttenbach, München 1824 - 1827.*

⁵³ *Catalog der nachgelassenen Kunst-Sammlungen des Herrn Johann Anton Ramboux, Conservator des städt. Museums in Cöln. Versteigerung zu Cöln am 23. Mai. [Katalog der] Kunst-Sammlungen nachgelassen von Herrn Johann Anton Ramboux, Maler und Conservator des städt. Museums in Cöln. II. Abtheilung: Bibliothek, Zeichnungen, Aquarelle, Miniaturen, Stiche, Radirungen, Holzschnitte, etc. welche nebst einer grossen Anzahl eigener Arbeiten des Verstorbenen am 27. Dezember und folgende Tage, Nachmittags 5 Uhr bei J. M. Heberle (H. Lempertz) in Cöln öffentlich gegen gleich baare Zahlung versteigert werden.*

⁵⁴ Zehn dieser kleinen Bücher befinden sich unter den Inv. Nrn. 1927/192 ZB 3, 1927/193 ZB 2, 1936/23 ZB 10, 1936/24 ZB 11, 1936/21 ZB 8, 1936/17 ZB 4, 1936/18 ZB 5, 1936/22 ZB 9, 1936/20 ZB 7 und 1936/19 ZB 6 in der Grafischen Sammlung des Kölner Wallraf-Richartz-Museums. Die übrigen fünf Bücher werden in der Grafischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt unter den Inv. Nrn. HZ 2511 - 2515 verwahrt.

⁵⁵ Ramboux war wenige Monate nach der Rückkehr aus Italien 1843 mit dem Ordnen seiner Papiere beschäftigt und hat dabei wohl die meisten Briefe, die er in Italien nicht nur von Italienern erhalten hat, vernichtet. „Beim ordnen meiner Papiere fand ich eine Menge Briefe, [...] weil bei den schreibtüchtigen Italienern man fast mit jeder Post überfallen wird; hier bloß einige mitschicke, die vielleicht aufzubewahren sind, da sie mir doch zu nicht's dienen können.“ Brief von Ramboux an Johann D. Passavant vom 5. 9. 1843. StB Frankfurt am Main. Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 614, 1078v. Dabei handelt es sich um vier Briefe, die von Carl J. von Bunsen und einem italienischen Dominikanermönch an Ramboux gerichtet wurden und besonderen Aufschluss über Ramboux' kunsthändlerische und sammlerische Tätigkeit geben und nun in Passavants Nachlass enthalten sind. StB Frankfurt am Main. Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 608 und Nr. 477, 478, 479.

den Nachlässen der Adressaten erhalten. Der größte Fundus der erhaltenen Briefe wird in der Handschriftensammlung der Universitäts- und Stadtbibliothek zu Frankfurt am Main in den Nachlässen des Historikers Johann F. Böhmer (1795 - 1863) sowie des Künstlers und Kunsthistorikers Johann D. Passavant (1787 - 1861) aufbewahrt.⁵⁶ Sie erlauben zumindest einen schlaglichtartigen Einblick in Ramboux' persönliches Umfeld, seine Betätigungen und Ideen vor und während seiner Italienaufenthalte. Sie bilden, neben schriftlicher Dokumente im Zentralarchiv der Staatlichen Museen Berlin⁵⁷ oder im Geheimen Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz in Berlin-Dahlem,⁵⁸ die für diese Studie wichtigsten schriftlichen Primärquellen zur Erhellung der Umstände, die zur Entstehung der Kopiensammlung führten. Sie können darüber hinaus auch Auskunft geben über die Hintergründe, die sowohl die Zusammensetzung der Sammlung als auch die Wiedergabequalität der Kopien bestimmten. Zwei kurze Reiseberichte, die 1833 und 1834 in der Zeitschrift *Museum* mit „R.“ unterzeichnet veröffentlicht wurden, scheinen auf Briefe von Ramboux an die Redaktion der Zeitschrift zurückzugehen: mir erscheint die Autorenschaft Ramboux' angesichts der in beiden Berichten enthaltenen Informationen, die sich teilweise mit solchen in Briefen an Passavant aus dem selben zeitlichen Umfeld decken, als relativ sicher. Sie vermitteln anschaulich die organisatorischen Umstände, mit denen Ramboux während seiner Kopiertätigkeit konfrontiert war.⁵⁹ Aufgrund der beschränkten Primärquellenlage werden in diesem und im allgemeinen Rahmen ergänzend Korrespondenzen, Reisetagebücher zeitgenössischer Italienreisender und andere Schriftstücke, in denen Ramboux erwähnt wird und die besonders aus seinem engeren Umfeld stammen, ausgewertet; freilich handelt es sich dabei nur um diejenigen, die für mich recherchierbar und erreichbar waren oder bereits publiziert sind.⁶⁰

Der analytische Blick auf die Zusammensetzung der Sammlung und die Wiedergabequalität der Kopien im zweiten Teil der Arbeit verlangt nach dem Umreißen der Bekanntheit und Wahrnehmung der als Vorlage gewählten Kunstwerke in Ramboux' zeitlichem und persönlichem Umfeld. Aus arbeitsökonomischen Gründen können dabei nicht alle zu der Zeit theoretisch verfügbaren Informations- und Vermittlungsquellen, wie Schriften, Nachzeichnungen und Nachstiche aus mehreren Jahrhunderten und verschiedenen Ländern, herangezogen werden. Die Frage, welche Schriften und Nachstiche Ramboux vor und während der Entstehung der Aquarellsammlung besaß, kann auch die Auflistung

⁵⁶ Beide Nachlässe befinden sich in der StB Frankfurt am Main: Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 603 - 618. Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. Nr. 1 - 10. Die Briefe schrieb Ramboux zwischen 1822 - 1826 und 1834 - 1838. Brief Nr. 10 ist im Register des Böhmer-Nachlasses aufgrund eines Lesefehlers fälschlicherweise auf das Jahr 1828 datiert, stammt aber aus dem Jahr 1838.

⁵⁷ Zentralarchiv SMB PK, I/GG 54 I, Pars II A; I/GG 54 II A, Bd. 1; I/GG 55 II A, Bd. 2.

⁵⁸ GSStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt. 15, Abt. VIII, Nr. 2, Bd. 1; I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 1; I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 3; I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 5; I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 7. I HA Rep. 89 Nr. 19927; I HA Rep. 137 I Nr. 23, Bd. 1; I HA Rep. 89 Nr. 19927; I HA Rep. 137 I Nr. 23, Bd. 1.

⁵⁹ R.: Aus Urbino, in: *Museum. Blätter für Bildende Kunst* 38 (1833), Nr. 48, 2. 12. 1833, S. 384 - 385. R.: Italien, in: *Museum. Blätter für Bildende Kunst* 41 (1834), Nr. 41, 13. 10. 1834, S. 335.

⁶⁰ Darunter das bislang unveröffentlichte italienische Tagebuch Johann F. Böhmers, StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4, Nrn. 1 - 39, oder das publizierte italienische Tagebuch des Dichters Friedrich Rückert: WIENER, Claudia (Bearb.): *Gedichte von Rom und andere Texte der Jahre 1817 - 1818. Friedrich Rückerts Werke. Historisch-kritische Ausgabe „Schweinfurter Edition“*, hrsg. von Hans Wollschläger und Rudolf Kreutner, Göttingen 2000.

von Ramboux' eigener Bibliothek⁶¹ und (Nach-)Stichsammlung⁶² im Versteigerungskatalog seines Nachlasses nur sehr eingeschränkt beantworten, da ihr nicht zu entnehmen ist, seit wann sich diese in seinem Besitz befanden. Deshalb wird sich der Blick notwendigerweise verengen auf die Informations- und Vermittlungsquellen, die Ramboux höchstwahrscheinlich kannte und nutzte: Wie von Ziemke bereits dargelegt, weist die Sammlung in ihrer Zusammensetzung Bezüge zur zeitgenössischen kunsthistorischen Forschung auf. Aufbauend auf diese Feststellung soll untersucht werden, wie konkret sich Ramboux auf diese kunsthistorischen Publikationen seiner Zeit und seines engeren Umfeldes bezogen hat – dies nicht nur hinsichtlich der Wahl der nachgebildeten Vorlagen, sondern besonders bezüglich der spezifischen, sich auf bestimmte Merkmale konzentrierenden Wiedergabe der Vorlagen. Bei dieser Untersuchung kann es nicht darum gehen, alle Blätter einzubeziehen; es würde den Rahmen der Arbeit sprengen, ist aber ohnedies auch vor einem anderen Hintergrund nicht zu leisten: Um eine Kopie in ihrem qualitativen Erscheinungsbild beurteilen zu können, ist es nicht nur notwendig, die Wertschätzung der Vorlage, sondern auch den konservatorischen Zustand der Vorlage zum Zeitpunkt der Entstehung der Kopie zu kennen. Eine detaillierte Untersuchung der Vorlagen hinsichtlich etwaiger Beschädigungen, Übermalungen, Restaurierungen und Verschmutzungen, mit denen sich Ramboux konfrontiert sah und eventuell mit abbildete, die aber heute behoben beziehungsweise entfernt sind, ist daher unerlässlich, aber aufgrund weniger, ungenauer oder fehlender Quellen in Schrift und Bild nicht in allen Fällen befriedigend zu erbringen – nicht zuletzt auch deshalb, weil viele der hier zu analysierenden Kopien die frühesten bekannten (farbigen) Nachbildungen der Vorlagen darstellen. Ich konnte diese Untersuchung zwar auf eine relativ breite Forschungsliteratur zu den Vorlagen stützen, doch beziehen nicht alle Veröffentlichungen (bekannte) historische Fotografien, Reproduktionsgrafiken, Nachzeichnungen, Kopien und Beschreibungen in ihre Untersuchung mit ein. Zudem ist die Restaurierungsdokumentation in vielen Fällen der Vorlagen lückenhaft und ungenau. Wertvoll besonders im Hinblick auf die Analyse der Zusammensetzung der Sammlung und Wieder-gabequalität der Nachbildungen ist der Vergleich mit zeitgenössisch angefertigten Nachbildungen und Nachbildungssammlungen aus der Hand von Künstlern aus dem Umfeld von Ramboux – hier der Nazarener. Leider konnten sie nur selten in die Untersuchung einbezogen werden, da hier eine Forschungslücke zu beklagen ist. Sofern sie noch erhalten und zuschreibbar sind, tauchen diese Nachbildungen nur gelegentlich in Werkkatalogen zu den Künstlern auf oder werden abgebildet:⁶³ Indiz für ein bislang von der Forschung noch unterschätztes und deshalb nicht aufgearbeitetes Feld, trotz der Bedeutung, die Zeichnungen nach historischen Kunstwerken im Rahmen von Künstlerausbildung und der Tradition von Bildmotiven letztlich für das Werk eines Künstlers haben.⁶⁴

⁶¹ Seine im Dezember 1867 versteigerte Büchersammlung umfasste 534 Bände, darunter 125 Schriften zu Theologie und Kirchengeschichte, 95 zu Geschichte, 179 zu Kunstgeschichte, Architektur und Archäologie, 78 Bände zu deutschsprachiger und ausländischer Literatur und Philologie sowie 52 Schriften zum christlichen Orient.

⁶² Die Stichsammlung umfasste über 2000 Blätter.

⁶³ Dies betrifft auch offizielle Auftragskopien nach historischen Gemälden und Kopien im Allgemeinen, die, z.B. als Teil einer historistischen Kirchenausstattung, von der Kunstgeschichtsforschung übergangen und nicht in Inventarbänden aufgeführt sind. LISSOK, Michael: Neuzeitliche Gemäldekopien von Werken Alter Meister in den Kirchen Vorpommerns, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1998, S. 139 - 146, hier S. 144 und Anm. 55.

⁶⁴ ROSENBERG, Beschreibungen, S. 13.

Bei der Untersuchung der Blätter wurden als Hilfsmittel analoge und digitale Farbfotografien genutzt, die von mir unter natürlichem Licht (aufgrund der Auflagen der Grafischen Sammlung des Museum Kunst Palast Düsseldorf ohne Stativ und überwiegend analog) von den Blättern angefertigt wurden und die Arbeit auch illustrieren. Grundsätzlich aber erfolgte – im Bewusstsein der manipulativen Wirkung der fortgeschrittenen technischen Reproduktionstechnik im Allgemeinen und ihrer besonderen Auswirkung auch auf die Forschungsgeschichte der Sammlung⁶⁵ – die Untersuchung der Blätter auf Grundlage der unmittelbaren und wiederholten Anschauung ihrer selbst. Um nicht zuletzt auch die praktische Entstehung der Kopien zu analysieren und damit ihre Beziehung zu den Kunstwerken in ihrer originalen räumlichen Umgebung zu klären, halfen die fotografischen Abbildungen und schriftlichen Angaben in der einschlägigen kunsthistorischen Literatur nur bedingt weiter. Die dort vorliegenden, häufigen Schwarz-Weiß- und seltenen Farbabbildungen konzentrieren sich auf das Kunstwerk selbst und zeigen selten das Kunstwerk im Zusammenhang mit dem Raum, in dem es sich befindet. Auch fehlen in der Regel Angaben über die Maße von Fresken oder Mosaiken. Um sich also zumindest von einigen der kopierten Kunstwerke selbst ein Bild zu machen und sich in die Arbeitsbedingungen Ramboux' hineinzusetzen, unternahm ich im Mai 2006 eine Studienreise durch Mittelitalien und suchte Kunstwerke unter anderem in Ravenna, Assisi, Montefalco, Perugia, Gubbio und Cagliari auf. Die in der Grafischen Sammlung des Frankfurter Städels aufbewahrten, in der Regel undatierten Bleistift-, Kohle- und Sepianachzeichnungen sowie auch Durchzeichnungen, die Ramboux angefertigt hat, werden nur dann in die Untersuchung miteinbezogen, wenn sie Aufschluss über den Entstehungszusammenhang der Kopien und ihrer Wahrnehmung der Vorlagen geben können. In diesem Zusammenhang wird auch die weitaus kleinere Anzahl von (aquarellierten) Bleistiftnachzeichnungen, die aus der privaten Sammlung von Ramboux stammen und nicht in die Düsseldorfer Sammlung gelangten, berücksichtigt werden.⁶⁶ Das zweiteilige Verzeichnis der nach Düsseldorf verkauften Kopien – tatsächlich das einzige bekannte Schriftstück, in dem sich Ramboux direkt auf die Kopien bezieht⁶⁷ – kann ergänzend zu den auf den Blättern selbst vermerkten Informationen über die Zuschreibung und Datierung, aber nur in seltenen Fällen auch über den Erhaltungszustand des kopierten Kunstwerks Auskunft geben, allerdings über die Aspekte informieren, nach denen Ramboux die Sammlung als Kunstgeschichte ordnete.

Der dritte Teil dieser Arbeit ist der Rezeption der Sammlung als Lehr- und konkrete Vorlagensammlung und öffentliches Museum gewidmet. Voraussetzend und kennzeichnend für diese Rezeption sind die Rahmenbedingungen, in denen die Blätter präsentiert und genutzt werden konnten. Deshalb sollen zunächst diese Bedingungen rekonstruiert werden. Anschließend wird eingegangen auf die Rolle, die

⁶⁵ So geht die fehlende Berücksichtigung der besonderen farblichen Qualitäten der Aquarelle vermutlich auf die Tatsache zurück, dass von der weit überwiegenden Zahl der Blätter bislang nur Schwarz-Weiß-Fotografien existieren und von der Forschung angefordert wurden. Dazu siehe auch S. 215.

⁶⁶ Die Bleistiftzeichnungen werden in der Grafischen Sammlung des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main aufbewahrt. Von den Aquarellen befinden sich wenige im Museum Simeonstift Trier, die meisten sind jedoch nach der Versteigerung des Ramboux'schen Nachlasses 1867 in unbekanntem, wohl privatem Besitz, sofern sie überhaupt noch erhalten sind. Siehe Anm. 946.

⁶⁷ StA Düsseldorf, Altes Archiv, Akten, Bestand II, Nr. 618, 19 - 32. Dabei handelt es sich um eine 1846 angefertigte Abschrift der zwei separaten Verzeichnisse, die Ramboux am 15. 12. 1840 und 11. 10. 1841 in Rom bzw. Siena verfasst hat um sie den Kisten mit den Kopien beizulegen und die nachgebildeten Kunstwerke zu identifizieren.

die Blätter innerhalb der Künstlerausbildung spielten. Hierfür wurden die erhaltenen und einsehbaren Verwaltungsakten im Hauptstaatsarchiv Düsseldorf⁶⁸ und besonders zwei Dossiers im Stadtarchiv Düsseldorf herangezogen.⁶⁹ Die Rekonstruktion der in der Düsseldorfer Akademie ausgestellten Blätter stützt sich auf zwei gedruckte „Museumsführer“ aus den Jahren 1841 und 1851.⁷⁰

Ausgehend von der Tatsache, dass eine Rezeption der abgebildeten Vorlagen im Laufe des 19. Jahrhunderts nicht ausschließlich auf die Anschauung der Kopiensammlung zurückzuführen sein muss – die Vorstellung der Künstler und Kunstinteressierten von Kunstwerken speiste sich nur zu einem Teil aus Abbildungen, zu einem anderen Teil aus der unmittelbaren Anschauung der Werke – und der Rezeptionsvorgang selbst niemals nur ein auf Mimesis angelegtes Nachahmen beruht, sind offensichtliche Rezeptionsspuren der Sammlung nur schwer nachweisbar. Zu erwarten sind direkte Rezeptionen vor allem unter den Künstlern, die zeitnah zur Entstehung der Sammlung an der Kunstakademie ausgebildet wurden oder in einem sonst engen Verhältnis zu der Akademie standen. Aus diesem Grund soll die mögliche Rezeption der Blätter am Beispiel der zwischen 1839 - 1843 unter anderem in Italien geplanten und zwischen 1843 - 1853 ausgeführten Ausmalung der Kirche S. Apollinaris in Remagen durch die von dem Nazarener Wilhelm Schadow (1788 - 1862) ausgebildeten Maler Andreas (1811 - 1890) und Carl Müller (1818 - 1893), Ernst Deger (1809 - 1885) und Franz Ittenbach (1813 - 1879) aufgezeigt werden. Dieses Beispiel empfiehlt sich durch die persönliche Nähe der Maler nicht nur zu dieser Sammlung, sondern auch zu Ramboux selbst: Ein Teil der Maler lehrte an der Düsseldorfer Akademie und hatte dort Ateliers; alle Maler aber kannten Ramboux und waren auch Zeugen der Entstehung der Kopiensammlung in Italien gewesen. Im Katalog werden die Kopien im Zusammenhang mit der Forschungsliteratur zu den Vorlagen betrachtet und ausgewertet. In diesem Rahmen wird auf die meisten Abweichungen der Kopien vom dokumentierten historischen und heutigen Zustand der Vorlagen eingegangen; eine eingehende Beschreibung der Blätter kann aufgrund des begrenzten Rahmens dieser Arbeit jedoch nicht geliefert werden.

2. Entstehung der Kopiensammlung

2.1 Umfeld und künstlerische Ausbildung des Johann A. Ramboux 1803 - 1816

Johann Anton Alban Ramboux wurde am 5. 10. 1790 als 8. Kind einer wohlhabenden katholischen⁷¹ Kaufmannsfamilie in Trier geboren. Zur Familie⁷² zählte nach der Heirat mit einer Schwester

⁶⁸ HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1541 - 1544, 1598 - 1599 (Microfiche).

⁶⁹ STA Düsseldorf, Altes Archiv, Akten, Bestand II, Nrn. 618 und 619. Bei dem Brand der Kunstakademie 1872, bei dem auch einige Aquarelle aus der Sammlung verbrannten, ging wohl auch ein Teil der die Sammlung betreffenden Quellen aus dem Archiv des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen zu Grunde. WOERMANN, Geschichte, S. 12. Nur ein Teil hat sich stark beschädigt erhalten und wird heute im Stadtarchiv Düsseldorf aufbewahrt, ist aber aufgrund der Beschädigung durch das Archiv gesperrt und war im Mai 2007 nicht einsehbar.

⁷⁰ [MOSLER, Carl]: Verzeichnis einer geschichtlichen Folge von Denkmälern der Malerei in Italien in Abbildungen von Johann Anton Ramboux. Aufgestellt in der Königlichen Kunst-Akademie zu Düsseldorf, Düsseldorf o.J. [um 1841]. MOSLER, Carl: Museum Ramboux. Nachbildungen zur Vergegenwärtigung der Malerei in Italien von der frühesten christlichen zur kunstreichsten jüngeren Epoche bei der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf. Geordnet, aufgestellt und erörtert durch Prof. Mosler, Düsseldorf 1851.

⁷¹ KULCZAK-RUDIGER, Ravenna, S. 445.

⁷² Der Vater Jean Baptist Ramboux (1736 - 1798) stammt aus Conflans (Albertville) in Savoyen und gelangte nach Trier, um dort die Besitztümer Verwandter zu übernehmen. 1775 heiratete er die Tochter des Trierer Goldschmieds Welken,

Ramboux' 1804 auch der Trierer Gelehrte Johann H. Wytttenbach (1767 - 1848). Wytttenbach war Leiter des Trierer Gymnasiums und Mitbegründer der hiesigen archäologischen „Gesellschaft für nützliche Forschungen“, die sich besonders mit der Erforschung der Trierer Altertümer befasste.⁷³ Wytttenbach, angesehene und einflussreiche Trierer Persönlichkeit auch über die Stadtgrenzen hinaus, riet möglicherweise dazu, dem jungen Ramboux Zeichenunterricht zu geben, der ihm ab 1803 neben seiner schulischen Ausbildung⁷⁴ erteilt wurde.⁷⁵ Um 1805 scheint Ramboux darüber hinaus Kontakt zur Düsseldorfer Kunstakademie geknüpft zu haben.⁷⁶ Ob Ramboux ordentlicher Schüler der Kunst-

Anna Odilia (1747 - 1810). Die Großmutter Anna Odilias entstammt der italienischen Familie Martinengo, die, nach der Einwanderung aus Venedig, im 17. Jahrhundert zunächst in Koblenz ansässig war. PIES, Familie Lintz, S. 329 - 330. Jean Baptist führte seit 1775 eine Galanterie- und Tabakwarenhandlung neben dem sog. Roten Haus am Trierer Hauptmarkt (neben der Steipe), der wohl auch ein Weinhandel und eine Weinwirtschaft angeschlossen waren. PIES, Familie Lintz, S. 336. ZAHN, Ansichten von Trier, S. 7. Bis mindestens 1931 erinnerte eine Gedenktafel an diesem Haus an Johann Anton Ramboux. NEUMEYER, Ramboux, S. 4. Johann A. Ramboux hatte sieben Geschwister: Maria Apollonia Ramboux (geb. 1776) verstarb früh, ebenso wie Johann Peter Georg Ramboux (1778 - 1784). Anna Maria (1780 - 1812) heiratete 1811 den kaiserlich-französischen Oberförster Franz Anton Utsch (1771 - 1844) und verstarb unter der Geburt ihres Kindes, das ebenfalls starb. Ramboux porträtierte das Ehepaar wohl kurz vor dem Tod Anna Marias 1812. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nrn. 6 und 7. Apollonia Pauline (1781 - 1818) heiratete 1801 den Trierer Uhrmacher Jakob Anton Schmitt, die beide 1818 an Auszehrung starben. Ihr einziger Sohn war kränklich. PIES, Familie Lintz, S. 337. Maria Anna (1780 - 1858) heiratete 1804 Johann Hugo Wytttenbach. Beide hatten sechs Kinder: Matthias Joseph Wytttenbach (geb. 1804) starb jung als Leutnant. Anna Ottilia (geb. 1806) heiratete den Offizier Georg Fr. von Loebell. Anna Emilia Wytttenbach starb bei ihrer Geburt 1810. Friedrich Anton Wytttenbach (1812 - 1845) wurde Maler, studierte 1828 - 1832 an der Kunstakademie Düsseldorf und ab 1836 an der Kunstakademie München. Maria Apollonia Wytttenbach (geb. 1814). Catharina Wytttenbach (geb. 1817) lebte wohl mit ihrer Schwester Anna Ottilia von Loebell später in Bonn. GROß, Beiträge, S. 349. PIES, Familie Lintz, S. 338 - 340. Nach dem Tod ihres Mannes Johann Hugo Wytttenbach zog Maria Anna 1848 nach Köln und lebte bis zu ihrem Tod bei ihrem Bruder Johann Anton Ramboux in dessen Dienstwohnung. GROß, Beiträge, S. 335 und 336. Der zweite Bruder von Johann Anton Ramboux, Johann Baptist Ramboux (1785 - 1827), wurde Kaufmann und führte das familiäre Geschäft nach dem Tod der Mutter Anna Odilia in Trier alleine weiter. 1811 heiratete er Catharina Quilquin (1791 - 1858), beide hatten die Tochter Clara (1822 - 1901), die Gustav Montigny, einen Gymnasiallehrer in Koblenz, heiratete. Ramboux porträtierte seinen Bruder, dessen Frau und die Tochter 1828 und 1829. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nrn. 65 und 66. Catharina Antonia Ramboux (1788 - 1848) heiratete den Trierer Rot- und Saffiangerber Herbert Obercontz (1785 - 1868). Beide hatten den Sohn Johann Baptist Obercontz (1822 - 1877), auch er war Saffiangerber. Matthias Joseph Ramboux (1792 - 1818) war Uhrmacher in Trier. PIES, Familie Lintz, S. 341. Johann Anton Ramboux war unverheiratet und kinderlos. Von Ramboux sind sechs Porträts überliefert: Von Carl Barth. Bleistift auf Papier. 11,4 x 9,1 cm. Um 1818. Bez. auf Rückseite: Anton Ramboux Maler aus Trier. Privatbesitz Heinz Böhm-Hennes, Coburg. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 123 Abb. 32. Von Carl P. Fohr. Bleistift auf Papier. 112,4 x 11,7 cm. 1817/1818. Auf dem verlorenen Untersatzkarton bez.: Maler Ramboux aus Trier. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 124, Abb. 30. Von Carl Vogel von Vogelstein. Bleistift auf Papier. Ohne Maße. 1820. Bez.: Gio. At. Ramboux aus Trier Rom den 17. 8br 1820. Dresden, Kupferstichkabinett. GELLER, Bildnisse, Kat. Nr. 1033, Abb. 384. Selbstbildnis mit seinem Bruder Johann B. Ramboux. Öl auf Holz. 23,2 x 31 cm. Im linken Bogen bez. 41, im rechten Bogen bez. AE (ligiert), in den Medaillons über den Säulen bez. links A. bzw. rechts R, in der Mitte bez. 1829. Ferner existiert eine Lithografie nach einer undatierten Fotografie von G. Osterwald, lithografiert von der Lithografieanstalt J.C. Baum in Köln, die Ramboux in fortgeschrittenem Alter zeigt. Unten bez.: G. Osterwald. f. Joh. Ant. Ramboux. Maler u. Conservator des städt. Museums in Cöln; in Trier geb. 1790; gestorben 2. Oct. 1866. Lith. Anst. V. J. C. Baum in Cöln. Abb. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, S. 13. Die fotografische Vorlage von Carl Westendorp zu der eben genannten Lithographie ist abgebildet bei KIER/ZEHNDER, Rekonstruktion der Sammlungen, S. 536.

⁷³ SCHWINDEN, Antikenforschung, S. 68 - 69. GROß, G.: Johann Hugo Wytttenbach (1767 - 1848). Kantianer – Pädagoge – Historiker – Bibliothekar. Biographische Skizze des ersten Leiters des Gymnasiums zu Trier, Jahresbericht Staatliches Friedrich-Wilhelm-Gymnasium Trier 1975/76, S. 221 - 237.

⁷⁴ Ramboux besuchte das Trierer Gymnasium. Am 15. 9. 1805 und am 21. 9. 1806 wurde er wegen guter schulischer Leistungen, u.a. im Fach Geschichte, ausgezeichnet. ZAHN, Ansichten von Trier, S. 7.

⁷⁵ Belegt ist eine sechsmonatige Lehrzeit beim Trierer Zeichner Karl Ruben ab dem 13. 10. 1803. GROß, Beiträge, S. 336. Auch Wytttenbachs Sohn Friedrich Anton nahm Zeichenunterricht bei Karl Ruben, bevor er die Düsseldorfer Akademie besuchte. Vgl. Anm. 72. PIES, Familie Lintz, S. 339.

⁷⁶ Sechs bislang unbekannte, signierte und teilweise datierte Zeichnungen aus unterschiedlichen Stufen seiner Ausbildung im Archiv der Düsseldorfer Kunstakademie legen diesen Schluss nahe. Möglicherweise handelt es sich dabei um Wettbewerbsbeiträge, da sie, als aufbewahrungswürdig erachtet, in der Sondersammlung der Akademie überliefert und mit anderen Wettbewerbszeichnungen in einer Mappe aufbewahrt werden. Auskunft Frau Dr. habil. D. Leach vom 5. 10. 2005. Drei Zeichnungen datieren von 1805: *Studie eines Pferdekopfes*. Kohle auf beigem Papier. 52, 8 x 39, 5 cm. Bez. unten rechts Anton Rambou. fec. 1805 23 Maise. Düsseldorf, Archiv der Kunstakademie mit Sammlungen, Sondersammlung, Kunst I, RhRm 202, LA3.2, 97.32. Möglicherweise stehen (undatierte) Studien nach einem Pferd in einem Skizzenbuch mit dieser Zeichnung in Beziehung. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Sammlung, Skizzenbuch 1936/23 ZB 10, S.52 - 59, bes. S. 52 und 53. *Aktstudie eines ein Seil ziehenden Mannes*. Kohle auf beigem Papier. 42 x 46, 2 cm.

akademie war, lässt sich mangels Schülerlisten nicht feststellen; ein sporadischer Besuch des ab 1805 – in den Zeiten des Krieges zwischen Preußen und Frankreich, während der Besetzung Düsseldorfs und aufgrund des Verlustes der als Lehrmittel genutzten kurfürstlichen Gemäldesammlung – stark eingeschränkten und auf niedrigem Niveau abgehaltenen Lehrbetriebs⁷⁷ ist aber nicht auszuschließen. Nach Ablauf des Schuljahres 1806/07 wird Ramboux von Juli 1807 bis Spätsommer 1808⁷⁸ Schüler des bekannten, an der Düsseldorfer Kunstakademie ausgebildeten Historien-, Kirchen- und Porträtmalers Frère Abraham d’Orval (bürgerlich Jean-Louis Gilson, 1741 - 1809),⁷⁹ der nach der Aufhebung seines zum Erzstift Trier gehörenden Zisterzienserklosters Orval in Florenville (Herzogtum Luxemburg)⁸⁰ eine florierende Malerwerkstatt mit Gesellen und Lehrlingen unterhielt.⁸¹ Die dem Paradigma der Erlernbarkeit von Kunst folgende Künstlerausbildung, die bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Kunstakademien und Künstlerateliers institutionalisiert war,⁸² stützte sich zunächst in den ersten Ausbildungsjahren vor allem auf das Vermitteln traditionell entwickelter und sanktionierter Darstellungs-

Bez. unten rechts A. Rambou fec 1805. Düsseldorf, Archiv der Kunstakademie mit Sammlungen, Sondersammlung, Kunst I, RhRm 202, LA3.2, 97. 67. *Torso eines Mannes*. Rötels auf beigem Papier. 45,6 x 37,1 cm. Bez. unten links A. Rambou fec. 1805. Düsseldorf, Archiv der Kunstakademie mit Sammlungen, Sondersammlung, Kunst I, RhRm 202, LA3.2, 97. 71. Zwei Zeichnungen stammen von 1807: *Zeichnung nach Kopf einer Skulptur*. Sepia auf beigem Papier. 58, 3 x 45, 3 cm. Bez. unten rechts Anton Rambou fecit 1807, unten Mitte mit brauner Tinte bez. Tete de Demostene. Düsseldorf, Archiv der Kunstakademie mit Sammlungen, Sondersammlung, Kunst I, RhRm 202, LA3.2, 97. 44. *Szene bei Mondlicht*. Kohle mit Weißhöhung auf gelblichem Papier. Papierstreifen oben angeklebt. 45, 5 x 57 cm. Bez. unten links Berghem pinxit, mittig 1807 und rechts A. Rambou delineavit. Düsseldorf, Archiv der Kunstakademie mit Sammlungen, Sondersammlung, Kunst I, RhRm 202, LA3.2, 97. 70. Eine Zeichnung datiert von 1808: *Aktstudie eines stehenden Mannes*. Kohle und Rötels mit Weißhöhung auf bläulichem Papier. 96, 5 x 31, 4 cm. Bez. unten rechts A. Rambou. fecit 1808. Düsseldorf, Archiv der Kunstakademie mit Sammlungen, Sondersammlung, Kunst I, RhRm 202, LA3.2, 97. 33. Die Signatur „Rambou“ ist zwar Vergleich zu späteren Signaturen eher unüblich, aber authentisch: Ramboux quittierte im Rechnungsbuch seiner Mutter 1809 mit „Anton Rambou“. ZAHN, Ansichten von Trier, S. 7. Siehe auch unten, Anm. 292, 333 und 340.

⁷⁷ Die Kurpfälzische Kunstakademie Düsseldorf, seit 1790 unter der Leitung Johann Peter Langers (1756 - 1824), befand sich seit 1805 in einer prekären Lage: die berühmte Düsseldorfer Gemäldegalerie, die einst Grundlage für die Gründung der Akademie und Rückgrat der Künstlerausbildung war, fiel aufgrund des Erbrechts und der Vereinigung der kurpfälzischen Länder mit Bayern an Bayern und gelangte nach München. Offiziell sollte sie auf diese Weise vor den Franzosen geschützt werden, die Düsseldorf seit 1795 besetzt hielten, doch kehrte sie nicht nach Düsseldorf zurück. WOERMANN, Geschichte, S. 4. 1806 wurde Langer als Leiter der neugegründeten Münchner Kunstakademie bestellt und verließ Düsseldorf. Viele der Professoren folgten ihm dorthin. Die Kunstakademie Düsseldorf hatte offiziell aufgehört zu existieren, dennoch hielten die Professoren Karl F. Schäffer (1779 - 1837, Baukunst), Johann P. Thelott (Lebensdaten nicht zu ermitteln, Kupferstecherkunst) und der Inspektor Lambert Cornelius (1778 - 1823, Malerei) mit täglichem einstündigen Unterricht im mathematischen Zeichnen, Baukunst und Perspektive bzw. freiem Zeichnen nach der Antike und der Natur den Lehrbetrieb für die nun stetig schrumpfende Schülerzahl aufrecht. ASCHENBORN, Bendemann, S. 174. Die relativ zu München oder Paris niedrige Qualität der Ausbildung zog nur noch mäßig begabte Schüler an. KLAPHECK, Geschichte, S. 98. Als Lehrsammlung fungierte nun allein die in Düsseldorf zurückgelassene Kupferstich-, Handzeichnungs- und Abgussammlung. Die schlechtere finanzielle Lage zwang die Lehrenden vermutlich dazu, nur noch zeitweise zu unterrichten und die Schule zwischenzeitlich ganz zu schließen. Die „Akademie“ siedelte schließlich aufgrund Platzmangels – in den Räumlichkeiten waren Behörden untergebracht worden – 1806 in das 1803 aufgehobene Düsseldorfer Franziskanerkloster um. TRIER, Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, S. 219. MAI, Die Düsseldorfer Kunstakademie, S. 203.

⁷⁸ GROß, Beiträge, S. 336. Vermutlich vermittelte Ruben seinem ehemaligen Schüler die Lehrstelle bei d’Orval. ZAHN, Ansichten von Trier, S. 7. GROß, Beiträge, S. 337. Dokumente aus dieser Zeit haben sich in einem seiner Skizzenbücher erhalten. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 5. Von dem Laienbruder des Zisterzienserordens fertigte Ramboux eine Porträtzeichnung an, auf der er das Datum seiner Lehrjahre (1807 - 1808) festhielt. GROß, Beiträge, S. 337 und Abb. 1, S. 338.

⁷⁹ KLAPHECK, Geschichte, S. 152, Nr. 30.

⁸⁰ GROß, Beiträge, S. 338 - 339.

⁸¹ ROBELS, Ramboux’ Leben, S. 9.

⁸² Hier wurde für die Kontinuität in Kunstanschauung und Darstellungsweise gesorgt. Die von oberster Instanz gegründeten und finanzierten Kunstakademien und die mit ihnen verbundenen Kreise bildeten einen konservativen Hort des Schönheitsempfindens und der ästhetischen Beurteilung des (nationalen) Kunstschaffens. So wie sich die inhaltliche und ästhetische Beurteilung von Kunst seit der Renaissance auf nahezu gleichbleibenden Idealen stützten und sich an der klassischen Antike – oder der Vorstellung von ihr – und an der Kunst der Hochrenaissance orientierten, so veränderten sich auch die Erziehungs- und Ausbildungsmethoden in den Kunstakademien seit der Renaissance kaum.

mittel und -schemata,⁸³ denen sich der Kunstschüler in darauffolgenden Ausbildungsstufen und schließlich während seiner künstlerischen Tätigkeit bedienen sollte. Bei Gilson und/oder an der Düsseldorfer Kunstakademie hat Ramboux nach Vorlagewerken und Kupferstichen, zum Beispiel nach Werken von Rubens⁸⁴ oder anderer niederländischer Maler⁸⁵ kopiert. Ziel dieser Übungen war nicht nur das Perfektionieren der Zeichentechnik, sondern das „verständige“ Nachahmen eines Vorbilds zwecks der dem vorherrschenden spätbarock-klassizistischen Ideal unterworfenen „Geschmacksbildung“: nachgeahmt werden sollte der im Kunstwerk abgebildete Naturausschnitt und damit die Natursicht des Malers mit den aktuellen Mitteln des Kunstschülers. Das „unverständige“, sklavisches Kopieren eines Kunstwerks – in Form einer dokumentarischen Abbildung des Kunstwerks mit seinen darstellerischen und materiellen Besonderheiten oder gar Beschädigungen – hatte innerhalb der Künstlerausbildung dagegen keinen Wert und galt sogar als schädlich für die Entwicklung des Kunstschülers.⁸⁶ In der zweiten Ausbildungsstufe zeichnete Ramboux nach Gipsabgüssen, bevor er sich schließlich dem „Naturstudium“ widmen durfte (*Abb. 5 - 6*). Im Frühherbst 1808 kehrte Ramboux nach Trier zurück und stellte ein Gemälde auf der Trierer Gewerbeausstellung aus.⁸⁷ Am 14. Mai 1809 brach er nach Paris auf,⁸⁸ einem europäischen Mittelpunkt von Kunst und Wissenschaft, um sich dort am 26. 8. 1809 an der Kunstakademie einzuschreiben.⁸⁹ Wie auch von vielen anderen (deutschen) Kunstschülern ersehnt und höher geschätzt als die Lehre der Pariser Kunstakademie⁹⁰ war auch von Ramboux

⁸³ SCHUSTER, *Wodurch Bilder wirken*, S. 33. Das Kopieren spielte im Rahmen der (akademischen) Künftlerausbildung seit der Renaissance und bis in das 19. Jahrhundert eine bedeutende Rolle. In aufeinander aufbauenden Ausbildungsstufen wurde dem Kunstschüler über das Kopieren von als vorbildlich erachteten Kunstwerken – über Reproduktionsstiche oder anschauliche Originale in den Akademiesammlungen, Galerien und anderen Kunstsammlungen – geschult. Diese Anschauungsbeispiele waren wiederum dem herrschenden Kunstideal unterworfen: reproduziert und gesammelt wurden nur diejenigen Kunstwerke, die jenem Ideal entsprachen und als nachahmungswürdig eingeschätzt wurden. Noch bevor der Kunstschüler nach der Natur, dem Modell oder dem Gipsabguss zeichnete, sollte er durch das Kopieren von Lehrerzeichnungen, Stichen und anerkannten Meisterwerken unter der Kontrolle des Lehrers mit den Grundlagen der Malerei und der Skulptur vertraut gemacht werden und sich so die Kriterien eines „gelungenen Kunstwerks“ aneignen. Weitere wichtige Vermittlungsgrundlage war das Musterbuch, in dem bestimmte Schemata für die Darstellungsweise von Körpern, Körperteilen, etc. festgeschrieben waren. Der Kunstschüler lernte zur Analyse seiner Wahrnehmungserfahrung jene Schemata, die es ihm durch die Auflösung des Wahrgenommenen in geometrische Grundformen erleichtern, die wahrgenommene Form zu reproduzieren.

⁸⁴ ROBELS, *Ramboux' Leben*, S. 9.

⁸⁵ Siehe Anm. 76.

⁸⁶ STRITTMATTER, *Gemäldekopieren*, S. 26 - 33.

⁸⁷ Die Trierer Gewerbeausstellung war von der Trierer „Gesellschaft für nützliche Forschungen“ und damit von Ramboux' Schwager Wytenbach (mit)organisiert worden und fand im September 1808 statt. Ramboux' Beitrag war ein Gemälde mit der Darstellung eines „eindrucksvollen Kopfes“, das heute verloren ist. Vielleicht ging das Gemälde zurück auf eine 1807 datierte Zeichnung, die – möglicherweise an der Kunstakademie Düsseldorf ausgezeichnet – im Archiv der Kunstakademie Düsseldorf erhalten ist und den Kopf eines Mannes, den griechischen Redner und Staatsmann Demosthenes (384 - 322 v.Chr.), zeigt. Vgl. Anm. 76. Groß vermutet die Entstehung des Gemäldes in Paris, räumt aber aufgrund einer Zeitungsmeldung ein, dass es auch 1806, vor dem Parisaufenthalt, entstanden sein könnte. GROß, *Beiträge*, S. 340.

⁸⁸ GROß, *Beiträge*, S. 339. Voraussetzung dafür war der Loskauf vom Militär, den seine wohlhabende Mutter für ihn erwirkt hatte. GROß, *Beiträge*, S. 339. Sie übernahm auch größtenteils seinen Unterhalt und die Reisekosten bis 1810, ihrem Todesjahr. ZAHN, *Johann Anton Ramboux*, S. 7.

⁸⁹ BECKER, *Paris*, S. 356, Nr. 169, 5. Vielleicht lag zwischen Ankunft in Paris und Akademieeinschreibung ein dreimonatiger Besuch einer vorbereitenden Pariser Kunstschule. Zwei Briefe, die Jean B. Ramboux an seinen Bruder in Paris am 15. 9. 1810 und 18. 8. 1812 richtete, tragen die Pariser Adresse Rue St. Saver (unweit des Louvre). Die Briefe befinden sich in Privatbesitz. NEUMEYER, *Ramboux*, S. 5 und Anm. 1.

⁹⁰ Unter den Kunstschülern erfreute sich zu dieser Zeit die Ausbildung in den Pariser Ateliers größerer Beliebtheit; Indiz für die reformbedürftige Akademieausbildung, die in Deutschland nur noch in München möglich war. „[...] daher halte ich's für Pflicht zu erklären, daß ich das gewöhnliche Akademie-Dirigieren für leeres Strohdöschen halte. Diese erkannte David und errichtete neben der reich dotierten königl. Akademie in Paris eine Malerschule [...], und von da an war die königliche Akademie von Talenten entblößt.“ Bericht von Peter Cornelius an das preußische Ministerium für geistliche, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten von 20. 11. 1822. Zitiert nach: BEYRODT/BUSCH, *Kunsttheorie*, Nr. 25, S. 160.

der Besuch des berühmten Lehrateliers des führenden Malers der Zeit, Jacques-Louis David (1748 - 1825).⁹¹ Zur Vorbereitung besuchte auch Ramboux zunächst für einige Monate eine bekannte Zeichenschule;⁹² 1810 gelang Ramboux schließlich die Aufnahme in das Atelier Davids.⁹³ Ramboux kopierte weiter Zeichnungen und Stiche, zeichnete nach Gipsabgüssen und dem lebenden Modell, übte sich im Umgang von Mal- und Drucktechniken und zeichnete Entwürfe im Rahmen von Kompositionsübungen nach vorgegebenen Themen aus antiken und zeitgenössischen Epen, Hymnen, der antiken Geschichtsschreibung, Poesie der Frühromantik und des Sturm und Drang.⁹⁴ Offenbar gelang es Ramboux relativ schnell, die angebliche anfängliche Skepsis Davids⁹⁵ ob seines an Rubens geschulten, die Kontur vernachlässigenden Mal- und Zeichenstils zu entkräften und sich als gelehriger Schüler zu entwickeln.⁹⁶ Ramboux lernte bei David eine „Verfestigung des Körperlichen, eine reliefartige und kunstvolle Gruppierung der Figuren, sowie ein gründliches Eingehen auf die historischen Gegebenheiten. Auch in der Zeichenweise, in dem abkürzenden Verfahren der Figurenbildung mit langgezogenen, oft hakenförmigen Konturen zeigt sich der Einfluss Davids. Doch ist dessen Strenge durch eine leicht ornamentale Note gemildert.“⁹⁷ Neu und wohl besonders prägend war für Ramboux die Möglichkeit des Studiums von Kunstwerken in der bedeutendsten Kunstsammlung Europas: Im Pariser Musée Napoléon (im Louvre) besuchte er die Antikensammlung⁹⁸ und die nach Epochen und nationalen Schulen chronologisch geordneten Werke der flämischen und deutschen Meister. Aber auch italienische Gemälde aus dem 14. - 16. Jahrhundert, geordnet in Lokalschulen, waren zu sehen.⁹⁹ Ramboux kopierte hier wie auch in Versailles nach Tizian (1488/90 - 1576),¹⁰⁰ Anthonis Van Dyck

⁹¹ ZAHN, Ansichten von Trier, S. 7. Ob ein unbekannter Luxemburger Mäzen, den Ramboux während seiner Lehrzeit bei d'Orval kennengelernt haben soll, bei der Vermittlung an das David-Atelier eine Rolle gespielt hat, ist unklar. ZAHN, Ansichten von Trier, S. 7, leider ohne Angabe der Quelle. Ramboux dürfte aufgrund seiner Vorbildung bereits in die höheren Klassen eingestuft worden sein. Im nicht ausschließlich glaubwürdigen Nekrolog von 1866 heißt es: „Der Empfang bei dem grossen Meister war für den anspruchslosen Kunstschüler frostig und niederschlagend: David schien geringes Vertrauen darin zu setzen, dass der Schüler des Ardenner Mönchs zum Maler geboren sei. Erst nach scharfem Examen entschloss er sich, den jungen Künstler die Erlaubnis zum Eintritt in sein Atelier zu erteilen.“ CATALOG DER NACHGELASSENEN KUNST-SAMMLUNGEN, S. III.

⁹² Ramboux besuchte die zu bedeutendem Ruf gelangte Zeichenschule des David-Schülers Pierre Gautherot (1745/69 - 1825). BECKER, Paris, S. 14 und S. 356, Nr. 169, 10.

⁹³ Ramboux bewarb sich, wie dies üblich war, wohl mit einer Probezeichnung. BECKER, Paris, S. 14. Um 1810 umfasste die Zahl der Studierenden in seinem Atelier über 60. ROBELS, Ramboux' Leben, S. 9 - 10.

⁹⁴ Dokumente aus der Pariser Lehrzeit sind besonders in den Skizzenbüchern Ramboux' enthalten. Daneben haben sich einzelne Blätter in verschiedenen Museen und Sammlungen erhalten. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 1 - 5. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Nr. 1 - 4. Konvolut im Denkmälerarchiv des Rheinischen Amtes für Denkmalpflege in Brauweiler (ehemals beim Landeskonservator in Bonn). Ramboux entwarf zu Macbeth und Ossian, Held eines südlichen Sagenkreises, dessen angebliche Gedichte 1760 herausgegeben worden waren. BECKER, Paris, S. 14 und S. 356, Nr. 169, 16 und Anm. 1043. Von Ramboux sind keine Gemälde aus dieser Zeit bekannt, wohl weil Ramboux aufgrund des Pensums kaum dazu kam, eigene Bilder zu malen. BECKER, Paris, S. 14 - 15. Siehe auch Anm. 112.

⁹⁵ Angeblich soll David in belustigtem Ton geäußert haben: „Der junge Mensch scheint seine Anatomie bei den knöchigen gotischen Gestalten an der Fronte von Notre-Dame studiert zu haben; ich rate ihm, daß er sich dort beim Hotel Dieu aufstellt und die knöchigen Krüppel besieht, die an diesem Spital ein- und auswandern, dann kriegt er noch besser solche Kathedralgestalten heraus.“ ROBELS, Ramboux' Leben, S. 10. Doch „David erkannte gar bald das grosse Talent in dem jungen Ramboux, und auf manchfache Weise zeichnete er ihn als einen seiner liebsten Schüler aus.“ CATALOG DER NACHGELASSENEN KUNST-SAMMLUNGEN, S. III - IV.

⁹⁶ ZAHN, Ansichten von Trier, S. 7. ROBELS, Ramboux' Leben, S. 10. Über Davids Beurteilung der Arbeiten seiner Atelierschüler auch im Zusammenhang mit Rubens siehe BECKER, Paris, Anm. 1184 auf S. 359.

⁹⁷ ROBELS, Ramboux' Leben, S. 10.

⁹⁸ Eine Zeichnung nach einem Bacchantenzug wird dort entstanden sein. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Nr. 3. In den Skizzenbüchern sind Studien nach griechischen Vasen und Bildnisköpfen enthalten. BECKER, Paris, S. 14 und S. 356, Nr. 169, 16.

⁹⁹ BECKER, Paris, S. 57.

¹⁰⁰ In Ramboux' Besitz soll sich um 1850 eine Kopie nach Tizians *Grablegung Christi* aus dem Louvre befunden haben. NEHER, Salentin, S. 148 - 149.

(1599 - 1641), Peter P. Rubens (1577 - 1640), Eustache Le Sueur (1617 - 1655), Charles Le Brun (1619 - 1690)¹⁰¹ und vielleicht auch nach Raffael (1483 - 1520): David riet besonders seinen deutschen Eleven Raffael zu studieren, um ihre „gotische“ Figurenauffassung abzulegen¹⁰² – Ramboux' anatomische Zeichnung soll David an „knochige gotische Gestalten“ an der Fassade von Notre Dame erinnert haben.¹⁰³

Die Gemälde des Musée Napoléon waren in der Folge Napoleonischer „Raubzüge“ durch Europa und der Aufhebung von Kirchen und Klöstern nach Paris gelangt¹⁰⁴ und nicht zuletzt Ausdruck und Beschleuniger eines nördlich der Alpen ab etwa dem letzten Drittels des 18. Jahrhunderts allmählich zunehmenden Interesses von Kunstliebhabern, Kunstkennern, Altertumsforschern und Künstlern an italienischen Kunstwerken des 15. und 16. Jahrhunderts. Die ausgestellten, dem klassizistischen Betrachter auf der einen Seite faszinierend, auf der anderen Seite befremdlich anmutenden Kunstwerke sollten vermittlungsbezogene, theoretische Auseinandersetzungen mit ihnen herausfordern, denn sie passten nicht in das Raster der zeitgenössischen, durch das klassische Kunstideal geprägte Sichtweise von Kunst, in der das formale Erscheinungsbild Träger der Aussage ist. Die klassizistischen Künstler nahmen an diesen Kunstwerken der italienischen Kunst vor der Hochrenaissance vor allem die Merkmale wahr, die sie formal an die antike Formensprache erinnerten. Seinem Lehrer David und besonders einer sich unter seinen Schülern formierende Gruppe („Primitifs“),¹⁰⁵ mit denen Ramboux in Kontakt hätte kommen können, erschienen die Künstler Pietro Perugino (um 1448 - 1523), Fra Angelico (1387 - 1455), Giotto (um 1266/76 - 1337) und Masaccio (1401 - 1428) deshalb als bemerkenswert, weil ihre Kunstwerke seinen beziehungsweise ihren Vorstellungen über Kompositionsschema und einer linearen Darstellungsform entsprachen. Für den Klassizisten transportieren die Linie und die Kontur den wahren Charakter eines Kunstwerks. Die aus diesem Blickwinkel gesehenen italienischen Kunstwerke wurden in einer entsprechenden antikisierenden Formensprache reproduziert: die Technik des Kupferumrissstichs reduzierte das Kunstwerk auf Komposition und Umrisslinien.¹⁰⁶ Die zwei

¹⁰¹ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. IV. CATALOG DER NACHGELASSENEN KUNST-SAMMLUNGEN, Nrn. 401 - 404, 412, 416. Darunter eine *Dornenkrönung Christi* von van Dyck, *Die Krönung der Maria von Medici in der Kirche St. Denis* und *Die Vermählung der Maria von Medici mit Heinrich IV.* beide nach Rubens in Versailles, *Szenen aus dem Leben des hl. Bruno* von Le Sueur in Paris, die *Tageszeiten* nach einem Deckengemälde wohl Le Bruns in Versailles.

Becker nimmt an, dass diese Kopien nicht in Paris entstanden sind, da entsprechende Skizzen oder Zeichnungen in keinem der aus der Pariser Zeit stammenden Skizzenbücher auftauchen. BECKER, Paris, Anm. 1041 zu Liste 1.

¹⁰² „Der Maler David hat aber wohl Recht, wenn er seinen aus allen Nationen bestehenden Akademikern täglich predigt.; der Teutsche müsse, um den gothischen Geschmack gänzlich abzuschütteln, den Raffael, der Franzose aber, um seine Flüchtigkeit und elende Flachheit zu verlieren, den ernsthaften und gediegenen Dürer studieren – ohne ihn zu kopieren.“ Brief von Issel an Schleiermacher vom 23. 9. 1815. Abgedruckt in CARL PHILIPP FOHR, S. 17.

¹⁰³ Siehe Anm. 95.

¹⁰⁴ BECKER, Paris, S. 57 - 60.

¹⁰⁵ FASTERT, Kulturaustausch, S. 177.

¹⁰⁶ Ferdinand Hartmann kehrte 1798 mit einer Sammlung von Durchzeichnungen auf Ölpapier nach Werken von Giotto, Masaccio, Ghirlandajo, Perugino von Rom nach Dresden zurück, wo sie von den Brüdern Riepenhausen 1804 abgezeichnet wurden. Wilhelm Blumenbach zeigte diese Pausen in Hannover August Kestner, der sie im Juli 1805 nach Lübeck brachte und dem 15jährigen Friedrich Overbeck zeigte. Hartmann hatte auch begonnen, altitalienische und altdeutsche Malerei zu sammeln. Hunderte von englischen, italienischen und deutschen Sammlern, Schriftstellern und Künstlern strömten zwischen 1798 - 1814 nach Paris, waren begeistert von der Öffentlichkeit der Sammlungen, studierten die Werke, verfassten Galerieberichte, planten Kunstgeschichten und kopierten Bilder. Zahlreiche deutsche Stecher arbeiteten an den großen Galeriewerken mit, die seit 1800 erschienen. In deutschen Zeitschriften erschienen Stiche nach Zeichnungen, die die Parisbesucher anfertigten. Die Umrisse, die Charles Paul Landon in seinen Werkbeschreibungen zu Raffael, Domenichino in seinen „Annales du Musée et de l' Ecole moderne des Beaux-Arts“ seit 1800 herausgab, wurden studiert und nachgeahmt. Viele Kopien entstanden in Paris in fürstlichem Auftrag und erschienen in deutschen Kunstaustellungen.

heute verschollenen Zeichnungen, die Ramboux im Rahmen des künstlerischen Studiums im Louvre nach Gemälden von Perugino und Fra Angelico¹⁰⁷ angefertigt hat, zeigten gewiss auch die Konzentration auf Komposition und Kontur und vernachlässigten die Binnenmodellierung. Wohl war die Art, mit der Ramboux die nachgezeichneten Gemälde betrachtete, bereits beeinflusst von der frühromantischen Kunstbetrachtung, wie sie der deutsche Dichter Friedrich Schlegel (1772 - 1829) während eines Parisaufenthalts 1802 - 1804 in Auseinandersetzung mit jenen Kunstwerken der vorreformatorischen Epoche im Musée Napoléon entwickelt und in der auf das gebildete Bürgertum einflussreich wirkenden Zeitschrift *Europa* niedergelegt hatte.¹⁰⁸

Die um 1800 in Deutschland infolge Säkularisation und französischer Besatzung als bedrückend empfundene Situation hatte patriotische Gefühle und eine Sehnsucht nach „besseren Zeiten“ ausgelöst. Als eine solch bessere Zeit, als die deutsche Nation mit der Religion gemeinsam in Frieden geeint war, wurde ein historisch (noch) ungenau definierter Zeitraum vor und um die Reformation angesehen. In diesem Rahmen wuchs das Interesse an der Kunst dieser Epoche, darunter der Malerei, und wurde entsprechend interpretiert: Novalis (d.i. Freiherr Friedrich von Hardenberg, 1772 - 1801) hatte „das Mittelalter“ als Zustand des „Zwielichts“ zwischen Barbarei und Moderne charakterisiert, „die unter schlichtem Kleide eine höhere Gestalt verbirgt.“¹⁰⁹ Die Gemälde dieser Zeit – als Abbilder dieses Zustandes gesehen – würden so hinter ihren „Kleide“ – dem formalästhetischen Erscheinungsbild – ein Geheimnis, eine tiefere Bedeutung verbergen, die es zu erkennen galt. Schlegel strebte in dieser Tradition in seinen Erörterungen über die Pariser Gemälde nicht nach einer Be- und Verurteilung der „fremden“ Kunstwerke auf einer formalästhetisch-normativen Ebene der klassizistischen Kunstbetrachtung, sondern betrachtet die Kunstwerke in einer religiös motivierten, historisch-relativierenden und psychologisch orientierten Anschauungsweise als universelle, poetische Ausdrucksformen, die Botschaften aus der Zeit ihres Entstehens an den aktuellen Betrachter richten. Kunst wurde nicht mehr als Vermittlungsinstanz des Schönen gesehen, sondern als eine menschliche Ausdrucksform gleich einer „Sprache“, mit deren Hilfe Gedanken und Gefühle an den Betrachter vermittelt werden.¹¹⁰ Die Entschlüsselung dieser Botschaften kann nur in der persönlichen Auseinandersetzung gelingen, während des eingehenden und nahsichtigen Betrachtens individuell erfahren werden.

Nach erfolgreich absolvierter Lehrzeit kehrte Ramboux im Frühjahr 1813¹¹¹ nach Trier zurück, wo er es während seines Parisaufenthalts zu einer gewissen Bekanntheit gebracht hatte¹¹² und vor allem als

gen. Auch hier sammelte sich das Interesse immer mehr an den Werken des frühen Raffael und seiner Vorgänger. BECKER, Paris, S. 60 - 61.

¹⁰⁷ BECKER, Paris, S. 356. Die Zeichnungen sind verschollen.

¹⁰⁸ SCHLEGEL, Gemäldebeschreibungen, S. 9 - 47.

¹⁰⁹ NIER, Der mittelalterliche Künstler, S. 98.

¹¹⁰ Schlegel schreibt: „Die echte Quelle der Kunst und des Schönen liegt im Gefühl. Das religiöse Gefühl, die Andacht und Liebe, und die innigste stille Begeisterung derselben war es, was den alten Malern die Hand führte.“ BUSCH/BEYRODT, Kunsttheorie, S. 62.

¹¹¹ Ramboux war bis Frühjahr 1813 auf Davids Schülerliste eingetragen. BECKER, Paris, Nr. 169, 10. David stellte Ramboux folgendes Zeugnis aus: „[...] ich muss zugeben, daß in der großen Zahl von Schülern, die ich ausgebildet habe, niemand in irgendeiner Zeit mehr Talent als der junge Ramboux gezeigt hat; und ich fürchte nicht, daß diesen schmeichelhaften Aussagen über ihn und seine Anlagen widersprochen wird; er ist geboren, um in dieser Kunst dem Lande, das ihn hervorgebracht hat, Ehre zu bringen.“ StB Trier, Autografensammlung. Zitiert nach ROBELS, Ramboux' Leben, S. 10. ZAHN, Johann Anton Ramboux, S. 7. Der vollständige französische Wortlaut des undatierten, wohl 1813 entstandenen „Zeugnisses“ bei BECKER, Paris, S. 416, Anm. 1039.

Porträtist Verwendung fand.¹¹³ Wohl unzufrieden mit der begrenzten Trierer Auftragsituation und den künstlerischen Perspektiven dort brach er Anfang April 1815 nach München auf mit dem Ziel, die Akademie zu besuchen. Dort wollte er sich in der höchsten Malereigattung, der Historienmalerei, weiter üben¹¹⁴ und sich möglicherweise auf die für Künstler obligatorische Italienreise vorbereiten. Wohl war das Interesse Ramboux' an der Malerei der alten deutschen, niederländischen und italienischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts noch relativ begrenzt. Denn auf dem Weg nach München ließ Ramboux die Möglichkeit aus, die damals wegen der Bestände dieser Maler berühmte Gemäldesammlung Boisserée zu sehen, obwohl zunächst, auf Anraten Wyttenbachs, geplant.¹¹⁵ Die Kunstakademie München war zu diesem Zeitpunkt unter der Leitung des ehemaligen Direktors der Düsseldorfer Kunstakademie, Johann P. von Langer (1756 - 1824), den Ramboux vielleicht dort noch kennengelernt hatte, weiter strikt den Idealen Davids verpflichtet. Die stetig steigende Schülerzahl der jüngst gegründeten und nun führenden Kunstakademie Deutschlands rührte auch von dem Bemühen her, die Ausbildungskonzepte älterer Kunstakademien verbessern zu wollen. Laut Verfassung war die oberste Lehraufgabe, das individuelle Talent zu entwickeln und die schablonenhafte Ausbildung, die bis dato allerorten anzutreffen war, zu vermeiden. Bestimmt lockte Ramboux auch die Hoffnung, hier neue Anregungen für einen persönlichen Ausdruck auch abseits der französischen Schule zu finden.¹¹⁶

¹¹² Auf ihren Reisen nach Paris besuchten Trierer Geschäftsleute vor 1810 Ramboux und berichteten seiner Mutter vollen Lobes von den Fortschritten ihres Sohnes. Bei einer dieser Gelegenheiten wurde eine Mappe voller Zeichnungen und Entwürfe der Mutter überbracht, so dass sie sich und die Stadt Trier ein Bild von Ramboux' Schaffen machen konnten. ZAHN, Johann Anton Ramboux, S. 7. 1810 wurde Ramboux von seinem älteren Bruder Jean Baptiste eindringlich gebeten, ein Gemälde nach Trier zu übersenden, das in eine Ausstellung aufgenommen werden sollte, da die Stadt sehr an Ramboux' Schicksal teilnehme. Brief von Jean B. Ramboux an Johann A. Ramboux vom 15. 9. 1810. Privatbesitz. NEUMEYER, Ramboux, S. 5. Ein Gemälde scheint aber nicht nach Trier geschickt worden zu sein, wohl deshalb, weil die Ausbildung in Paris den Kunstschülern keine Zeit für ein vergleichsweise „freies“ Arbeiten abseits des ausbildungsgebundenen Schaffens ließ. 1812 scheint Ramboux Trier kurz besucht zu haben. Das Porträt seiner Schwester soll kurz vor deren Tod 1812 entstanden sein. Oder entstand es nachträglich? Becker vermutet, dass Ramboux nach einem kurzen Aufenthalt in Trier Anfang 1812 im Februar nach Paris zurückkehrte, wiederum in Davids Atelier eintrat und sich in die Akademielliste eintrug. BECKER, Paris, S. 416, Anm. 1039.

¹¹³ Vgl. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 6 und 7, Abb. 2, 3, 25. EICHLER, Ramboux, S. 6 - 7, Abb. 2 - 4. In einer besonderen Qualität offenbart das Paar Bildnisse des Oberförsters Utsch und seiner Gemahlin, Ramboux' Schwester, die Ideale der David-Schule. ROBELS, Ramboux' Leben, S. 10. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nrn. 6 und 7. Ein von Ramboux wohl vornehmlich im Dezember 1814 angefertigter und spätestens im Februar 1815 vollendeter Theatervorhang mit dem Musageten im Kreis der neun göttlichen Jungfrauen für das Trierer Stadttheater hat sich nicht erhalten. GROß, Beiträge, S. 341 - 343.

¹¹⁴ Laut Matrikelbuch der Akademie der bildenden Künste von 1809 - 1841 schrieb sich Ramboux unter der Matrikelnummer 321 am 19. 4. 1815 als Eleve für Historienmalerei ein. http://www.matrikel.adbk.de/05ordener/mb_1809-1841/Jahr_1815/matrikel-00321 (Letzter Zugriff 3. 11. 2008). Der Katalog Ferchls führt den Namen Ramboux für das Jahr 1813 auf, was nahe legt, dass Ramboux bereits in diesem Jahr in München war und eine heute nicht erhaltene Lithographie angefertigt hat. WINKLER, Die Frühzeit, S. 201.

¹¹⁵ Wyttenbach hatte Ramboux eine Empfehlung für den Heidelberger Philologen und Altertumsforscher Georg F. Creuzer (1771 - 1858) mitgegeben, den Ramboux am 6. 4. besuchte. Dort zeigte Ramboux an der berühmten Boissereeschen und Bertramschen Gemäldesammlung kein Interesse. „Mein theuerster Freund, gestern war Ihr Schwager hier aber nur wie im Fluge [...] Dadurch ward er für diesmal des Vergnügens beraubt, die wichtige Sammlung altdeutscher Gemälde der Herrn Boisserée und Bertram (aus Cöln, jetzt dahier) zu sehen. Heute früh hätte Hr. Ramboux beim günstigsten Licht alles sehen können [...] Ich finde selbst, daß der wackere junge Mann etwas schüchtern ist. Auf seiner Rückreise muss er ja nicht versäumen, diesen Bilderschatz zu sehen, der von allen bewundert wird, die sonst in den größten Gallerien gewesen. So war im vorigen Herbst Göthe deswegen allein 14 Tage hier. Ich habe ihrem Herrn Schwager eine kleine Adresse an Schelling [Friedrich W. J. von Schelling (1775 - 1854)] nach München mitgegeben. Als Sekretär der Akademie der Künste kann ihm dieser am meisten nützen. Für die Rückkehr habe ich von den Herrn Boisserée schon das Versprechen, das H. Ramboux die Bilder sehen soll.“ Brief von Georg F. Creuzer aus Heidelberg vom 7. 4. 1815 an Wyttenbach nach Trier. StB Trier, Autografensammlung. Zitiert nach GROß, Beiträge, S. 346. ROBELS, Ramboux' Leben, S. 11. Ob Ramboux die Sammlung noch gesehen hat, bevor er 1816 nach Italien aufbrach, ist unklar.

¹¹⁶ ROBELS, Ramboux' Leben, S. 11.

In diesem Interesse hätte Ramboux an der Akademie nämlich die Maler Carl P. Fohr (1795 - 1818)¹¹⁷ und Ludwig S. Ruhl (1794 - 1887) kennenlernen können,¹¹⁸ die sich beide für historische Literatur und Druckgrafik des späten Mittelalters und der Reformationszeit sowie zeitgenössische Literatur, die sich mit der Welt dieser Epochen befasste, interessierten und als Quellen für ihr Werk nutzten. Obwohl von Akademiedirektor Langer verboten, kopierte Fohr auch nach Gemälden der Gemäldegalerie.¹¹⁹ Ob auch Ramboux abseits der Antikenstudien an der Akademie diese Gemälde studierte und sich damit Langers Lehrmethoden widersetzte, ist unbekannt – zumindest listet der Versteigerungskatalog seines Nachlasses eine Kopie in Öl auf Holz nach Raffaels *Verklärung Christi* auf, die in München zu unbekanntem Zeitpunkt entstanden ist.¹²⁰ Ebenso unklar ist, ob seine Auseinandersetzung mit der so genannten „altdeutschen“ Kunst dieser Epochen über die Empfehlungen Langers¹²¹ hinausging und sich an der Auseinandersetzung Fohrs und Ruhls orientierte: wie diese studierte Ramboux Drucke von Albrecht Dürer (1471 - 1528)¹²² und hatte, offenbar wie sein enger Freund, der angehende Kupferstecher Samuel Amsler (1791 - 1849),¹²³ bereits dezidierte Vorstellungen über deren angemessene Rezeption. Im Gegensatz zu einer Gruppe von Studenten in ihrer engeren Umgebung – darunter Fohr und Ruhl? –, „die unter sich ein Bündniß geschlossen daß Altdeutsche wieder hervorzubringen“ und dabei nicht das „Gute von demjenigen, was die alten Künstler nicht besser machen konnten – indem es ihnen an Zeichnung fehlte – unterscheiden“ konnten,¹²⁴ sahen sich Amsler und mit ihm wohl auch Ramboux bereits als so verständig im Umgang mit der „altdeutschen“ Kunst, dass für sie feststand, nicht das Formale, sondern die Inhalte und die Bildsprache eines Dürer für ihre Kunstwerke nutzen zu wollen. Diese Anschauung verband beide mit den berühmten, in Rom ansässigen Vertretern der „neudeutschen Malerei“ um Johann F. Overbeck (1789 - 1869) und Peter J. Cornelius (1783 - 1867). Es ist in Anbetracht der offenbar ähnlichen Interessen der beiden Freunde anzunehmen, dass auch Ramboux gezielten Kontakt¹²⁵ mit diesen knüpfen wollte. Beide planten wohl seit 1815 eine Studienreise nach Italien¹²⁶ und brachen im Frühjahr 1816¹²⁷ mit dem Ziel Rom nach Italien auf.

¹¹⁷ Fohr sollte 1818 ein Porträt von Ramboux zeichnen. Siehe Anm. 127.

¹¹⁸ ROBELS, Ramboux' Leben, S. 11.

¹¹⁹ CARL PHILIPP FOHR, S. 17.

¹²⁰ CATALOG DER NACHGELASSENEN KUNST-SAMMLUNGEN, Losnummer 408.

¹²¹ Langer empfahl aufgrund seiner (beschränkten) Kenntnisse keine anderen Maler als Dürer und seine Zeitgenossen aufgrund ihrer „kindlichen Phantasie“, mystifizierte aber deren Kunst weitaus stärker als Fohr. CARL PHILIPP FOHR, S. 17.

¹²² Daneben interessierten ihn die Drucke von Gerog Pencz (um 1500 - 1550) und dem Italiener Marcantonio Raimondi (um 1480 - 1527/34). ROBELS, Ramboux' Leben, S. 11. Raimondi stach sowohl nach Dürer als auch nach Raffael.

¹²³ Amsler schrieb am 7. 8. 1815 an seine Eltern: „Der Umgang mit Ramboux ist für mich doppelt nützlich, wir sind täglich beieinander; er ist ein sehr solider und bescheidener Mensch, die auf der hiesigen Akademie so ziemlich selten sind.“ ZIEGLER, Samuel Amsler, S. 6 - 7.

¹²⁴ In dem oben zitierten Brief heißt es weiter: „Ist man nicht von ihrer Gesinnung, so hat man keinen Zutritt zu ihrem Kreis; glauben sie einen auf ihre Seite zu bringen, begegnen und schmeicheln sie ihm freundlich, ist er gewonnen, so werden ihm Geheimnisse anvertraut, die er so streng bewahren muss, wie ein Mitglied des Freimaurerordens.“ ZIEGLER, Samuel Amsler, S. 6 - 7.

¹²⁵ Amsler hoffte, dass es für ihn in Rom Gelegenheit geben würde, die „neudeutsche Malerei“ auch nördlich der Alpen durch Reproduktionsstiche bekannt zu machen. ZIEGLER, Samuel Amsler, S. 5.

¹²⁶ Die Studienreise durch Italien zählte zu den obligatorischen Zielen eines jeden (jungen) Künstlers. Amsler schreibt am 20. November 1815: „Mein einziger Wunsch, den ich als die Beförderung zu meinem Glücke hatte, ist – Rom... Dort ist das Vaterland der Künste, der Sammelplatz der vorzüglichsten Künstler, dort die ersten Gemälde eines Raphael, Michel Angelo, Titian und die eines Leonardo da Vinci; – mit einem Schatz von Zeichnungen nach solchen Künstlern werde ich zurückkehren und gewiß würde und könnte mir diese Reise für die Folge nicht ohne größten Nutzen sein [...]“. ZIEGLER, Samuel Amsler, S. 6. Amsler und Ramboux hatten sich im Vorfeld in der italienischen Sprache geübt. ZIEGLER, Samuel Amsler, S. 4 - 5.

2. 2 Der erste Italienaufenthalt 1816 - 1822

2. 2. 1 Umfeld und Kunstbetrachtung

Auf dieser Reise studierten die beiden Maler, wie alle reisenden Maler ihrer Zeit, die Sehenswürdigkeiten der Landschaft und die örtlichen Kunstschätze. Die Reise führte sie zunächst in die Schweiz¹²⁸ und dann nach Mailand. In Bologna sahen sie sich die von den Franzosen zurückgegebenen italienischen Gemälde an, unter anderem solche von Raffael, Dominichino (1581 - 1641) und den Brüdern Annibale (vor 1560 - 1609) und Agostino Carracci (1557 - 1602), in Parma Correggio (1494 - 1534)¹²⁹ – darunter Künstler, die zur klassizistisch geprägten Zeit allgemein hoch geschätzt waren. Durch die Freundschaft mit Amsler und nicht zuletzt über die Wahl der Unterkünfte in Rom¹³⁰ ist Ramboux bald im Umkreis der so genannten Lukasbrüder und Nazarener¹³¹ sowie Teilen der mit diesen in Kontakt stehenden Malern und Kunst-Historikern unter den Deutsch-Römern¹³² nachweisbar¹³³ und wurde in seiner Kunstbetrachtung nachhaltig von diesen geprägt. Wohl in direkter Anschauung des ersten Großauftrags der Nazarener, dem zwischen Juli 1816 und Sommer 1817 von Friedrich W. Schadow (1788 - 1862), Peter Cornelius, Friedrich Overbeck und Philipp Veit (1793 - 1877) ausgeführten Freskenzyklus im Palazzo Zuccari,¹³⁴ näherte sich Ramboux der allgemeinen Kunstauffassung

¹²⁷ Die politischen Unruhen in Europa im Allgemeinen, in Italien und Rom im Besonderen, hatten sich 1815 mit dem Wiener Kongress nach den napoleonischen Kriegen wieder beruhigt. Der Strom europäischer Künstler auf dem Weg nach Italien und Rom schwoll nun wieder an. Nachdem Fohr eine Wanderung nach Padua, Verona und Venedig Anfang 1816 nach München zurückgekehrt war, planten die beiden, wie auch Amsler und Ramboux, im Frühling 1816 die Reise nach Rom. Doch Ruhl brach alleine auf, Fohr folgte später. GALLWITZ, Die Nazarener in Rom, S. 212. Fohr sollte Ramboux 1818 porträtieren. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 124.

¹²⁸ Ramboux hielt sich zusammen mit Amsler mehrere Monate in dessen Heimat, in Wildeggen im Kanton Aargau, auf, wo sie nach der Landschaft zeichneten. ZIEGLER, Samuel Amsler, S. 7. AHRENS, Ramboux und Dräger, S. 93.

¹²⁹ RAVE, Ramboux und die Wiederentdeckung, S. 237. ZIEGLER, Samuel Amsler, S. 7.

¹³⁰ Die gewählten Unterkünfte bildeten Mittelpunkte der deutschen Künstler- und Gelehrtenkolonie in Rom. Er wohnte zunächst in den oberen Räumen des Palastes l'Arco della regina (Palazzo Zuccari) zusammen mit dem Kupferstecher Carl Barth (1787 - 1853). ZIEGLER, Samuel Amsler, S. 8. Später zog er in die daneben liegende Casa Buti um. NOACK, Deutschtum in Rom, 2, S. 468. Die Casa Buti war nicht weniger traditionsreich als Künstlerherberge und sehr beliebt unter den Deutsch-Römern. Die ehemalige Mengs'sche Wohnung in der Via Sistina 72 wurde von der Witwe eines Freundes von Mengs, Camillo Buti, gemeinsam mit ihren drei Töchtern und einer Schwester bewirtschaftet. Sie vermieteten Künstlern Zimmer, die zugleich als Ateliers dienten. NOACK, Deutschtum in Rom, 1, S. 374. Der heimeligen und ungezwungenen Atmosphäre dieses Hauses mit ihren Wirtschafterinnen hat Ramboux in einem Aquarell ein Denkmal gesetzt: während die beiden Schwestern Buti sich im Innenhof um das Wassers schöpfen aus dem hauseigenen Brunnen kümmern, blicken die drei Töchter frech aus den Fenstern zum Maler hinüber. Unterdessen gibt ein geöffnetes Fenster den Blick frei auf einen Maler, der konzentriert an der Staffelei sitzend bei der Arbeit ist. *Der Hof der Casa Buti in Rom*. Aquarell und Bleistift auf Papier. 54 x 43 cm. Bez. unten rechts: AR[mit Feder]amboux[mit Bleistift]. AR [ligiert] f. Rom, 25. Juni 1820 [mit Feder]. Museum Simeonstift Trier, Inv. Nr. III/92. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 8, Abb. auf S. 29. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 24, Abb. 37. DOMSCHEIT-PREUß, Casa Buti, S. 105. Das Fehlen von Vermerken in der römischen Künstlerkasse lässt darauf schließen, dass Ramboux' finanzielle Lage als gut zu bezeichnen ist. Noack, der entsprechende Quellen ausgewertet hat, nennt Ramboux nicht unter den Empfängern der Künstlerkasse.

¹³¹ Als Lukasbrüder werden diejenigen Maler bezeichnet, die untereinander den Lukasbund geschlossen haben und damit den „Kern“ der neudeutschen Malerei bilden. Der Begriff Nazarener wird in dieser Arbeit zur Benennung der Lukasbrüder und ihrer Anhänger (Nachfolger, Schüler) benutzt. Zur Definition JENSEN, I Nazareni, S. 46 - 52. BÜTTNER, Peter Cornelius, 1, S. 118 - 124.

¹³² Ramboux traf den Kunsthistoriker Carl F. von Rumohr (1785 - 1861) sowie die Historiker Barthold G. Niebuhr (1776 - 1831) und Johann F. Böhmer (1795-1863). ZAHN, Johann Anton Ramboux, S. 8. Brief von Ramboux an Johann F. Böhmer vom 31. 1. 1823. Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 2, 3r.

¹³³ Johann F. Overbeck (1789-1869), Peter Cornelius (1783-1867), Friedrich W. Schadow (1788-1862), Johannes Veit (1790-1854), Philipp Veit (1793-1877), Carl P. Fohr (1795-1818), Franz T. Horny (1798-1824), Theodor Rehbenitz (1791-1861), Carl Mosler (1788-1860), Johann David Passavant (1787-1861), der Landschaftsmaler Joseph A. Koch (1768-1839) und Julius V. H. Schnorr von Carolsfeld (1794-1872). ZAHN, Johann Anton Ramboux, S. 8.

¹³⁴ Zur Entstehung des Freskenzyklus' in den Räumen der Wohnung Jacob Bartholdys, „Casa Bartholdy“ genannt, siehe BÜTTNER, Peter Cornelius, 1, S. 76 - 80.

der Nazarener an und scheint dieser bis 1818 weitgehend entsprochen zu haben:¹³⁵ er wählte seitdem vor allem religiöse Themen aus dem alten und neuen Testament,¹³⁶ übernahm die nazarenische Arbeits- und Studienweise¹³⁷ und orientierte sich in den Darstellungsprinzipien unter anderem an Overbeck, aber auch an Carl P. Fohr und dem älteren Landschaftsmaler Joseph A. Koch (1768 - 1839)¹³⁸ (Abb. 7 - 8). In einem wohl engeren Kontakt scheint er mit Peter Cornelius gestanden zu haben,¹³⁹ freundschaftliche Beziehungen pflegte Ramboux vielleicht mit Fohr¹⁴⁰ und, neben¹⁴¹ Samuel Amsler, vor allem mit dem Kupferstecher Carl Barth (1787-1853)¹⁴², der den Nibelungenzyklus von Peter

¹³⁵ Robels sieht Ramboux im Jahr der Vollendung seines wohl ersten Ölgemäldes in Italien, *Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies* von 1818, „ganz zum Nazarener geworden.“ ROBELS, Ramboux' Leben, S. 12. Zum Gemälde AHRENS, Ansichten von Trier, Kat. Nr. 9. Böhmer gefiel das Bild wegen seiner Farbigkeit und der ungenauen Malweise nicht. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4 Nr. 1 - 39, 20. 12. 1818, fol. 89.

¹³⁶ ROBELS, Ramboux' Leben, S. 11. Ramboux bevorzugte zu diesem Zeitpunkt religiöse Themen, wie z.B. die Entwürfe zu Kompositionen zum Einzug Christi in Jerusalem, Anbetung der Könige, Grablegung Christi, Christus und die Samariterin am Brunnen beweisen. Robels beobachtet an der undatierten Zeichnung *Josef deutet den ägyptischen Hauptleuten im Gefängnis ihre Träume* eine inhaltliche Übereinstimmung mit dem 1817 vollendete Fresko Schadows *Traumdeutung im Gefängnis* aus dem Freskenzyklus. ROBELS, Ramboux' Leben, S. 11. Die undatierte Zeichnung, die noch den deutlichen Einfluss Davids zeigt, wird allerdings heute auf spätestens 1812 datiert und wäre demnach noch in Paris entstanden. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 2 und Abb. auf S. 22. Bleistift auf Papier, 44, 2 x 58,0 cm. Signiert unten rechts mit zwei Initialen JR [ligiert] und nochmals JAR [ligiert]. Städtisches Museum Simeonstift, Trier.

¹³⁷ Wie bei den Nazarenern üblich, pflegte auch Ramboux Gemälde als Kartons in gleichgroßen Aquarellen vor- und nahezu vollständig auszuarbeiten. Erhalten sind solche Kartons im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt und im Hessischen Landesmuseum, Darmstadt. ROBELS, Ramboux' Leben, S. 12. Er nahm teil an den von Passavant ins Leben gerufenen abendlichen Zusammenkünften – der „offenen Akademie“ – bei denen gemeinsam Akt- und Gewandstudien angefertigt wurde. ZAHN, Johann Anton Ramboux, S. 8. Teilnehmer waren 1822 neben Ramboux u.a.: Einer der Bildhauer-Brüder Eberhard (Konrad (1768 - 1859) und Franz (1767 - 1836)), Hieronymus Heß (1799 - 1850), Karl Begas (1794 - 1854), Johann C. Bäse (Ende des 18. Jh. - 1837), Louise Seidler (1786 - 1866), Anton Dräger (1794 - 1833), Heinrich I. Lenge- rich (1790 - 1865), Johann M. Rohden (1778 - 1868), Johann G. Gutensohn (1792 - nach 1844), Ferdinand Ruscheweyh (1785 - 1845), Joseph Thürmer (1789 - 1833), Philipp Veit (1793 - 1877), Peter Rittig (1789 - 1840), der Kunstliebhaber und Schriftsteller Ernst Platner (1773 - 1855), Johann A. Koch (1768 - 1839), der Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770 - 1844), Gustav H. Naeke (1786 - 1835), Leopold Kupelwieser (1796 - 1862), Joseph J. Sutter (1781 - 1866), der Theologe, preußischer Diplomat und Kunstliebhaber Karl J. Bunsen (1791 - 1860). StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant, B, Nr. 28.

¹³⁸ Die um 1818 ausgeführte Zeichnung *Christus erscheint Maria Magdalena im Garten* orientiert sich in Komposition und Darstellungsweise deutlich an Overbeck. Es zeichnet sich aus durch an das raffaeleske Ideal Overbecks anknüpfende Figurentypen, eine detailreiche Landschaftszeichnung nach Naturstudien aus. ROBELS, Ramboux' Leben, S. 12 - 13. VERBEEK, Ostermorgen, S. 296 - 298. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 28.

¹³⁹ Böhmer berichtet in seinem Tagebuch über Treffen am 23. und 24. Mai 1819. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4 Nr. 1 - 39, fol. 523 und 528.

¹⁴⁰ Gemeinsam mit Barth und Amsler musste Ramboux mit ansehen, wie Fohr bei einem gemeinsamen Ausflug am 29. Juni 1818 im Tiber ertrank.

¹⁴¹ Aufschluss über Ramboux engere Kontakte können auch Porträts geben, die er zeichnete: *Der Maler Johann C. Schinz (1797 - 1832)*. Bleistift auf Papier. 11,5 x 11,1 cm. 1819. Bez. J. K. Schintz: Rom den 2. März 1819. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. GELLER, Bildnisse, Kat. Nr. 1249, Abb. 483. *Der Maler Johann F. Dietrich (1787 - 1846)*. Bleistift auf Papier. 11,5 x 11,1 cm. 1818/1822. Bez.: Maler Dieterich. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. GELLER, Bildnisse, Kat. Nr. 204, Abb. 69. *Der Architekt Friedrich Arnold* (Lebensdaten unbekannt). Bleistift auf Papier. 12,6 x 12,8 cm. 1816/1822. Bez.: Arch. Arnold. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. GELLER, Bildnisse, Kat. Nr. 29, Abb. 9. *Der Architekt Heinrich Hübsch (1795 - 1863)*. Bleistift auf Papier. 18,4 x 13,5 cm. Um 1818/1819. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 19, Abb. 34. *Der Architekt Johann Buck* (um 1794 - Todesdatum unbekannt). Bleistift auf Papier. 17,8 x 16,1 cm. Um 1818. Bez. oben rechts: Arch. Buck. Hildburgh. Bez. oben rechts auf dem Kopf stehend: Buck aus Hildenburghausen. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 18, Abb. 29. Ferner zeichnete er zwei Porträts vom Leibarzt des Bayerischen Kronprinzen Ludwig (I.): *Dr. Johann N. von Ringseis (1785 - 1880)*. Bleistift auf Papier. 24,8 x 19 cm. Bez. oben rechts: Dr. Rhingseis. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 16, Abb. 31. *Dr. Johann N. von Ringseis*. Bleistift auf Papier 22 x 19 cm. Bez. unten links: Doctor Ringseis/Roma 1818. Privatsammlung München. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 17.

¹⁴² Mit Carl Barth und Samuel Amsler bewohnte Ramboux ein Quartier im Palazzo Zuccari. Ramboux zeichnete drei Porträts von ihm: *Der Kupferstecher Carl Barth (1787 - 1853)*. Bleistift auf Papier. 25,1 x 20,9 cm. Um 1818/1819. Bez. oben rechts: Kupferst. Barth. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 14. *Der Kupferstecher Carl Barth (1787 - 1853)*. Bleistift auf Papier. Feder und Wasserfarbe auf Papier. 26,3 x 20,4 cm. Um 1819. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 15. *Der Kupferstecher Carl Barth (1787 - 1853)*. Bleistift auf Papier. 16,7 x 14,2 cm. 1816/1822. Privatbesitz München. GELLER, Bildnisse, Kat. Nr. 51, Abb. 19. Im [KATALOG DER] KUNST-SAMMLUNGEN NACHGELASSEN VON HERRN JOHANN ANTON RAMBOUX werden unter Losnummer 736 Zeichnungen aus Italien aufgeführt, unter denen sich auch Künst-

Cornelius stach, und dem Maler Peter Rittig (1789 - 1840).¹⁴³ Häufige Begegnungen gab es auch mit den Malern Carl I. Mosler (1788-1860), Johann D. Passavant (1787 - 1861) und dem Historiker Johann F. Böhmer (1795 - 1863).¹⁴⁴ Sporadische Kontakte scheint Ramboux, wie die Nazarener insgesamt, auch mit den historisch interessierten preußischen Gesandten gepflegt und von ihren Forschungsprojekten Kenntnis gehabt zu haben. Darunter das von Johann F. Freiherr von Cotta (1764 - 1832)¹⁴⁵ initiierte Projekt der *Beschreibung der Stadt Rom*, an dem der Theologe und preußische Diplomat Carl J. Bunsen (1791 - 1860), der Kunstliebhaber und Schriftsteller Ernst Platner (1773 - 1855) und der Diplomat und bedeutende Historiker Barthold G. Niebuhr (1776 - 1831)¹⁴⁶ ab 1818 arbeiteten. Parallel dazu verliefen die ebenfalls auf Cotta zurückgehenden, 1816 gefassten Pläne zu einem Stichwerk zu der architekturgeschichtlichen Entwicklung der römischen Basiliken des 4. - 13. Jahrhunderts. Das Stichwerk sollte, als selbständige Publikation, der *Beschreibung der Stadt Rom* erläuternd zur Seite stehen¹⁴⁷ und nicht zuletzt durch die bildliche Dokumentation der Basiliken als Vorlagenwerk Effekte auf die zeitgenössische Sakralarchitektur Deutschlands ausüben.¹⁴⁸ Zu diesem Stichwerk, das zwischen 1822 - 1827 erscheinen sollte,¹⁴⁹ begannen um 1820 die konkreten Arbeiten, mit dem die im Umkreis der Lukasbrüder anzutreffenden Architekten Johann G. Gutensohn (1792 - 1874) und der Maler und Kupferstecher Johann M. Knapp (1793 - 1861) befasst waren.¹⁵⁰ Gemeinsam mit Gutensohn erarbeitete Knapp Kupferstiche, die die Entwicklung des Bautyps der Basilika in Rom von Konstantin dem Großen bis weit in das 13. Jahrhundert hinein anschaulich machen sollten. Ramboux war

lerbildnisse „in Apostelkostüm in ganzer Figur“ von Amsler, Barth, Mosler und Johann H. Tischbein (1751 - 1829) befunden haben – bei letzterer handelt es sich wohl um eine Zeichnung nach einer Zeichnung, da sich Tischbein Ende des 18. Jahrhunderts letztmals in Italien befunden hat.

¹⁴³ Böhmer trifft Ramboux zwischen Dezember 1818 und Mai 1819, falls nicht alleine, stets in Gesellschaft von Rittig, Barth oder Amsler an, wie z.B. am 28. 4. 1819 oder zwischen dem 23. 5. - 25. 5. 1819 bei mehreren Gelegenheiten. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4 Nr. 1 - 39, fol. 466, 527, 528 und 530.

¹⁴⁴ Böhmer trifft Mosler gemeinsam mit Ramboux am 24. und 25. Mai 1819 an. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4 Nr. 1 - 39, fol. 527 und 530. Am 6. Januar 1819 trafen sich Böhmer, Barth, Rittig und Passavant in Ramboux' Atelier, um dort zu zeichnen. Ebd., fol. 144. Passavant gesellte sich am 23. Mai 1819 zu der Gruppe Cornelius, Ramboux, Böhmer, Platner und Knapp. Ebd., fol. 523. Zu diesem Treffen siehe S. 28.

¹⁴⁵ Der Verleger und Buchhändler war Inhaber der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Tübingen. Neben den Werken von Goethe und Schiller hatte er auch bereits Schriften zur Klassischen Archäologie verlegt. Cotta befand sich 1816 in Rom. 1819 hat er das Projekt der „Bilderbibel“ unter den Nazarenern angeregt.

¹⁴⁶ Ramboux scheint mit Niebuhr bekannt gewesen zu sein: „[...] deine über Rom mitgeteilten Nachrichten waren mir nicht minder angenehm. Niebuhr scheint mir ein ultra diploma geworden zu seyn.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 31. 1. 1823. Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 2, 3r.

¹⁴⁷ WEGNER, Forschung, S. 64.

¹⁴⁸ Dazu siehe S. 116 - 117.

¹⁴⁹ WEGNER, Forschung, S. 64 - 66. GUTENSOHN, Johann G./ Johann M. KNAPP: Denkmale der christlichen Religion oder Sammlung der älteren christlichen Kirchen Roms, Rom und Tübingen 1822 - 1827. Es erschienen 5 Hefte mit je 7 Stichtafeln. Ein geplanter erläuternder Textband, von Bunsen verfasst, erschien erst im Rahmen der in München publizierten zweiten (Gesamt-)Ausgabe von 1843.

¹⁵⁰ Knapp befand sich zwischen 1818 und 1840 in Rom, Gutensohn zwischen 1820 und 1827. Der auch als Zeichner und Kupferstecher arbeitende Knapp, der sich nach seiner Ankunft in Rom 1818 rasch an die Nazarener, besonders Overbeck, angeschlossen hatte, begann 1820 damit, Bleistiftzeichnungen nach Kirchenbauten Roms, Ornamenten und Mosaiken anzufertigen. In dieser Auseinandersetzung reifte sein Entschluss, sich zukünftig intensiver mit den christlichen Basiliken zu befassen. REINHOLD, Knapp, S. 23 - 24. Er empfahl sich so für die Beauftragung für das Stichwerk. WEGNER, Forschung, S. 64 - 66. Nach Gutensohns Rückkehr nach Deutschland führte Knapp das Projekt des Stichwerks weiter. Knapp, wie Ramboux Gründungsmitglied der deutschen Bibliothek in Rom, war während seines langen Romaufenthaltes besonders mit archäologischen Studien und der zeichnerischen Aufnahme der Denkmäler beschäftigt. Als Radierer steuerte er auch architektonische Pläne, Aufrisse und Ansichten der *Beschreibung Roms* bei. THIEME/BECKER, Allgemeines Lexikon, 20, S. 564. Knapp war eng mit dem Architekten Heinrich Hübsch (1795 - 1863) befreundet. Ramboux war mit Hübsch bekannt und fertigte um 1818/1819 eine Porträtzeichnung von dem Architekten an. *Der Architekt Heinrich Hübsch*. Bleistift auf Papier. 18,4 x 13,5 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Grafische Sammlung, HZ 4288. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 19, Abb. 34.

über diese Vorgänge gewiss informiert: während es spätestens 1822 zu ein Zusammentreffen zwischen Ramboux und Gutensohn hätte kommen können,¹⁵¹ war Ramboux mit Platner und Knapp spätestens seit 1819 bekannt. Bei einer kleinen abendlichen Gesellschaft im Mai jenen Jahres, an der neben Ramboux auch Platner, Knapp, Cornelius, Böhmer und Passavant teilnahmen, drangen Cornelius und Platner auf „Untersuchung, Kenntnis und Wiederbelebung des alten“,¹⁵² einer Forderung, der Ramboux mit Zeichnungen nach dem „alten“, wie wir unten sehen werden, in besonderem Maße entsprechen sollte.

1819 war das Ansehen Ramboux' innerhalb der Künstlergruppe so hoch¹⁵³ und entsprach Ramboux mit seinem Kunstschaffen den nazarenischen Vorstellungen so weit, dass Peter Cornelius zunächst Ramboux neben Philipp Veit für die Ausführung seiner Dante-Fresken im Casino Massimo vorschlug – dem wichtigsten Auftrag an Cornelius und die Lukasbrüder zu der Zeit.¹⁵⁴ Overbeck, beeindruckt von Ramboux' rascher künstlerischer Auffassungsgabe, bemerkte 1818, dass dieser, „der früher ein Anbeter und Nachahmer Davids war und noch vor kurzem Modellstudien nach Art der Franzosen aufs Manierierteste zeichnete und malte“ nun „mit Riesenschritten“ auf dem „schönen Wege der Natur [wandelt], die er höchst genialisch auffaßt.“¹⁵⁵ Der Umstand, dass ein David-Schüler „alles Französisierende gänzlich abgeschüttelt“, seinen Lehrer in relativ kurzer Zeit „äußerlich wie innerlich gänzlich verlassen“¹⁵⁶ und sich den allgemeinen Idealen der Nazarener verschrieben hatte, musste den Nazarenern imponieren.¹⁵⁷

Das im Schatten der französischen Besatzung erwachende Nationalgefühl in Deutschland hatte zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter den deutschen Künstlern das Streben nach einer nationalen Kunst hervorgerufen und den „Kern“ der Nazarener, die Lukasbrüder, dazu veranlasst, einen Bund zwecks der Wiederbelebung der seit Aufklärung und Säkularisation von Grund auf erschütterten Kunst zu

¹⁵¹ Gutensohn war 1822 Teilnehmer an einer von Passavant initiierten Akt- und Gewandzeichnungsübung, an der auch Ramboux, Platner und Bunsen teilnahmen. Vgl. Anm. 137.

¹⁵² Böhmers italienisches Tagebuch, Eintrag 23. 5. 1819, fol. 524. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4, Nrn. 1 - 39.

¹⁵³ Böhmer schreibt am 20. Dezember 1818: „Von einem Mahler Ramboux war schon mehrmals Erwähnung geschehen und wir hatten sehr viel von ihm erwartet. Ein Freskobilde von ihm vorstellend Rahel und Jacob aber schien uns doch nichts besonderes. [...]“ StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4 Nr. 1 - 39, fol. 89. Am 8. April 1819: „[...] Ich sprach nichts mit ihm, fand ihn aber sehr anders als ich ihn vorgestellt hatte.“ StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4 Nr. 1 - 39, fol. 386.

¹⁵⁴ ZAHN, Ansichten von Trier, S. 8. „Daß die schöne Arbeit bey Massimi durch Cornelius nicht fortgesetzt, ist freilich traurig, es wäre unstreitig etwas ganz Treffliches geworden. – Da der Marquese gesonnen ist, die Arbeit dennoch machen zu lassen, so hat Cornelius Philipp Veit und Ramboux vorgeschlagen [...]“ Brief von J. Schnorr von Carolsfeld an Carl F. von Rumohr. (Undatiert). Zitiert nach GROTE, Zwei Briefe, S. 302. Die Fresken wurden jedoch nicht von Ramboux, sondern von dem in der Freskotechnik geübteren Carl Eggers (1787 - 1863) mit ausgeführt. BÜTTNER, Peter Cornelius, 1, S. 97. Ob eine Ablehnung durch den Auftraggeber oder durch Ramboux selbst dazu führte, ist unklar. Spätestens gegen Ende 1818 hatte sich Ramboux in der Freskomalerei versucht. Böhmer sah am 20. 12. 1818 ein heute verschollenes Fresko, das Rahel und Jacob zeigte und offenbar wenig gelungen war: „da es aber nur ein Versuch war, so gereicht ihm dies natürl[ich] nicht zum Vorwurf.“ StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4 Nr. 1 - 39, fol. 89.

¹⁵⁵ Brief von Friedrich Overbeck an Carl Ludwig Vogel vom Gründonnerstag 1818.

¹⁵⁶ „[...] ein ganz ausgezeichneter Mann ist Ramboux aus den Rheinländern. Er war früher Davids Schüler, hat ihn nun aber schon lange äußerlich und innerlich gänzlich verlassen.“ Brief von J. Schnorr von Carolsfeld an seinen Bruder Eduard vom 10. 3. 1818. SCHNORR VON CAROLSFELD, Briefe, S. 53. Er hat David „und alles Französisierende gänzlich abgeschüttelt und verspricht treffliche Werke; hat deren auch schon einige geliefert.“ Brief von J. Schnorr von Carolsfeld an Rochlitz vom 12. 9. 1818. SCHNORR VON CAROLSFELD, Briefe, S. 355. Beide zitiert nach VERBEEK, Ostermorgen, S. 295.

¹⁵⁷ Grote schreibt dazu: „Ramboux stand damals im Mittelpunkt des Interesses der Nazarener, er war französisch geschult nach Rom gekommen und hatte sich mit einer Paulusbekehrung zur neudeutschen Kunst bekannt.“ GROTE, Zwei Briefe, S. 310. Den offiziellen Lukasbund hat Ramboux nicht geschlossen.

schließen. Die Lukasbrüder Friedrich Overbeck und Franz Pfors (1788 - 1812) hatten sich 1810 von der Kunstakademie Wien entfernt¹⁵⁸ – nach vier beziehungsweise fünf Jahren als Schüler in einer „Kunsterziehungsanstalt“, die nach dem (französischen) Kunstideal eines Jean-Jacques David und den Vorstellungen des Kaiserhauses Künstler zur Herstellung von übernationaler und säkularer Kunst für feudale Auftraggeber erziehen wollte. Anschließend an die zeitgenössische romantische Geschichts- und Kunstphilosophie Friedrich Schlegels verband die Lukasbrüder das gemeinsame Streben nach einer „neudeutschen Kunst“ und die Vorstellung eines Künstlerideals, das das individuelle Talent in den Vordergrund und die schematische akademische Künftlerausbildung in Frage stellte. Das von den Lukasbrüdern als enervierend empfundene Zeichnen nach Stichen und Gipsen würde zwar das technische Handwerk vermitteln, aber letztlich der schöpferischen Entwicklung des einzelnen Künstlers im Wege stehen.¹⁵⁹ Innerhalb der romantischen Idee einer in Einheit verbundenen Nation und die der Kunst in diesem Rahmen zugeordneten einheitsstiftenden Funktion konnte bei der Überwindung der Krise nicht der französische Weg eingeschlagen werden, die Kunst über das Formale und über den Rückgriff auf die Antike zu reformieren.¹⁶⁰ Vielmehr müsse man nach dem Vorbild mittelalterlicher Künstler die Kunst vom Inhaltlichen her begreifen und damit den Gehalt als Ausgangspunkt für die Wiederbelebung der Kunst wählen. Im Gehalt lag das eigentlich wahre und zeitlose der Kunst, die Wurzel, an die man anknüpfen müsse.¹⁶¹ Eine Kunst, in der der Gehalt offenbar einen höheren Stellenwert einnimmt als die Form und klar und deutlich zum Betrachter spricht¹⁶² sowie von Werten und Verhältnissen kündigt, die den Lukasbrüdern für die deutsche Nation als erstrebenswert galten, erkannten sie in der Malerei des christlichen Mittelalters und der Reformationszeit.¹⁶³ Franz Pforr schrieb 1808 nach dem Besuch der neu eröffneten kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien: „Wir eilten in die deutsche Schule der alten Meister, wie angenehm überraschte sie und, wie lieblich und rein sprach hier jene Empfindung uns an. [...] Die edle Einfalt sprach mit der bestimmten Charakteristik laut an unser Herz, hier war keine Bravour des Pinsels, keine kühne Behandlungsart, einfach stand alles da, als wäre es nicht gemalt, sondern so gewachsen.“¹⁶⁴

Die Gemälde bildeten in ihrem formalästhetischen Erscheinungsbild das krasse Gegenteil zur abgelehnten zeitgenössischen Kunst und eigneten sich damit als Ausgangspunkt und Projektionsfläche für die Formulierung einer Gegenposition. Die Gemälde mit ihren religiösen und „vaterländischen“ Sujets

¹⁵⁸ Am 10.7. 1809 schlossen Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Joseph Wintergerst (1783 - 1867), Ludwig Vogel (1788 - 1879), Konrad Hottinger (1788 - 1828) und Joseph Sutter (1781 - 1866) in Wien den Lukasbund. Die Wiener Akademie öffnete im Winter 1809/10 infolge der napoleonischen Besetzung Wiens nur noch für eine begrenzte Anzahl von Schülern; Overbeck und Pforr befanden sich nicht mehr unter den Aufgenommenen und verließen daraufhin die Akademie und Wien. KRAPF, Voraussetzungen, S. 29.

¹⁵⁹ KRAPF, Voraussetzungen, S. 28 - 29.

¹⁶⁰ Der Erneuerungsversuch fußte auf der Kompilation einzelner formaler Gestaltungsprinzipien der hochgeachteten Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts und antiken Vorbildern; aus der Sicht Friedrich Schlegels sei das Ergebnis „frostig“, d.h. akkurat nachgemacht, und hätte auch deshalb keine eigenen Nachfolger gefunden. BEYRODT/BUSCH, Kunsttheorie, S. 142 - 144.

¹⁶¹ BÜTTNER, Peter Cornelius, 1, S. 121 - 124.

¹⁶² NIEHR, Der mittelalterliche Künstler, S. 99.

¹⁶³ Die Lukasbrüder hatten diese Kunst über Durchzeichnungen und Nachstiche sowie über die deutschen, niederländischen und italienischen Gemälde, Zeichnungen und Stiche in der Wiener Galerie (Belvedere) oder der Wiener Akademiesammlung kennengelernt. KRAPF, Voraussetzungen, S. 30 - 31.

¹⁶⁴ LEHR, Franz Pforr, S. S. 263.

wurden als historische Abbilder der göttlichen Schöpfung verstanden.¹⁶⁵ In ihnen sahen die Lukasbrüder die Einheit von christlicher Religion, Kirche, Leben und Kunst in einer hierarchisch geordneten und befriedeten Gesellschaft¹⁶⁶ offenbart und zugleich die Wurzel allen Kunstschaffens in einer Gattung, der Historienmalerei, versinnbildlicht. An beides gedachten sie anzuknüpfen: die Malerei müsse Historienmalerei sein, der religiösen und nationalen Einheit dienen, indem sie Religion und die Geschichte einer Nation in Gestalt von Verbildlichungen religiöser Erzählungen beziehungsweise nationaler Epen¹⁶⁷ verherrliche und damit der Welt den Heilsplan Gottes offenbare.¹⁶⁸ Diesen Heilsplan, mit dem seit der Reformation und den gesellschaftspolitischen Umwälzungen Ende des 18. Jahrhunderts durch Aufklärung, Säkularisation und jüngst mit der französischen Besatzung gebrochen worden war, galt es über die Orientierung an die während seines Wirkens gepflegten Kunst und die in seinem Geiste wirkenden Künstler wiederherzustellen. Idealerweise war dies für die Künstler nur im Rahmen vergleichbarer Lebensumständen möglich: Vor diesem Hintergrund schlossen sich die Lukasbrüder in Rom zu einer quasi religiös-klösterlichen und teilweise dem Vorbild der mittelalterlichen Maler(Lukas)gilde folgenden Maler-Bruderschaft zusammen und strebten zusammen mit ihren Malerfreunden, die außerhalb des offiziellen Bundes und der Mauern des aufgehobenen St. Isidoro Klosters mit ihnen verbunden lebten, mehr oder weniger danach, dem göttlichen Heilsplan gemäß zu leben, um letztlich diesem in ihrem künstlerischen Wirken wahrhaftigen Ausdruck verleihen zu können. Grundlegend dafür waren historische und theologische Kenntnisse sowie eine bewusste Auseinandersetzung mit der ikonographischen Tradition¹⁶⁹ von Kunstwerken des vorbildlichen Zeitraums.

Den Überzeugungen der Romantik folgend waren für dieses Vorbildnehmen theoretisch alle Kunstwerke zwischen frühem Christentum und früher Renaissance (vor der Reformation) geeignet, sind sie doch aus derselben Gottgefälligkeit heraus entstanden und deshalb gleichwertig. Besonders bevorzugt wurden jedoch – unter den wenigen ihnen bekannten Kunstwerken aus dem Zeitraum des 15. - 16. Jahrhunderts – diejenigen, die in den Augen der Lukasbrüder besondere emotionale Ausdruckskraft erkennen ließen und religiös-patriotische Gefühle bei dem Betrachter zu erregen vermochten.¹⁷⁰

¹⁶⁵ BÜTTNER, Peter Cornelius, 1, S. 122f. In den Augen der Lukasbrüder bildeten jene Kunstwerke sowohl eine historisch zurückliegende (reale) Begebenheit ab und führen den Betrachter zugleich in die stilistische Darstellungs- und Vorstellungswelt der Zeit der Entstehung des Kunstwerks; die beiden ineinander verschwimmenden Zeitebenen verknüpfen sich schließlich mit der Gegenwart des Betrachters und führen zu einer Interpretation der Darstellung im Rahmen eines bestimmten Sinnzusammenhangs. TRAUTWEIN, Geschichte der Kunstbetrachtung, S. 286.

¹⁶⁶ MÜLLER-TAMM, Tradition, S. 10 - 11.

¹⁶⁷ BÜTTNER, Peter Cornelius, 1, S. 117 - 124.

¹⁶⁸ SCHLINK, Heilsgeschichte, S. 111.

¹⁶⁹ SCHLINK, Heilsgeschichte, S. 112.

¹⁷⁰ Wie Wackenroder/Tieck formuliert hatten, offenbare sich in der Welt und damit auch in der Kunst die göttliche Schöpfung. Der von Gott inspirierte Künstler fungiert als Übermittler göttlicher Wahrheit. Alle Kunstwerke aller Länder drücken in den Augen Wackenroders/Tiecks göttliche Offenbarungen aus. BICKENDORF, Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung, S. 65 - 67. Um „mittelalterliche“ Kunst verständlich zu betrachten, müsse man sich emotional in sie einfühlen. Sie hoben deshalb besonders solche Kunstwerke hervor, die in ihren Augen eine besondere emotionale Ausdruckskraft erkennen ließen. BICKENDORF, Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung, S. 68. Bei August W. Schlegel, der die theologische Deutung der Kunst durch Wackenroder/Tieck relativierte, war es die Person des Künstlers, in die es sich einzufühlen bedurfte, drückten sich doch dessen Gedanken und Seele in den Kunstwerken, die er schuf, aus. Friedrich Schlegel schließlich führte diese Überlegungen dahingehend weiter, dass die Kunstwerke aus der Sicht und gemäß der Absichten des Künstlers, der sie erschaffen hat, verstanden werden müssen. BICKENDORF, Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung, S. 191 - 192. Parallel dazu verlief der Prozess, Kunst auch als geschichtliche Ausdrucksform erfassen und damit integriert in die allgemeine Menschheitsgeschichte begreifen zu können. BICKENDORF, Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung, S. 38 - 39.

Die Nazarener strebten also nach einer geistigen Übereinstimmung mit diesen Kunstwerken und ihren Schöpfern. Nachfolgewürdig war in erster Linie der „gemüterschreckende Ausdruck“¹⁷¹ der Darstellung, der sich in der emotionalen Auffassung und Erzählung eines Themas manifestiert und in der Haltung, Mimik und Gestik der Figuren für den Betrachter persönlich nachvollziehbar wird. Deshalb konnten überhaupt auch italienische Kunstwerke mit der Darstellung nationaler Epen oder Geschichtsereignisse für die „neudeutsche“ Kunst vorbildlich werden: die Emotionen, die sie transportierten oder die Tugenden, die sie verherrlichten, waren übertragbar – sofern sie den Emotionen oder Tugenden entsprachen oder ähnelten, die als „deutsch-patriotisch“ empfunden wurden. Umgekehrt waren italienische Epen oder Geschichtsereignisse für die neue deutsche Kunst darstellungswürdig, weil sie jene Emotionen und Tugenden ausdrücken, die auch als „deutsch“ empfunden wurden.

Um nicht von der Botschaft des Bildes abzulenken, galt es für die Lukasbrüder bei der Rezeption vorbildlicher Kunstwerke zu trennen zwischen diesem vorbildlichen „Geist“ und den aus ihrer Sicht mangelhaften formalen „Äußerlichkeiten“.¹⁷² Zu diesen nicht nachfolgewürdigen Formalia zählte zum einen die individuelle Handschrift der alten Meister, wie sie sich zum Beispiel in Pinselführung und Farbauftrag mitteilt, sofern sie nicht dem eigenen, klassizistischen Ideal der der Natur verpflichteten Darstellungsprinzipien und dem Primat der Zeichnung entsprach.¹⁷³ Die Farbe spielte eine der Zeichnung und Kontur untergeordnete Rolle und konnte nur als Lokalfarbe Verwendung finden. Die emailhafte Glätte des Farbauftrags und die Feinheit der Pinselführung der nazarenischen Gemälde sollte nicht den Künstler oder den Schaffensprozess erkennen lassen, sondern das Bild gleichsam als von Gott in die Welt gebrachtes Objekt erscheinen lassen.¹⁷⁴ Theoretisch auch zu diesen Äußerlichkeiten wurden die epochen- oder gar künstlerspezifischen Gestaltungsprinzipien gezählt, die bereits im Rahmen des späten Klassizismus abgelehnt worden waren, und, sofern sie nicht dem klassischen Ideal entsprachen, auch von den Nazarenern als ästhetisch unzulänglich angesehen wurden. Anstatt sich die unkorrekte Anatomie und Perspektive, tiefe Falten oder unharmonische Farbgebung der Kunst vor der Renaissance anzueignen, sollte der Künstler wie die Maler der Renaissance die „Natur gründlich [...] studieren“¹⁷⁵ und nach diesem Vorbild seine Gemälde gestalten. Nachzufolgen war diesen Malern aus der Sicht Julius Schnorrs von Carolsfeld (1794-1872) auch deshalb, weil sie „durch die Einfachheit der Bekleidung, Architektur und sonstigen Beiwerks jenen allgemeingültigen und zeitlosen Charakter entwickelt [haben], der den Gegenständen ebenso angemessen wie auch den Forderungen der Schönheit entsprechend ist.“¹⁷⁶

Es ging also bei der Anknüpfung an die Traditionen der „altdeutschen“ und/oder „altitalienischen“ Kunst nicht darum, die Gemälde in ihrer Darstellungsweise zu imitieren. Es waren die in den Darstel-

¹⁷¹ KOCH, Gedanken, S. 32.

¹⁷² KOCH, Gedanken, S. 31. [PASSAVANT], Ansichten, S. VI - VII. „Weniger bekümmert waren freilich er [Giotto] und seine Zeitgenossen, um die Weise und Mittel, wie ein Werk auszuführen sey; dasjenige, wodurch sie ihren Zweck am schnellsten erreichen konnten, war ihnen auch das Willkommenste. Die späte Tendenz, [...] dem dargestellten Gegenstande das Ansehen des Wirklichen zu geben und durch eine oft nur scheinbare Meisterschaft zu glänzen, war ihnen fremd; ihr ganzes Streben ging dahin, andern kräftig und wahr zu zeigen, was sie, nicht wie sie es vorstellten.“ [PASSAVANT], Ansichten, S. 37 - 38.

¹⁷³ JENSEN, I Nazareni, S. 51.

¹⁷⁴ GREWE, Objektivierte Subjektivität, S. 84.

¹⁷⁵ [PASSAVANT], Ansichten, S. 71.

¹⁷⁶ So Julius Schnorr von Carolsfeld. Zitiert nach TEICHMANN, Schnorr, S. 34.

lungen in ihren Augen zum Ausdruck kommenden Werte und Botschaften, die vorbildlich waren und an die es sichtbar anzuknüpfen galt. Doch wie sollte an dieses „Geistige“ innerhalb des eigenen Gemäldes sichtbar angeknüpft werden, ohne dabei die formalästhetischen „Äußerlichkeiten“ nachzuzahlen? Die Nazarener wählten dazu das Mittel des symbolischen Verweises auf die Kunst der Zeit und verschmolzen diese Zitate mit der eigenen Formensprache nach dem darstellerischen Ideal Raffaels.¹⁷⁷ Auf diese Weise vermochten sie die Verbindung zwischen Tradition und Gegenwart herzustellen und ihre Kunst (und Kunst überhaupt) zu legitimieren.¹⁷⁸ Zum einen wurden diese Verweise vorgenommen durch die direkte Übernahme von Bildthemen, Sujets oder einzelnen Motiven: biblische oder literarische Themen, das Sujet des Künstlerbildnisses oder des Andachtsbildes; Figuren, historische Architekturen und Stadtlandschaften sowie historische Gebrauchsgegenstände, Kostüme, Tiere und Pflanzen et cetera, die auf historischen Gemälden abgebildet waren, wurden als sprechende Attribute in ihre Gemälde eingefügt (*Abb. 9*). Traditionelle Ikonografien wurden im Rahmen aktueller Bildaufgaben umgedeutet, etwa dergestalt, die Ikonografie eines Madonnenbildes mit Kind in eine Mutter-Kind-Darstellung zu übertragen.¹⁷⁹ Zum anderen wurden die Bezüge durch ein indirektes Zitieren, ein subtiles Anspielen auf traditionelle Darstellungsweisen und Darstellungsmedien hergestellt. So sollte zum Beispiel die Anwendung mittelalterlicher Kompositionsprinzipien oder Perspektivkonstruktionen auf den unverdorben-ursprünglichen Charakter mittelalterlicher Gemälde verweisen und diesen auf das nazarenische Gemälde übertragen.¹⁸⁰ Wäre diese Rezeption von „Äußerlichkeiten“ aus rein formalästhetischen Gesichtspunkten heraus und damit unreflektiert erfolgt, hätte sie der Kunstauffassung und dem eigenen darstellerischen Ideal der Lukasbrüder und Nazarener eklatant widersprochen; durch die Rezeption auf symbolischer Ebene aber wurde die Proportionsform in den Dienst des Ausdrucks, der „Botschaft“ des Bildes gestellt, damit in den Augen der Lukasbrüder positiv umgedeutet, symbolisch aufgeladen und als legitimes Stilmittel genutzt. Auch der Kupferstich in der Manier eines Dürer, die monumentale Freskomalerei nach dem Vorbild italienischer Architekturausstattungen,¹⁸¹ oder besondere Bildfelderformen (z.B. Gemälde mit Rundbogenabschluss) offenbarten einen symbolischen Bezug zum „altdeutschen“ und „altitalienischen“ Stil und sollten beim (entsprechend vorgebildeten) Betrachter entsprechende Konnotationen auslösen (*Abb. 10*).

Insgesamt also bedeutete für die Nazarener Rezeption historischer Kunstwerke bewusstes Zitieren theoretisch aller ihrer Inhalte, Eigenschaften, spezifischen Gestaltungsmerkmale, Motive, gebräuchlicher Techniken und Medien. Die Auswahl der einzelnen „Stilmittel“ richtete sich nach der gewählten Kunstform und dem gewählten Sujet, da die Darstellungs- und Ausdrucksweise stets dem gewählten Thema angemessen sein musste.¹⁸²

¹⁷⁷ LOCHER, Kunstgeschichte, S. 156 - 167.

¹⁷⁸ GREWE, Objektiviert Subjektivität, S. 87 - 88.

¹⁷⁹ KRAPP, Voraussetzungen, S. 30 - 31.

¹⁸⁰ KRAPP, Voraussetzungen, S. 30 - 31. LOCHER, Kunstgeschichte, S. 160 - 163.

¹⁸¹ Besonders mit der Freskomalerei, in Form von monumentalen Freskenausmalungen von Kirchen oder Rathäusern, verband sich die Vorstellung der Lukasbrüder von dem ursprünglichen, aus dem Volk natürlich erwachsenen Wesen der Malerei.

¹⁸² LOCHER, Kunstgeschichte, S. 168.

2. 2. 2 Das Studieren italienischer Kunst

Um die historischen Kunstwerke je nach individuellem Interesse als Maßstab für die rechte Nachfolge im Rahmen der eigenen Kunstschöpfung heranziehen und theoretisch in seiner ganzen darstellungstechnischen, historischen und motivischen Bandbreite „zitieren“ zu können, war die visuelle Kenntnis historischer Werke grundlegend. Aus dem aufkommenden historischen Bewusstsein, auch unter den potentiellen Auftraggebern ihrer Umgebung, erwuchs den Nazarenern als buchstäblichen „Historienmalern“ die Verpflichtung, historische Motive historisch-richtig in ihren Gemälden zu verarbeiten.¹⁸³ Parallel zu und verbunden mit dem Studium literarischer Quellen, wie des Neuen und Alten Testaments¹⁸⁴ – als Geschichtsbücher der „heiligen Weltgeschichte“ verstanden –, Schriften zur mittelalterlichen und neuzeitlichen Geschichte deutschsprachiger Länder und Italiens, historischer und zeitgenössischer Dichtungen aus Italien und Deutschland¹⁸⁵ et cetera war das Studium bildlicher Quellen des Mittelalters und der Renaissance wichtiger Bestandteil der Kunsttheorie und -praxis der Nazarener.¹⁸⁶ Wie auch hinsichtlich der Erweiterung literarischer Kenntnisse lag es im Interesse der Künstler auch ihre kunsthistorischen Kenntnisse stetig zu erweitern.¹⁸⁷ Dies geschah sowohl durch die direkte Anschauung der Kunstwerke als auch das Betrachten von Nachzeichnungen und Reproduktionsstichen. Besonders wertvoll als Anschauungs- und Studiengrundlagen waren Nachzeichnungen, die auf die zeitgenössische Rezeption zugeschnitten waren und aus den Händen von in Rom ansässigen Malerkollegen stammten. Vor der Ankunft der Lukasbrüder in Rom hatte der dänische Maler, David-Schüler und bald Lukasbrüder-Anhänger Johann L. G. Lund (1777 - 1867)¹⁸⁸ bei einem Italienaufenthalt 1802 - 1810 einen 120 Blätter zählenden Fundus¹⁸⁹ an Zeichnungen nach italienischen Kunstwerken aus

¹⁸³ THOMMEN, Ludwig Vogels Kopien, S. 91.

¹⁸⁴ TEICHMANN, Schnorr, S. 26 - 27 und S. 32. Die Bibel wurde als Quelle für geeignete religiöse Bildthemen studiert. Dabei wurde die dem Neuen Testament vergleichbare Bildwürdigkeit alttestamentarischer Themen erst ab 1813 ernsthaft diskutiert. SCHLINK, Heilsgeschichte, S. 101. Die Bibel wurde auch vor dem Hintergrund des nazarenischen Projekts der Bilderbibel studiert; an diesem Projekt war auch Ramboux beteiligt. Die Gemeinschaftsaufgabe sah einen druckgrafischen Bilderzyklus zu den wichtigsten Inhalten der Bibel vor, stellte sich in den Dienst der religiösen Erneuerung nach der Säkularisation und wollte sich in diesem Sinne erzieherisch an die Bevölkerung richten. Die ersten Ansätze für einen druckgraphischen Bilderzyklus zur Bibel reichen bis auf 1808 zurück und wurden innerhalb des Nazarenerkreises mehrfach wiederaufgenommen aber immer wieder aufgegeben. 1852 - 1860 erschien schließlich eine von Julius Schnorr von Carolsfeld gestaltete Bilderbibel in mehreren Lieferungen. Vgl. dazu Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Bibel in Bildern und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener. Ausst. Kat. Clemens-Sels-Museum Neuss 1982. Während Ramboux' Aufenthalt in Rom traf sich der „Bibelkreis“ regelmäßig im Palazzo Caffarelli, dem Sitz des preußischen Gesandten. SCHRÖTER, Böhmer, S. 238.

¹⁸⁵ Bezugsort vor allem hinsichtlich profaner Inhalte waren historische deutsche und italienische Dichtungen, wie das Nibelungenlied bzw. Dantes *Göttliche Komödie* oder Boccaccios *Decamerone*, die zunächst teilweise und später vollständig in deutscher Übersetzung erschienen und daraufhin auch von Malern gelesen werden konnten, die des Italienischen nicht ausreichend mächtig waren – sowie der in ihrem Sinne geschaffenen Werke der Gegenwart aus Deutschland, z.B. Goethes *Faust*.

¹⁸⁶ [PASSAVANT], Ansichten, S. V - VII. Ergänzend zum Studium von Kunstwerken der Renaissance und der Antike pflegten die Nazarener das Studium der Natur im Rahmen von so genannten Akademieabenden.

¹⁸⁷ Angesichts der Betrachtung der alten Meister machte es, laut Overbeck 1810, die Lukasbrüder froh, „daß wir alle unsere Grundsätze in diesen Werken bestätigt finden –, wie denn überhaupt unsere Ansichten [...] durch den Anblick der höchsten Meisterwerke wohl erweitert, aber in nichts verändert wurden.“ HOWITT, Overbeck, 1, S. 146. Ein Jahr später allerdings räumt er ein, dass die „allzugroße Menge von Kunstwerken, die man noch sehen muß, und deren allzuhäufiges Anschauen (wenn man es nicht nach seiner eigenen Arbeit zweckmäßig einrichten kann) eben so nachtheilig als nützlich werden kann“ und von der eigenen Arbeit ablenke. HOWITT, Overbeck, 1, S. 171. Overbeck ließ sich von Carl C. Vogel und Cornelius über deren Beobachtungen auf ihren Studienreisen brieflich unterrichten. Z.B. Brief von Cornelius an Overbeck vom 19. 8. 1813 aus Orvieto. FÖRSTER, Cornelius, I, S. 139 - 142. Zu Vogel, HOWITT, Overbeck, I, S. 309.

¹⁸⁸ Lund hielt sich zwischen 1802 - 1810 und 1815 - 1819 in Italien auf. THIEME/BECKER, Allgemeines Lexikon, 23, S. 465.

¹⁸⁹ Die Sammlung sollte Lund nicht zuletzt auch als Professor für die Kopenhagener Kunstakademie empfehlen. RAGN JENSEN, Sechs Landschaftsgemälde, S. 39.

dem 13. - 15. Jahrhundert unter anderem aus Florenz, Siena, Pisa, Orvieto, Viterbo und Assisi zusammengetragen. Sie zeigten vor allem Köpfe und Figurengruppen. 1810, Lund befand sich auf der Rückreise nach Kopenhagen, wurde seine Studiensammlung wohl von den just in Italien eingetroffenen Lukasbrüdern betrachtet¹⁹⁰ (**Abb. 11 - 13**). Auch die Zeichnungen des seit 1795 in Rom lebenden und bald in Kontakt mit den Lukasbrüdern stehenden Malers Joseph A. Koch nach der reichen Freskenausmalung des 1803 besuchten Pisaner Campo Santo und nach Gemälden von Fra Angelico, Masaccio, Buffalmacco und Giotto hätten den Lukasbrüdern in Rom vor Augen sein können.¹⁹¹ Diese Zeichnungen präsentierten den Lukasbrüdern in lineare Umrissstiche beziehungsweise -zeichnungen übersetzte und damit der zeitgenössischen Sichtweise gemäß interpretierte Quellen. In vergleichbarer Form war Overbecks Begeisterung für italienische Malereien des 14. - 16. Jahrhunderts 1805 in Lübeck über eine Reihe von Durchzeichnungen – Pausen auf mit Öl transparent gemachtem Papier, die direkt mit Bleistift oder Kohle von Gemälden und Malereien Giottos, Masaccios, Ghirlandajos und Peruginos abgenommen worden waren¹⁹² und sich auf Kontur und wenige Binnenstrukturen konzentrierten – mit ausgelöst worden. Ferner hätten die Nazarener auch in Bibliotheken und Sammlungen Roms historische Abbildungen von italienischen Gemälden studieren können. Darunter scheinen die aquarellierten oder mit Sepia lavierten Nachzeichnungen römischer Mosaik- und Freskenzyklen des frühen und hohen Mittelalters aus einer römischen Kopiersammlung den Lukasbrüdern bekannt¹⁹³ und nützlich gewesen zu sein: Diese Zeichnungen stammen aus dem 17. Jahrhundert und wurden in der Vatikanischen Bibliothek aufbewahrt; aus dieser Sammlung besaß Friedrich Overbeck seit unbekanntem Zeitpunkt eine Reihe von Blättern nach einem Freskenzyklus aus dem 13. Jahrhundert¹⁹⁴ (**Abb. 14**).

¹⁹⁰ RAGN JENSEN, Ein dänischer Nazarener, S. 78 und 82. Lund arbeitete mit Kohle auf Papier und kopierte Gemälde und Fresken. Die Sammlung befindet sich heute in der Kunstakademiet Bibliothek, Samlingen af Architekturtegninger, Kopenhagen. RAGN JENSEN, J. L. Lund e la sua collezione, S. 354 - 357. Die leider noch nicht veröffentlichte Sammlung beinhaltet Kopien u.a. nach Duccio, Giotto, Giotto, Taddeo Gaddi, Guido da Siena, Simone Memmi, Orcagna, Perugino, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli und Ghirlandajo. RAGN JENSEN, Lunds tegninger, S. 115.

¹⁹¹ JENNI, Kochs Auseinandersetzung, S. 164 ff. Kochs Zeichnungen nach Gemälden der genannten Künstler hatte A. W. Schlegel 1805 in Rom kennengelernt. SCHRÖTER, Riepenhausen, S. 228.

¹⁹² Diese Praxis war spätestens seit 1860 in Italien strengstens verboten.

¹⁹³ Rumohr zieht sie als Forschungshilfsmittel in den *Italienischen Forschungen* heran und hätte sie den Lukasbrüdern empfehlen können.

¹⁹⁴ Es handelt sich dabei um die Aquarellkopien nach Szenen aus dem Leben Kaiser Konstantins in der Kapelle des S. Silvestro in SS. Quattro Coronati, Rom. Die Kopien befinden sich seit 1881 in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Codex Series nova 3311. ZAHLTEN, Johannes: Barocke Freskenkopien aus SS. Quattro Coronati in Rom: Der Zyklus der Silvesterkapelle und eine verlorene Kreuzigung, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 29 (1994), S. 19 - 43. WAETZOLDT, Kopien, S. 15 - 16. Mondini vermutet, dass Overbeck die Aquarelle in „nazerenischer Unschuld“ aus der Vatikanischen Bibliothek gestohlen hat. MONDINI, *Mittelalter im Bild*, S. 122 Anm. 246. Die übrigen Kopien aus der Aquarellsammlung haben die Nazarener nicht kennen können, da sie bereits 1762 an König Georg III. von England verkauft wurden und sich seit dem in Windsor Castle befinden. WAETZOLDT, Kopien, S. 15 - 16. Ab 1630 entstand im Auftrag von Cassiano dal Pozzo (1588 getauft - 1657) eine Aquarellkopiersammlung (*Museo cartaceo*), die neben antiken Werken auch solche des spätantiken Frühchristentums enthält. Dal Pozzo wollte mit seiner Sammlung die antike Sachkultur visuell darlegen. BICKENDORF, *Historisierung*, S. 94. Zu diesem Teil der Sammlung OSBORNE, John/Amanda CLARIDGE: *Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches. (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A catalogue raisonné. Drawings and prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, the Institut de France an other collections.* Hrsg. v. Francis Haskell und Jennifer Montagu. Series A – Antiques and Architecture. Part two. Early Christian and Medieval Antiquities, vol. 1), London 1996. Bereits zuvor, ab 1590, waren in Rom und dem Vatikan vergleichbare Tusche-Nachzeichnungen nach Wandmalereien des frühen Christentums und des Mittelalters im Kontext mit Altertumswissenschaften, Kirchengeschichtsforschung und Mediävistik entstanden. Auch diese waren der jeweiligen Intention jener Forschungen unterworfen und beruhen auf der Betrachtung und Nutzung historischer Kunstwerke als den schriftlichen Quellen gleichwertige historische Quellen. 1590 legte Alfons Chacon in der Annahme ihrer Authentizität eine Kopiersammlung von Papst- und Heiligendarstellungen an, die seine Geschichte der Päp-

Neben älteren Reproduktionsstichen aus dem 16. - 17. Jahrhundert waren die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in Italien entstandenen¹⁹⁵ und ab 1810 auch im Umkreis der Nazarener entstehenden Reproduktionsstichwerke aber besonders interessant. Nicht nur, weil sie die Vorlagen zeitgenössisch interpretierten und aufbereiteten, sondern auch, weil sie sich in größerem Umfang als bisher dem Zeitraum des christlichen Mittelalters widmeten, dem die Nazarener ein besonderes Interesse entgegen brachten. Das bekannteste Werk war dasjenige des französischen Gelehrten und Kunstliebhabers Jean B. Sèroux d'Agincourt (1730 - 1814). D'Agincourt hatte es sich zur Aufgabe gemacht, Künstlern und Kunstliebhabern erstmals ein umfangreiches und kommentiertes Abbildungswerk zu den europäischen Künsten aus dem 4. - 16. Jahrhundert vorzulegen und damit Kunstwerke in einer illustrierten Kunstgeschichte darzustellen¹⁹⁶ – insbesondere für das Interesse der Lukasbrüder an ikonografischen Traditionen ausgesprochen interessant. D'Agincourt folgte mit diesem Projekt, mit dem er sich zwischen 1779 und 1789 in Rom befasste, dem althergebrachten Modell Vasaris, das Kunstgeschichte zwischen Nachantike und Renaissance als kontinuierlichen Wiederaufstieg der verfallenen Künste beschreibt, und verband es mit den aktuellen Ergebnissen italienischer Forscher auf dem Gebiet der Mittelalterforschung, indem er die neu erschlossenen Kunstwerke der Verfallsepoche Nachantike und Mittelalter in die bisher bestandenen Lücken der Kunstbetrachtung einfügte. Bestimmende Sichtweise blieb das Antikenideal. Ausgehend davon verfolgte d'Agincourt das vorrangige Ziel, jene antiken Elemente (und damit den einen, wahren Stil) in Architektur, Malerei und Skulptur durch die Jahrhunderte in Europa zu verfolgen und eine daran orientierte, illustrierte Entwicklungsgeschichte nachzuzeichnen¹⁹⁷ (**Abb. 15**). Die ab 1811 veröffentlichte Darstellung wurde von Künstlern, auch von den Lukasbrüdern, ihren Bedürfnissen entsprechend als Anschauungsmittel italienischer Kunst und ungeachtet aller Warnungen des besorgten Autors auch als Vorlage für ihre Gemälde rezipiert.¹⁹⁸ Die Stiche zeigen, stark

te und Kardinäle ergänzen sollte. Antonio Bosio dokumentierte ab 1593 Malereien der römischen Katakomben zur Erschließung des Lebens der frühen Christen, Grundlagen für das 1632 Werk *Roma sotterranea*. Anlässlich des Abrisses der Basilika Alt-St. Peter 1605 wurden Architektur, Skulptur, Malerei und kirchliches Gerät durch Frederico Borromeo und Jacopo Grimaldi in Kopien zeichnerisch festgehalten. Grimaldi nutzte die Zeichnungen für sein Manuskript über die Ausstattung der Basilika. WAETZOLDT, Kopien, S. 15 - 17. BICKENDORF, Historisierung, S. 67 - 76. 1644 ließ Francesco Barberini (1597 - 1679) eine Kopiensammlung aus Sepiazeichnungen erstellen, die sämtliche Wandmalerei- und Mosaikzyklen in Rom dokumentiert. Barberini lenkte neben kirchenpolitischen Überlegungen auch denkmalpflegerische Gesichtspunkte. Die Zeichnungen Dal Pozzos und Barbarinis nach spätantik-frühchristlichen Kunstwerken wählte Giovanni Ciampini als Vorlage für die Stiche in seinen Werken: *Vetera Monumenta, In quibus praecipue Musiva Opera Sacrarum, profanumque aedium structura, Ac nonnulli antiqui Ritus, Dissertationibus, Iconibusque illustrantur. Johannis Ciampini Romani, Magister Brevium Gratiae, Ac Literarum Apostolicarum Majoris Abbreviatores, necnon in utraque Signatura Referendari, Rom 1690. DERS.: De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis. Synopsis historica Ioannis Ciampini Romani magistri brevium gratiae, ac in utraque signatura referendarii, Rom 1693. BICKENDORF, Historisierung, S. 94 - 96.*

¹⁹⁵ Methodologische Impulse, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts seitens französischer Geschichtsforscher eine Umwälzung in den Methoden der Geschichtsforschung in Italien bewirkt hatten, zogen eine grundlegende Veränderung in der Rezeption italienischer Kunstwerke zwischen Antike und Cimabue nach sich. Die Kunstwerke wurden als Ausdrucksform eines Menschen in einem historischen Kontext begriffen.

¹⁹⁶ SÈROUX D'AGINCOURT, Jean B. L. G.: *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusque'à son renouvellement au XVI^e*. 6 Bde. Paris 1811 - 1823. Eine deutsche Ausgabe folgte 1840, herausgegeben von Ferdinand von Quast: *Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler der Architektur, Skulptur und Malerei vorzugsweise in Italien von IV. bis zum XVI. Jahrhundert*, Berlin 1840.

¹⁹⁷ MONDINI, *Mittelalter im Bild*, S. 310.

¹⁹⁸ Beeinflusst von d'Agincourt studierte z.B. eine Gruppe deutscher und schweizerischer Maler – Friedrich Bury (1763 - 1823), Heinrich Meyer (1760 - 1832), Alois L. Hirt (1759 - 1837) – Werke des italienischen Mittelalters und schöpften künstlerische Impulse aus ihnen. Hirt, auch als Übersetzer für d'Agincourt tätig, publizierte Fresken *Fra Angelicos* im Vatikan. Bury kopierte nach Michelangelo, Leonardo, Bellini, Giulio Romano, Mantegna, Fra Angelico. BECKER, Paris, S. 59 und Anm. 432. Zu Bury siehe auch Anm. 810.

verkleinert, sowohl vollständige Bildfelder als auch Details aus ihnen, vor allem Figuren und Köpfe. Sie übersetzen die aus verschiedenen Epochen stammenden Gemälde in eine einheitliche klassizistische Formensprache, die die als wesentlich, da übereinstimmend mit klassizistischen Merkmalen wahrgenommenen Charakteristika wiedergeben. Sie zeigen überwiegend nur die äußeren und inneren Umrisse (Kontur der Gestalt, der Augen, Mund, et cetera) und verzichten auf eine ausführliche Binnenmodellierung oder Schattierung.¹⁹⁹ Diese Wiedergabeform „mittelalterlicher“ Malerei folgte der klassizistischen Überzeugung, dass die Linie das essentielle Charakteristikum der Kunst darstellt. Da als die angemessene Art erachtet, historische Kunstwerke überhaupt abzubilden und darüber hinaus auch kostengünstig in Herstellung und Druck, wurde Kunst aus dem Zeitraum zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert in ähnlicher Form auch von Reproduktionsstichwerke englischer, deutscher und schweizerischer Autoren vermittelt.²⁰⁰ Sie konzentrierten sich, wie Vasari und D'Agincourt, vor allem auf die Epochen des künstlerischen Aufschwungs und vor allem auf toskanische Künstler oder Kunstwerke. Unter diesen Stichwerken befand sich auch die 1810 erschienene Publikation der im Umkreis der Lukasbrüder anzutreffenden Brüder Franz (1786 - 1831) und Johannes (1787 - 1860) Riepenhausen.²⁰¹ Für das Nutzen dieses Werkes in Nazarenerkreisen sprechen die Durchzeichnungen, die sich Ramboux von einzelnen Blättern gemacht und in seinen Zeichnungsfundus aufgenommen hat²⁰² (**Abb. 16 - 17**). Interessant besonders aufgrund ihrer relativ hohen Abbildungsqualität hätten auch die Stichwerke der italienischen Autoren Marco Lastrì (1731 - 1811) über die Malerei der Toskana vom 11. - 18. Jahrhundert²⁰³ bzw. das 1812 erschienene Stichwerk von Carlo Lasinio (1759 -

¹⁹⁹ Durchzeichnungen nach kleineren Malereien und Details sowie Zeichnungen nach vollständigen größeren Gemälden und Mosaiken und bereits vorhandene, ältere Reproduktionsstiche lieferten die Grundlage für die Radierungen oder Kupferstiche.

²⁰⁰ Angeregt durch die Arbeit d'Agincourts hatten sich seit den 1790er Jahren die englischen Künstler William Young Ottley (1771 - 1836), John Flaxman (1755 - 1828) der Franzose Humbert de Superville (1770 - 1849) und der italienischen Stecher Tommaso Piroli (1750 - 1824), der auch für d'Agincourt gearbeitet hatte, mit der italienischen Skulptur und Malerei seit dem 13. Jahrhundert in der Toskana und Umbrien auseinandergesetzt. Am Beginn der Kopierkampagnen hatte die Erschließung der künstlerischen Quellen Michelangelos gestanden; doch bald erweiterte sich der Blick auf die „Inkunabeln“ der italienischen Kunst insgesamt. MONDINI, Mittelalter im Bild, S. 309. Auch sie pflegten die ästhetische Beurteilung der italienischen Kunst dieses Zeitraums und wählten den die Malereien vereinfachenden Umrissstich als Reproduktionstechnik. Der Engländer Thomas Patch (getauft 1725 - 1782) konzentrierte sich auf Gemälde von Giotto, Masaccio und Fra Bartholomeo. PATCH, Thomas: *The Life of Masaccio*. Florenz 1770. DERS.: *The Life of Fra Bartholomeo*. Firenze 1772. DERS.: *The Life of Giotto*. Florenz 1772. Der Schweizer Heinrich Keller (1778 - 1862) hatte 12 Zeichnungen von Feodor I. Dahungki nach den Reliefs der Ghiberti-Tür am Florentiner Baptisterium in Radierungen reproduziert. Das Werk erschien 1798 in Rom. BECKER, Paris, S. 60. Berliner Malers und akademischen Zeichenlehrers Carl L. Kuhbeil (1770 - 1823) KUHBEIL, C. L.: *Studien nach alten florentinischen Malern*, gezeichnet und geätzt von Carl Ludwig Kuhbeil. Berlin 1812 und 1822. Kuhbeil arbeitete seit 1799 in Florenz an Vorzeichnungen für die insgesamt 57 Stiche. Das erste Heft enthält 12 Stiche nach Giotto, das zweite 12 nach Tadeo Gaddi, das dritte 12 nach Buffalmacco, Masaccio und Ucello, das 1822 erschienene fünfte Heft 21 Stiche nach Pinturicchio und anderen Meistern des 15. Jahrhunderts. SCHRÖTER, Riepenhausen, S. 247.

²⁰¹ Die Brüder Riepenhausen waren in Dresden mit Kunstwerken Giottos, Simone Memmis, Masaccios und Ghirlandajos bekannt geworden – über Durchzeichnungen, die 1794 - 1798 und 1803 von dem Dresdner Maler Christian F. Hartmann (1774 - 1842) in Florenz und Rom angefertigt worden waren. Nachhaltig beeindruckt kopierten sie jene Durchzeichnungen wiederum in Durchzeichnungen. Zu Hartmann siehe Anm. 106. Die Durchzeichnungen Hartmanns wie auch jene der Brüder Riepenhausen sind verschollen. SCHRÖTER, Riepenhausen, S. 226. Riepenhausen, F. und J.: *Geschichte der Malerei in Italien nach ihrer Entwicklung, Ausbildung und Vollendung*. Aus den Werken der besten Künstler anschaulich dargestellt und mit kurzen Erläuterungen und Lebensbeschreibungen begleitet von F. und J. Riepenhausen. Tübingen 1810.

²⁰² So etwa die Durchzeichnung nach der Reproduktion der *Beweinung Christi* aus dem Freskenzyklus des Franziskusmeisters in der Unterkirche von S. Francesco, Assisi. Feder auf Papier. 21, 6-7 x 32, 1 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album III, S. 43. Vielleicht benutzte Ramboux das Exemplar, das die Riepenhausen Koch geschenkt hatten. SCHRÖTER, Riepenhausen, S. 240.

²⁰³ LASTRI, M.: *L'Etruria pittrice; ovvero, Storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti ch si esibiscono in stampa dal secolo X. fino al presente*, 2 Bde., Florenz 1791 - 92.

1838) über die Wandmalerei Pisas des 14. - 15. Jahrhunderts²⁰⁴ sein können (**Abb. 18 - 19**). Doch waren sie wegen der hohen Abbildungsqualität teurer und weniger verbreitet und zeigten darüber hinaus nur wenige Kunstwerke.

Trotz ihrer zunehmenden Zahl konnten diese Abbildungen das Erkenntnisinteresse der Nazarener nur teilweise und begrenzt befriedigen. Sie vermittelten ihnen zwar einzelne „zitierfähige“ Motive für ihre Historienbilder; doch in ihren verschiedenen Abbildungsqualitäten und Ungenauigkeiten aufgrund der individuell gewählten Verkleinerungsmaßstäbe gaben sie keine Hinweise auf unterschiedliche stilistische Eigenschaften und, besonders bei starken Verkleinerungen, nur ungenaue Vorstellungen über Ausdruckswerte.²⁰⁵ Zudem war der zeitliche Horizont relativ eingeschränkt. Besonders Reproduktionen nach frühmittelalterlichen Mosaiken und Fresken waren selten, während die meisten Blätter dem 14. - 16. Jahrhundert gewidmet waren. Die Stiche zeigen nur einen Teil der für die Nazarener interessanten Ikonografien oder nur wenige Werke aus der Hand eines besonders verehrten Meisters. Ein wesentliches Manko war auch die fehlende Vermittlung von Farbigkeit und die nur in den qualitätvolleren Reproduktionen zu erahnende malerische Wirkung.

Wichtiger aber ist, dass von diesen Abbildungen kein eigentliches „Kunsterlebnis“ ausgehen konnte. Dieses Erleben des Kunstwerks in all seinen Dimensionen war nur unmittelbar während der persönlichen Begegnung und dem originalen Umfeld möglich. Hier fand im Rahmen eines buchstäblich andächtigen Studiums die persönliche Reflexion in Form der emotionalen Einfühlung in das Kunstwerk und das psychologische Hineinversetzen in den Künstler statt, während dessen sich dem Betrachter das wahre Wesen der Malerei offenbarte und daraufhin die rechten Konsequenzen für das eigene Schaffen gezogen werden konnten. Die durch die Abbildungen geprägten Vorstellungen und damit Erwartungen, mit denen an das Original herangetreten wurde, wurden in der Folge der unmittelbaren Anschauung modifiziert und weiterentwickelt.²⁰⁶ Dem Desiderat des unmittelbaren „Kunsterlebens“ wurde vor allem in Rom und, wenn organisatorisch möglich,²⁰⁷ mit längeren, buchstäblichen Pilgerreisen auch zu anderen Kunststätten Italiens entsprochen.

Doch wo befanden sich potentiell interessante Kunstwerke, welche waren besonders beachtenswert und wohin lohnte sich eine Studienreise? Sofern die wenigen bekannten Abbildungen keine Vorstel-

²⁰⁴ LASINIO, C.: *Pittura a fresco del Campo Santo di Pisa intagliate da Carlo Lasinio conservatore des medesima*, Florenz 1812.

²⁰⁵ Der den Lukasbrüdern nahestehende Maler Vogel schrieb dazu: „Bald nach meiner Ankunft in Rom (Juni 1813), [...], entstand in mir, mitten im Studium der höchsten Meisterwerke italienischer Kunst, der lebhafteste Wunsch, den Stufengang ihrer früheren Entwicklung näher kennen zu lernen. Da aber damals nur von wenigen Gemälden aus jener früheren Periode Kupferstiche existierten und diese wenigen höchst ungenau waren, so blieb nichts übrig als die Werke an Ort und Stelle aufzusuchen.“ VOGEL VON VOGELSTEIN, *Verzeichnis*, S. 5.

²⁰⁶ Overbeck schildert in einem Brief an Sutter 1810 diesem seine unmittelbaren Eindrücke von der *Disputa* Raffaels: „Von der Composition kann ich Dir nichts Neues sagen, Du kennst sie ja aus Kupferstichen; aber was ist der beste Kupferstich gegen ein solches Gemälde! Wenn man zu diesem hinaufblickt, wird man entzückt wie Stephanus und sieht den Himmel offen und die Herrlichkeit des eingeborenen Sohnes voller Gnade und Wahrheit. Wie der große Dulder so voller Liebe und Sanftmuth die Hände mit seiner Gnade ausbreitet, als wolle er die ganze Welt mit seiner Gnade überströmen! Und die Charaktere der Erzväter, der Apostel und Heiligen! [...]. Wie hängt man so ganz und ungetheilt an diesen Werken!“ Man könne sich „nach den Kupferstichen weit eher einen Begriff machen von Raphaels Werken als von denen Michel Angelo’s. Diesen lernt man wirklich erst aus seinem eigenen Werken kennen; welche an delicateser Ausführung, bestimmter Zeichnung und selbst an wahrem Colorit die Raphaelischen größtentheils noch übertreffen.“ HOWITT, Overbeck, I, S. 145 - 147.

²⁰⁷ Z.B. war Friedrich Overbeck durch die Verpflichtung, an einem Auftrag zu arbeiten an Rom gebunden; desweiteren mangelte es ihm und anderen seiner Künstlerfreunde an finanziellen Mitteln, um sich auf Studienreisen zu begeben. HOWITT, Overbeck, I, S. 315.

lung beziehungsweise Hinweise vermitteln konnten, mussten die Empfehlungen von studienreiserfahrenen Künstlern wichtig sein.²⁰⁸ Die Funktion eines „Reiseführers“ hätte aber auch ein historischer Künstler erfüllen können: Giorgio Vasari (1511 - 1574). Die 1550 erstmals publizierten, 1794 in 6. Auflage erschienenen und relativ weit verbreiteten, in Italienisch verfassten *Vite* Giorgio Vasaris konnten Hinweise liefern und wurden von den Nazarenern auch dahingehend genutzt.²⁰⁹ Vasaris Künstlerbiographien war den Nazarenern indirekt bereits seit ihrer Ausbildung, über die eher allgemeinen Bezüge in Wackenroders *Herzensergießungen* und theoretisch auch über die konkretere, kunsthistorisch-motivierte Auseinandersetzung Johann D. Fiorillos (1748 - 1821) in seiner *Geschichte der zeichnenden Künste*²¹⁰ oder seinem Vasari-Kommentar²¹¹ bekannt; eine vollständige deutsche Übersetzung Vasaris lag noch nicht vor. Angesichts der fehlenden oder begrenzten Italienischkenntnisse der Lukasbrüder zumindest während der ersten Jahre in Italien²¹² ist fraglich, inwieweit das Verständnis über Malernamen und der von ihnen in bestimmten Städten angefertigte Kunstwerke hinausging – Hilfe boten hier Künstlerfreunde wie Lund und Koch, die bereits lange Jahre in Rom lebten – oder überhaupt hinausgehen wollte: an kunsthistorischen „Fakten“ waren die Lukasbrüder in ihren Anfangsjahren nur in begrenztem Maße interessiert. In Vasaris Schrift, der bekanntesten und einflussreichsten Schrift zur italienischen Kunst, war die Anschauung historische italienischer Kunstwerke qualitativ und quantitativ seit dem 16. Jahrhundert festgeschrieben. Ziel Vasaris – als Maler richtete er sich Rat gebend an Künstler – war die Darstellung der Vervollkommnung der italienischen Kunst bis ins 16. Jahrhundert in einem stufenweisen, historischen Entwicklungsprozess. Im Mittelpunkt stand dabei eine Kunstbetrachtung, die nicht das Gemälde als besondere individuelle Leistung eines Künstlers preist, sondern den abgebildeten Erzählstoff als Ausgangspunkt wählt und die Frage stellt, wie angemessen das Gemälde dieses Thema erzählt. Die Orientierung an den dargestellten Themen führt dazu, dass er Kunstwerke, die dasselbe Thema zum Inhalt haben, aus unterschiedlichen Stufen der Vervollkommnung und aus der Hand verschiedener Künstler stammen, gleich beschreibt und gleich lobt: ein Gemälde Giotto konnte demnach ebenso gelungen sein wie eines von Leonardo,²¹³ da Gemeinsamkeiten in Ausdruck oder Darstellung wahrgenommen wurden und keine Unterschiede, Besonderheiten oder gar Unvollkommenheiten. Positive Qualitäten werden herausgestellt oder gar übertrieben, da Vasari die Malereien besonders eines Giotto als Ausgangspunkt für die Besse-

²⁰⁸ Nachdem Joseph Wintergerst 1811 in Rom eingetroffen war, schrieb Overbeck an Sutter: „Wie voll ist er noch von den vielen Kunstschatzen, die er unterwegs gesehen hat, [...] und wie horchen wir begierig auf jedes Wort, wenn er von Padua, Florenz und Siena erzählt, wo wir nicht gewesen! – Wenn Du, Lieber, einst die Reise machen kannst, so laß Dir doch von uns zuvor den Weg angeben, und richte es womöglich so ein, daß Du in den wichtigsten Städten einige Tage verweilen kannst, besonders in Florenz und den florentinischen Städten Pisa, Siena, Orvieto, denn dort sind unermeßliche Kunstschatze, deren Vernachlässigung man auch in Rom nicht leicht verschmerzt.“ HOWITT, Overbeck, 1, S. 169.

²⁰⁹ Joseph A. Koch, Carl C. Lund und Vogel gingen nachweislich so vor. JENNI, Kochs Auseinandersetzungen, S. 166. VOGEL VON VOGELSTEIN, Verzeichnis, S. 5.

²¹⁰ FIORILLO, J. D.: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten, 5 Bde., Göttingen 1798 - 1808. Fiorillo, der Anfang des 19. Jahrhunderts in Göttingen neben der Erteilung von Zeichenunterricht erstmals in Deutschland Kunstgeschichte lehrte und darin entscheidenden Einfluss auf die Frühromantiker ausübte, gilt nach Winckelmann als der Pionier auf dem Gebiet der Kunstgeschichtsschreibung. Fiorillo behandelt in seinem Werk neben Italien auch Spanien, Frankreich und England. Bei der Schilderung der Geschichte der Künste in Italien bezieht sich Fiorillo auf Vasari und verlässt die von diesem gesetzten zeitlichen und topographischen Rahmen kaum.

²¹¹ FIORILLO, J. D.: Kleine Schriften artistischen Inhalts, 2 Bde., Göttingen 1803 - 1806.

²¹² METKEN, Italien und Rom, S. 36.

²¹³ ALPERS, Ekphrasis, S. 220 - 226.

nung der Kunstentwicklung sah, denn Vasaris Grundthese im Rahmen seiner Darstellung (Wahrnehmung) italienischer Kunst lautete: der florentinischen Maler Cimabue, der Lehrer Giottos, hatte, durch ausländische byzantinische Lehrer angeleitet, im Verlauf des Trecento für eine „Wiedergeburt“ der Malerei gesorgt, nachdem durch den christlichen Bildersturm gegen heidnische Gottheiten der ästhetische Niedergang der Künste eingeleitet worden war. Ausgehend von Cimabue erreichte die Kunst in Gestalt der Werke des Florentiners Michelangelo im Cinquecento ihren Höhepunkt, um danach wieder zu verfallen.²¹⁴ Die von Vasari betrachteten Kunstwerke entstammen daher der Toskana – vor allem Vasaris Heimatstadt Florenz – und umfassen den Zeitraum des 14. bis 16. Jahrhunderts.

Die Verortung von Kunstwerken dieses Zeitraums abseits der Toskana hätten die Maler theoretisch Schriften italienischer Lokalhistoriografen entnehmen können. Diese Stadtkulturgeschichten begannen in direkter kritischer Auseinandersetzung mit Vasaris Thesen noch im 16. Jahrhundert zu erscheinen und nahmen im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts zu. Lokale Historiografen versuchten vor machtpolitischem Hintergrund der widerstreitenden nationalen Zentren Italiens die Behauptung einer überlegenen florentinischen Kunstentwicklung zu entkräften, indem sie das Vorhandensein einer künstlerischen Tätigkeit „ihrer“ Künstler zur Zeit Cimabues und Giottos auf der Grundlage schriftlicher Quellen herausstellten.²¹⁵ Waren diese Schriften relativ wenig verbreitet und den Nazarenern wohl kaum bekannt und zugänglich, hätten sie die bedeutende und bekannte Veröffentlichung über die italienische Kunst, die bisher existierende Lokalschriften zu einer nationalen italienischen Kunstgeschichte zusammenfasste, als Quelle für das Aufspüren bestimmter Kunstwerke von bestimmten Künstlern durchaus nutzen können: die mehrbändige *Storia pittorica*²¹⁶ von Luigi Lanzi (1732 - 1810) listet eine Vielzahl von Künstlern und Kunstwerken des 14. - 18. Jahrhunderts auf, ebenso wie die nach ihrem Vorbild angefertigte *Geschichte der zeichnenden Künste*²¹⁷ von Fiorillo. Sie lieferten aber keine für die Nazarener künstlerisch-wertvollen²¹⁸ Empfehlungen. Die für die Nazarener wegen des romantischen Toleranzgedankens potentiell interessanten Kunstwerke zwischen Antike und (florentinischem) Trecento erfuhren aber auch hier, sofern sie überhaupt bekannt sein konnten, keine Berücksichtigung, wären aber vor allem über das bekannte Reproduktionswerk d'Agincourts recherchierbar gewesen.

Die Notwendigkeit einer Anleitung zum Studium historischer italienischer Kunstwerke nach den Vorstellungen der Nazarener erkannte der mit ihnen verbundene Maler Johann D. Passavant. Die historische Auseinandersetzung mit Kunstwerken, die für die Maler im Rahmen ihrer konkreten Suche nach neuen Bezugsquellen Züge einer kunsthistorischen Erforschung italienischer Kunststätten trägt, verband manche Maler der Nazarener mit den deutschen Pionieren der quellenkritischen historischen Mittelalterforschung, die Kunstwerke und Denkmäler mit dem Ziel der Rekonstruktion der Vergangenheit im Verbund mit schriftlichen Quellen untersuchten. Diese Verbindung führte zu einer „Win-win-Situation“, in der sowohl Künstler als auch (Kunst-)Historiker hinsichtlich Erschließung und Ab-

²¹⁴ BICKENDORF, Historisierung, S. 65.

²¹⁵ BICKENDORF, Historisierung, S. 65 - 66.

²¹⁶ LANZI, L.: La storia pittorica del Italia o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana compendiata e ridotta a metodo per agevolare a' dilettanti la cognizione de' professori e de' loro stili, Bossano, 1789.

²¹⁷ FIORILLO, J. D.: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten, 5 Bde., Göttingen 1798 - 1808.

²¹⁸ Fiorillo stand den Nazarenern eher ablehnend gegenüber und nahm öffentlich Partei für die Akademieunst.

bildung mittelalterlicher Kunstwerke voneinander profitierten. Das gemeinsame Interesse an der kunstgeschichtlichen Entwicklung der Malerei führte auch zu kunstschriftstellerischen Versuchen seitens mancher Nazarener, unter denen der Ramboux-Bekanntes Carl I. Mosler (1788 - 1860) war.²¹⁹ Sinnfällig zum Ausdruck kommt diese Verbindung in der freundschaftlichen Zusammenarbeit zwischen Passavant und dem Juristen, Kunstliebhaber und späteren Historiker Johann F. Böhmer.²²⁰ Böhmer hielt sich 1818 - 1819 in Rom auf und studierte Kunstwerke und Denkmäler des Mittelalters in Rom und der Toskana,²²¹ besonders unter der Vorgabe des historischen Interesses nach dem Vorbild des in Rom ansässigen preußischen Gesandten und Gelehrten Barthold G. Niebuhr (1776 - 1831).²²² Passavant schrieb gemeinsam mit Böhmer 1819 an einer programmatischen, gegenüber polemischen Angriffen der nazarenischen Malerei ob ihrer angeblichen formalen Nachahmung mittelalterlicher Kunst konzipierten Verteidigungsschrift²²³ der Nazarener.²²⁴ Diese *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist* sollte 1820 anonym erscheinen.²²⁵ In Abstimmung mit den übrigen Nazarenern wurden die Bestrebungen und ihr beabsichtigter Bezug zu jener Kunst im Kontext einer Darstellung der Geschichte der italienischen Malerei vom 13. - 16. Jahrhundert erläutert und begründet. In diesem Zusammenhang wurden bestimmte Künstler mit ihren „bedeutendsten“ Werken in der Toskana aufgelistet, um manchem „Wanderer nach Italien einen nützlichen Dienst“ zu leisten, da diese Kunstwerke wenig beachtet und unbekannt seien und eine solche Zusammenstellung noch fehle.²²⁶ Diese Schrift drückt das Bewusstsein nicht nur für die Notwendigkeit einer Erschließung von vorbildlichen Kunstwerken für die unmittelbare künstlerische Rezeption aus; sie ist auch Ausdruck des Bewusstseins, wie wichtig die Verbreitung einer entsprechenden Denkmälerkenntnis und der nazarenischen Ansichten folgenden Wahrnehmung war, wollten die Nazarener von der

²¹⁹ So betrieb der Maler Carl I. Mosler (1788 - 1860) in Rom sowohl künstlerische als auch (kunst-)historischen Studien zu altdeutscher, niederländischer aber auch altitalienischer Malerei. EBERLEIN, Carl Mosler, S. 115 - 118. Zu einem anderen Nazarener siehe S. 44.

²²⁰ In Göttingen hatte Böhmer Jura studiert, aber auch Vorlesungen Fiorillos besucht. Diese hatten ihm über Architektur, Skulptur und Malerei „ganz neue Reiche aufgethan“ und ihn mit der Kunst bekannt gemacht. 1818 plante er nach Italien zu gehen, um dort „die Vergangenheit kennenzulernen“. Die Boisserée'sche Sammlung, die er auf dem Weg dorthin zweimal besichtigte, beeindruckte ihn tief und begründete seine Hochschätzung für die Alten Meister. SCHRÖTER, Böhmer, S. 223 - 225.

²²¹ Böhmer sammelte Sienesische Gemälde des Quattro- und Cinquecento auch deshalb, weil diese „nichtschriftliche“ Dokumente der Blütezeit einer der bedeutendsten Städte Italiens im frühen Mittelalter repräsentierten. SCHRÖTER, Böhmer, S. 230, S. 232 und S. 237.

²²² Kunstwerke und Denkmäler wurden mit dem Ziel der Rekonstruktion der Vergangenheit der quellenkritischen Methode gemäß seit etwa 1812 betrachtet und erforscht. Niebuhr hatte diese Methode in seinem 1812 - 1845 erschienenen Werk *Römische Geschichte* angewandt.

²²³ Nachdem eine vergleichbare Verschriftlichung der Bestrebungen Peter Cornelius' und der Künstler in seinem Umkreis durch Carl F. von Rumohr nicht zu Stande gekommen war, sollte Passavant diese Aufgabe erfüllen. Während ihres Entstehens erschien im Juli 1819 eine vernichtende Kritik der im April 1819 im Palazzo abgehaltenen ersten großen Ausstellung der deutsch-römischen Künstler. SCHRÖTER, Raffael-Kult, S. 344 - 345.

²²⁴ SCHRÖTER, Raffael-Kult, S. 345 - 351.

²²⁵ [PASSAVANT, J. D.]: *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist*, Leipzig/Speyer 1820. Passavant setzte seinen Namen nicht auf den Titel, da er sich der inhaltlichen Schwächen der Schrift bewusst war und die dargelegten Überlegungen nicht sich alleine zuschreiben wollte. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, 1 K 5 F, Nr. 56, abgedruckt bei SCHRÖTER, Böhmer, Quellenanhang.

²²⁶ „Chronologisches Verzeichnis der vorzüglichsten älteren toscanischen Maler mit Angabe ihrer bedeutendsten Werke.“ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 182 - 204. „Überhaupt war es bei diesem Anhang nur meine Absicht, die vorzüglichsten älteren toscanischen Maler und ihre Werke näher anzugeben, da diese in den letzten Zeiten zu wenig beachtet und bekannt waren.“ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 204.

Öffentlichkeit angemessen beurteilt²²⁷ und in dieser Folge auch mit Arbeiten beauftragt werden. Sowohl die Darstellung einer Geschichte der italienischen Kunst als auch die Kunstwerke, die Passavant im Anhang auflistet, bauen auf französische und vor allem italienische Schriften, besonders Vasari, zur Kunst Italiens auf. Zu einem unbestimmten Teil war Passavants Auflistung gewiss auch Frucht der in den Jahren 1810 - 1819 unter anderem auf Studienwanderungen erworbenen Denkmälerkenntnis der Verfasser²²⁸ und der mit ihnen befreundeten Nazarener und Deutsch-Römer.

Die Nazarener wanderten somit vor allem zu den Kunststätten, in denen die toskanischen Künstler gewirkt hatten und besuchten damit vor allem die Toskana – von Overbeck 1816 aufgrund der ihm dort seit der Hinreise nach Rom 1810²²⁹ bekannten Kunstschatze als „paradiesisches Land“ apostrophiert –, mit Florenz, Siena und Pisa²³⁰, die Marken – auch abseits von Urbino als Wirkungsstätte des jungen Raffael – und durch das benachbarte Umbrien. 1812 und 1813 konnten manche der Lukasbrüder Reisen nach Mailand, Perugia, Assisi, Florenz, Orvieto, Padua, Pisa und Siena unternehmen. Sie berichteten den in Rom Gebliebenen begeistert von den Kunstschatzen dort und wünschten, diese könnten sie sehen.²³¹ Die Begeisterung rührte gewiss von der nun unmittelbaren Konfrontation mit den bisher höchstens durch Bleistiftzeichnungen oder Stichen und hier vielleicht nur in Ausschnitten bekannten monumentalen Wandgemälden her und war damit auch Ausdruck einer Revision des Erwarteten: die vollständige Ikonografie, das Kolorit, die monumentale Größe und damit die Wirkung konnte sich in keiner Abbildung mitgeteilt haben.

2. 2. 2. 1 Das Zeichnen nach italienischen Gemälden

Bei diesen Studien entstanden individuelle, auf den künstlerischen Schwerpunkt des einzelnen Künstlers Bezug nehmende Bildquellensammlungen, wie zum Beispiel die umfangreiche Sammlung Franz Pforrs oder Ludwig Vogels.²³² Bei dem Interesse an der Ikonografie konnte die Gesamtkomposition des Gemäldes nachgezeichnet werden (*Abb. 20*), oder es wurden, beim Interesse an Haltung, Gestik, Physiognomie, Mimik oder an historischen Details wie Kostümen, Waffen, et cetera Figurengruppen, einzelne Figuren und Köpfe abgebildet.²³³ Die interessanten Details wurden genau abgezeichnet, locker skizziert oder direkt von der Vorlage durchgezeichnet.²³⁴ Diese Durchzeichnungen können eine

²²⁷ So schreibt Passavant 1820: „Die Empfehlung aber des Geistes der alten Meister werden freilich diejenigen Kunstrichter nicht verstehen, welche von diesen überhaupt nichts wissen und einem Kunstwerke nur die Äußerlichkeiten erblicken.“ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. VII.

²²⁸ Passavant und Böhmer hielten sich gemeinsam Anfang seit Anfang Juni 1819 in Siena, Florenz und Pisa auf. SCHRÖTER, Böhmer, S. 232 - 233. Mit der Arbeit an den *Ansichten* begannen beide am Ende des Sommers.

²²⁹ Der Weg führte Overbeck Sutter 1816 für seine Reise von Wien nach Rom: „Vor allem aber bitte ich Dich, mach nicht die Reise, die wir gemacht haben, sondern durch Toskana, denn alle die diesen Weg gemacht versichern, daß dieses paradiesische Land, besonders Florenz, Siena, Pisa usw., wenigstens ebenso wichtig sei wie Rom selbst; [...]. Sieh auch auf Deiner Reise nicht darauf, ob Du einige Meilen mehr machen musst: das Schöne und Große ist in Italien, besonders in Toskana so überall vertheilt, [...]. Das Fußreisen hat den Vortheil, daß man kreuz und quer streifen kann um alles Merkwürdige zu sehen.“ HOWITT, Overbeck, I, S. 355.

²³⁰ So empfahl Overbeck Sutter 1816 für seine Reise von Wien nach Rom: „Vor allem aber bitte ich Dich, mach nicht die Reise, die wir gemacht haben, sondern durch Toskana, denn alle die diesen Weg gemacht versichern, daß dieses paradiesische Land, besonders Florenz, Siena, Pisa usw., wenigstens ebenso wichtig sei wie Rom selbst; [...]. Sieh auch auf Deiner Reise nicht darauf, ob Du einige Meilen mehr machen musst: das Schöne und Große ist in Italien, besonders in Toskana so überall vertheilt, [...]. Das Fußreisen hat den Vortheil, daß man kreuz und quer streifen kann um alles Merkwürdige zu sehen.“ HOWITT, Overbeck, I, S. 355.

²³¹ Die Künstler, unter ihnen Carl C. Vogel von Vogelstein und Johannes Veit, befanden sich entweder auf der Heimreise oder der Reise nach Rom oder brachen eigens zu einer Studienreise auf. HOWITT, Overbeck, I, 309 - 310. Cornelius besuchte 1813 Florenz und studierte die Fresken des 14. - 16. Jahrhunderts. FÖRSTER, Cornelius, I, S. 143 - 144.

²³² THOMMEN, Ludwig Vogels Kopien, S. 91 - 130.

²³³ So interessierte Koch beim Studium des Freskos mit der Kreuzigung von Pietro Lorenzetti in der Unterkirche von S. Francesco, Assisi, vor allem die Gemütsbewegungen der klagenden Engel. JENNI, Kochs Auseinandersetzung, S. 188.

²³⁴ THOMMEN, Ludwig Vogels Kopien, S. 91.

Binnenmodellierung aufweisen oder darauf verzichten (*Abb. 21 - 25*). In manchen Fällen wurden die Zeichnungen koloriert oder die Farbigekeit mithilfe von Farbnotizen festgehalten.²³⁵ Auf den über die Jahre stetig wachsenden Fundus griff der Künstler zurück, wenn er Anregungen für eigenen Bildfindungen suchte, die er über das versatzstückhafte Zusammenfügen von Eindrücken aus verschiedenen Kunstwerken entwickeln konnte,²³⁶ oder konkrete Hinweise suchte über die historisch-korrekte Darstellung einer historischen Figur, einer historischen Architektur oder anderer „Requisiten“, die er in seine Bilder einarbeiten wollte.²³⁷

Aber von den Nazarenern wurden historische Kunstwerke nicht nur nachgezeichnet, um sie „oberflächlich“ als historische oder emotionale Quellen abzubilden; eine Nachzeichnung oder eine aufwändigeren Nachbildung in Öl wurde auch angefertigt, um von der Vorlage zu lernen und sie zu verstehen.²³⁸ In dieser Form bewegte sich die Kopier- und damit Nachzeichnungspraxis der Nazarener, abgesehen von den gewählten Vorbildern, innerhalb der Maximen der traditionellen von Künstlern gepflegten Auseinandersetzung mit vorbildlichen Kunstwerken: dem verständigen, selektiven Nachahmen der als Vorzüge interpretierten Merkmale des Kunstwerks.²³⁹ Dabei musste die Einstellung gegenüber dem Kopieren unter den Lukasbrüdern theoretisch ambivalent sein: hatte doch das im Gegensatz zum Naturstudium und dem frühzeitigen Schaffen eigener Kunstwerke als übermäßig und deshalb sinnlos erlebte Kopieren im Rahmen der akademischen Künftlerausbildung²⁴⁰ mit zur Sezession der Lukasbrüder geführt. Doch wurde das Kopieren der alten Meister, sofern es nur gelegentlich erfolgte und zur „Geschmackbildung“ beitragen konnte, durchaus befürwortet.²⁴¹ Auch in Italien, in unmittelbarer Anschauung von unbekanntem oder höchstens in Grundzügen bekannten Malereien, wurde 1813 das gelegentliche Kopieren nach etwas „recht Gutem“ nicht nur im Rahmen der akademischen Künftlerausbildung, sondern auch für das eigene Schaffen von Overbeck in Übereinstimmung mit Pforr, Cornelius und Carl C. Vogel von Vogelstein (1788 - 1868) als nützlich erkannt – „Wie viel lässt sich nicht an einem einzigen Kopfe lernen!“²⁴² Dennoch sollte der Nazarener bei dem Studium historischer Kunstwerke nicht zu stark am Kopieren festhalten, um darüber nicht zur formalen Nachahmung verführt zu werden und die künstlerische Selbständigkeit zu verlieren.²⁴³ 1813 hatte Overbeck angesichts einer Zeichnung Philipp Veits ausdrücklich vor „einer jetzt einreißenden Thorheit, die Alten in ihrem Äußeren nachzuäffen“, gewarnt und betont, dass das „Wissenschaftliche“ und ins Weite gehen-

²³⁵ THOMMEN, Ludwig Vogels Kopien, S. 116.

²³⁶ So z.B. Pforr. THOMMEN, Ludwig Vogels Kopien, S. 103.

²³⁷ THOMMEN, Ludwig Vogels Kopien, S. 91 - 97.

²³⁸ Zu den drei Funktionen der Nachzeichnung in der Kunst siehe ROSENBERG, Beschreibungen, S. 54 - 63.

²³⁹ STRITTMATTER, Gemäldekopieren, S. 26 - 33.

²⁴⁰ Overbeck äußerte 1808: „Nur den ganzen Tag in der Akademie sitzen, oder im Belvedere copiren, das kann ich nicht. Hätte Rafael nicht so früh Bilder gemalt, so würde Rafael auch wohl nie das geworden sein, was er ward. [...] Rafael, Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Andrea del Sarto, Albrecht Dürer, Holbein, haben keine Akademien, keine Glieder-männer, keine Gallerien, wonach sie hätten copiren können, gehabt, und sind so groß geworden.“ Brief von Overbeck vom 27. 4. 1808. HOWITT, Overbeck, I, S. 72.

²⁴¹ „Seinen Geschmack bilden durch fleißiges Anschauen und mitunter Copiren der Klassiker, das lass' ich gelten, und man müsste wohl ein Narr sein, wenn man den Vorzug, den wir jungen Künstler jetziger Zeit vor den ältern haben, wollte ungenutzt lassen; aber sonst – Natur! Natur!“ Brief von Overbeck vom 5. 2. 1808. HOWITT, Overbeck, I, S. 66.

²⁴² Overbeck hegte selbst den Wunsch, einige Kunstwerke über das Kopieren zu studieren. HOWITT, Overbeck, I, S. 317 - 318.

²⁴³ [PASSAVANT], Ansichten, S. 77.

de bei der Betrachtung der alten Meister für einen Künstler der falsche Weg sei.²⁴⁴ Vielmehr soll er „die Dinge in ihrem Geist, Wert und Charakter“ erkennen und daraus für das eigene Schaffen „lehrreiche Resultate [...] folgern.“²⁴⁵

Tatsächlich kann der Prozess des Nachzeichnens, etwa bei der Bemühung, der Aussage des Kunstwerks auf den Grund zu kommen und dessen wahres Wesen zu entschlüsseln, eine unterstützende Funktion erfüllen. Die Technik des Nachzeichnens hilft über den stetigen Vergleich zwischen Vorlage und der entstehender Nachzeichnung, das Kunstwerk eingehend zu begreifen und die relevanten Merkmale der Botschaft rascher zu erkennen, die sich beim eingehenden Betrachten vielleicht später oder gar nicht erschlossen hätten. Bei diesem Prozess wird sich der Betrachter psychologisch in den Urheber und die Darstellung des Kunstwerks hineinversetzen, in die Welt des Mittelalters einfühlen und „göttliche“ Zwiesprache mit der durch das Gemälde zu ihm sprechenden Botschaft halten. Ausgangspunkt dieses „Gottesdienstes“ bilden die Fragen und Erwartungen, mit dem der Nazarener an das Kunstwerk herantritt – die Zwiesprache ist letztlich ein Monolog, eine bewusste Interpretation im Sinne des Betrachters²⁴⁶ und geprägt von der Idee für eine mögliche Verwendung des Vorbildes. Die Darstellung wird in die Gegenwart übertragen und damit aktualisiert, und zwar mit den „fortschrittlicheren“ zeichnerischen Mitteln – im Unterschied zu den „quellenkritischen“ Nachzeichnungen, die auf eine mimetische Nachahmung der Vorlage Wert legen²⁴⁷. Die während des Erkenntnisprozesses gewonnene Nachzeichnung ist damit Resultat des bewussten Reflektierens, bildet die über die Reflexion gewonnenen Erkenntnisse in der eigenen Formensprache ab: die Nachzeichnung konserviert die Reflexion und ist damit die Abbildung einer bewussten individuellen Interpretation des Gemäldes.

Doch hinter dem Nachzeichnen historischer Gemälde stand nicht nur das auf das Kunstwerk gerichtete Interesse des Einzelnen. Auch das Vermitteln der als potentiell bedeutsam wahrgenommenen Kunstwerke an andere Künstler oder Kunstinteressierte musste im Sinne der Nazarener sein. Sollte die Nachzeichnung dem Vermitteln von mittelalterlichen Kunstwerken den nazarenischen Bedürfnissen gemäß an Künstlerfreunde dienen, wird sie das Kunstwerk bewusst interpretierend „aufbereitet“ abbilden. Soll die Nachzeichnung das Kunstwerk an sich ersetzen und damit Grundlage der Reflexion und Interpretation des abgebildeten Kunstwerks bilden, kann der Nachzeichner auf die bewusste Interpretation verzichten und das Kunstwerk auch relativ „neutral“ abbilden. Insgesamt musste das Verstehenwollen einzelner Kunstwerke Vergleiche mit anderen, bereits „verstandenen“ Kunstwerken hervorrufen; auch war das ikonografische Studium mit dem Vergleich von Kunstwerken verbunden und förderte die Erschließung einer chronologischen „Entwicklungsreihe“. Dafür bildet die Sammlung des Lukasbruders Carl C. Vogel von Vogelstein ein frühes Beispiel.²⁴⁸

²⁴⁴ HOWITT, Overbeck, I, S. 317.

²⁴⁵ KOCH, Gedanken, S. 31.

²⁴⁶ Siehe Anm. 187.

²⁴⁷ THOMMEN, Ludwig Vogels Kopien, S. 116.

²⁴⁸ Vogel von Vogelstein war im Mai 1813 in Florenz mit dem Studium dieser Kunstwerke beschäftigt, wie Overbeck in einem Brief bemerkte. HOWITT, Overbeck, I, S. 318. Vogel von Vogelstein verstand die Kopiensammlung als historische Ansichtensammlung und weniger als künstlerisch motivierte Studiensammlung. VOGEL VON VOGELSTEIN, Verzeichnis, S. 5.

Das künstlerische Studium der italienischen Malerei hatte in Vogel von Vogelstein den Wunsch geweckt, den „Stufengang ihrer früheren Entwicklung“ näher kennenzulernen. So entschloss er sich, ab Sommer 1814 „mit Vasari und dem Stift in der Hand“²⁴⁹ gezielt Kunstwerke aus dem 12. - 17. Jahrhundert in Umbrien, Perugia, Spello, Assisi und anderen Orten abzuzeichnen. Da sich die mehr als 300 Blätter der 1814 - 1857 entstandenen, auch Kopien aus der Hand anderer Künstler umfassenden Sammlung Vogel von Vogelsteins anscheinend nicht erhalten haben,²⁵⁰ kann darüber, inwieweit die Zeichnungen bestimmte charakteristische Merkmale berücksichtigten und interpretierten, nur spekuliert werden; klar ist, dass sie Kunstwerke sowohl in Ausschnitten, das heißt Figuren oder Figurengruppen, als auch vollständig in Durchzeichnungen beziehungsweise Zeichnungen, von denen einige koloriert waren, zeigten.²⁵¹ Sehr wahrscheinlich ist, dass Vogel von Vogelstein die Nutzung der Sammlung als Lehrsammlung für die Ausbildung junger Künstler zu diesem Zeitpunkt bereits ins Auge gefasst hatte.²⁵² Denn nicht nur die Künstlerfreunde sollten von Nachbildungen vorbildlicher Kunstwerke profitieren, sondern auch Kunstschüler im Rahmen der nach den Vorstellungen der Nazarener zu reformierenden Künstlerausbildung.²⁵³ Wie im Mittelalter und der Renaissance sollten sich die Zöglinge nicht nur zu einem viel früheren Zeitpunkt als bisher mit dem Studium nach der Natur auseinandersetzen, sondern auch mit dem Studium der Kunstgeschichte befassen. Der Bedarf an entsprechenden Lehrmitteln sollte nicht nur mit Beständen der Akademiesammlungen, sondern auch mit Zeichnungen nach italienischen Kunstwerken gedeckt werden, die Künstler in Italien anfertigen sollten.²⁵⁴

²⁴⁹ VOGEL VON VOGELSTEIN, Verzeichnis, S. 5.

²⁵⁰ Vogel von Vogelstein hielt sich 1813 - 1820 in Italien auf. Ab Mai 1842 befand er sich wieder dort, in Rom hielt er sich ab Ende 1842 bis Juni 1844 auf und besuchte auch Neapel. 1856 - 1857 besuchte er Italien ein letztes Mal. Seit 1820 war er Professor an der Dresdner Kunstakademie, 1824 wurde er Hofmaler. Darüber hinaus war er u.a. seit 1822 Ehrenmitglied der Berliner Kunstakademie. Nach dem Niederlegen seines Lehramtes 1853 ließ er sich in München nieder, wo er auch starb. THIEME/BECKER, Allgemeines Lexikon, 34, S. 488 - 489. Während aller Italienaufenthalte fertigte er Kopien an und erwarb auch Kopien (Studien und Skizzen) anderer lebender Künstler (Ernst Förster, Gustav H. Naeke). Neben Malereien zeichnete Vogel auch nach Architektur, Plastik und Ornamentik, auch Mosaikfußböden römischer Basiliken und kleinen Mosaikbildern. Die frühesten, sicher datierbaren kopierten Werke stammen aus dem 12., die ältesten aus dem 17. Jahrhundert. Seine Sammlung umfasste schließlich knapp über 300 Blätter, Pausen und Zeichnungen, die eingeklebt in drei große Atlanten aufbewahrt wurden. VOGEL VON VOGELSTEIN, Carl C.: Verzeichnis der in den Jahren 1814 bis 1857 in Italien von C. Vogel von Vogelstein teils selbst gemachten, teils gesammelten Abzeichnungen und Durchzeichnungen nach altitalienischen Meistern, München 1860, hier S. 5. Die Zeichnungen sind heute verschollen, befanden sich vielleicht in der Königlichen Bibliothek zu München, die 1944 vollständig verbrannte. Schriftlicher Hinweis im Auftrag von Dr. Andreas Strobl, Staatliche Graphische Sammlung München vom 11.3. 2008.

²⁵¹ VOGEL VON VOGELSTEIN, Verzeichnis.

²⁵² Siehe Anm. 250.

²⁵³ Die Lukasbrüder wandten sich bei ihrer Sezession dezidiert gegen die akademische Künstlerausbildung, die ihren Augen entscheidend mitverantwortlich war für die als Krise erlebte Situation der Künste. Eine richtungsweisende Belebung der Künste musste daher mit einem Wandel in der Künstlerausbildung verbunden sein. Der 1820 von Peter Cornelius und Carl I. Mosler formulierte Plan für die Künstlerausbildung an der neu zu gründenden Düsseldorfer Kunstakademie weist, der Auffassung der Lukasbrüder gemäß, auf die Ausbildungspraxis der Künstler des Mittelalters und der Renaissance. Der Plan wurde dem zuständigen Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten unterbreitet. GStA PK, Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. 1, Nr. 1, Bd. 1, 253 - 259. Abgedruckt bei BÜTTNER, Peter Cornelius, 1, S. 230 - 234.

²⁵⁴ BÜTTNER, Peter Cornelius, 1, S. 231. Auch die Wiener Akademie der Bildenden Künste verfolgte dieses Ziel und stellte aus den Kopien von (Wiener) Nazarenern eine Lehrsammlung zusammen. REITER, Wie im Wachen Traume, S. 15. Bei diesen Kopien handelt es sich wohl um solche nach Renaissance-Malereien.

2. 2. 2. 2 Zeichnungen von Ramboux nach italienischen Gemälden

Hielt sich Ramboux in den ersten Jahren in Rom und der näheren Umgebung auf,²⁵⁵ um Kunstwerke dort zu studieren und zu kopieren,²⁵⁶ plante er für den Sommer 1818 eine ausgedehnte Studienwanderung durch Mittelitalien – vielleicht angeregt durch die Zeichnungen Vogel von Vogelsteins oder Kochs nach Malereien aus dieser Region.²⁵⁷ Im Juli 1818 brach Ramboux zusammen mit den im Umkreis der Nazarener anzutreffenden Malern Wilhelm Wach (1787 - 1845)²⁵⁸, Heinrich I. Lengerich (1790 - 1865)²⁵⁹ und dem seit kurzem als Professor an die Kopenhagener Kunstakademie berufene und als Kunstvermittler beliebten Lund²⁶⁰ von Rom nach Mittelitalien auf.²⁶¹ Ramboux profitierte wohl besonders von den Erfahrungen und Kenntnissen Lunds, dessen Sammlung Ramboux wohl teilweise aus eigener Anschauung kannte²⁶² und der ihn auf verschiedene Kunstwerke aufmerksam machen konnte: Schwerpunkte legten die Reisenden auf die Malerei des 14. - 16. Jahrhunderts, die auch nach- oder teilweise durchgezeichnet wurden. Wohl entstanden dabei die frühesten Nachzeichnungen, Durchzeichnungen und vielleicht auch die ersten Sepia- und Aquarellnachbildungen, die Ramboux im Laufe seines ersten Italienaufenthalts außerhalb Roms zusammentrug²⁶³ (**Abb. 26**).

Die ausgedehnte Reise²⁶⁴ führte über Viterbo und Montefiascone²⁶⁵ nach Orvieto.²⁶⁶ In Orvieto besuchte man den Dom, betrachtete dort bestimmt die von den Nazarenern sehr geschätzten Freskenausmalung der Kapelle S. Brizio aus dem späten 15. - frühen 16. Jahrhundert von Luca Signorelli (siehe **Kat. Nr. 238**). Aber nicht nur Kirchen wurden besichtigt, sondern auch Gemälde in privaten

²⁵⁵ Für 1817 ist der Besuch von Cori südlich des Albaner Sees belegt. NEUMEYER, Ramboux, S. 18.

²⁵⁶ Dazu siehe Anm. 311.

²⁵⁷ Von Koch ist bekannt, dass er seine Skizzenbücher jüngeren Malern zu Studienzwecken zur Verfügung stellte. Kochs 1803 entstandenes Skizzenbuch zeigt besonders ausführlich die Fresken des Campo Santo zu Pisa, daneben auch Fresken und Tafelbilder aus Florenz. JENNI, Kochs Auseinandersetzung, S. 178 und 165. Vogel und Ramboux haben sich wohl relativ gut gekannt. Ramboux wurde 1820 von Vogel von Vogelstein porträtiert. GELLER, Bildnisse, Nr. 1033, Abb. 384. Vogel von Vogelstein und Ramboux wurden gemeinsam aktenkundig durch die Beleidigung der Schweizer Garde. GStA PK, I HA Rep. 81 (kassiert), Preußische Gesandtschaftsberichte. NEUMEYER, Ramboux, S. 12 und Anm. 7.

²⁵⁸ Wach war ebenfalls ein David-Schüler, befand sich aber 1815 - 1817 und damit später als Ramboux in Davids Atelier. FASTERT, Kulturaustausch, S. 170. Wach befand sich 1817 - 1819 in Italien und stand den Idealen der Nazarener kritisch gegenüber. Kurz nach dem Eintreffen in Italien 1817 hatte er gegenüber Rauch geäußert, nichts mehr zu fürchten, als in den Stil der Nazarener zu verfallen. Er sammelte deutsche Gesinnungsgenossen um sich zu gemeinsamen Zeichenabenden in seiner Werkstatt, zu dem kein „Nürnberger“ (die Verehrer Albrecht Dürers) zugelassen wurde. NOACK, Deutschtum in Rom, 1, S. 472. Zu einer auf dieser Wanderung entstandene Kopie siehe Anm. 331.

²⁵⁹ Der Historienmaler und Porträtist Lengerich befand sich 1817 - 1821 in Italien, besonders in Rom. Er sollte nach seiner Rückkehr nach Deutschland unter Wach an der Berliner Akademie und in seinem Atelier studieren. THIEME/BECKER, Allgemeines Lexikon, 23, S. 52. Zu vielleicht auf dieser Wanderung entstandenen Kopien siehe Anm. 331.

²⁶⁰ Lund war 1819 nach Italien zurückgekehrt, um Niebuhr nach Rom zu begleiten und für Altargemälde und andere Aufträge aus Kopenhagen italienische Kunstwerke zu studieren. Lund erreichte Ende April 1818 die Mitteilung über seine Berufung als Professor an der Kopenhagener Kunstakademie. Lund schob die Abreise aus Italien jedoch noch auf, um an der Mittelitalienreise teilnehmen und seine Kenntnisse von älterer italienischer Malerei vertiefen zu können. RAGN JENSEN, Sechs Landschaftsgemälde, S. 38 - 39.

²⁶¹ Auch Carl P. Fohr hätte an dieser Reise teilgenommen, wenn er nicht kurz zuvor, am 29. Juni, ertrunken wäre. ZIEMKE, Assisi, Anm. 17.

²⁶² Es ist anzunehmen, dass Lund die für sein künstlerisches Arbeiten wertvolle, 1810 angefertigte Sammlung in Rom bei sich hatte.

²⁶³ Darauf lässt auch die Datierung im Titel des 1843 von Ramboux verfassten Verzeichnisses der Zeichnungssammlung schließen: „Sammlung von Umrißen dienend zur Geschichte der bildenden Künste des Mittelalters in Italien in den Jahren 1818 - 1822 und 1833 - 1843 aufgenommen und nach ihren Zeitepochen eingeteilt und geordnet. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 2472, Signatur 4° 535, Registerband, fol. 1.

²⁶⁴ Über die Reise auch AHRENS, Ramboux und Dräger, S. 93, allerdings ohne ausführlichere Angaben zu den Quellen.

²⁶⁵ Das Skizzenbuch Wachs enthält eine Landschaftszeichnung, die bezeichnet ist „Monte Fiascone 5. July [18]18.“ Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Wilhelm Wachs Skizzenbuch 16297/1, fol. 2.

²⁶⁶ Die Gruppe traf wohl am 7. Juli in Orvieto ein. Wach datierte eine Landschaft mit Ansicht Orvietos auf den 7. Juli und skizzierte am 8. Juli ein Domfenster. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Wilhelm Wachs Skizzenbuch 16297/1, fol. 4 und 8.

Häusern aufgesucht; daneben wurden Gemälde alter Meister auch erworben.²⁶⁷ Der Weg führte dann nach Spoleto und Trevi, wo der Dom beziehungsweise die Kirchen S. Maria delle Lacrime, S. Francesco²⁶⁸ und S. Martino mit Malereien des 14. - 16. Jahrhunderts besichtigt wurden. Während des wohl anschließenden Aufenthalts in Foligno kopierte Ramboux nach einer Madonna umgeben von vier Heiligen des Perugino-Schülers Giovanni di Pietro, gen. Lo Spagna (um 1450 - 1528)²⁶⁹ und zeichnete vielleicht nach einem Tafelbild in der Sakristei der Kirche S. Niccolo eines weiteren Perugino-Schülers (**Abb. 27**). Von dort wandten sich die Reisenden nach Bagni di Nocera, wo Caroline von Humboldt (1766 - 1829) ein Besuch abgestattet wurde und der Zeichner und Kupferstecher Ferdinand Ruscheweyh (1785 - 1845)²⁷⁰ zu der Reisegruppe stieß.²⁷¹ Über die bis hierhin erstellten Zeichnungen berichtet Caroline von Humboldt in einem Brief an die Brüder Riepenhausen, erwähnt nichts über deren Inhalt, spricht aber ausdrücklich von Durchzeichnungen und nicht von Aquarellen.²⁷² Diese Durchzeichnungen wurden vor allem von Köpfen aus Malereien des 15. und 16. Jahrhunderts angefertigt, unter denen sich vielleicht jene befand, die Ramboux nach Köpfen aus dem Fresko *Anbetung des Kindes* Pietro Peruginos in S. Maria delle Lacrime zu Trevi (**Kat. Nr. 275**) angefertigt hatte (**Abb. 28**). Die Reise führte nun gemeinsam mit Ruscheweyh weiter nach Assisi.²⁷³ Dort skizzierte Wach im Oratorio dei Pellegrini die von den hll. Antonius und Jakob flankierte thronende Madonna mit Kind²⁷⁴ sowie das *Noli me tangere* in der Magdalenenkapelle in der Unterkirche von S. Francesco. Zu letzterem notierte er sich auch die Beschaffenheit und Farbigkeit der Gewänder Marias und Christi.²⁷⁵ Diese Fresken des Matteo da Gualdo (1462 - 1507 nachweisbar) beziehungsweise Buffalmacco (gest. 1340) sollte auch Ramboux in Aquarell kopieren – ob zu diesem Zeitpunkt, ist allerdings unklar (**Kat. Nrn. 158 und 228**). Doch hat er hier zum ersten Mal jene Kirche S. Francesco in Assisi besucht, deren malarische Ausstattung er später nahezu vollständig in Aquarell kopieren sollte; auch sind eine große Anzahl von Durchzeichnungen besonders nach Köpfen aus jenen Fresken bekannt, die vielleicht zu

²⁶⁷ „Noch erzählte Ramboux von seiner Mahlerreise, wie sie da überall in den Privatwohnungen eingedrungen, Bilder aufzusuchen, [...]. Als es in Orvieto bekannt ward, daß Mahler, Liebhaber und Käufer von alten Bildern, da seyn, kam, am Tag der Abreise, das Volk aus allen Häusern hervor und verrante ihnen den Weg. Ein Schuster schob eines weit vor sich voran, andere hingen welche zum Fenster heraus. Wach kaufte ein Kruzifix oder dergleichen und huckte es auf den schwer beladenen Tornister.“ WIENER, Gedichte, S. 491.

²⁶⁸ Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Wilhelm Wachs Skizzenbuch 16297/1, fols. 16 - 18.

²⁶⁹ Dabei handelte es sich wohl zunächst um Bleistiftzeichnungen und Durchzeichnungen von Details, vor allem Köpfen. Danach fertige er die 1819 im Palazzo Caffarelli zu Rom ausgestellte Kopie in Öl an. PASSAVANT, Ansichten, S. 209. Der Verbleib der Kopie ist unbekannt. 1818 führe er drei Durchzeichnungen nach Details des Freskos aus. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Anm. 27 und S. 192.

²⁷⁰ Ruscheweyh befand sich 1808 - 1832 in Italien. THIEME/BECKER, Allgemeines Lexikon, 29, S. 219.

²⁷¹ Die Gruppe traf am 16. Juli ein und reiste am folgenden Tag weiter. Brief von Caroline von Humboldt an die Brüder Riepenhausen aus Bagni di Nocera (nahe Assisi) nach Rom vom 24. 7. 1818. STAUFFER, Karoline von Humboldt, Nr. 49, S. 233 - 234.

²⁷² Brief von Caroline von Humboldt an die Brüder Riepenhausen vom 24. 7. 1818 aus Bagni di Nocera (nahe Assisi) nach Rom. STAUFFER, Karoline von Humboldt, Nr. 49, S. 234.

²⁷³ Wach skizzierte im Dom zu Spoleto die *Marienkronung* Filippo Lippis, im Kreuzgang der Filippiner und der Kirche San Simone jeweils eine Madonna mit Kind. In Trevi zeichnete er in San Francesco eine Madonna mit Kind und S. Maria alla Lacrime Gottvater. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Wilhelm Wachs Skizzenbuch 16297/1, fols. 10 und 15 bzw. fols. 16 - 18. Aus Assisi datiert eine Landschaftsskizze auf den 31. (?) Juli. Ebd., fol. 20.

²⁷⁴ Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Wilhelm Wachs Skizzenbuch 16297/1, fol. 20.

²⁷⁵ Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Wilhelm Wachs Skizzenbuch 16298/70, fol. 78.

einem Teil während des Besuches 1818 entstanden sein könnten. Die nächste Station der Reisenden war Perugia,²⁷⁶ danach Cortona, Arezzo und schließlich Florenz.²⁷⁷

In Florenz, wo sich die Gruppe wohl mehrere Wochen aufhielt und trennte, trafen sie auf den Kunsthistoriker Carl F. Baron von Rumohr (1785 - 1843), der die Zeichnungen der Reisenden mit besonderem Interesse betrachtet haben dürfte. Rumohr, Mäzen nazarenischer Künstler und mit dem Künstlerkreis in engem Kontakt stehend, forschte seit 1816 zur Kunst vor der Renaissance in quellenkritischer Auseinandersetzung mit Vasaris *Vite*. Er stattete die Reisenden mit Hinweisen insbesondere auf vorraffaelitische Kunstwerke²⁷⁸ aus. Ramboux blieb bis mindestens Ende Oktober 1818 in Florenz und wohnte dort gemeinsam mit dem Nazarener Theodor Rehbenitz (1791-1861) im Haus Rumohrs.²⁷⁹ Dort wird Ramboux wohl ausgiebig Gelegenheit gehabt haben, den kunsthistorischen Gesprächen Rumohrs zum Beispiel über den Einfluss „griechischer Kunst auf Italien“ zu lauschen²⁸⁰ und sich sowohl mit ihm als auch dem kunsthistorisch interessierten Rehbenitz²⁸¹ auszutauschen. Auch machte er Bekanntschaft mit dem mit Rumohr verkehrenden deutschen Kunsthändler und Restaurator, Johann Metzger (1771 - 1844), der es mit großer Geschicklichkeit verstand, „den erloschenen Farbglanz“ alter Gemälde „neu hervorzurufen“,²⁸² indem er die verschmutzten Gemälde reinigte und Übermalungen entfernte.²⁸³ Ramboux studierte die von Metzger zahlreich erworbenen und in seinem Haus aufbewahrten Gemälde alter Meister und skizzierte nach ihnen.²⁸⁴ Gemeinsam mit den Dichtern Friedrich Rückert (1788 - 1866) und Per D. Atterbom (1790 - 1855)²⁸⁵ unternahm Ramboux einen Ausflug ins nahegelegene Fiesole – Rumohr hatte Ramboux mit schriftlichen Hinweisen über das dort zu Besichtigende versehen.²⁸⁶ Ramboux studierte besonders die zum Teil verstaubten Fresken Fra Angelicos²⁸⁷ und zeichnete wohl auch nach ihnen. Das *Jüngste Gericht* Fra Angelicos²⁸⁸ hatte

²⁷⁶ Hier verließ Ruscheweyh die Gruppe. Er traf am 22. 7. wieder bei Caroline von Humboldt ein. Brief von Caroline von Humboldt an die Brüder Riepenhausen vom 24. 7. 1818 aus Bagni di Nocera nach Rom. STAUFFER, Karoline von Humboldt, Nr. 49, S. 234.

²⁷⁷ Brief von Caroline von Humboldt an die Brüder Riepenhausen vom 24. 7. 1818 aus Bagni di Nocera nach Rom. STAUFFER, Karoline von Humboldt, Nr. 49, S. 234. Für Lund sind die Stationen Spoleto, Assisi, Perugia, Cortona, Arezzo und Florenz belegt. RAGN JENSEN, Sechs Landschaftsgemälde, S. 38.

²⁷⁸ In Florenz nahmen nazarenische Maler Rumohrs Gastfreundschaft des Öfteren in Anspruch. Rumohr führte sie durch Gemäldegalerien und Kirchen. DILK, Die „Neudeutsche religiös-patriotische Kunst“, S. 19. Johann D. Passavant schreibt 1817: „[...] nicht nur gegen mich, sondern auch gegen Andere ist er von außerordentlicher Gefälligkeit und er hat uns in alle Kirchen und Gemäldesammlungen geschickt [wo] etwas zu sehen ist, [...]“. Brief an seine Mutter vom 16. 11. 1817. StB Frankfurt, MS. FF. J. D. Passavant, A I a Nr. 3.

²⁷⁹ WIENER, Gedichte, S. 474.

²⁸⁰ WIENER, Gedichte, S. 506 - 507.

²⁸¹ WOLF-TIMM, Rehbenitz, S. 25.

²⁸² WIENER, Gedichte, S. 494.

²⁸³ „Oft sah ich ganz ungereinigte Bilder bei ihm, die so schwarz und übermalt waren, daß ich nicht begriff, wie man unter der Kruste noch etwas Gutes hervorholen könne, und doch gelang ihm dies fast ausnahmslos in jedem Falle.“ UHDE, Seidler, S. 217.

²⁸⁴ WIENER, Gedichte, S. 494 - 495.

²⁸⁵ Der Schwede Atterbom war Professor in Uppsala und zwischen 1817 und 1819 in Deutschland und Italien auf Reisen.

²⁸⁶ WIENER, Gedichte, S. 484.

²⁸⁷ Sie unternahmen den Ausflug am 29. Oktober 1818. Auf dem Weg nach Fiesole besichtigten sie das Kloster S. Domenico, in dem Fra Angelico gelebt hatte. Bei der Besichtigung bot ein Laienbruder Ramboux ein schlecht erhaltenes und qualitativ „nicht vorzügliches“ Kruzifix zum Kauf an, das angeblich von Fra Angelico stammte. Man betrachtete im Dom das große Altarblatt Fra Angelicos. Ferner sahen sie Gemälde Lorenzo di Credis und Soglianis, „beide nichts besonderes“ und eine verstaubte Kreuzigung Fra Angelicos. Ferner suchten sie die kleine Kirche S. Maria Primerana auf und betrachteten über dem Eingang ein Gemälde Fra Filippus, desweiteren die Altäre im Inneren. Die nächste Station war das Amphitheater, die Kirche S. Francesco, in der zwei „von Rumohr angezeigte Bilder“ besichtigt wurden. In der Kirche S. Hieronimo wird wieder ein Werk Fra Angelicos bewundert, in der 1795 wiederhergestellten Kirche S. Ansano notiert sich Rückert die lateinischen und griechischen Inschriften des neuzeitlichen Stifters. Man betrachtet ferner „viel alte Bil-

Ramboux in Florenz wohl bereits 1816, auf dem Weg nach Rom, derart beeindruckt, dass er es in einem Stich publizieren und einer größeren Gruppe von Malern und Kunstinteressierten ansichtig werden lassen wollte. Sein Freund Amsler sollte nach einer Zeichnung, die Ramboux nach dem Fresko ausarbeiten wollte,²⁸⁹ den Stich anfertigen. Während dieses Projekt nicht umgesetzt wurde,²⁹⁰ hatte er Ende Oktober 1818 ein anderes im Auge.

Zu dem umfangreichen Besichtigungsprogramm Rückerts zählte auch ein Besuch im Refektorium zu S. Croce – Ramboux selbst führte Rückert dorthin und machte ihn auf das beschädigte und in unmittelbarem Verfall begriffene, um 1360 geschaffene *Letzte Abendmahl*²⁹¹ aufmerksam.²⁹² Ramboux und Rehbenitz waren zu diesem Zeitpunkt bereits seit längerem damit beschäftigt, das bei Vasari als ein Hauptwerk Giottos betrachtete Fresko nachzuzeichnen²⁹³ (**Abb. 29 - 30**). Giotto galt seit Vasari als einer der „Erneuerer“ der italienischen Kunst, wurde auch von den Nazarenern als solcher wahrgenommen und hinsichtlich der „Idee“ und „Wahrheit“, die sich über die Auffassung der Bildinhalte, Komposition und emotionalen Ausdruck der Dargestellten transportiert, als nachfolgewürdiges Vorbild angesehen. Gewiss lenkte die beiden Maler auch die drohende Zerstörung des Gemäldes dieses beachteten Malers – sie folgten damit der allgemeinen Aufforderung Rumohrs, das Wenige, was an alter Kunst noch erhalten sei, zeichnerisch festzuhalten²⁹⁴ – doch war wohl auch die von Rumohr angezweifelte Urheberschaft Giottos ein Grund. Rumohr hielt eine Zuschreibung an den Giottoschüler Giottino für wahrscheinlicher,²⁹⁵ heute gilt es als Werk eines anderen Giottoschülers, Taddeo Gaddi (gest. 1366). Ramboux plante die Herausgabe eines Kupferstichs²⁹⁶ nach seiner dreiteiligen Zeichnung²⁹⁷ und ließ sich davon auch von einem wohl ästhetisch motivierten „Sabotageakt“ aus dem per-

der“ von Fra Angelico, aus der sienesischen Schule, zwei Flügel eines „vielleicht deutschen Bildes“ und eine „ganz alte Maria“, die jedoch alle durch „Verwischung“ verdorben sind. WIENER, Gedichte, S. 484 - 489.

²⁸⁸ *Das Jüngste Gericht*. 1432 - 35. Tempera auf Holz. 105 x 210 cm. Museo di San Marco, Florenz. Das Gemälde wird bei Vasari ausführlich besprochen. Ramboux fertigte 1818 in San Marco eine Durchzeichnung nach einem stehenden Apostel aus der *Kreuzigung* des Fra Angelico im Kapitelsaal von S. Marco, Florenz, an. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 192.

²⁸⁹ Vielleicht sollte das im CATALOG DER NACHGELASSENEN KUNST-SAMMLUNGEN unter Losnummer 842 aufgeführte, „vortreffliche“ Aquarell die Grundlage bilden.

²⁹⁰ ZIEGLER, Samuel Amsler, S. 10. RAVE, Ramboux und die Wiederentdeckung, S. 238. Vielleicht hatte Amsler zu viel zu tun mit den Stichen nach Cornelius.

²⁹¹ LADIS, Andrew: Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné. Columbia/London 1982, Kat. Nr. 23, S. 171 - 175, Abb. 23-2, 23-3, 23-4.

²⁹² Am 31. Oktober 1818 schreibt Rückert in sein Tagebuch: „Ramboux, der sich jetzt Rambou schreiben will, führt uns ins Kloster St. Croce, uns das Abendmahl zu zeigen. Er geht selbst in die Zelle des Pförtners, sich den Schlüssel vom wohlbekanntem Ort zu holen, und erschließt uns endlich das oede Refektorium, [...]. Der Anblick der ganzen großen gemahlten Wand (die Langwände und Rückwand, ist unbemahlt) ist imposant. Rambou soll mir die Eintheilung der Felder skizziren. [...]. Ich konnte die Schrift nicht lesen; Vasari nachzulesen. [...]. Wenn man die angegebene Linie fortzieht, so sieht man, daß grade das ganze Abendmahl unter Wasser stand. Ein Wunder, daß es nicht noch mehr gelitten; es ist zum Glücke *fresco* und nicht *tempera* gemahlt gewesen. [...] In kurzem wird der ganze Mörtel herunterfallen. Gut, daß Rambou es seinem Geiste ganz treu in die ewigen Kupferplatten überträgt.“ WIENER, Gedichte, S. 492 - 493.

²⁹³ WIENER, Gedichte, S. 476 - 477.

²⁹⁴ ZIEMKE, Ramboux und die frühe italienische Kunst, S. 17.

²⁹⁵ WIENER, Gedichte, S. 476 - 477.

²⁹⁶ WIENER, Gedichte, S. 493.

²⁹⁷ Die Verteilung der Wiedergabe auf drei Blätter resultiert aus der Proportion des Freskos, das bei einer relativ niedrigen Höhe die Wand über mehrere Meter bedeckt. Es existieren zwei Fassungen dieser dreiteiligen Zeichnung. Die eine Fassung ist sorgfältig ausgeführt und diente möglicherweise als direkte Vorlage für den Kupferstich. Zeichnungen nach dem *Abendmahl* des Taddeo Gaddi. Bleistift, Gold und weiße Kreide auf dünnem Papier, auf Karton aufgezogen. Linkes Blatt 28,7 x 48,9 cm, mittleres Blatt 28,3 x 44,5 cm, rechtes Blatt 28,3 x 41,5 cm. Auf dem mittleren Blatt führte Ramboux den Hintergrund in Kreuzschraffur aus, die Hintergründe der anderen Blätter sind nicht besonders bearbeitet. Die Nimben sind goldfarben. Berlin, Kupferstichkabinett. SZ A 351, Nr 2 - 4. EICHLER, Nazarener und Realist, Anm. 4 und Abb. 211 - 213. Die andere Fassung ist auf transparentem Papier ausgeführt und könnte, als Durchzeichnung, auf den Repro-

sönlichen Umfeld nicht abhalten: Die beiden Maler hatten ihre Abbildungstätigkeit für eine kurze Reise – sie führte beide zusammen mit Rumohr und den Philologen Christian A. Brandis (1790 - 1867) und Immanuel Bekker (1785 - 1871) unter anderem nach S. Gimignano und Volterra²⁹⁸ – unterbrochen und die Blätter in Florenz, wohl in Rumohrs Haus, zurückgelassen. Als sie wieder in Florenz eintrafen, fanden sie auf den Zeichnungen einige Köpfe entfernt vor. Die Sorgfalt, mit der die Köpfe auf den Blättern getilgt worden waren, musste die Maler auf „Kunstverwandte“²⁹⁹ schließen lassen – vielleicht Hinweis auf die „Gefährlichkeit“, die in den Augen des unbekanntes Saboteurs besonders von der beabsichtigten druckgrafischen Verbreitung und dadurch ermöglichten „Nachahmung“ der offenbar besonders detailliert gezeichneten Köpfe auszugehen schien.³⁰⁰

Tatsächlich unterschied sich die Betrachtung des Freskos, besonders hinsichtlich der Köpfe der Dargestellten, von der Betrachtungsweise von vor etwa 15 Jahren. Lund, Ramboux' Reisegefährte, hatte bereits zwischen 1804 und 1806 selbst einzelne Köpfe aus dem Fresko in Bleistift nachgezeichnet,³⁰¹ um die primären Ausdrucksträger des Kunstwerks, das Gesicht und die Mimik, einzufangen. Anders als Lund erfasste Ramboux das gesamte Fresko mit allen Aposteln und Christus in einer nahsichtigen Aufnahme, auch, um neben der Komposition die ausdrucksmitbestimmenden Gesten aller Dargestellten im Rahmen der Ikonografie „Abendmahl“ zu erfassen (**Abb. 29**). Die Wiedergabe der Köpfe, auf die sich auch Ramboux in der Gesamtabbildung besonders konzentrierte, da er sie relativ ausführlich modellierte, erlaubte das Studium des Christustypus und der Typen einiger ausgewählter Apostel bezüglich physiognomischem Erscheinungsbild und Ausdruck. Beide Künstler wählten für die Abbildung die Technik der Zeichnung. Sie folgten damit beide der klassizistischen Kunsttheorie, an der sich auch die Nazarener orientierten, und reduzierten so die Darstellung auf die wesentliche künstlerische Aussage, von der die Farbe nur abgelenkt hätte, und vergegenwärtigten damit den wahren Charakter der Dargestellten. Während Lund für die Nachzeichnung einen relativ weichen und dicken Blei- oder Kohlestift nutzte, wählte Ramboux die unter den Nazarenern kultivierte Zeichnung mit dem extrem spitzen Bleistift.³⁰² dies eröffnete ihm gegenüber Lund die Möglichkeit, zu einem mikroskopisch anmutenden Naturalismus nach dem Vorbild der Silberstiftzeichnungen der verehrten altniederländischen Maler zu gelangen – in Ansätzen bereits bei der minuziösen Zeichnung der Pflanzen auf der

duktionsstich nach der Zeichnung zurückgehen. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 188 - 189. Zeichnungen nach dem *Abendmahl* des Taddeo Gaddi. Bleistift, Weiß, Gold und dunkle Tinte auf transparentem Papier, aufgezo-gen auf hellem Karton. Linker Teil des Freskos. 34, 6 x 44, 4 cm. Unten bez.: Giotto, morto l'anno 1336 d'anni 60. Philippus I Bartholomaeus II Thaddeus III Jakobus Maj IV altri lo credono di Taddeo Gaddi. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album IV, S. 85. Mittlerer Teil des Freskos. 34, 5 x 44, 5 cm. Unten bez.: Petrus V Christus VI Johannes XII Judas XIII Andreas VII. EBD., S. 84. Rechter Teil des Freskos. 34, 5 x 54, 0 cm. Unten bez.: Jacobus Min. VIII Simon IX Mathaeus X Thomas XI. EBD., S. 83. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nrn. 435 - 437.

²⁹⁸ WOLF-TIMM, Rehbenitz, S. 26 - 27. Zu Brandis auch Anm. 315 und 333.

²⁹⁹ WIENER, Gedichte, S. 477.

³⁰⁰ Dazu auch S. 57.

³⁰¹ Unter mehreren Blättern: *Kopf Christi*. Bleistift auf Papier. 49, 4 x 37, 3 cm. Bez.: Giotto. Christus und die Aposteln, aus dem Refektorio in St. Croce in Florenz. Kunstakademiets Bibliothek, Samlingen af Architekturtegninger, Kopenhagen. RAGN JENSEN, Lunds tegninger, Fig. 45, S. 119. Auch Carl C. Vogel von Vogelstein besaß eine Durchzeichnung einer Kopie nach diesem Fresko: „Durchzeichnung nach einer verkleinerten Copie a tempora von Taddeo Gaddi nach dem Abendmahle, Schule von Giotto (1370) in S. Croce zu Florenz.“ VOGEL VON VOGELSTEIN, Verzeichnis, Nr. 49, S. 6. Höchstwahrscheinlich handelte es sich bei der Originalkopie um die von Ramboux. Unter Nr. 123 schreibt Vogelstein: „Dieses Gemälde sowie das unter Nr. 49 angeführte, kamen nach Berlin.“ VOGEL VON VOGELSTEIN, Verzeichnis, Nr. 49, S. 7. Ramboux' Abendmahlnachzeichnung wird tatsächlich in Berlin aufbewahrt. Siehe Anm. 297.

³⁰² Ramboux nutzte für diese Zeichnung einen so genannten Wiener Bleistift. WIENER, Gedichte, S. 487.

Zeichnung *Noli me tangere* um 1818 zu beobachten³⁰³ (**Abb. 7**) – und damit die Darstellung „möglichst objektiv, so treu wie im Spiegel“³⁰⁴ wiederzugeben und dem zeitgenössisch als „streng“ wahrgenommenen Charakter des Gemäldes³⁰⁵ gerecht zu werden. Bei der in dieser Form angefertigte Bleistiftnachzeichnung wird dieser Naturalismus besonders hinsichtlich der Modellierung der Köpfe buchstäblich auf die Spitze getrieben; Ramboux ging in seinem Interesse an den Köpfen und Gesichtern³⁰⁶ als wesentliche Träger des Ausdrucks der Darstellung damit wesentlich weiter als Lund (**Abb. 31 - 33**). Es handelt sich dabei nicht allein um eine Übernahme mimischer Ausdruckswerte, sondern um eine nahezu porträthafte Erfassung der Dargestellten, weniger aufgrund seiner früheren Tätigkeit als Porträtist³⁰⁷ oder einem ausschließlich heiligen Respekt dem Künstler und dem Kunstwerk gegenüber, sondern um die dargestellten Personen typgerecht zu vergegenwärtigen. Im Sinne der Auffassung der historischen Kunstwerke als historische Quellen gab das Fresko dem Betrachter Auskunft über die Vergangenheit; die dargestellten Personen wurden im Rahmen der Einfühlung in das Kunstwerk als historische Personen vergegenwärtigt. In diesem Fall würde dies bedeuten, dass es sich um die Heiligen selbst handelt: „Giotto“ hätte sich damit auf historische Bildnisse der Apostel und Christi beziehen müssen; dies impliziert, dass Ramboux das Kunstwerk ikonografisch betrachtete und damit auch dem Streben der Nazarener nach ikonografischen Studien entsprach.

Bei der akribischeren Nachahmung der originalen Gesichtsmodellierung hegte Ramboux im Gegensatz zu Lund offenbar deshalb nicht den Wunsch, diese Modellierung in das zeitgenössische formalästhetische Darstellungsideal zu überführen,³⁰⁸ weil er aufgrund einer anderen Wahrnehmung der Darstellung diese als authentische Typenbezeichnungen interpretierte. Er bewegte sich dabei auf dem schmalen Grat zwischen Übernahme des Ausdrucks und unfreiwilliger Übernahme formalästhetischer „Äußerlichkeiten“ (potentielle Stilmerkmale): so gibt Ramboux die schmalen Augen mit den äußeren, waagerechten Augenwinkelfalten charakteristisch wieder, auch die Modellierung der schmalen Nase

³⁰³ VERBEEK, Ostermorgen, S. 298.

³⁰⁴ Der Maler Ludwig Richter zur Charakteristik der nazarenischen Zeichnung: „Der Bleistift konnte nicht hart und spitz genug sein, um die Umrisse bis ins feinste Detail fest und bestimmt zu umziehen. Gebückt saß ein jeder vor seinem Malkasten, der nicht größer war als ein kleiner Papierbogen, und suchte mit fast minutiösem Fleiß auszuführen, was er vor sich sah. [...] kurz, ein jeder war bemüht, den Gegenstand möglichst objektiv, treu wie im Spiegel wiederzugeben.“ RICHTER, Lebenserinnerungen, S. 177.

³⁰⁵ WIENER, Gedichte, S. 493.

³⁰⁶ Für dieses Interesse sprechen auch die Durchzeichnungen nach Köpfen aller Dargestellten, die Ramboux wenige Jahre später anfertigte. Es handelt sich jeweils um Durchzeichnungen in Bleistift oder Kohle auf transparentem Papier. Sie entstanden 1821. *Kopf des Judas*. Weißhöhung und Farbangaben. 44,5 x 34,0 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album IV, S. 86. *Kopf Petri*. Weißhöhung und Farbangaben. 58,7 x 44,7 cm. Ebd., S. 87. *Kopf des Johannes*. Farbangaben. 45,0 x 59,0 cm. Ebd., S. 88. *Kopf des Jacobus Maior*. Farbangaben. 51,5 x 39,0 cm. Ebd., S. 95. *Kopf Simons*. Farbangaben in Spiegelschrift. 58,8 cm 45,0 cm. Ebd., S. 90. *Kopf des Andreas*. Weißhöhen und Farbangaben. 58,5 x 45,0 cm. Ebd., S. 91. *Kopf Christi*. Weißhöhen. 59,0 x 45,0 cm. Unten mittig bez.: Taddeo Gaddi fec. nel refettorio grande di sa. Croce a Firenze. Ebd., S. 92. *Kopf des Matthäus*. Weißhöhen und Farbangaben. 59,0 x 45,5 cm. Ebd., S. 93. *Kopf des Thomas*. Weißhöhen und Farbangaben. 59,0 x 45,5 cm. Rechts unten bez.: Taddeo Gaddi pinx. nel Refettorio di Sta. Croce a Firenze. J. A. Ramboux luci.... - nel 1821. Ebd., S. 94. *Kopf des Jacobus Minor*. 59,0 x 45,0 cm. Weißhöhen und Farbangaben. Ebd., S. 89. *Kopf des Philippus*. Farbangaben in Spiegelschrift. 58,0 x 44,5 cm. Ebd., S. 96. *Kopf des Thaddäus*. 59,0 x 43,5 cm. Weißhöhen und Farbangaben. Ebd., S. 97. *Kopf des Bartholomäus*. Farbangaben. 59,0 x 45,0 cm. Ebd., S. 98. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nrn. 438 - 450.

³⁰⁷ Insgesamt scheint sich der Berufsstand des Porträtmalers für die Kopierarbeit zu prädestinieren, wie die relativ hohe Anzahl gelernter Porträtisten innerhalb dieser Gruppe nahelegt. In der Kunstliteratur des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts wird die Analogie von Kopie und Porträt aufgrund beider Zielvorgaben, dem Original (Modell oder Gemälde) so nahe wie möglich zu kommen, betont. STRITTMATTER, Gemäldekopieren, S. 154, Anm. 467.

³⁰⁸ Diese hätte sich Schorn wohl gewünscht, als er sich tadelnd über die „starke Uebertreibung des Ausdrucks der Köpfe“ äußerte. VASARI, Leben, I, S. 137, Anm. 2.

und besonders die Gestaltung der schmalen Nasenwurzel und flachen Nasenflügel entsprechen bei Ramboux stärker dem Original, während Lund den Nasenrücken relativ breit und die Nasenflügel fleischiger wiedergibt und zudem seitlich der Nase auf dem Vorbild nicht vorhandene Schattierungen zeigt – in dieser Form eine Anpassung an das gängige klassizistisch-naturalistische Darstellungsideal. In den Rahmen der einführenden Nachschöpfung fällt auch die offensichtliche Tendenz zur Vervollständigung der wohl damals wie heute vorzufindenden beschädigten Bereiche. Ramboux rekonstruierte damit den gedachten Urzustand des Freskos³⁰⁹ – und entspricht damit der zeitgenössisch gängigen Herangehensweise eines Künstlers an ein vorbildliches Kunstwerk, indem er eine „verständige“ Nachahmung schuf, die die Vervollkommnung von solchen Makeln beinhalten konnte.

Wohl im November 1818 trat Ramboux mit einer Reihe von Durch- und Nachzeichnungen im Gepäck³¹⁰ die Rückreise nach Rom an, wo er wohl noch im November oder Dezember eintraf. Böhmer besuchte im Dezember das Atelier Ramboux' und hob gegenüber der dort gesehenen Öl- und Freskogemälden seine Ölkopien nach Köpfen aus den Fresken Raffaels in den Stanzen des Vatikans als „vortrefflich“ hervor, erwähnte aber nichts von den Zeichnungen der Mittelitalienreise.³¹¹ Im Frühling 1819 muss Ramboux wieder in Mittelitalien unterwegs gewesen sein – er befand sich wohl in Assisi.³¹² Anfang März war er wieder in Rom,³¹³ und brach wohl bald wieder zu einer kurzen Reise nach Mittelitalien auf, um bereits Anfang April aus Spoleto wieder nach Rom zurückzukehren.³¹⁴ Wieder erfahren wir über die auf jener Reise angefertigten Zeichnungen nichts – nur, dass Böhmer Ende April „seine schönen Zeichnungen“ bewunderte,³¹⁵ bei denen es sich vielleicht um solche nach italienischen Meistern handelte. Im April nahm Ramboux an der berühmten Kunstausstellung der neudeutschen Malerschule im Palazzo Caffarelli zu Rom teil. Nur wenige Wochen später, Anfang Juni, sollte Ramboux wieder auf Reisen gehen: In Olevano Romano leistete Ramboux dem mit kunsthistorischen Studien beschäftigten Rumohr³¹⁶ Gesellschaft³¹⁷ und wird einmal mehr Gelegenheit gehabt haben, sich

³⁰⁹ Vor allem die Gesichter der Apostel Petrus und Judas weisen heute Beschädigungen auf. Die partiell eher kontrastarme Modellierung einiger Gewänder (z.B. das des Johannes) im Unterschied zu einer kontraststärkeren Modellierung z.B. des Judas-Gewandes könnte auf den sehr wahrscheinlich schon damals schlechten Erhaltungszustand des Freskos hinweisen.

³¹⁰ Unter diesen befanden sich wohl Durchzeichnungen nach den Köpfen aus verschiedenen Fresken: Ein Gherardo Starnina (1387 erwähnt - gest. 1409) zugeschriebenes Gemälde in der Akademie Florenz. Kreuzigung des Fra Angelico im Kapitelsaal von S. Marco, Florenz. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 192. Der [KATALOG DER] KUNST-SAMMLUNGEN NACHGELASSEN VON HERRN JOHANN ANTON RAMBOUX listet unter Nr. 842 eine „im Ausdruck treffliche“ Zeichnung nach einer *Kreuzigung Christi zwischen den Schächern und vielen Heiligen* nach Fra Angelico auf.

³¹¹ „Viel besser gefielen uns zwei Gemälde jedesmal drei Köpfe vorstellend in Oehl aus den Stanzen des Rafael kopirt. Diese waren wirk[lich] vortreffl[ich].“ StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4 Nr. 1 - 39, fol. 89 - 90. Zwei dieser insgesamt drei Kopien sind wohl identisch mit im CATALOG DER NACHGELASSENEN KUNST-SAMMLUNGEN unter den Losnummern 409 - 411 aufgeführten Gemälden auf Leinwand nach Köpfen von Raffael. Der Verbleib der Ölkopien ist unbekannt.

³¹² Eine datierte Zeichnung soll sich in einem seiner Skizzenbücher befinden, die im Hessischen Landesmuseums, Darmstadt, aufbewahrt werden. NEUMEYER, Ramboux, S. 18. Leider konnte ich diese Zeichnung nicht finden.

³¹³ Das von Ramboux gezeichnete Porträt von Johann C. Schinz (1797 - 1832) trägt die Bezeichnung „Rom den 2. März“. GELLER, Bildnisse, Kat. Nr. 1249, Abb. Nr. 483.

³¹⁴ Böhmer traf ihn am 8. April in Rom an. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4 Nr. 1 - 39, fol. 386.

³¹⁵ „Ramboux zeigte mir seine schönen Zeichnungen u[nd] auch das Stammbuch für Brandis worauf er in der Kürze eine allerliebste Ansicht von Florenz, aber ohne sich an die Topographie zu halten auf das charakteristischste gezeichnet hatte.“ StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4 Nr. 1 - 39, Eintrag 28. 4. 1819, fol. 465. Christian A. Brandis (1790 - 1867) war seit 1816 Sekretär der Preußischen Gesandtschaft in Rom.

³¹⁶ EICHLER, Nazarener und Realist, S. 230.

³¹⁷ „[...] das Casino, welches Baron Rumohr bewohnte, liegt abgesondert von dem Ort auf einer Anhöhe, [...]. Ein guter Freund von mir, ein Maler aus Trier, Ramboux mit Namen, leistete in der Zeit dem Baron Gesellschaft.“ Brief von Franz

mit Rumohr über vorraffaelitische Kunst auszutauschen und sich über Rumohrs kunsthistorischen Studien zu informieren. Noch im Juni 1819 reiste Ramboux zurück nach Rom.³¹⁸ Ob er anschließend weiter nach Mittelitalien reiste, ist unklar;³¹⁹ gesichert ist für den Oktober ein Aufenthalt in Paestum und am Golf von Salerno. Ein Besuch Neapels, die südlichste, damals eines Besuchs für würdig befundene Stadt Italiens, ist mit Sicherheit anzunehmen.³²⁰ Eine weitere Wanderung nach Florenz, die ihn wieder durch Mittelitalien und die Toskana führte, erfolgte 1821;³²¹ auch zu diesem Zeitpunkt studierte und zeichnete er nach Fresken des 14. und 15. Jahrhunderts³²² und interessierte sich darüber hinaus auch für die Geschichte historischer Bauwerke.³²³

2. 2. 2. 1 Beziehung zu Ramboux' Werk

1820 dienten die Blätter Ramboux in einem konkreten Fall, neben anderen Durchzeichnungen nach historischen Kunstwerken,³²⁴ offensichtlich als Grundlage für die Darstellung Christi und seiner 12 Jünger in seinem Aquarell *Der Sturm auf dem Meere*³²⁵ (Abb. 34). Abgesehen von Ähnlichkeiten in

Horny an seine Mutter aus Olevano vom Juni 1819. Abgedruckt bei SCHELLENBERG, Der Maler Franz Horny, S. 107 - 122, hier besonders S. 115. Über den eigentlichen Zweck des Besuchs von Ramboux gibt Rumohr nichts bekannt. RUMOHR, Drey Reisen, S. 216.

³¹⁸ Ramboux war am 18. 6. 1819 in Rumohrs Haus bei einem in Deutschland berühmt gewordenen Raubüberfall nur knapp einer Entführung entkommen. Der Überfall auf die Gruppe, neben Ramboux und Rumohr auch bestehend aus dem Schweizer Maler und Kupferstecher Friedrich Salathé (1793 - 1858), galt dem wohlhabenden Rumohr. Die Räuber konnten jedoch nur Salathé und dem Sohn des Wirts habhaft werden, Rumohr und Ramboux gelang die Flucht. Rumohr stellte der Wirtsfamilie das erpresste Lösegeld zur Verfügung, mit der Bedingung, den zu der Zeit krank in der Casa Baldi daniederliegenden Maler Franz Horny (1798 - 1879) auf ihre Kosten zu pflegen. Der Überfall hat in deutschen Zeitungen breites Echo gefunden und das Cliché des wilden italienischen Räubers und der Gefährlichkeit einer Italienreise bedient. NOACK, Deutschtum in Rom, 1, S. 481 - 482. Am Morgen nach dem Überfall, am 19. 6. 1819, brachen Ramboux und Rumohr – in aller Heimlichkeit, wie es scheint wohl aus Angst vor einem weiteren Überfall – gemeinsam zu Fuß nach Rom auf; die Pferde ließen sie nachkommen. Brief von Franz Horny an seine Mutter aus Olevano vom Juni 1819. Abgedruckt bei SCHELLENBERG, Der Maler Franz Horny, S. 107 - 122, hier besonders S. 118 - 119.

³¹⁹ Laut Ahrens bricht Ramboux am 18. Juni 1819 zu einer zweiten Mittelitalienreise auf: „Gesichert scheinen die Stationen Olevano Romano, Foligno, Assisi, Florenz und Pisa, sodaß er [...] auf einem großen östlichen Bogen die ihm vom Vorjahr bekannten umbrischen, dann die toscanischen Gefilde erreicht haben wird.“ AHRENS, Ramboux und Dräger, S. 93, leider ohne Angabe der Quelle.

³²⁰ Eine Zeichnung aus Paestum datiert auf Oktober 1819. VITOLO, Medioevo napoletano, S. 129 und Anm. 19. Eine Ansicht vom Golf von Salerno wurde im Oktober 1819 angefertigt. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album I, S. 31 bzw. Registerband, fol. 3.

³²¹ Eine Durchzeichnung nach einem Fresko in Florenz trägt diese Jahreszahl. Siehe Anm. 306.

³²² 1821 datierte Zeichnungen nach Motiven in Florenz und Pisa haben sich im Zeichnungskonvolut des Frankfurter Städels erhalten. ZIEMKE, Siena, Anm. 26. ROBELS, Ramboux' Leben, S. 12. GALLWITZ, Die Nazarener in Rom, S. 192.

³²³ Zu einer Zeichnung aus Pisa notierte Ramboux: „1821 fand ich oben am Rande des Thurmes den Namen eines Meisters Guglielmus de. Inspruc mit einer Mauerdahle in Marmor eingegraben, wovon ich im Jahre 1842 keine Spur mehr vorfand.“ Skizzenbuch HZ 2513. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Zitiert nach NEUMEYER, Ramboux, S. 18.

³²⁴ Darunter befinden sich ein damals dem Starnia zugeschriebenen Gemälde in der Akademie Florenz und die *Kreuzigung* des Fra Angelico im Kapitelsaal von Florenz. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 192 - 193.

³²⁵ Aquarell und Gouache auf Papier. 43, 5 x 67, 5 cm. Trier, Museum Simeonstift. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Nr. 81. Hierbei handelt es sich wohl um das im Dezember 1867 unter Losnummer 746 ½ aufgeführte Blatt. Unter Losnummer 746: „Christus und Petrus auf dem Meere. Carton zu dem in Rom 1821 ausgeführten Oelbilde. Kreide u. etw. Tusch. Aus mehreren zusammengesetzten Bogen best. gefaltet.“ Das Aquarell entstand wohl nicht erst nach 1822, sondern bereits im Sommer 1820: Quandt erwähnt in seinen „Wanderungen durch die Werkstätten deutscher Künstler in Rom“ [Sommer 1820] zu Ramboux: „Christus schläft im Wachen bey heftigem Sturm, sodaß seine Jünger mit Wind und Wellen kämpfen, und einer den Meister um Hülfe anrufen. Die Zeichnung zu diesem Gemälde lässt eine große Wirkung erwarten.“ Kunstblatt, 1821, Nr. 66, 17. 8. 1821, S. 263. Das auf dieser Zeichnung aufbauende Gemälde auf Leinwand war im Mai 1822 vollendet worden: „Ein anderes Bild von Ramboux ist das Schiff mit dem schlafenden Christus und den Jüngern im Sturm. Viele Köpfe der letztern sind vortrefflich, besonders Petrus und das Profil eines jungen Mannes, der erwartungsvoll nach seinem Herrn schaut; sonst sind auch noch viele schöne Motive in den Bewegungen der besorgten Jünger, so daß das Ganze seinen Gegenstand wohl ausdrückt. Die Färbung ist kräftig, doch nicht genug Harmonie.“ Nachrichten aus Rom [vom Mai 1822], in: Kunstblatt, 1822, Nr. 51, 27. 6. 1822, S. 204. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 192 - 193. Das Gemälde wurde 1867 in Köln unter Nr. 393 ([KATALOG DER] KUNST-SAMMLUNGEN NACHGELASSEN VON HERRN JOHANN ANTON RAMBOUX) versteigert und ist heute verschollen.

der Komposition und der Darstellung der Gewänder oder der Nimben³²⁶ lehnen sich tatsächlich einige Köpfe aus dem Aquarell hinsichtlich Kopf- und Gesichtsphysiognomie und Kopfhaltung sehr eng an solche aus dem nachgezeichneten Abendmahl-Fresko an – anders etwa als die 1819 entstandene Zeichnung von Rehbenitz mit demselben Thema, die neben einem vergleichbaren Nimbusmotivs eine relativ freie Rezeption der Köpfe zeigt³²⁷ (**Abb. 35**). Erkennbar wird Ramboux' besondere stilistische Nähe zu „Giotto“ etwa an der Figur des am Ruder des Bootes sitzenden Petrus (**Abb. 36 - 37**): Die seltsam helmartig aufgefasste Frisur und der Schnitt des Bartes entsprechen der Wiedergabe auf der Nachzeichnung, ebenso wie auch die Kopfform und die gesamte Physiognomie seines Gesichts, wie das Ohr, die schlanke, gerade und relativ flache Nase, der Mund mit seinen nach unten gezogenen Mundwinkeln, die ausgeprägte Stirnfalte oder auch die Augen: sie sind mandelförmig geschnitten, relativ schmal und erscheinen fast geschlossen. Betrachtet man die übrigen Apostel und Christus, fallen ähnlich deutliche Bezüge zu der Nachzeichnung auf.³²⁸ Der den schlafenden Christus aufweckende Apostel ähnelt in seiner Haltung und den Gesichtszügen dem äußerst rechts sitzenden Apostel Thomas auf der Nachzeichnung, wengleich das Gesicht vergleichsweise runder erscheint und dahingehend stärker dem Johannes entspricht. Auf dem Aquarell fallen auch bei diesem Kopf die besonders schmalen Augen auf, die wie auf dem Fresko fast geschlossen zu sein scheinen. Zwar offenbart die Modellierung der Gesichter der auf dem Aquarell Dargestellten insgesamt eine Interpretation im Sinne der naturalistischen Auffassung der Nazarener, doch betraf diese Korrektur nicht solche Merkmale, die für Ramboux den ikonografischen Typ eines bestimmten Dargestellten ausmachten, zu denen er offenbar auch den Schnitt der Augen, Nasen und Ohren zählte und damit Merkmale, die angesichts der Stereotypie, mit der sie auf dem Fresko wiederkehren, wohl dem Stil des „Giotto“ entsprechen mussten. Entweder wollte oder konnte Ramboux die „Äußerlichkeiten“ nicht von der „historischen Wahrheit“ trennen und verstand die stilistischen Eigenarten der Darstellung als charakteristische Merkmale der Dargestellten.

Andere Gemälde und Zeichnungen aus dieser Zeit zeigen, abgesehen von einer allgemeinen Annäherung an die ikonografischen Typen eines Christus oder Petrus, eine solche für die Maler seiner Zeit außergewöhnlich enge Übereinstimmung mit mittelalterlichen Vorlagen nicht (mehr). Ramboux lag an der Entwicklung einer eigenständigen Formensprache, und er bemühte sich ganz im Sinne der Forderungen Overbecks, die rechte formale Distanz zu den bewunderten mittelalterlichen Kunstwerken zu finden, ohne sie „wissenschaftlich“ zu kopieren. Overbeck sollte 1851 das gleiche Sujet mit vergleichsweise freier gestalteten Typen darstellen (**Abb. 38**),³²⁹ wie zuvor bereits auch Rehbenitz.

³²⁶ Die Rückenfigur des im Vordergrund sitzenden Jüngers entspricht in Haltung und Bezug zu Petrus der des Judas und des Petrus im Fresko Gaddis. Die Gewänder setzen sich aus Unter- und weitem, mantelartigem Übergewand zusammen. Die Nimben sind kreisrund, aber durchscheinend.

³²⁷ *Der schlafende Jesus mit seinen Jüngern im Seesturm*. Feder, Pinsel und Weißhöhung auf braunem Papier. 41,8 x 49,7 cm. Bez. auf Rückseite: Florenz 1819, 1^{te} Composition. Ober rechts bez. R 71. Lübeck, MKK, Grafische Sammlung, Inv. Nr. AB 4349. WOLF-TIMM, Rehbenitz, Kat. Nr. 327 mit Abb. Vgl. daselbst auch Kat. Nrn. 362, 363 und 463.

³²⁸ Christus entspricht Christus, das Profil des weißbärtigen, stehenden Apostels ähnelt dem Profil des Judas, der weißhaarige und -bärtige Apostel ähnelt stark dem Apostel Andreas. Ziemke beobachtete Anleihen nur bei Christus, Petrus und Johannes. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 192.

³²⁹ *Christus mit seinen Jüngern im Seesturm*. Lavierte Sepia über Bleistift auf Papier. 36,0 x 48,1 cm. München, Staatliche grafische Sammlung. Inv. Nr. K.-L.-A. 181. Die Zeichnung ähnelt in ihrer Komposition frappierend dem Aquarell von Ramboux; Ziemke hält Ramboux' Komposition aber für seine eigene Erfindung. Vielleicht war Ramboux – über das

Dem Interesse der Kunstliebhaber an Gemälden der frühen Renaissance Rechnung tragend, wurden Kopien nach solchen im Rahmen der bereits kurz erwähnten Ausstellung (deutscher) Künstler im April 1819 im Palazzo Caffarelli gezeigt. Auch die *Abendmahl*-Nachzeichnung war neben einem (freien) Gemälde Ramboux³³⁰ vertreten. Während die übrigen Teilnehmer Nachbildungen von Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts zeigten, richtete Ramboux als einziger der Aussteller den Blick auf ein Fresko aus dem 14. Jahrhundert.³³¹ Die aus dem originalen Zusammenhang herausgelösten nachgezeichneten Kunstwerke traten durch die Präsentation neben eigenständig geschaffenen Gemälden der Nazarener in einen neuen Zusammenhang, der einen Vergleich herausforderte. Für außenstehende, möglicherweise der „Neudeutschen Kunstschule“ voreingenommen gegenüberstehende Betrachter hätte diese Präsentationsform dem im Anschluss an die Ausstellung geäußerten Urteil Vorschub leisten können, die Nazarener würden die „mittelalterliche“ Kunst mitsamt ihrer darstellerischen Mängel in ihren Kunstwerken bloß kopieren.³³² Unter diesen Betrachtern hätte Ramboux' Zeichnung nach einem relativ frühen mittelalterlichen Werk und zusätzlich in ihrer besonders genau am Original orientierten Anmutung eine besonders große Ablehnung widerfahren müssen. Wie besonders Ramboux' bildgewordene Wertschätzung eines Kunstwerks des Trecento war, zeigt auch die Beachtung, die die Zeichnung nach „Giotto“ von anderer Seite erfuhr.

2. 2. 2. 2 Beziehung zur kunsthistorischen Forschung Carl F. von Rumohrs

Die „treffliche“ Nachzeichnung war dem Kunsthistoriker Carl Friedrich von Rumohr bereits bei der Begegnung mit der Reisegruppe um Ramboux in Florenz 1818 ins Auge gefallen:³³³ Die Zeichnung entsprach Rumohrs allgemeine Kunstauffassung nach einer möglichst präzisen Wiedergabe der beobachteten Details.³³⁴

Rumohr hatte sich, aufbauend auf die Methode und anknüpfend an die Ziele seines italienischstämmigen Lehrers Johann D. Fiorillo der kritischen Erforschung historischer italienischer Kunst in direkter Auseinandersetzung mit älteren Kunstschriftstellern, darunter besonders Vasari, verschrieben. Fiorillo hatte in seinem Werk *Geschichte der zeichnenden Künste* methodisch angeknüpft an die Art der Kunstbetrachtung der italienischen (Kunst-)Geschichtsforschung des 18. Jahrhunderts,

heute verschollene Gemälde? – selbst Vermittler des Vorbilds für die knapp 30 Jahre später entstandene Zeichnung von Overbeck. Von Dillis bis Piloty. Deutsche und österreichische Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen 1790 - 1850 aus eigenem Besitz. Ausst. Kat. Staatliche Grafische Sammlung München. (München 1979), Kat. Nr. 74, Abb. 62 und S. 60, Anm. 6.

³³⁰ *Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies*. Öl auf Leinwand. 115 x 139,5 cm. 1818. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 9, Abb. 5.

³³¹ Eduard Bienemann (1795 - 1842) steuerte eine *Madonna mit Kind* nach Perugino bei, Ernst Bosse (1785 - 1862) einige Kopien in Miniaturformat, Otto Ignatius (1794 - 1824) eine Kopie nach der *Madonna del Cardellino* von Raffael, die auch Heinrich Lengerich in Kopie zeigte nebst einer Kopie nach der *Fornarina* des Raffael (beide in Öl). Ernst Langenmeyer (vor 1810 - nach 1825) stellte eine Zeichnung nach einer *Madonna mit Kind* des Francesco Francia aus, Louise Seidler (1786 - 1866) eine *Maria* nach Sassoferrato, Adolph Senff (1785 - 1863) ebenfalls eine Kopie nach einer *Madonna mit Kind* des Francesco Francia. Wilhelm Titel (1784 - 1862) trug eine Kopie in Öl nach Tizians *Grazien* bei, Wilhelm Wach zeigte die *Vision des Ezechiel* von Raffael in Öl. [PASSAVANT], Ansichten, S. 205 - 212.

³³² Meyer und Goethe nennen die Nazarener in diesem Zusammenhang „Nachäffer“. MEYER/GOETHE, Über die Kunstausstellung, S. 137 - 138.

³³³ „Sie werden durch Brandis wissen, daß Rambo[ux] eine treffliche Zeichnung nach dem Abendmahl in S. Croce, welches Vasari dem Giotto beymißt, in den letzten Monden angefertigte hat, welches Abendmahl nun wirklich in drey Blättern gestochen werden soll.“ Bunsen sollte in Rom Subskribenten für den Stich werben. Brief von Rumohr an Bunsen vom 5. 11. 1818. STOCK, Briefe Rumohrs, Nr. 4.

³³⁴ WOLF-TIMM, Rehbenitz, S. 27.

wie sie Luigi Lanzi (1732 - 1810) betrieben hatte: Lanzi hatte durch die Integration der Diplomatik und Paläografie als Hilfswissenschaften (Echtheitsprüfung) nun historisch gesicherte Aussagen über einzelne undatierte und nicht zugeschriebene Kunstwerke treffen und damit Vasari in Einzelfällen korrigieren können; eine auf diesem methodischen Ansatz aufbauende Verknüpfung der Aussagen zu einer Konstruktion kunsthistorischer Zusammenhänge und damit zu einer Geschichte der Malerei abseits der Vasarianischen Tradition gelangte Lanzi jedoch nicht.³³⁵ Rumohr sollte dies mit den 1827 - 1831 erschienenen *Italienischen Forschungen* gelingen: Schlüssel dazu war, verbunden mit der romantischen Kunstauffassung, ein umfassender Wandel in der Wahrnehmung der mittelalterlichen Kunstwerke, der eine neue Deutung ihres Erscheinungsbildes ermöglichte und damit die Erkenntnis neuer kunsthistorischer Zusammenhänge eröffnete: Rumohr führte infolge der Annahme der Unmittelbarkeit und zeitlicher Konstanz bei der Gegenstandswahrnehmung Unterschiedlichkeit und Ähnlichkeit von historischen Kunstwerken auf einen Wandel der Darstellungsweisen zurück. Diesen Wandel erklärte Rumohr universalhistorisch durch äußere soziopolitische Einflüsse. Er vermied, soweit es ihm möglich war, die bisher an ästhetischen Maßgaben orientierte Betrachtung der formalästhetischen Merkmale und deutete das Erscheinungsbild der Kunstwerke aus der Zeit ihres Entstehens heraus und damit als Ausdruck psychologischer (emotionaler) Befindlichkeiten und Bedürfnisse im Zusammenhang mit soziopolitischen Ereignissen. Hatte Rumohr zunächst das Ziel verfolgt, die Entwicklungsgeschichte der italienischen Malerei zu liefern, musste er dieses Vorhaben angesichts der begrenzten Dokumente zurückstellen. Er arbeitete dann zwischen 1816 - 1821 an einer kritischen Übersetzung von Vasaris *Vite*³³⁶ und verglich in diesem Rahmen Vasaris Künstlerbiographien mit der Quellenliteratur.³³⁷ Daraus erwachsen schließlich die *Italienischen Forschungen*, die weit mehr als eine kritische Übersetzung, sondern eher einer Revision der *Vite* gleichkommen. Auf dem Weg dahin untersuchte Rumohr bereits in diesem Sinne ab 1816 die Kunst auf italienischem Boden vor allem aus der Zeit vor Cimabue, dem Lehrer Giotto, und damit den Zeitraum, den Vasari und Schriftsteller in seiner Tradition als „Leerstelle“ ausgespart hatten.³³⁸

In diesem Rahmen interessierte Rumohr um 1818 unter anderem die Frage, welche Einflüsse auf Cimabue eingewirkt hatten, die es ihm ermöglichen sollten, die italienische Kunst zu erneuern: waren es tatsächlich – wie von Vasari behauptet – ausländische, byzantinische Einflüsse gewesen oder fußte Cimabues Kunstschaffen auch auf einer älteren, italienischen Kunsttradition, wie sie in der frühchristlichen Kunst erkennbar wird? Um diese Fragen zu beantworten, musste Rumohr zunächst interessieren, wie die Kunst zwischen Antike und Cimabue überhaupt aussah und wo sie aufzufinden war.

Zu diesem Zweck studierte er vor allem Publikationen aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert zur italienischen Kunst, betrachtete die dort erschlossenen Kunstwerke wenn möglich vor Ort und zog Urkunden und andere Archivalien heran, um Datierungen und Zuschreibungen zu bestätigen oder zu korrigieren. Diese historisch einwandfrei zugeschriebenen Kunstwerke bildeten wiederum die Grund-

³³⁵ BICKENDORF, Luigi Lanzis „Storia pittorica della Italia“, S. 249 - 250.

³³⁶ SCHULZ, Rumohr, S. 23. Aus diesem Ziel erwachsen schließlich die *Italienischen Forschungen*, die weit mehr als eine kritische Übersetzung, sondern eher einer Revision der *Viten* gleichkommen.

³³⁷ DILK, Die „Neudeutsche religiös-patriotische Kunst“, S. 28.

³³⁸ MONDINI, Mittelalter im Bild, S. 57 - 58.

lage für die Zuschreibung anonymer Kunstwerke. Diese erfolgte über den am ähnlichen formalen Erscheinungsbild orientierten Vergleich auf Grundlage eines Kriterienkatalogs.³³⁹ Zwar betonte Rumohr in diesem Zusammenhang die unbedingte Notwendigkeit der unmittelbaren Anschauung der Kunstwerke, doch bildeten Abbildungen nach den betreffenden Kunstwerken für ihn nicht nur Erinnerungsstütze des Gesehenen, sondern nicht zuletzt auch die praktische Grundlage für den Vergleich mit anderen Kunstwerken aus der Distanz heraus. Voraussetzung dafür war, dass diese Abbildungen dieselben formalen Kriterien berücksichtigten wie Rumohr sie bei seinem Vergleich anwandte. Vor diesem Hintergrund und in Übereinstimmung mit Ramboux³⁴⁰ unterstützte Rumohr Ramboux bei der erfolgreichen³⁴¹ und beachteten druckgrafischen Verbreitung seiner Zeichnung. Der von Ruscheweyh³⁴² zwischen 1819 und 1821 bearbeitete dreiteilige Kupferstich³⁴³ übersetzt die Zeichnung in ein darstellungstechnisch verwandtes Medium und behält dadurch den wesentlichen „strengen“ Charakter der Zeichnung bei³⁴⁴ – im Gegensatz etwa zu einem Kupferstich wohl aus der Hand Basilio Lasinio (1766 - 1839), der vom Ramboux-Bekanntem Rückert „ohne Ausdruck und Charakter ganz schlecht“ beurteilt

³³⁹ BICKENDORF, Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung, S. 151.

³⁴⁰ Die Beinahe-Ablehnung durch Ramboux rührte offenbar von der zu erwartenden schriftlichen Korrespondenz mit Subskribenten und Verlegern her, die Ramboux als lästig empfand. Möglicherweise war es auch die Sorge vor einer Ablehnung von Seiten der Verleger, ausgerechnet eine Zeichnung nach einem Gemälde aus dem Trecento zu publizieren. „Das uebrigens unser Rambo[ux] fast die Hände niederlegen wollte und von dem Unternehmen absteht, bloß aus Furcht in Correspondenzen verwickelt zu werden, die ihm sauer ankommen, habe ich ihm nicht allein Ihre gütevolle und gewandte Person vorgeschlagen, um ihn zu vertreten, sogar auch an die Buchhandlungen Cotta, Reimer, Wenner, FPerthes in H. welche wir zur Einnahme der Subscription in Deutschland beauftragt haben [...]“ Brief von Rumohrs aus Florenz an Carl J. von Bunsen vom 5. 11. 1818. STOCK, Briefe Rumohrs, Nr. 4, S. 11.

³⁴¹ Ramboux' Bruder, der Kaufmann Johann B. Ramboux (1785 - 1827) und sein Schwager Wytenbach vermittelten eine erfolgreiche Subskriptionsanzeige in einer Trierer Zeitschrift. Trierische Kronik 9, 1819, S. 96 f. GROß, Beiträge, S. 341 Anm. 27. Das „Unternehmen“ war ein Erfolg, bezeichnend für das steigende Interesse an der Kunst des Trecento. Bereits im Dezember gingen bei Rumohr laufend Gelder und Subskribentenintentionen für Ramboux ein. STOCK, Briefe Rumohrs, Anm. 37, S. 109. Im Februar 1820 hatte Rumohr die Gelder von 30 Subskribenten aus Deutschland beisammen und sah die Subskription für diese Gegend als abgeschlossen an. Brief von Rumohrs aus Florenz an Carl J. von Bunsen nach Rom vom 24. 2. 1820. Abgedruckt bei STOCK, Briefe Rumohrs, Nr. 11, S. 18. Im ersten Halbjahr 1821 hat die Buchhandlung Cotta Sutter (wohl für ein anderes Projekt) und Ramboux 8 Louisdor angewiesen. Brief von Rumohrs aus Florenz an Carl J. von Bunsen vom 9. 5. 1821. Abgedruckt bei STOCK, Briefe Rumohrs, Nr. 15, S. 21.

³⁴² Zunächst wollte Ramboux seinen guten Freund Amsler mit der Anfertigung des Stiches beauftragen. Da dieser jedoch bereits durch Peter Cornelius genug Aufträge zu bearbeiten hatte, fiel seine Wahl auf den Kupferstecher Ruscheweyh, der zu dieser Zeit ohne Auftrag war. WIENER, Gedichte, S. 493.

³⁴³ Die lange Dauer der Bearbeitung erklärt sich durch mehrere krankheitsbedingte Unterbrechungen. Folge von drei Kupferstichen nach Ramboux' Nachzeichnung des Abendmahlfreskos von Taddeo Gaddi in S. Croce Florenz. Linkes Blatt 34,0 x 47,0 cm, mittleres Blatt 43,0 x 44,0 cm, rechtes Blatt 33,3 x 50,8. Bez. linkes Blatt unten links: J. A. Ramboux dis, rechtes Blatt unten rechts: Ferd. Ruschenweyh inc. Roma 1821. Unterschrift des mittleren Blattes: LA CENA/ Pittura in muro di Giotto del refettorio del Convento di S. Croce di Firenze. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. 1939/39 - 41. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 10, S. 73. STOCK, Briefe Rumohrs, Abb. 3.

³⁴⁴ Dennoch handelt es sich dabei um eine Interpretation einer Interpretation eines Kunstwerks. Die drucktechnische Übertragung und damit Vervielfältigung leitet allerdings eine weitere Verschiebung der Wahrnehmung des dargestellten Kunstwerks ein: Die Loslösung des Kunstwerks aus seinem Zusammenhang ermöglicht nun eine Einfügung in verschiedene, neue Zusammenhänge, die Dreiteilung der Darstellung wird als glaubhaft angesehen, ebenso wie der lineare, zeichnerische Charakter, die Monochromie und die von Beschädigungen „bereinigte“ Darstellung. Die nun so theoretisch dauerhaft fixierte und einer breiteren Öffentlichkeit zur Verfügung gestellte Wahrnehmung des Kunstwerks wird damit frei „verfügbar“ für verschiedenartige Rezeptionen. In den Augen Goethes, der sowohl den Zeichner als auch den Stecher ob ihrer „Trefflichkeit“ ausdrücklich lobte und den Nutzen des Nachstichs für die vergleichende Kunstgeschichtsforschung anerkannte, galt es gleichzeitig, Künstler davor zu warnen, die für sein Kunstverständnis mangelhaften Äußerlichkeiten künstlerisch als Vorbild zu nehmen, die er in der Zeichnung und dem Nachstich erkannte. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 192. „[...] aber in kunsthistorischer Betracht und für Denker ist das Werk in hohem Grade schätzbar, indem es Gelegenheit giebt, zu sehen wie der reichbegabte Giotto den Gegenstand vom Abendmahl unsere Herrn sich gedacht, jedoch, mit kindlicher, der schweren Aufgabe noch nicht gewachsener Kunst, hinter seinen bessern Absichten und Bestrebungen zurückbleiben musste.“ Leonardos Abendmahl zeige dagegen die Fortschritte, die die Kunst in zwei Jahrhunderten gemacht hatte: „Anfang und Vollendung der neuern Kunst dürften durch andere Beyspiele kaum wieder so anschaulich gemacht werden können.“ Johann W. von Goethe, in: Über Kunst und Alterthum, 5. Band, 1. Heft, 1824, S. 112 - 118. Zitiert nach ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 192. Ramboux sollte auch nach Leonardos Abendmahl zeichnen und ein Aquarell anfertigen, das jedoch heute verschollen ist. Siehe Anm. 946 (V 847).

wurde, da er „in weicher Manier“ ausgeführt ist, „der zu der alten Strenge des Bildes gar nicht paßt.“³⁴⁵ (**Abb. 39**) Zum einen interessierte Rumohr die Abbildung wegen der bildlichen Wiedergabe eines bislang relativ unbekanntes (vermeintlichen) Kunstwerks des Cimabue-Schülers Giotto, zum anderen besonders wegen der Wiedergabe im Sinne einer bestimmten Wahrnehmung. Im konkreten Fall hätte Rumohr in der Abbildung theoretisch Spuren der „Neugriechen“ (Byzantinischer Künstler) im Werk des Giotto erkennen können. Anders als der Kunsthistoriker und *Kunstblatt*-Verleger Ludwig Schorn (1793 - 1842), der die Wiedergabe durch die von traditionellen Umrissstichen geprägten Sicht wegen der „starke[n] Uebertreibung des Ausdrucks der Köpfe“ kritisierte³⁴⁶ – wir erinnern uns an den Sabotageakt in Florenz, ohne Schorn hier persönlich anklagen zu wollen – lobte Rumohr den Stich ausdrücklich ob seiner „musterhafte Genauigkeit“³⁴⁷ und verwies auf die Reproduktion im Rahmen einer Besprechung von Werken Giottos in den *Italienischen Forschungen*.³⁴⁸

An der Rezeption der Nachzeichnung lässt sich somit ablesen, in wieweit die in der romantisch-nazarenischen Kunstanschauung implizierte historische Wahrnehmung von Kunstwerken den Weg für die Ausbildung einer wissenschaftlichen Wahrnehmung historischer Kunstwerke ebnete und damit die Sicht auf vorraffaelitische Kunst veränderte – in diesem Fall ganz buchstäblich in Form einer Zeichnung, die, möglicherweise primär nicht als solche motiviert, als Hilfsmittel für die kunsthistorische Forschung erkannt wurde.

In diesem Zusammenhang betonte Rumohr 1821 in seinem im *Kunstblatt* veröffentlichten Aufsatz *Ueber die Entwicklung der ältesten italienischen Malerey*³⁴⁹ die grundlegende Bedeutung neuer bildlicher Aufnahmen für die kunsthistorische Erforschung italienischer Kunstwerke im Allgemeinen, aber für sein spezielles Forschungsgebiet im Besonderen, nämlich der Erforschung der italienischen Malerei zwischen Frühchristentum und Cimabue.³⁵⁰ Bisherige Reproduktionen würden als Grundlage für eine hinlängliche Erforschung nicht ausreichen – die wenigen Existierenden vermittelten höchstens einen Überblick und seien höchstens interessant wegen der Nachweise älterer Beschädigungen und neuerer Wiederherstellungen; aber vor allem waren die aus dem 17. Jahrhundert stammenden Nachsti-

³⁴⁵ WIENER, Gedichte, S. 493 und Anm. auf S. 698. Rückert und Ramboux betrachteten in einer Florentiner Kunsthandlung einen Kupferstich aus der Hand eines Italieners. Da der Stich die Darstellung auf einem Blatt abbildete, handelt sich dabei wohl um einen anderen Stich als den doppelseitigen, an dem Carlo Lasinio anscheinend zwischen 1818 und 1820 gearbeitet hat: Ziemke erwähnt den Stich: L'Ultima Cena di Nostro Signore Pittura a fresco di Giotto nel Convento di S. Croce di Firenze Paolo Lasinio dis: C. Lasinio incise, in: Pittrue al fresco dell'antica Scuola Toscana in Firenze. Firenze 1822 (?), Tav. XIII. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 191. Mir zugänglich war wohl der gleiche Stich in dem Werk „Affreschi celebri del XIV e XV secolo incisi del Cav. Carlo Lasinio sui disegni del Cav. Paolo suo figlio“, Firenze o.J. [um 1833], Tafel XVIII. Unterhalb der doppelseitigen Darstellung bez.: L'Ultrima Cena di Nostro Signore La dernière Soupé de Notre Seigneur Pittura a fresco di Giotto nel Convento di S. Croce di Firenze Peint par Giotto dans le Convent Le S. Croix a Florence. Unten links bez. Paolo Lasinio dis. und rechts C. Lasinio incise. 34, 6 x 53, 6 cm (Platte), 22 x 47, 5 cm (Darstellung). Verlegt bei Niccolo Pagni e Figlio, Firenze. Der undatierte Stich befindet sich in diesem Werk zwischen Stichen von 1818 und 1820; der letzte Stich des Werks datiert 1833. Daher erscheint es zulässig, den Stich um 1818 - 1820 zu datieren.

³⁴⁶ VASARI, Leben, I, S. 137, Anm. 2. Schorn hielt sich zwischen 1822 und 1823 in Rom auf.

³⁴⁷ „Ich übergehe ein anderes Gemälde, welches Ghiberti unerwähnt lässt, Vasari indeß, sey es nach einer Sage, oder nach eigenem Urtheil dem Giotto beygelegt, jenes Abendmahl, welches Ruscheweyh mit musterhafter Genauigkeit gestochen, um zu den Verdiensten überzugehen, welche unser Künstler als Baukünstler und Bildner erworben.“ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 271.

³⁴⁸ Erst in einer Anmerkung legt Rumohr seine Gründe für die Zuschreibung des Freskos an einen zwischen 1350 - 1400 tätigen Künstler offen. RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 271, Anm. 2.

³⁴⁹ RUMOHR, Carl F. von: Über die Entwicklung der ältesten italienischen Malerey, in: Kunstblatt, 1821, Nr. 7, S. 25 - 27; Nr. 8, S. 29 - 31; Nr. 9, S. 33 - 35; Nr. 11, S. 43 - 44; Nr. 12, S. 45 - 48.

³⁵⁰ Siehe dazu S. 119 - 120.

che³⁵¹ ohne allen „Kunstwert“, gäben höchstens eine Vorstellung von der Anordnung der Darstellung, seien zu „maniert“ und zu gleichförmig, um „von den Stufen der Vollendung oder Unvollkommenheit, auf welchen die Monumente stehen, eine Vorstellung zu geben.“³⁵² (**Abb. 40**) Die Stiche bauen auf aquarellierte und mit Sepia lavierte Nachzeichnungen aus dem späten 16. - 17. Jahrhundert auf³⁵³ und legten wie diese vor allem Wert auf die Wiedergabe der Ikonografien (**Abb. 41**). Da die Malereien nicht als Kunstwerke geschätzt wurden, wurden eigentümliche Merkmale der Darstellungsweise (zum Beispiel Gesichtsbildung, Farbigkeit, Faltenwurf, Verteilung der Figuren im Raum, die Darstellung umgebende Landschaft, et cetera) schematisch erfasst und, auch im Sinne einer künstlerischen „Verbesserung“, in die zur Zeit vorherrschende Darstellungsweise „übersetzt“ oder gänzlich unberücksichtigt weggelassen.

Als den Künstler, der wie kaum ein anderer für die Erstellung von „kunstgerechten“ Abbildungen berufen war, nennt Rumohr ausdrücklich Ramboux – infolge der in der *Abendmahl*-Nachzeichnung zum Ausdruck kommenden und sich mit seiner deckenden Wahrnehmung.³⁵⁴ Für eine Zusammenarbeit mit Ramboux zu diesem Zeitpunkt sprechen die Illustrationen jenes Aufsatzes, die höchstwahrscheinlich³⁵⁵ auf Zeichnungen zurückgehen, die Ramboux im Auftrag von Rumohr nach den abgebildeten Kunstwerken angefertigt hat.³⁵⁶ Persönliche Kontakte zwischen Rumohr und Ramboux sind, wie oben angesprochen, für den Sommer 1818 in Florenz und Juni 1819 in Olevano überliefert, für 1819 in Assisi³⁵⁷ und bis 1821 für Rom theoretisch möglich. Bei diesen Treffen wird Ramboux Gelegenheit gehabt haben, sich über die Forschungen und „Abbildungsbedürfnisse“ Rumohrs zu informieren und Rumohr hätte Ramboux mit Zeichnungen in Florenz und Spoleto beauftragen können: tatsächlich befand sich Ramboux noch im April 1819 in Spoleto und traf Rumohr im Juni 1819 wieder. Die Illustrationen bilden das Fassadenmosaik des Domes zu Spoleto, die Miniatur mit Jeremias aus einem Prophetenkommentar des 11. Jahrhunderts in der florentinischen Bibliothek³⁵⁸ und der Bemalung des Rahmens eines Madonnenbildes in Florenz, alle aus dem frühen 13. Jahrhundert, ab³⁵⁹ (**Abb. 42 - 43**).

³⁵¹ Rumohr nennt die Namen Bosius und Ciampini. RUMOHR, *Entwicklung*, 1821, 12, S. 45. Wohl BOSIO, A.: *Roma sotterranea* [...], Rom 1632. CIAMPINI, G.: *Vetera Monumenta*, Rom 1690. DERS.: *De sacris aedificiis* [...], Rom 1693.

³⁵² RUMOHR, *Entwicklung*, 1821, 12, S. 45.

³⁵³ BICKENDORF, *Historisierung*, S. 94 - 96. Siehe Anm. 194.

³⁵⁴ „Ein neuer Versuch, die altchristlichen Denkmale zu beleuchten, müsste daher damit anfangen, daß neue kunstgerechte Abbildungen von den noch vorhandenen Gegenständen gemacht würden, wozu wenige besser berufen sind als Johann Anton Ramboux, [...]“ RUMOHR, *Entwicklung*, 1821, 12, S. 45.

³⁵⁵ Hinweise über Zeichner und Stecher der Aufsatz-Illustrationen enthalten weder die Kupferstiche noch der Aufsatz. Da sich Rumohr selbst im Kupferstich übte, hätte auch er die Stiche anfertigen können.

³⁵⁶ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 115 und S. 117.

³⁵⁷ Rumohr hielt sich zu unbekanntem Zeitpunkt im Jahr 1819 in Assisi auf und interessierte sich dort für frühmittelalterliche Wandmalereien. RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 125.

³⁵⁸ Biblioteca Laurenziana Cod. Plut. V. 9 fol. 127.

³⁵⁹ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 17. In Rumohrs Kunstsammlung befanden sich bis zu ihrer Versteigerung 10 Blätter von Ramboux, die ausnahmslos teilweise mit Sepia lavierte Zeichnungen nach Mosaiken oder Buchmalereien zeigen. RUMOHR, *Kunstsammlung*, Nrn. 3840 - 3849, S. 387. Bei den Illustrationen handelt es sich um: Kunstblatt, 1821, Nr. 9: *Colossales Mosaik an der Vorderseite des Domes zu Spoleto, vom Meister Solsernios i. J. 1210. Nachahmung des Neugriechischen*. Dem Stich liegt Blatt Nr. 3848 bei Rumohr zu Grunde: „Christus von Maria und Johannes umgeben, nach einem Musiv Gemälde am Dom zu Spoleto. Getuscht mit Goldgrund“. Kunstblatt, 1821, Nr. 9: *Heilige Prinzessin im Byzantinischen Kleiderschmuck*. Daneben: S. *Johannes der Evangelist. Altchristliche Tracht und Stellung durch die Neugriechen überliefert*. Diesen Stichen entsprechen: „Halbfigur des heil. Johannes des Evangelisten. – Halbfigur einer Prinzessin (vielleicht Helena) im bizantinischen Geschmack, nach Giovanni Cimabue aus dem Gemälde in S. Maria Novella zu Florenz. Umriss in Bleistift.“ Nrn. 3843 und 3844. Kunstblatt, 1821, Nr. 11: *Gott Vater der das Licht in die Welt sendet. Aus dem Cod. 38 Plut. V. der Bibl. Medic. Laur.* Kunstblatt, 1821, Nr. 11: *Der Prophet Jeremias. Aus dem Cod. 9 Plut. V. der Bibl. Medic. Laur. Altchristliche Idee, Tracht und Stellung in der Kunstübung der Griechen des*

Die fünf, nicht von Ramboux ausgeführten Kupferstiche nehmen Bezug auf die Merkmale, die Rumohr im Rahmen seiner kunsthistorischen Argumentation für beachtenswert hält: Vor allem sind es Merkmale der Figurendarstellung, wie Kleidersitten („Tracht“), Schmuck, Haltung („Stellung“) und seltener die Ikonografie („Idee“), die Rumohr als Anhaltspunkte für den Bezug des jeweiligen Kunstwerk zu byzantinischer oder frühchristlich italienischer Tradition heranzieht (*Abb. 44 - 45*). Vor diesem Hintergrund genügte Rumohr die Wiedergabe der Kunstwerke in der für mittelalterliche Kunstwerke gewohnten Umrissmanier.³⁶⁰

Weitere Zeichnungen und lavierte Sepiazeichnungen nach einzelnen Details aus dem frühchristlichen Mosaik in SS. Cosma e Damiano sowie nach einzelnen Figuren aus „Cimabues“ Madonna sind bekannt: Diese in gleichem Medium ausgeführten Zeichnungen befinden sich sowohl in Ramboux' Frankfurter Zeichnungssammlung als auch in Rumohrs Nachlass. Das Erscheinungsbild und die Art der Wahrnehmung der Kunstwerke mit dem Fokus auf einzelne Figuren und Köpfe legen nahe, dass diese Blätter parallel zueinander wohl vor 1821 – in diesem Jahr verließ Rumohr Italien – und in direkter Beziehung zu dem Aufsatz entstanden sind; sehr wahrscheinlich erschienen sie nicht erst mit der Veröffentlichung des Aufsatzes, sondern haben Rumohr bereits zuvor möglicherweise als Hilfsmittel für seine Studien um 1818/1819 gedient. Die heute verschollenen Blätter aus dem Nachlass Rumohrs zeigten Brustbilder von Petrus und Paulus sowie Christus in ganzer Figur.³⁶¹ Ein im Frankfurter Zeichnungskonvolut enthaltenes „Doppelbildnis“ der Apostel Petrus und Paulus in einer relativ kleinformatigen Durchzeichnung nach einer unbekanntem Bleistiftzeichnung nach jenem Mosaik kon-

Mittelalters. Die Zeichnungen dazu: „2 Blatt Copien nach alten griechischen Manuscriptmalereien des XI. Jahrhunderts aus der Laurentian'schen Bibliothek zu Florenz; Christus stehend – Gott Vater in einer Glorie. Einfache Bleistift Umrissse.“ RUMOHR, Kunstsammlung, S. 387. Vielleicht verwechselte Frenzel, der die Kunstsammlung Rumohrs katalogisierte, den dargestellten Propheten Jeremias mit Christus. In Ramboux' Besitz befanden sich darüber hinaus drei Blätter, die wohl mit dem Auftrag von Rumohr in Beziehung stehen könnten. *Der Prophet Jeremias aus einem griechischen Codes der Libreria Laurentiana zu Florenz. Miniatur.* Bleistift auf transparentem Papier, auf hellem Karton aufgeklebt. 21, 0 x 11, 2 cm. Oben rechts im Bleistift bez.: Jeremias. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album II, S. 98. Es handelt sich wohl um eine Durchzeichnung; ob nach dem Original, einer Zeichnung oder dem Stich ist unklar. Zwei *Medaillons am Rahmen der Madonna zu S. Maria Novella zu Florenz von Cimabue.* Bleistift auf Papier. 19, 5 x 27, 1 cm. Zwei *Medaillons am Rahmen einer Madonna des Cimabue zu San Quirico.* Bleistift auf Papier. 19, 5 x 27, 0 cm. Letztere Zeichnung zeigt links die „Prinzessin in bizantinischem Geschmack“. Alle vier Medaillons sind skizziert und flüchtig ausgeführt. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album III, S. 110. Zu möglicherweise unterschiedlichen Zeitpunkten zeichnete Ramboux das Tafelbild der Thronenden Madonna Cimabues in S. Maria Novella zu Florenz. *Tafel des Cimabue in einer Kapelle von S. Maria Novella, Florenz von Vasari beschrieben.* Bleistift auf Papier. 30,0 x 26,0 cm. Ebd., S. 109. *Temperabild des Cimabue in S. Maria Novella in Florenz.* Bleistift auf transparentem Papier, aufgelebt auf hellem Karton. 17,7 x 11,4. Oben rechts in Bleistift bez.: La Madona in tavola a S. Maria Novella a Firenze da Giovanni Cimabue. Ebd., S. 125. Erstere Zeichnung erfasst das gesamte Tafelbild frei und skizzenhaft, deutet auch die Medaillons auf dem Rahmen an. Letztere könnte eine Durchzeichnung nach einem Stich sein, betont die Konturen und zeigt nur die thronende Madonna mit Kind ohne Wiedergabe des Rahmens oder der Engel.

³⁶⁰ In zwei Fällen war dies widrigen Bedingungen bei der Anfertigung der den Stichen zu Grunde liegenden Zeichnungen nach dem Madonnengemälde Duccios („Madonna Ruccelai“) in S. Maria Novella in Florenz, damals Cimabue zugeschrieben, geschuldet: „Die Abbildungen, die ich von gedachten Gegenständen gebe, konnten dießmal nicht ausführlicher geliefert werden, weil die Dunkelheit des Ortes, an dem das Gemälde aufgestellt ist, den Künstler verhinderte, seine übrigen genauen Durchzeichnungen mit Sicherheit nach dem Originale auszubilden.“ RUMOHR, Entwicklung, 1821, 9, S. 33.

³⁶¹ „Büste des hl. Petrus, nach dem bekannten um das Jahr 500 gefertigten Musiv Gemälde in der Kirche S. Damiano zu Rom. Getuscht in Aquarell.“ (Nr. 3840); „Büste des hl. Paulus ganz von vorn. Ebenso und ebendaher, auch ebenso groß. Beide Blätter genau nach den merkwürdigen Originalen.“ (Nr. 3841); „Büste des Paulus nach dem vorigen Bild in verkleinertem Maaßstab. [...] Umriss in Bleistift.“ (Nr. 3842); „Christus als Weltenlehrer, ganze Figur; ebenfalls nach dem Musiv Gemälde in S. Damiano. Getuscht in Sepia.“ (Nr. 3845). Nr. 349 zeigt: „Kreuzabnahme nach einem alten Bild in S. Florian porta Romana zu Florenz. Umriss in Bleistift“. RUMOHR, Kunstsammlung, S. 387. Vgl. auch Anm. oben.

zentriert sich auf die Gesichtszüge der Heiligen³⁶² (*Abb. 46*) und sollte – auch im Vergleich mit den „Bildnissen“ der beiden Apostel aus „Giottos“ *Abendmahl* – Auskunft geben über die Ikonographie der Heiligen. Die Zeichnung hätte zudem die im Aufsatz niedergelegte These über die ikonografischen Übereinstimmungen ihrer Darstellung mit späteren Kunstwerken³⁶³ untermauern können, falls sie sie nicht mit hervorgerufen hat. Später sollte Rumohr diesbezüglich noch deutlicher formulieren: „Auch scheint es nicht ohne äußere Veranlassung, daß die Apostel Petrus und Paulus in allen Gemälden dieser und späterer Zeiten immer dasselbe ganz bildnißartige Ansehen haben, wovon ich durch eine genaue Nachbildung welche aus einem der schönsten Denkmale des 6. Jahrhunderts entnommen ist, dem man seine grelle Darstellungsweise schon nachsehen wird, dereinst ein Beispiel zu geben hoffe.“³⁶⁴

2. 3 *Deutschlandaufenthalt 1822 - 1832/1833*

Ramboux brach im Juni 1822 zusammen mit dem Bildhauer, Maler und Lithografen Konrad Eberhard von Rom aus nach Deutschland auf. Die Rückreise führte über Siena, Volterra, S. Gimignano, Florenz, Bologna, Modena, Brescia, Verona, Padua nach Venedig. Nach dortigem neuntägigen Aufenthalt³⁶⁵ ging es weiter über Bozen und Innsbruck nach München, wo beide im August 1822 eintrafen und gemeinsam die Kunstsammlung in Schleißheim besuchten.³⁶⁶ In München übertrug Ramboux ein in Rom gezeichnetes *Doppelbildnis der Brüder Eberhard* in eine Lithografie und ließ einige Abzüge³⁶⁷ vornehmen.³⁶⁸ Er setzte seine Heimreise alleine fort³⁶⁹ und erreichte schließlich wohl im September seine Heimatstadt Trier. Dort erwartete Ramboux ein gutes Auskommen als Künstler zu haben, zumal Trier durch seinen Status als preußische Beamtenstadt eine relativ lukrative Auftragslage erwarten ließ.³⁷⁰

³⁶² *Die Köpfe des Petrus und Paulus aus dem Mosaik in SS. Cosma e Damiano*. Bleistift auf Transparentpapier auf hellen Karton aufgezogen. 18,0 x 23,8 cm. Am oberen Rand bez.: aus einer der ersteren Mosaiken in der Kirche des H: Cosmas und Damianus auf'm Campovaccino. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album I, S. 93.

³⁶³ RUMOHR, *Entwicklung*, 1821, 12, S. 47.

³⁶⁴ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 110 - 111. Rumohr übte sich selbst in druckgrafischen Techniken. Ist Ramboux' Durchzeichnung ein Hinweis auf einen geplanten Reproduktionsstich nach den „Apostelbildnissen“?

³⁶⁵ Eine Zeichnung zeigt Ramboux und Eberhard mit den Reisegefährten Kampe und dem Kupferstecher Ferdinand A. Krüger (1795 - 1857) während einer Gondelfahrt in Venedig. Skizzenbuch HZ 2513. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. NEUMEYER, Ramboux, S. 19. Krüger hielt sich als Stipendiat der Dresdner Akademie 1821 bis 1822 in Florenz und Rom auf; er tat sich u.a. durch Reproduktionsstiche nach Overbeck und Cornelius hervor. THIEME/BECKER, *Allgemeines Lexikon*, 21, S. 588 - 589.

³⁶⁶ ROBELS, *Ramboux' Leben*, S. 13. AHRENS, *Ramboux und Dräger*, S. 94.

³⁶⁷ *Doppelbildnis der Brüder Eberhard*. Lithografie. Exemplar zum Beispiel in Münchner Stadtmuseum Ms I / 2534. Oben bez.: K. Eberhard, Scul. u. Pic. An L II, F. Eberhard, Scul. Ae L III. Unten bez.: J A. Ramboux, Monachy del sc. pinx. MDCCCXXII pp.

³⁶⁸ Von den Abzügen gedachte er, ganz in der Tradition des von den Nazarenern besonders kultivierten Freundschaftsbildnisses, manche an seine Freunde nach Rom zu schicken. Die Abzüge sollte Dr. Johann N. von Ringseis bei seiner beabsichtigten Romreise mitnehmen und den Freunden aushändigen. Diese Reise kam jedoch nicht zustande. Ramboux erkundigte sich schließlich über den Verbleib der Lithografien. Den Lithografiestein beließ Ramboux in der Obhut Franz Eberhards, der mit ihm nach Belieben verfahren durfte, „[...] wünschtest Du einige Abdrücke, so wird er Dir's gewiß nicht versagen.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 31. 1. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 2, 3v und 4r. Tatsächlich bestellte Böhmer mehrere Abzüge, da eine große Nachfrage unter Böhmers Bekannten bestand. Brief von Böhmer an Ramboux vom 24. 3. 1824. JANSSEN, *Johann Friedrich Böhmer' Leben*, 2, Nr. 63.

³⁶⁹ Eberhard verblieb in seiner Heimatstadt München. Ramboux' Reise führte über Augsburg, Ulm, Eßlingen, Stuttgart, Heilbronn, Mainz, Lorch, Bacharach, Boppard. AHRENS, *Ramboux und Dräger*, S. 94.

³⁷⁰ So schreibt er rückblickend vier Monate später: „Ich glaubte auch in meiner Vaterstadt wenigstens einige von besserem Geist belebt zu finden, [...]“ Brief an Johann F. Böhmer vom 31. 1. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 2, 3v. Im Juni 1825 titulierte Ramboux Trier als „armselig“ und fügt hinzu „nicht gesagt in paecuniärer Hinsicht.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 9. 6. 1825. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 8, 13r.

Sein Schwager Hugo Wytttenbach nahm Ramboux in seinen Haushalt auf und vermittelte ihm wohl auch den ersten kleineren Auftrag.³⁷¹

Bestimmt erhoffte sich Ramboux durch die Beziehungen des Gelehrten Wytttenbach weitere Unterstützung für seinen künstlerischen Werdegang. Ramboux' Interesse an den Trierer Altertümern vertiefte sich in dieser Zeit. So zeigte sich Ramboux anlässlich der Betätigung als Cicerone für den durchreisenden dänischen Architekten Jørgen H. Koch (1787 - 1860)³⁷² besonders erfreut über die Möglichkeit, sich die jüngst in Trier ausgegrabenen römischen Antiken ansehen zu können,³⁷³ weist seinen seit dessen Rückkehr aus Italien 1819 in Frankfurt als Jurist, Direktor der Stadtbibliothek und seit 1821 Mitadministrator des Städelschen Kunstinstituts wirkenden Freund Johann F. Böhmer³⁷⁴ in Kenntnis seiner Interessen auf frühmittelalterliche Schriften mit „solch interessanten Miniaturen“ in der Trierer Stadtbibliothek hin³⁷⁵ und schreibt weiter: „[...] übrigens sind unsere Altherthümer nicht unbedeutend – wenn einer desshalb bloß nach Rom gehen sollte, nicht einmal nöthig wäre so weit zu laufen [...].“³⁷⁶ Böhmer hatte sich seit der Rückkehr aus Italien in das Studium der Kulturgeschichte und Kunst des Mittelalters in Deutschland vertieft und trug sich 1820 unter anderem mit dem Gedanken, eine Geschichte der Architektur seiner Heimatstadt Frankfurt zu schreiben. 1821 forderte er in einem Brief an Passavant, sämtliche Kunstwerke in Deutschland als Grundlage für eine deutsche Kunstgeschichtsforschung in einem Denkmälerinventar systematisch zu erfassen.³⁷⁷ Im selben Jahr forschte er über Albrecht Dürer in Nürnberger Archiven mit dem Ziel, den schriftlichen Nachlass Dürers herauszugeben.³⁷⁸ Ramboux verbrachte die Zeit unmittelbar nach seiner Ankunft in Trier besonders mit dem Wandern in der näheren Umgebung³⁷⁹ und bemerkte: „obschon ihre Namen nicht so romantisch als Tribur, Albano, Ariccia & können doch auch mitunter ihre Schönheiten mit welchen

³⁷¹ Wie oben angemerkt, hatte Wytttenbach den jungen Ramboux bei seiner ersten Ausstellung in Trier sowie bei der Verbreitung des Stichs nach seiner Nachzeichnung des Abendmahles unterstützt. Das Frontispiz der von Wytttenbach 1823 in Leipzig herausgegebenen Poesie-Anthologie *Urania oder die Natur in ihrer höheren Bedeutung. Ein Seitenstück zur Anthologie: Tod und Zukunft* geht auf eine Zeichnung Ramboux' zurück und zeigt die Muse Urania. GROß, Beiträge, Abb. 3, S. 345. Wytttenbach datiert das Vorwort in „den Herbstmonat“ (= September?) 1822. EBD., S. 344 Anm. 41.

³⁷² Koch erreichte im Dezember 1822 seine Heimatstadt Kopenhagen. THIEME/BECKER, Allgemeines Lexikon, 21, S. 77. Ramboux und er haben sich vermutlich bereits aus römischen Tagen gekannt; Fohr hatte 1818 ein Bildnis von Koch gezeichnet, das sich heute im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt befindet.

³⁷³ „[...] ich habe als der Cicerone so gut gemacht, ich konnte, was aber das schönste ist, daß ich bey dieser Gelegenheit mehrere selbstens zum ersten mahl gesehen, weil solche während meiner Abwesenheit erst ausgegraben wurden, unter anderem römische Bäder am Althor, wo mir Koch versicherte noch keine so gut erhaltene angetroffen zu haben.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 3. 12. 1822. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 1, 1r. Die Ausgrabungen gingen auf die Initiative des Preußischen Staates zurück und waren erst wenige Monate vor Ramboux' Ankunft in Trier begonnen worden.

³⁷⁴ Johann F. Böhmer war 1823 Mitglied des Forschungsunternehmens zum Quellenwerk *Monumenta Germanicae Historica* und des Verzeichnisses sämtlicher von deutschen Königen und Kaisern ausgestellten Urkunden, der seit 1831 erschienenen *Regesta Imperii*. Böhmer erforschte geschichtliche Quellen des Mittelalters zur deutschen Geschichte in deutschen und italienischen Archiven. SCHRÖTER, Böhmer, S. 217 - 259.

³⁷⁵ „Von unserer Stadtbibliothek kann dir Wytttenbach besser Auskunft geben soviel weiß ich daß ein Codex aus'm 8ten Jahrhundert mit solch interessanten Miniaturen vorhanden ist. Also habe ich Dir ohne aufgefordert unsere Stadtraritäten im kurzen bemerkt damit wenn's Dir mal in einer schönen Jahreszeit einfällt Luft zu verändern Dich diese Reise nicht verdrießen lasse.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 3. 12. 1822. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 1, 1v.

³⁷⁶ „[...] verzeih wenn ich zuweilen Italiänische mit hinein bringe, daß ich's nicht gänzlich vergesse – denn bis jetzt hat mir noch Niemand eine Miene gezogen um ein Wort Italiänisch mit mir zu sprechen.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 3. 12. 1822. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 1, 1r.

³⁷⁷ SCHRÖTER, Böhmer, S. 217. Ein solches Inventar hat Böhmer begonnen. WEITZSÄCKER/DESSOFF, Kunst, 1, S. 21.

³⁷⁸ SCHRÖTER, Böhmer, S. 239.

³⁷⁹ „Bis jetzt muss ich dir sagen ist bey mir noch wenig geschehen, [...]; mithin einige unserer benachbarten Gegenden besser kennengelernt.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 3. 12. 1822. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 1, 1r.

wechseln können. Saarburg [...] hat seine Cascadellen [Wasserfälle] auch in der Stadt, und nicht weit entfernt hängt die Grotta S. Benedetto ganz phantastisch an einem steilen Felsen;³⁸⁰

Von Ramboux' an italienischer Landschaft und Denkmälern geschultem Blick auf die Altertümer und Landschaften in Trier und Umgebung künden auch die Ansichten und Landschaftszeichnungen, mit denen Ramboux seine Skizzenbücher füllte.³⁸¹ Hinsichtlich der Künste erlebte Ramboux den Aufenthalt in Trier indes bald als unbefriedigend, fühlte sich sowohl persönlich als auch das künstlerische Niveau betreffend „von der Künstlerwelt“ abgeschnitten.³⁸² Angesichts der begrenzten Auftragsmöglichkeiten haderte mit dem Schicksal, seinen Lebensunterhalt als Porträtmaler³⁸³ im kleinen Trier verdienen zu müssen,³⁸⁴ während seine Künstlerfreunde in Rom Karriere machten.³⁸⁵ Anfang 1823 konstatierte er über die Trierer Verhältnisse resignierend: „[...] ma tempi passati non ritornano piu. Raphaels und unser Albrecht Dürers Zeiten sind vorüber. Ich glaubte auch in meiner Vaterstadt wenigstens einige von besserem Geist belebt zu finden, allein wie es scheint ist unser Trierischer Geist all in den Wein gegangen [...]“³⁸⁶ Mit diesen höheren künstlerischen Ansprüchen eckte Ramboux im Kreise der in Trier ansässigen Maler und möglicherweise auch der potentiellen Auftraggeber mindestens einmal an.³⁸⁷ Wenigstens einen Auftrag³⁸⁸ für eine Zeichnung, *Merenda in den Farnesischen Gärten zu Rom*, erhielt Ramboux von auswärts, wobei Böhmer als Vermittler fungierte³⁸⁹ (**Abb. 47**).

³⁸⁰ Weiter heißt es: „wo Cicero sollte verbandt gewesen seyn? man findet gegenwärtig noch allda viele Münzen.“ Ramboux zeichnete auch Ansichten von dieser wenige Kilometer südlich von Trier gelegenen Stadt. Vgl. dazu ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 61, Abb. S. 117 und Kat. Nr. 62, Abb. 118.

³⁸¹ Z.B. Skizzenbuch der Trierer Zeit kurz nach der ersten Italienreise. 10,4 x 13 cm. Bleistift und Feder. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Sammlung, 1936/21, ZB 8.

³⁸² „Wenn Du zuweilen Nachrichten von Rom erhältst und dir nicht zu mühsam wäre, so habe die carita dann als was mitzuthellen der wir von der Künstlerwelt abgeschnitten lebt.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 3. 12. 1822. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 1, 2r.

³⁸³ Die in einem Ausstellungskatalog Ramboux zugeschriebenen Porträts, zumeist traditionell-repräsentative Pendantporträts als Brustbildnisse von Eheleuten, sind in der Regel unbezeichnet, nicht signiert und datiert. Für das Jahr 1823 zählt der Katalog drei (davon zwei signiert und datiert), für 1824 keines, für 1825 sechs, für 1826 fünf, für 1827 zwölf, für 1828 vier (davon eines signiert und datiert), 1829 eins (datiert und signiert), für 1830 drei, für 1831 drei (signiert und datiert) Bildnisse auf. EICHLER, Johann Anton Ramboux, Kat. Nrn. 15 - 38, 41 - 49, 95 und 157 - 160.

³⁸⁴ Eberhard Zahn vermutete bereits in Anbetracht der Ramboux zugeschriebenen Porträts aus dieser Zeit: „Ich habe den Eindruck, dass die zahlreichen Portraits [...] nicht das wahre Wesen unseres Künstlers offenbaren, mit anderen Worten, dass Ramboux innerlich nicht ganz „dabei“ war, dass er sich in Wirklichkeit für andere Aufgaben der Malerei und der Kunst interessierte.“ ZAHN, Johann Anton Ramboux, Nr. 76, S. 132.

³⁸⁵ „[...] besonders ist's mir lieb dass unser alter Rittig die so lang erwartete Bestellung erhalten hat; wenn ich noch da gewesen wäre mich die fortuna vielleicht auch hätte beglücken können; indessen ich hier nun sitze und einige [unleserlich] Köpfe abkonterfeyen muss.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 31. 1. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 2, 3r. Vielleicht kannte Ramboux Rittig schon seit Paris: Rittig war 1810 - 1816 auch Schüler Davids gewesen. FASTERT, Kulturaustausch, S. 170. Rittig lebte bis zu seinem Tod in Rom. Ramboux notierte im August 1840, als er sich in Rom aufhielt, den Tod seines „alten Freundes“ am Abend des Mariae Himmelfahrtstages (14. 8.) in seinem Notizbuch. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Sammlung, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, S.3.

³⁸⁶ Brief an Johann F. Böhmer vom 31. 1. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 2, 3v.

³⁸⁷ Die Maler konsultierten seine Meinung über ihre Gemälde, doch Ramboux zeigte sich angesichts der für ihn offensichtlichen Überschätzung ihrer Fähigkeiten amüsiert, so dass er dahingehend wohl bald gemieden wurde. „Ach Rom! Ach Trier! Da geht einem wahrhaftig ein kalter Schweis aus bis jetzt habe ich's noch nicht gewagt über Kunst mit jemandem ein Wörtchen zu sprechen. Die Herren sind mir wahrhaftig um 100 Jahre voraus...; es ist gegenwärtig einer hier der täglich wenigstens 6 Raphaels zu butzen hat [...] und der gute Mann hat zuletzt so viele Atestaten von unseren edlen Kunstliebhabern erhalten dass er getrost nach Paris reisen kann um sich im Palais royal etablieren zu können. Ich bin schon so oft aufgefordert worden um Gemälde zu besehen und vielleicht die welche noch keinen Namen haben zu taufen, habe sie aber mit den Worten abgespeist, dass ich vorderhand mal Raphaels genug gesehen hätte seitdem bin ich aber auch nicht mehr angesprochen worden.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 3. 12. 1822. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 1, 1v. 1816 nennt Samuel Amsler Ramboux' Wesen „gediegen“, er habe zwar die Strenge der Zeichnung, nicht aber das Großspürige Davids angenommen. RAVE, Wiederentdeckung, S. 236.

³⁸⁸ Ein anderer von Böhmer an Ramboux herangetragen Auftrag kreiste offenbar um die Illustration einer Erzählung eines Herrn Scherg (?). Ramboux stand diesem möglichen Auftrag jedoch kritisch gegenüber, da er „für romanhafte Sachen

2. 3. 1 Die bildliche Dokumentation historischer Trierer Denkmäler

Angesichts der unbefriedigenden Auftragslage und der zunehmenden allgemeinen patriotischen Begeisterung für die Erforschung der Monumente der Vergangenheit in Deutschland, besonders in Trier³⁹⁰ als der ältesten Stadt Deutschlands, reifte in Ramboux – vielleicht konkret angeregt durch die Betätigungen seines Freundes Böhmer³⁹¹ – relativ bald der Entschluss, Zeichnungen der Trierer Altertümer und der umgebenden Landschaften in einem Lithografiewerk zu publizieren. Solche Serien nahmen im frühen 19. Jahrhundert stark zu und waren auch für Trier bereits erschienen.³⁹²

Den bereits relativ konkreten Plan unterbreitete er Anfang April 1823 zunächst vertrauensvoll Böhmer. Anlässlich eines späteren Besuch bei diesem in Frankfurt,³⁹³ bei dem er ihm eine Reihe von den teilweise aquarellierten Vorzeichnungen zeigte,³⁹⁴ lobte der Historiker Böhmer die Zeichnungen nach architektonischen Denkmälern und begrüßte die Idee des Lithografiewerks.³⁹⁵ Außer Böhmer war wohl nur noch Wytttenbach, mit dem Böhmer in fachlichem Austausch stand, über Ramboux' Projekt informiert.³⁹⁶ Dieser bestärkte und unterstützte nun seinen Schwager in der Hoffnung auf einen Erfolg in seinem Vorhaben,³⁹⁷ das er ausdrücklich als Werk Ramboux' verstanden wissen wollte. Da Ramboux in dem Zeitraum der Entstehung des Werkes im Haushalt von Wytttenbach lebte, wird die

wenig Sinn habe“ aber „was einen Historischen Grund hat ließe ich mir schon eher gefallen.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 5. 4. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. K 5 R Nr. 3, 6r.

³⁸⁹ Die erste Erwähnung dieses Auftrages findet sich im Brief an Johann F. Böhmer vom 3. 12. 1822. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 1, 2r. Diese mit italienischen Reminiszenzen durchdrungene Zeichnung *Merenda in den Farnesischen Gärten zu Rom* hatte Ramboux im Auftrag von Baron Schneider am 31. 1. 1823 nahezu vollendet. „Dein Schreiben würde ich gerne sogleich beantwortet haben, wenn nicht die Zeichnung die Ursache des Verhaltens gewesen wäre; da Du doch so gütig seyn wolltest, es zu übernehmen, meinen Unterhändler bey Herrn Schneider zu machen; um seine Geduld nicht länger auf Probe zu stellen werde ich sie mit der nächsten Gelegenheit an ihn absenden; um den Preis ist freilich nicht's bestimmtes ausgemacht worden, soweit weiß ich mich zu erinnern, dass er so zwischen 10 bis 20 Louisdor jedoch nicht bis 20 gehen sollte. Das überlasse ich nun dem Herrn Schneider je nachdem Ihm selbige gefallen wird. Die Wahl der Gegenstände wird ihm wohl nicht uninteressant seyn indem Er nur Seinen Blick hinauf zu werfen braucht um sich wieder auf dem Palazzi de Cesari zu befinden und Sein Auge in das ferne Sabiner Gebirge zu weichen, der Gegenstand stellt ein Merenda Romana vor. Die Aussicht ist von den Farnesischen Gärten genommen.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 31. 1. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 2, 3r. *Merenda in den Farnesischen Gärten zu Rom*. Bleistift, Feder mit Wasserfarben auf Papier, 46, 5 x 56, 6 cm. Bez. unten rechts: AR (ligiert) f / 1823. Beschriftung auf Untersatzkarton: „Merenda in den Farnesischen Gärten zu Rom – Handzeichnung von Johann Anton Ramboux in Trier“. Die Zeichnung befindet sich heute in einer Privatsammlung in München, bis ca. 1935 befand sie sich im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 36, Abb. 36 und ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 9, Abb. S. 31. Eine weitere aquarellierte Bleistiftzeichnung, unvollendet, zeigt eine Version des Sujets der Farnesischen Gärten in Rom zur Zeit der Abendvesper. Es diente der Vorbereitung eines Ölgemäldes, das 1931 im Münchner Glaspalast verbrannte. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 9, S. 19 - 20, Abb. S. 30. Ramboux gibt trotz der romantischen Stimmung der Darstellung zumindest latent eine genaueste Abbildung der Topographie der römischen Umgebung. AHRENS, Ramboux und Dräger, S. 96.

³⁹⁰ AHRENS, Ansichten von Trier, S. 66 - 67. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 10 bis 38, Einleitung, S. 32.

³⁹¹ Es ist davon auszugehen, dass Böhmer in den nicht erhaltenen Briefen an Ramboux diesem über seine Vorhaben berichtet hatte.

³⁹² AHRENS, Ansichten von Trier, S. 69 - 70.

³⁹³ Zwischen dem 30. 10 und 11. 11. 1823. ROBELS, Ramboux' Leben, S. 13.

³⁹⁴ Brief Böhmers vom 25. 1. 1824 an Johann D. Passavant. JANSSEN, Johann Friedrich Böhmer's Leben, 2, Nr. 60, S. 141.

³⁹⁵ Brief Böhmers an Ramboux vom 24. 3. 1824. „Ich freue mich besonders auf die architektonischen Stücke, denn diese schienen uns doch die landschaftlichen noch sehr zu übertreffen und zu den aller besten in ihrer Art zu gehören.“ JANSSEN, Johann Friedrich Böhmer's Leben, 2, Nr. 63, S. 147.

³⁹⁶ „Deine Erinnerungen über den Steindruck verurursachen dass ich Dir nicht länger meinen Plan vorenthalten kann, indem ich weiß dass ich schon eine aufrichtige Meinung und Rath von dir erhalte und die Sache da sich noch so unreif unter uns bleibt, bis jetzt auch noch niemandem mitgetheilt, [...]“ Brief an Johann F. Böhmer vom 5. 4. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 3, 5r.

³⁹⁷ „Amice! Nun muss ich auch Ihnen, Freund des Guten! danken, dass Sie das Werk meines braven Schwagers so warm unterstützen. Ich sage: das Werk meines Schwagers, denn er ist der Unternehmer, ich habe nur ihm zuliebe mein Scherflein beygetragen, damit er endlich mal etwas gewinnen soll. Auch hier, wie schon bey mehreren Gelegenheiten, habe ich mich bloß mit der Freude begnügt, etwas zur Verherrlichung unseres Trier beytragen zu können.“ Brief von Johann H. Wytttenbach an H. P. J. Hermes. StB Trier, Nachlass Wytttenbach, Brief Nr. 14. Der Brief ist undatiert. Zitiert nach GROß, Beiträge, S. 347.

Beeinflussung durch den Historiker jedoch hoch gewesen sein,³⁹⁸ sofern es nicht sogar dieser war, der die Idee mit angestoßen hatte.³⁹⁹ Wytttenbach hatte bereits 1820 die Möglichkeit gehabt, eine Reihe von Zeichnungen nach römischen Ausgrabungsfunden in einem Lithografiewerk herauszugeben,⁴⁰⁰ diese Möglichkeit aber nicht ergriffen.

2. 3. 1. 1 Intention

Die eigens für dieses Projekt im März 1823 vollendete Zeichnung des Westportals der gotischen Trierer Liebfrauenkirche⁴⁰¹ rief bei mehreren unbewanderten Personen Erstaunen über die Schönheit der Fassade und Überraschung über ein derart schönes Bauwerk in Trier hervor – Beweis für den Bedeutungszuwachs, den ein Abbild für das ins Bild gesetzte Denkmal erreicht, wie auch Ramboux bemerkte⁴⁰² (**Abb. 48**). Reaktionen wie diese bestärkten Ramboux in dem bildungsfördernden und patriotischen Vorhaben, die historischen, besonders die unterschätzten mittelalterlichen Monumente Triers bekannt zu machen.⁴⁰³ An bisherigen, vergleichbaren Werken bildlicher und schriftlicher Dokumentationen Trierer Altertümer, wie wohl besonders die *Beschreibung der Alterthümer in Trier und dessen Umgebungen aus der gallisch-belgischen und römischen Periode* (Trier 1820) vom Regierungs- und Baurat Carl F. Quednow (1780 - 1836)⁴⁰⁴ oder die *Trierer Alterthümer und Umgebungen in 22 pittoresken Ansichten* (Trier 1823) des Zeichenlehrers Christoph Harwich⁴⁰⁵ übte Ramboux sowohl hinsichtlich der Abbildungsqualität als auch einer mangelhaften historischen Fundierung Kritik: „[...] wären nämlich von unseren besseren Monumenten dem Publikum einen besseren Begriff zu geben, welches bis jetzt noch leicht geschehen kann; es ist zwar schon wieder darüber gemacht und geschrieben worden, aber erstem und höchst schlechte Begriffe und letztem nur Muthmaßungen davon gibt [...]“.⁴⁰⁶ Ramboux' Herangehensweise sollte gegenüber bisherigen Abbildungswerken mehr „pitto-

³⁹⁸ „Auch that ich für ihn, was in meinen Kräften stand. Außer, dass ich als Freund das Geschichtliche mit wahrer Liebe verfertigte, nahm ich ihn, damit er ohne Sorge arbeiten konnte, zu mir; so kostet es ihn nichts.“ Brief von Johann H. Wytttenbach an H. P. J. Hermes. StB Trier, Nachlass Wytttenbach, Brief Nr.14. Der Brief ist undatiert. Zitiert nach GROß, Beiträge, S. 347.

³⁹⁹ GROß, Beiträge, S. 346.

⁴⁰⁰ GROß, Beiträge, S. 346 - 347.

⁴⁰¹ „[...] mit diesen ich den Anfang gemacht das Portal unserer L. Frauenkirche welche gebaut 1227 zu zeichnen; worauf sich 72 Figuren befinden dem Styl der Architektur vollkommen mitsprechen, und das Laubwerk [...] mit vielem Geschmack und Fleiß ausgeführt; ich habe sie auf Tonpapier a Sepia ausgeführt, welches im Steindruck vermittels 2 Platten die Naturfarbe vollkommen wiedergeben werden.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 5. 4. 1823. StB Frankfurt. Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 3, 5v. *Das Haupt-(West-)Portal der Liebfrauenkirche zu Trier*. Bleistift mit Feder, laviertes Sepia und Weißhöhung auf Papier. 45 x 58 cm. Signiert und datiert oben rechts A. Ramboux del. an. 1823 mart. Links oben bezeichnet Der Bau dieser Kirche ward angefangen im Jahr 1227 und geendigt 1243. Trier, Städtisches Museum Simeonstift. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 48.

⁴⁰² „Die Zeichnung hatte ich einigen gezeigt und wunderten sich daß wir eine schöne façade hätten indem sie erst dadurch darauf aufmerksam wurden und es waren weder Künstler noch Kenner sondern bous bourgeois dahero zu entschuldigen [...]“ Brief an Johann F. Böhmer vom 5. 4. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 3, 5v.

⁴⁰³ ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 10 bis 38, Einleitung, S. 33.

⁴⁰⁴ Quednow war seit 1816 als Regierungs- und Baurat in Trier tätig, führte viele Ausgrabungen durch und arbeitete auch mit Wytttenbach zusammen. AHRENS, Ansichten von Trier, S. 66. MERSCH, Das Denkmal von Igel, S. 199.

⁴⁰⁵ AHRENS, Ansichten von Trier, S. 70 und Abb. VII. MERSCH, Das Denkmal von Igel, S. 203.

⁴⁰⁶ Brief an Johann F. Böhmer vom 5. 4. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 3, 5r. Das Werk Quednows erschien 1820 in Trier und beinhaltet 28 Kupfertafeln. Offenbar bezog sich Ramboux auf dieses Werk, als er schrieb: „Auch habe ich einen Konkurrenten der mir vorangegangen ist, aber nicht ich vielmehr ihm schaden werde, kurz die Sache ist zu schlecht und unbedeutend um ein Urtheil darüber zu fällen.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 5. 4. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 3, 5v. Zahn sieht als Orientierungswerk das monumentale Kupferstichwerk *Les Monuments de la France* von de Laborde. Es enthält Tafeln der Trierer Römerbauten und des Doms und erschien 1816. ZAHN, Johann Anton Ramboux, S. 32.

resk“ sein. Die Blätter sollten keine exakten Architekturaufnahmen mit Grund- und Aufrissen liefern, sondern – ganz der Wahrnehmung des romantischen Künstlers verpflichtet – atmosphärische, die Wirkung der Denkmäler abbildende Ansichten liefern, ohne dabei freilich die „historische Fundierung“ zu vernachlässigen. Der die Blätter kommentierende Text⁴⁰⁷ sollte knapp, die Abbildungen dagegen in „größtem“ Format gehalten sein, um die Kunstwerke „deutlicher wiedergeben zu können“.⁴⁰⁸ Aus dieser besonderen Bedeutungszuweisung an die Abbildung spricht nicht nur die Absicht, die wahrgenommenen Monumente möglichst genau, auch hinsichtlich ihrer Farbigkeit,⁴⁰⁹ wiederzugeben, sondern verrät auch die romantische Auffassung der Denkmäler, die in ihrer Wirkung und Geschichtlichkeit für sich selbst sprechen sollten. Das Lithografiewerk sollte in Heften nach und nach, chronologisch geordnet nach den Entstehungszeiten der wiedergegebenen Monumente, erscheinen: Denkmälern aus der frühen Römerzeit sollten solche aus der spätrömischen Zeit folgen, danach sollten sich Lithografien „byzantinischer“ (romanischer) und schließlich gotischer Kunstwerke anschließen. Neben mit Passanten staffierten Landschaftsdarstellungen wollte Ramboux – „um das Werk vollständig und interessant zu machen“ – Porträts berühmter Persönlichkeiten mit Bezug zu Trier und solcher, die sich um die Erforschung ihrer Denkmäler verdient gemacht hatten, miteinbeziehen.⁴¹⁰ Vor diesem Hintergrund erscheint Ramboux’ Plan auch als eine Art „Gesamtwürdigung“ der bisherigen Erforschung der Trierer Geschichte. Für das erste Heft visierte Ramboux sechs Abbildungen an.⁴¹¹ Neben dem Dienst an der historischen Forschung begriff Ramboux das gesamte Vorhaben auch als Möglichkeit, wieder Anschluss an die „Kunstwelt“ zu erhalten. Das Fehlen technischer Möglichkeiten in Trier und ihrer näheren Umgebung bot ihm dazu die willkommene Gelegenheit.⁴¹² um die Zeichnungen eigenhändig auf Tonplatten zu übertragen und sie unter seiner strengen Aufsicht drucken zu lassen,⁴¹³ wollte er für ein halbes Jahr nach Nürnberg, München oder Paris gehen.⁴¹⁴ Die eigenhändige

⁴⁰⁷ Über dessen Autorenschaft schweigt sich Ramboux gegenüber Böhmer aus.

⁴⁰⁸ Brief an Johann F. Böhmer vom 5. 4. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 3, 5r.

⁴⁰⁹ Siehe Anm. 401.

⁴¹⁰ Er nennt die Namen „Trithemius, Cusanus, Broerer, Dehontheim, Neller“ und wollte ihre Porträts aus der Trierer Stadtbibliothek als Vorlage nehmen. Brief an Johann F. Böhmer vom 5. 4. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 3, 5v. Johannes von Heidenberg, gen. Trithemius (1462 - 1516) stammt aus Tritthenheim bei Trier. Er gilt als Begründer der Literaturgeschichte, betrieb neben diesen Studien zu Alchimie auch heimatgeschichtliche Studien. Er trat auch als Sammler alter Handschriften in Erscheinung. Nikolaus von Kues (Nikolaus Cusanus) (1401 - 1464) gilt als bedeutendster Philosoph und Kirchenrechtler des 15. Jahrhunderts. Er wirkte in Trier in den Diensten des Erzbischofes, bevor er nach Italien und Rom ging. Bekannt wurde er durch die Entlarvung der Konstantinischen Schenkung als Fälschung. Der Trierer Jesuit und Historiker Christoph Brower (1550 - 1617), der Trierer Weihbischof Johann Nikolaus von Hontheim (1701 - 1790) und der Trierer Jurist Georg C. Neller (1709 - 1783) betätigten sich alle als Geschichtsforscher. Zu den beiden drei letzten vgl. SCHWINDEN, L.: Antikenforschung und Antikenbegeisterung im aufgeklärten und romantischen Trier, in: Räume der Geschichte. Deutsch-Römisches vom 18. bis 20. Jahrhundert, (Museumsdidaktische Führungstexte 9), hrsg. v. Dieter Ahrens, Trier 1986, S. 62 - 82.

⁴¹¹ Brief an Johann F. Böhmer vom 5. 4. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 3, 6r.

⁴¹² „[...] auch wäre es mir nicht unlieb unsere liebe Stadt Trier zuweilen verlassen zu können, da man doch zu sehr außer dem Verhältnis der Kunst hier lebt.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 5. 4. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 3, 6r.

⁴¹³ Für die Auswahl des Ortes der Lithografierung war für Ramboux gerade die Erfahrung des Druckers entscheidend. Von Böhmer auf die Möglichkeit der Einrichtung einer Lithografieanstalt in der Nähe Triers angesprochen erwidert Ramboux, dass es mit einer Gründung nicht getan wäre, auch wenn nur zwei Sachen dafür notwendig wären – der Zeichner und der Drucker –, denn: „fehlt ersterer, so bleibt’s ein schlechtes Werk, und ist letzterer nicht durch lange Erfahrung oft geübt und geprüft, so leidet die beste Arbeit von mehreren Monathen oft Gefahr in einem Augenblick zu Grunde gerichtet [zu] seyn.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 24. 4. 1824 aus München. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 5, 8r.

⁴¹⁴ „[...] und wie dieses am zweckmäßigsten anzufangen, da weder Steine noch Presse hier vorhanden, und ich bezweifle ob welche in unserer Nähe diese Sache immer befriedigend drucken werden? Da wäre meine Meinung mit einem halbdutzend Zeichnungen zum ersten Hefte den Anfang zu machen und mit denselben, sey’s nach München, Nürnberg oder

Übertragung der (Vor-)Zeichnungen fasste Ramboux als künstlerische Betätigung auf und wollte die Lithografien deshalb auch als Kunstwerke betrachtet wissen.⁴¹⁵ Es war ihm bewusst, dass er sich mit dieser Auffassung abseits der zeitgenössischen Meinung zur Lithografie bewegte und gleichsam seinen Ruf als Künstler riskierte, als er zweifelte, „ob man wohl mit Ehren bestehen könnte seine Zeit in so etwas zu werfen, indem so viel schlechtes darin geleistet und jeder der kaum ein wenig zeichnen kann sich damit abgibt, andererseits mir würde lebhaft vorgestellt, daß von der guten Seite betrachtet sich auch was besseres darstellen ließe [...]“.⁴¹⁶ Auch aus Furcht vor einem Misserfolg in Gestalt zu geringer Subskribentenzahlen wollte Ramboux sein Unternehmen zunächst für sich behalten⁴¹⁷ und das erste Heft nicht auf finanziellen Kredit der Subskribenten, sondern auf eigene Kosten erstellen, um bei einem finanziellen Misserfolg das Projekt einstellen zu können ohne „sich kompromittiert zu haben“ wie im Fall des „Abendmahls von Rom“.⁴¹⁸

Trotz aller Bedenken, besonders hinsichtlich des Verhältnisses von Kosten, Mühen und Ertrag, überwog bei Ramboux am Ende die Zuversicht für ein Gelingen des Vorhabens. Wohl aufgrund der guten Qualität der bayrischen Drucksteine⁴¹⁹ entschied sich Ramboux für München und die Mitarbeit des dort ihm bereits bekannten Druckers Joseph A. Selb (1784 - 1832).⁴²⁰ Die technischen Gegebenheiten

Paris gereist, und [Blatt beschädigt] sich ein Halbjahr aufzuhalten und selbige an Ort zu Lithografieren und sogleich eine Anzahl abziehen lassen und dieses so jedes oder alle zwey Jahre zu wiederholen;“ Brief an Johann F. Böhmer vom 5. 4. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 3, 6r.

⁴¹⁵ „Mir wäre [...] sehr daran gelegen dass das Werk auch als Kunst betrachtet einige Ansprüche darauf hätte.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 5. 4. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 3, 6r. Es ist bereits gezeigt worden, dass er dabei die (Vor-) Zeichnungen nicht nur sorgfältig wiederholte, sondern sie bei diesem Prozess auch hie und da veränderte (z.B. Steigerung des Ausdrucks durch eine Veränderung der Lichteffekte, Erhöhung der Tiefenwirkung durch ein Hinzufügen von kompositorischen Elementen wie Baumgruppen oder Staffagefiguren, etc.); er erweiterte damit die künstlerischen Möglichkeiten der noch jungen Drucktechnik Lithografie, indem er den Prozess der Lithografierung in den künstlerischen Gestaltungsprozess miteinbezog und erreichte damit ein Höchstmaß an Qualität sowohl hinsichtlich des Druckergebnisses (den er genau überwachte) als auch der künstlerischen Gestaltung. ZAHN, Ansichten von Trier, S. 33. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 37.

⁴¹⁶ Brief an Johann F. Böhmer vom 5. 4. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 3, 5r.

⁴¹⁷ Die Kunde über Ramboux' „unrühmliche“ Betätigung in München erreichte dennoch bald die Künstler in Rom und im Dezember 1823 auch Trier: Bereits Anfang Dezember 1823 schreibt der in Trier geborene Maler Anton J. Dräger (1794 - 1833) von Rom nach Trier: „Er [Ramboux] soll jetzt in München trierisch-römische Alterthümer auf Stein zeichnen. Es ist traurig, dass unser Publikum so weit zurück ist, einen so würdigen Künstler, worauf es stolz sein kann, unbenutzt bei sich zulassen, dass er, um nur zu arbeiten, nach so unwürdigen Beschäftigungen greifen muss. Es graust mir davor, in ähnliche Verhältnisse zu treten.“ Brief von Anton J. Dräger an Hoeltzenbein vom 9. 12. 1823. StB Trier, Autographensammlung. Zitiert nach ZAHN, Ansichten von Trier, S. 33. Ramboux muss bereits vor Dezember 1823 mit dem Lithografieren begonnen haben, da die Nachricht Dräger möglicherweise nicht binnen weniger Wochen erreicht und der Brief Drägers bis Anfang Dezember nicht in Trier hätte eintreffen können. Dräger lebte seit 1821 in Rom. Die Namen Ramboux' und Drägers erscheinen beide auf einer Teilnehmerliste für Zeichnungsübungen in Rom (vgl. Anm. 137), beide kannten sich offenbar gut. Diese Benachrichtigung nach Trier scheint allerdings Ramboux nicht bekannt geworden zu sein, da er noch im April 1824 an Böhmer schreibt, dass er sich freue, dass niemand in Trier eine Ahnung von seinem Werk habe. Brief vom 24. 4. 1824 an Johann F. Böhmer aus München. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 5, 8r.

⁴¹⁸ „[...] das Werk anzufertigen werde ich vorerst das erste Heft auf meine Kosten vollenden damit diejenigen welche zur Subscription Lust hätten daraus ersehen werden was das Werk allenfalls werden könne gelingt es so denke ich daß es an Subscribenten nicht fehlen werden und ist dieses nicht der Fall so kann ich's ohne weiteres einstellen ohne mich kompromittiert zu haben wie ich's bei dem Abendmahl von Rom der Fall.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 5. 4. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 3, 5v. Vielleicht meinte Ramboux die Umstände der Subskription zu dem Abendmahl-Stich. Offenbar war es ihm unangenehm gewesen, dass Rumohr und Bunsen sich darum gekümmert hatten. Siehe Anm. 340. Möglich ist auch, den Ausspruch auf einen unglücklicherweise parallel zu Ramboux und Ruscheweyh entstandenen Stich nach dem Abendmahl zu beziehen. Siehe Anm. 345.

⁴¹⁹ Bereits im April 1823 überwog die Präferenz für bayrische Standorte: „[...] und glaube von der hand daß es in Baiern der Steine halber am leichtesten wäre [...]“ Brief an Johann F. Böhmer vom 5. 4. 1823. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 3, 6r.

⁴²⁰ ROBELS, Ramboux' Leben, S. 13. Selb besuchte zunächst die Kunstakademie München, trat zu A. Senefelder in Beziehung und wandte sich schließlich ganz der Lithografie zu. Er übernahm 1816 die lithografische Anstalt des Kunsthändlers Zeller und veröffentlichte 1817 die *Galerie berühmter Personen älterer und neuerer Zeit*. 1820 verband sich Selb

für diese spezielle drucktechnische Vervielfältigung waren in der Gestalt von so genannten Lithografieanstalten gerade in München optimal: Die Technik ist dort von Aloys Senefelder (1771 - 1834), den Ramboux porträtiert hat, 1796 - 98 entwickelt worden. Vor und während seines Studiums an der Münchner Kunstakademie hatte sich Ramboux in dieser Technik geübt und unter Selb 1814 eine im Auftrag eines preußischen Ministers angefertigte Zeichnung mit dem Anspruch der realistischen Wiedergabe der Porta Nigra drucken lassen.⁴²¹

2. 3. 1. 2 Publikation

In München war Ramboux wohl seit November 1823⁴²² bis etwa November 1824 – mit Unterbrechung zwischen Juni und August 1824, als sich Ramboux in Trier aufhielt⁴²³ – mit dem Projekt des ersten Heftes beschäftigt.⁴²⁴ Fasste Ramboux zunächst auch die Möglichkeit ins Auge, das Lithografieren der Zeichnungen für das zweite Heft in Paris vorzunehmen und das Werk auch dort vorzustellen,⁴²⁵ entschied er sich schließlich doch erneut für München. Dort hält er sich 1826 wieder mehrere Monate auf⁴²⁶ und dort sollten auch die nächsten Hefte entstehen. Entgegen Ramboux' ursprünglichem Plan enthält das im November 1824 vollendete erste Heft⁴²⁷ des Werks *Malerische Ansichten der merkwürdigen Alterthümer und vorzüglichen Naturanlagen im Moseltal bei Trier*⁴²⁸ – wie auch die folgenden – keine Porträts. Die kurz gehaltenen, historisch fundierten Erläuterungen stammen von

mit Johann C. von Mannlich zur Fortsetzung der von Strixner und Piloty begonnenen Herausgabe des Münchner Galeriewerks. THIEME/BECKER, Allgemeines Lexikon, 30, S. 474.

⁴²¹ *Die Porta Nigra*. Aquatinta. 22,5 x 16,5 cm. Signiert und datiert unten links: gest. und gez. Von A. Ramboux 1814. Trier, Städtisches Museum Simeonstift, Inv. Nr. V/110. AHRENS, Ansichten von Trier, Kat. Nr. 1 und Abb. 19. Ferchls Katalog über die „Übersicht der einzige bestehenden vollständigen Incunabel-Sammlung“ nennt eine Druckgrafik Ramboux' aus dem Jahr 1815, die in München entstanden sein soll. WINKLER, Die Frühzeit, S. 201.

⁴²² Am 30. Oktober 1823 brach Ramboux von Trier nach Stuttgart auf. Köln, Wallraf-Richartz Museum, Grafische Sammlung, Skizzenbuch 1936/21 ZB 8, 189. Möglicherweise war dies eine Zwischenstation auf dem Weg nach München. 1823 führte er dort eine vielleicht auf einer römischen Zeichnung basierende Lithografie aus, die in zwei Zuständen überliefert ist: Römische Straße. Im Vordergrund links unter einem Torbogen ein alter sitzender Mönch, davor ein Kind und eine Frau mit Spinnrocken. Bez. rechts auf einem Stein A: R: f / 1823. Kreide, begrenzt, 19,0 x 13,7 cm. 1. Zustand (?) mit der Beschriftung: Felicissimo Capod'anno. Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 16010. SMB PK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 833 - 127. 2. Zustand ohne Beschriftung. SMB PK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 421 - 1898. WINKLER, Die Frühzeit, S. 22.

⁴²³ Darauf lassen die Datierungen der Briefe Ramboux' vom 8. 6. und 21. 8. 1824 aus Trier an Anton Wehrfritz in Sobenheim schließen. Ramboux bestellte darin festverleimtes Papier, das vielleicht für das Lithografieprojekt gebraucht wurde. StB Trier, Autographensammlung.

⁴²⁴ Brief an Johann F. Böhmer vom 9. 12. 1824 aus Trier. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 6. Im April 1824 plante er noch, im Sommer 1824 Frankfurt zu besuchen. Brief an Johann F. Böhmer vom 24. 4. 1824 aus München. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 5, 8r.

⁴²⁵ „[...] für das zukünftige Heft bin ich noch unentschlossen, ob ich's in München oder gar in Paris machen sollt, indem es vielleicht von einigem Nutzen seyn könnte dass es auch da bekannt würde.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 11. 2. 1825. StB Frankfurt, Ms. Ff. K 5 R Nr. 7, 11r.

⁴²⁶ Laut einer Anzeige in der Trierischen Zeitung Nr. 37 vom 26. 3. 1826 plante Ramboux, das Bildnis des Bischofs Hommer „in Zeit von etwa zwei Monaten“ in einem lithografischen Stich herauszugeben. GROß, Beiträge, S. 349 Anm. 54. Dies würde bedeuten, dass er sich spätestens seit Mai/Juni in München aufgehalten hat.

⁴²⁷ Es waren 250 Exemplare gedruckt worden. Kunstblatt, 21, 14. 3. 1825, S. 83. Ein Dedikations-Exemplar war bereits vor Anfang November dem preußischen König Friedrich Wilhelm III. zugesandt worden; diesem hatte es so gut gefallen, dass er bereits sein Interesse für die erhoffte Fortsetzung anmeldete. Brief des Geheimen Kabinettrats Daniel L. Albrecht aus Berlin an Johann Anton Ramboux vom 9. 11. 1824 nach Trier. StB Trier, Autographensammlung. Abgedruckt bei GROß, Beiträge, S. 348. Ramboux hätte sich frühestens ab Ende August in München aufhalten können. Ein Brief an den Papierfabrikanten Anton Wehrfritz aus Trier datiert vom 21. 8. 1824. StB Trier, Autographensammlung.

⁴²⁸ RAMBOUX, Johann A.: *Malerische Ansichten der merkwürdigsten Alterthümer vorzüglicher Naturanlagen im Moseltale bey Trier*. Gezeichnet und lithographirt von Johann Anton Ramboux. Mit einer allgemeinen Einleitung und einem erläuternden Texte von Johann Hugo Wytenbach, München 1824 - 1827.

seinen Schwager Wytttenbach. Wohl aufgrund des schleppenden Verkaufs des ersten Heftes⁴²⁹ während der ersten drei Monate⁴³⁰ plante Ramboux nur noch sechs, und nicht wie 1825 angekündigt sieben⁴³¹ weitere Hefte mit einer Auswahl seiner Zeichnungen⁴³² zu publizieren. Im Februar 1825 zeigt sich Ramboux angesichts seiner (Miss-)Erfolge auf dem Gebiet der Malerei weiter wenig selbstbewusst und zeichnet abermals ein düsteres Bild von den fehlenden künstlerischen Möglichkeiten in Trier.⁴³³ Der Verkauf des ersten Teils des Lithografiewerks⁴³⁴ verlief weiter enttäuschend – die Einnahmen⁴³⁵ unterschritten die Ausgaben beträchtlich – dennoch hielt Ramboux aufgrund der Wichtigkeit, die er seiner Arbeit beimaß, an ihm fest.⁴³⁶ Andere Lithografieaufträge, die während seines Münchner Aufenthalts 1823 an ihn herangetragen wurden, sagten ihm wenig zu.⁴³⁷ Auch den Vorschlag des Frankfurter Buchhändlers Carl Jügel (getauft 1783; - 1869), beim Aufbau einer Frankfurter Lithografieanstalt mitzuwirken und ein Lithografie-Galeriewerk anzufertigen,⁴³⁸ schlug Ramboux zunächst aus: In Anbetracht seiner voraussichtlich langjährigen Beschäftigung mit seinem eigenen Lithografieprojekt erschien es Ramboux als schwierig, sich in etwas anderes einzulassen – auch hatte

⁴²⁹ Auf der Rückreise von München nach Trier besuchte er Böhmer in Frankfurt, um ihm eine Kiste mit Exemplaren des ersten Heftes zu übergeben, damit dieser sie an Interessenten weiterleiten konnte. Anfang Dezember 1824 erreichte Ramboux Trier. Brief an Johann F. Böhmer vom 9. 12. 1824 aus Trier. StB Frankfurt, Ff. Böhmer K 5 R Nr. 6, 9r. Ramboux bat Böhmer, eine Anzeige das erste Heft der *Malerischen Ansichten* betreffend in die Frankfurter Zeitung zu setzen, da die Trierische Zeitung zu unbedeutend sei, als dass sie dort Aufmerksamkeit erregen würde. EBD. Eine weitere Anzeige mit Kritik erschien erst im März 1825. Kunstblatt, 21, 14. 3. 1825, S. 83 und 84.

⁴³⁰ Zur besseren Vermarktung gedachte Ramboux Kunsthändler einzuschalten wie Carl Jügel. Brief an Johann F. Böhmer vom 11. 2. 1825. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 7, 11r.

⁴³¹ ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 37.

⁴³² Das erste Heft zeigt: Zwei Ansichten der Porta Nigra, eine Ansicht des Amphitheaters und eine reine Landschaft. Das zweite Heft: Innenansicht der Porta Nigra, Ansicht der Basilika, Ansicht der Kaiserthermen, Ansicht des Amphitheaters. Das dritte Heft: Das Dianendenkmal zu Bollendorf, Innenansicht der Porta Nigra, Innenansicht der Kaiserthermen. Das vierte Heft: Zwei Ansichten des Monuments zu Igel, die Trierer Moselbrücke, Ansicht der Porta Nigra.

⁴³³ „Was machen denn unsere übrigen Freunde? Ich schäme mich fast etwas von meinem Treiben zu melden indem die Hiesigen Indifferenz für Kunst einem fast zu allem die Luft benimmt – weder für's Religiöse noch Profane hat man Sinn, für's letztere machs allenfalls noch seyn indem dem Bachus hier sehr gehuldigt wird amen.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 11. 2. 1825. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 7, 11v - 12r.

⁴³⁴ So äußerte sich auch sein Schwager Wytttenbach. Brief von Johann H. Wytttenbach an H. P. J. Hermes. StB Trier, Nachlass Wytttenbach, Brief Nr. 14. Der Brief ist undatiert. Abgedruckt bei GROß, Beiträge, S. 347 - 348. Besonders enttäuschend wog die Zurückhaltung des preußischen Beamtentums in Trier, die Ramboux sehr traf: „Es ist auffallend und für ihn [Ramboux] sehr niederschlagend, daß bis jetzt noch kein altpreußischer Beamter von hier [Trier] subskribiert hat. Sollten diese Leute dem Einheimischen diese Ehre nicht gönnen wollen? [...]. Von den gut besoldeten Domherren hat noch nicht einmal Castello sich vernehmen lassen! Das Philisterthum ist überall zu Hause.“ Brief Johann H. Wytttenbach an H. P. J. Hermes. StB Trier, Nachlass Wytttenbach, Brief Nr.14. Der Brief ist undatiert. Zitiert nach GROß, Beiträge, S. 347 - 348.

⁴³⁵ Zu den Subskribenten des ersten Hefts siehe GROß, Beiträge, S. 347 - 348.

⁴³⁶ „[...] auch mit meinem lithogr. Opus scheint es die Aussicht eines erfolglosen Bemühens zu seyn, da die Einnahmen gegen die Auslagen noch zu unbedeutend ist, ohne je auf einen Vortheil darauf denken zu dürfen, jedoch darf ich es nicht unterbrechen.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 9. 6. 1825. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 8, 13r.

⁴³⁷ „[...] bin zwar schon zu ähnlichem Zweck mehrmals angesprochen worden die mir aber wenig konvenierten.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 26. 4. 1824. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 5, 8r.

⁴³⁸ „Die besondere Ursache dieses Briefes ist Herr Jügel, früher Associé der Brönnerischen Buchhandlung, der nun ein eigenes Geschäft nach Art des Artaria eröffnet hat, was bei seiner großen Thätigkeit nicht nur äußerliches Gelingen für ihn verspricht, sondern auch noch in unserer Hinsicht sehr wichtig werden kann, indem es hier Leute ins Kunstinteresse zieht, die früher gar nicht daran dachten, und sonst unbekannte Kunstsachen bekannt macht, überhaupt die Cultur befördert, was, wie du weißt, hier nicht unnöthig ist und auch bei den großen Mitteln meiner lieben Mitbürger nicht erfolglos sein wird. Eine Lieblingsidee desselben besteht darin, hier eine bedeutendere lithographische Anstalt zu gründen, und in dieser Hinsicht möchte er Dir einige Eröffnungen machen, die Dir zu recht ernstlicher Berücksichtigung empfehle.“ Brief von Böhmer vom 24. 3. 1824 an Ramboux nach München. JANSSEN, Johann Friedrich Böhmer's Leben, 2, Nr. 63. Das Galeriewerk sollte als Mappenwerk die Frankfurter Kunst betreffen. Brief an Johann F. Böhmer vom 9. 6. 1825. StB Frankfurt, Ms. Ff. K 5 Böhmer R Nr. 8, 13r. Carl Jügel hatte 1823 gerade eine eigene Buchhandlung gegründet, die sich besonders auf dem damals boomenden Fremdenverkehr konzentrierte und Reiseführer und Panoramen verlegte und verkaufte. ADB, 14, S. 659.

er die Hoffnungen auf einen größeren Monumentalmalerei-Auftrag nicht aufgegeben.⁴³⁹ Nach der ersten Enttäuschung über den Verkauf des ersten Heftes des Lithografiewerks jedoch dachte Ramboux darüber nach, die Idee Jügels voranzutreiben und sich daran maßgeblich zu beteiligen.⁴⁴⁰ Mitte Oktober 1826 schickte Ramboux eine Kiste mit einigen Exemplaren des vollendeten zweiten Heftes an Böhmer.⁴⁴¹ Die Hefte drei und vier erschienen wohl beide noch 1827.⁴⁴² Ramboux beschäftigte sich auch die folgenden Jahre noch mit weiteren Vorzeichnungen für sein Lithografiewerk und hielt mindestens bis 1829 daran fest, ein fünftes Heft erscheinen zu lassen. Vielleicht noch vorrangig zur Realisierung dieses Heftes hielt sich Ramboux 1831 für einen längeren Zeitraum in München auf,⁴⁴³ doch gedruckt wurde das fünfte Heft der Trierer Lithografiemappe nicht mehr. Vielleicht sorgte der Tod des von Ramboux offenbar sehr geschätzten Druckers⁴⁴⁴ Selb im April 1832 mit dafür, das Projekt nochmals ernsthaft zu überdenken und zunächst ruhen zu lassen oder schließlich ganz einzustellen.⁴⁴⁵

2. 3. 1. 3 Wiedergabe

Die Lithografien wurden von der historischen Forschung zumindest in einem Fall dankbar aufgenommen⁴⁴⁶ und – wie zuvor der *Abendmahl*-Stich – vom Klassizisten und Nazarener-Kritiker Johann W. von Goethe (1749 - 1832) anerkennend behandelt.⁴⁴⁷ Böhmer erinnerten die Architekturdarstellungen „in Format und Styl“ an die römischen Architekturveduten des Kupferstechers Giovanni B. Piranesi (1720 - 1778)⁴⁴⁸ und tatsächlich ist die Präsentationsweise, bei der Monumente in geringer Distanz zum Betrachter das gesamte Blatt ausfüllend auf großformatigen Blättern dargestellt sind, traditionell.⁴⁴⁹ Eingebettet in die den Sinngehalt oder die ehemalige Funktion des Denkmals betonende Landschaften oder Szenerien⁴⁵⁰ und allgemein belebt durch Staffagefiguren erreicht Ramboux auch durch die besondere Lichtführung ein atmosphärisches Erscheinungsbild. In dieser künstlerischen Sichtweise betont Ramboux die Monumente gemäß der Vorstellung, die er mit ihnen verband: Die römische Architektur der Palastaula wird durch die Wahl einer besonderen Perspektive massig und

⁴³⁹ „Nicht leicht aber werde ich mich in was anderes einlassen können, indem mich mein Werk selbst auf längere Zeit beschäftigen wird und die Pittura darf auch nicht gänzlich an den Nagel gegangen werden.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 24. 4. 1824 aus München. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 5, 8r.

⁴⁴⁰ Brief an Johann F. Böhmer vom 9. 6. 1825. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 8, 13r. Dieses Werk ist jedoch nicht zu Stande gekommen.

⁴⁴¹ Brief an Johann F. Böhmer vom 19. 10. 1826. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 9, 15r. Laut Salzburger Zeitung Nr. 192, 24. - 25. 9. 1826 hält sich Ramboux auch in Salzburg auf. ROBELS, Ramboux' Leben, S. 13.

⁴⁴² Das Erscheinungsdatum des 4. Heftes lässt sich nicht genau ermitteln. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 56.

⁴⁴³ ROBELS, Ramboux' Leben, S. 14 - 15.

⁴⁴⁴ „[...] ist letzterer [der Drucker] nicht durch lange Erfahrung oft geübt und geprüft, so leidet die beste Arbeit von mehreren Monathen oft Gefahr in einem Augenblick zu Grunde gerichtet [zu] seyn.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 24. 4. 1824 aus München. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 5, 8r.

⁴⁴⁵ Hartmann spekuliert, dass Ramboux der Mut, die Mittel oder die Italienreise davon abhielten. HARTMANN, Dante-Aquarelle, S. 187.

⁴⁴⁶ Kunstblatt, 86, 26. 10. 1826, S. 241 - 243; 87, 30. 10. 1826, S. 345 - 348.

⁴⁴⁷ GOETHE, J. W. von: Kunst und Alterthum, Fünften Bandes zweytes Heft, 1825, S. 180 - 185.

⁴⁴⁸ AHRENS, Ansichten von Trier, S. 68 und 75. PIRANESI, Giovanni B.: Vedute di Roma, o.O. 1748. DERS.: Antichità Romane, 4 Bde., o.O. 1756.

⁴⁴⁹ AHRENS, Ansichten von Trier, S. 75.

⁴⁵⁰ Das Dianendenkmal von Bollendorf umgibt ein Waldidyll. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 33. Der Schreibfehler in der Denkmalinschrift, den eine Vorzeichnung zu der Lithografie trägt, könnte zurückzuführen sein auf eine relativ genaue Skizze des Denkmals in einem Skizzenbuch: Auch dort heißt es POSTHVMIVS statt POSTVMIVS. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Sammlung, Skizzenbuch 1936/21 ZB 8, S. 33. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 34.

streng ins Bild gesetzt, die gewaltige Größe auch anderer Bauten durch Kontrastierung mit vergleichsweise kleinen Staffagefiguren betont (*Abb. 49*). Die zeitgenössische Anerkennung des Prachtwerks beruhte aber, neben der sachkundigen Kommentierung durch Wytttenbach,⁴⁵¹ besonders auf der bis dahin nicht gesehenen druckgraphischen Qualität und der detailreichen Wiedergabe.⁴⁵² Die nahsichtige Präsentation der Denkmäler drückt die Absicht des Nazareners Ramboux' aus, das Gesehene „so treu wie im Spiegel“ abzubilden; er erreicht so wie auf der *Abendmahl*-Nachzeichnung eine „scharfsichtige“ und sorgfältige Erfassung von Details, wie Gestaltung des Mauerwerks⁴⁵³ oder Beschädigungen – das Denkmal wird damit porträthaft präsentiert⁴⁵⁴ und in seiner Geschichtlichkeit begriffen. Auf dieser Grundlage können die Wiedergaben durchaus als verlässliche, den zeitgenössischen Erhaltungszustand berücksichtigende Dokumentationen gelten, wobei die sorgfältig in lavierter Sepia oder Aquarell, bisweilen mit Feder und Weißhöhung über Bleistift ausgeführten Vorzeichnungen⁴⁵⁵ mitunter eine größere Detailgenauigkeit erreichen als die Lithografien⁴⁵⁶ (*Abb. 50*). Besonders einige der mit Aquarell kolorierten Blätter besitzen für eine Vorzeichnung einen ungewöhnlich eigenständigen Charakter und zeugen möglicherweise von dem Plan einer farbigen Umsetzung,⁴⁵⁷ etwa in Form kolorierter Lithografien.

Vereinzelte ist zu beobachten, dass Ramboux über die künstlerisch interpretierende Dokumentation des zeitgenössischen Erscheinungsbildes hinausgeht und eine historisch bereinigte beziehungsweise historisch-rekonstruierende Abbildung liefert – dies hat seine Parallelen bei d'Agincourt oder bei Gutensohn und Knapps Basilikenwerk:⁴⁵⁸ Letzteres Stichwerk hatte 1822 begonnen zu erscheinen und zeigt Innenräume, Grund- und Aufrisse der einzelnen Basiliken. Das geschichtliche Interesse am ursprünglichen Zustand der Basiliken erklärt die teilweise rekonstruierenden, das heißt spätere bauliche Veränderungen bewusst vernachlässigenden „Wiedergaben“ der Basilikeninnenräume. Bei der Wiedergabe der Innenansicht der Porta Nigra verzichtete Ramboux auf die Übernahme hinzugefügter, mittelalterlicher Elemente und solcher aus dem zeitgenössisch ästhetisch abgelehnten Rokoko, da ihn offenbar das antike Bauwerk allein interessierte; die so bereinigte römische Bausubstanz vervollständigt er dann nach seinen Vorstellungen.⁴⁵⁹ Bei dieser „antiquarischen artistischen Restauration“⁴⁶⁰ durchdrin-

⁴⁵¹ Wytttenbach schöpfte dazu aus allen damals bekannten und zugänglichen Abhandlungen und historischen Quellen. Dazu reicherte er die Texte mit zahlreichen Zitaten erbaulichen und erläuternden Inhalts an und gibt auch heute noch beachtliche kunsthistorische und archäologische Einzelheiten wieder. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 10 - 38, Einführung, S. 34.

⁴⁵² ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 10 - 38, Einführung, S. 32. DRAGENDORF/KRÜGER, Das Grabmal, S. 31. Das Lithografiewerk „verdient die Aufmerksamkeit und Unterstützung jedes Freundes der Kunst und des Alterthums. [...] Abgesehen von dem Interesse der Gegenstände selbst, wird das Werk durch seine künstlerische Ausführung sich großen Beyfall erwerben. Wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir die beyden ersten Blätter und die Vignette unter die gelungensten lithographischen Produkte zählen.“ Kunstblatt, 21, 14. 3. 1825, S. 83 - 84. Im Vergleich zu der kurz zuvor datierten Reproduktion des Monuments von Igel durch Neurohr: „Die Sculpturen sind [dort] leider größtentheils sehr verwischt, doch hofft Hr. Prof. Wytttenbach, von dem geübten Scharfblick Ramboux' unterstützt, noch manches, bey flüchtiger Ansicht undeutliches besser als bisher geschehen ist, nachweisen oder restituiren zu können. Auch dieses Denkmal soll in das erwähnte umfassendere Prachtwerk aufgenommen werden.“ Kunstblatt, 87, 13. 10. 1826, S. 345.

⁴⁵³ ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 10.

⁴⁵⁴ ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 10 - 38, Einführung, S. 32.

⁴⁵⁵ AHRENS, Ansichten von Trier, S. 72.

⁴⁵⁶ AHRENS, Ansichten von Trier, S. 71. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 24.

⁴⁵⁷ AHRENS, Ansichten von Trier, S. 72, Anm. 46.

⁴⁵⁸ MONDINI, Die „fortuna visiva“, S. 291 - 292.

⁴⁵⁹ AHRENS, Ansichten von Trier, Kat. Nr. 6, S. 107. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nrn. 13 und 14.

gen sich die auf archäologischen Befunden⁴⁶¹ stützende und zugleich künstlerischen Aspekten folgende Visualisierung, wie zum Beispiel auch bei der Außenansicht der Konstantinsbasilika: „Auf seinem Bilde [sind] die unteren neun Arkaden, nach ihrem früheren Zustande, also offen, der schönen Ansicht wegen, dargestellt.“⁴⁶² Einer ähnlichen Intention folgte er, als er durch das Entfernen einer trennenden Mauer zwischen Apsis der Konstantinsbasilika und den Kaiserthermen glaubhaft einen Durchblick vermittelt, den es tatsächlich gar nicht gab,⁴⁶³ aber der offenbar neben der künstlerisch reizvollen Perspektive auch zur Veranschaulichung des baulichen Bezugs der beiden Bauten zueinander gewählt wurde (**Abb. 51**). In einem anderen Fall führte der Wille zur vollständigen Dokumentation dazu, ein auf allen vier Seiten mit Reliefs geschmücktes Grabmonument auf je zwei Blättern „doppelt“ abzubilden: Ramboux bildet die Schmal- und Breitseite nebeneinander ab⁴⁶⁴ und vermittelt damit auf den ersten Blick den Eindruck, zwei gleiche Monumente zu zeigen (**Abb. 52**). Diese Präsentationsform übernahm er aus einer Zeichnung nach dem Monument, die er in einem Luxemburger Jesuitenkolleg gesehen hatte.⁴⁶⁵ Anders als diese aber transformiert Ramboux die Denkmäler in ihrer Geschichtlichkeit durch die „unhistorische“ Einbettung in authentische Landschaften und Staffagen seiner Zeit in seine „Gegenwart“ und damit in eine zweite Zeitebene: die auf Relieffeldern des Monument dargestellten antiken Fuhrwerke finden ihr Echo in der Darstellung eines Fuhrwerks aus der Zeit Ramboux’ in der das Monument umgebenden Landschaft.

Wie es anlässlich einer Besprechung eines anderen Mappenwerks zu Trierer Baudenkmalern eines anderen Autoren – die erste Lieferung 1836 zeigt insgesamt neun Lithografien der Liebfrauenkirche und enthält einen Text von Wytenbach⁴⁶⁶ – betreffend scheint, war Ramboux’ Werk unter (Kunst-)Historikern um 1840 weitgehend unbekannt; offenbar ist dies auf seine begrenzte Verbreitung und nicht auf eine „überholte“ Darstellungsweise zurückzuführen.⁴⁶⁷ Noch 1924 nämlich wurde zumindest

⁴⁶⁰ So bezeichnete Goethe das Vorgehen, das er bei der Wiedergabe der Iglar Säule von Ramboux forderte: „Möge der Herausgeber nicht säumen im nächsten Heft die Abbildung des Monuments zu Igel mitzuthemen und zwar erst in dem Zustande wie es jetzt befindlich, sodann aber nach einer glücklich antiquarisch-artistischen Restauration, wie schon ein Versuch im kleinen in den Trierischen Alterthümern des Herrn Quednow erschienen ist.“ GOETHE, J. W. von: Ueber Kunst und Alterthum, Fünften Bandes zweytes Heft, 1825, S. 184. EICHLER, Goethe, S. 88.

⁴⁶¹ Beispiele für eine „archäologische“ Rekonstruktion zeigen u.a. die Vorzeichnungen. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nrn. 52, 53, 56.

⁴⁶² So der erläuternde Text Wytenbachs. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 23 und S. 71.

⁴⁶³ ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 25.

⁴⁶⁴ ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 36.

⁴⁶⁵ Die Zeichnung stammt vom Jesuiten Alexander Wiltheim und wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angefertigt. Erst 1842 sollten die Zeichnungen in Lithografien publiziert werden. DRAGENDORF/KRÜGER, Das Grabmal, S. 17 - 18, S. 32 und Abb. 10 und 12.

⁴⁶⁶ SCHMIDT, C. W.: Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung, herausgegeben von dem Architekten Christian Wilhelm Schmidt, 5 Lieferungen, Trier 1836 - 1845. Die folgenden Hefte erschienen dann nicht mehr mit Lithografien, sondern mit Stahlstichen und ohne Beteiligung Wytenbachs; sah Wytenbach das Werk Schmidts zunächst als „Fortsetzung“ der Arbeit Ramboux’ an?

⁴⁶⁷ Der Kunsthistoriker Franz Kugler schreibt 1840: „Eine allgemeine Uebersicht der römischen Monumente finden wir in dem Werke von C. F. Quednow: „Beschreibung der Alterthümer in Trier und dessen Umgebungen [...]“, einer Arbeit, die seither noch durch keine neuere ersetzt ist, obgleich die darin enthaltenen bildlichen Darstellungen nicht eben genügend erscheinen und der Text, in kunsthistorischer Beziehung, von sehr dilettantischen Ansichten keineswegs frei ist. Daneben sind besonders J. H. Wytenbach’s „Neue Forschungen über die römischen architektonischen Alterthümer im Moselthale von Trier (Trier, 1835), zu nennen; diese kleine Schrift enthält mannigfach interessante Daten und unterscheidet sich von früheren Schriften Wytenbach’s über Trier und seine Alterthümer durch gründlicheren archäologischen Sinn. [...] Eine umfassende, gründliche und würdige Darstellung der sämtlichen Baudenkmale von Trier verspricht ein neubegonnenes Werk: „Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung, herausgegeben von dem Architekten Christian Wilhelm Schmidt [erste Lieferungen erschienen in Trier 1836 und 1839] [...]. Der Herausgeber hat es indes vorgezogen, zunächst nicht die Werke der römischen Periode, sondern vor dieser die noch ungleich weniger be-

den Lithografien nach dem Monument zu Igel eine Beobachtungs- und Abbildungsqualität beigemessen, die nur in wenigen Einzelheiten übertroffen werden konnte.⁴⁶⁸ Ramboux studierte das Monument sorgfältig, interpretierte aber stark verwitterte Bereiche mitunter falsch oder vervollständigte verlorene Bereiche auf Grundlage älterer Zeichnungen.⁴⁶⁹

2. 3. 2 Umfeld und weitere Projekte

Abseits der aufwändigen Lithografiearbeiten nutzte Ramboux die Aufenthalte in München dazu, sich in der Stadt, in der er 1815 die Kunstakademie besucht hatte, umzusehen. Er wird die neu organisierte Ausstellung der königlichen Kunstsammlung in der Alten Pinakothek besichtigt haben. Dort wurden die Gemälde nach ästhetischen Gesichtspunkten und einer historischen Schulentwicklung geordnet präsentiert. Mindestens genauso, wenn nicht sogar noch mehr, wird ihn die zeitgenössische Malerei angezogen haben: In München blühte zu dieser Zeit die Monumentalmalerei nazarenischer Prägung wie sonst in keiner anderen Stadt Deutschlands. Trotz seiner Beschäftigung mit den Lithografien gedachte Ramboux die Monumentalmalerei nicht aufzugeben⁴⁷⁰ – er experimentierte beispielsweise 1825 mit Temperamalerei auf Gipsgrund⁴⁷¹ – und wird, vielleicht auf einen Auftrag hoffend, den Kontakt zu seinen Bekannten Peter Cornelius und Julius Schnorr von Carolsfeld gesucht haben.⁴⁷² Cornelius und seine Schüler waren im fraglichen Zeitraum 1824 - 1831 mit der Freskierung zahlreicher öffentlicher Gebäude befasst.⁴⁷³ Schnorr arbeitete neben seiner Lehrtätigkeit an der Münchner Kunstakademie an der Ausmalung des Königsbaus der Münchner Residenz.⁴⁷⁴ Wie Cornelius beschäftigte auch Schnorr in München ansässige Nazarener als Gehilfen bei der malerischen Ausführung seiner Arbeiten; Ramboux befand sich aber nicht unter diesen. Ramboux' Hoffnungen richteten sich aber

achteten und weniger bekannten Denkmäler des Mittelalters erscheinen zu lassen.“ Kunstblatt, 56, 14. 7. 1840, S. 237. Kugler hätte Ramboux' Werk angesichts seiner Kritik an diesen Dokumentationen erwähnen müssen, wenn er es gekannt hätte.

⁴⁶⁸ DRAGENDORF/KRÜGER, Das Grabmal, S. 31. Zur Würdigung des Lithografiewerks im Allgemeinen siehe AHRENS, Ansichten von Trier, S. 75 - 76.

⁴⁶⁹ DRAGENDORF/KRÜGER, Das Grabmal, S. 32.

⁴⁷⁰ „Nicht leicht aber werde ich mich in was anderes einlassen können, indem mich mein Werk selbst auf längere Zeit beschäftigen wird und die Pittura darf auch nicht gänzlich an den Nagel gehangen werden.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 24. 4. 1824 aus München. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 5, 8r.

⁴⁷¹ Diese Technik zog er der Freskomalerei vor, da sie „schneller von der Hand“ ging und die Möglichkeit von feinen Lasuren seinen Vorstellungen offenbar stärker entgegenkam. Brief an Johann F. Böhmer vom 9. 6. 1825. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 8, 13v. Der CATALOG DER NACHGELASSENEN KUNST-SAMMLUNGEN listet unter den Losnummern 421 und 422 „Studien in der Malerei a tempera, vierseitiges mit Kalk überzogenes Mauerstück, rundum bemalt: Brustbild eines Hirtenknaben, Mädchen mit Fruchtkorb, etc.“ beziehungsweise „desgleichen, auf einer Seite: Drei Studienköpfe“.

⁴⁷² Die spärlichen Quellen geben leider keine Auskunft über das Umfeld, in dem sich Ramboux in München bewegte; zumindest ein Treffen mit Franz Eberhard ist überliefert: „Deinen Auftrag an die Brüder Eberhard habe ich ausgerichtet. Ersterer [Karl] habe ich zwar nicht gesprochen da er noch auf'm Land und noch auf 9 Monathe wenigstens an seinem Basrelief beschäftigt seyn wird, dahero bis jetzt er noch keine andere Arbeit unternehmen kann, dankt Dir aber indessen für deine Aufmerksamkeit. Bruder Franz wird bei seiner ersten Arbeit in Alabaster deiner gedenken; beyde lassen Dich recht sehr grüßen.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 24. 4. 1824 aus München. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 5, 8r. Sehr wahrscheinlich ist ein Treffen mit seinem Freund Samuel Amsler, der seit 1829 an der Münchner Kunstakademie lehrte. THIEME/BECKER, Allgemeines Lexikon, 1, S. 423.

⁴⁷³ Bis 1830 war Cornelius mit der Ausmalung der Glyptothek in München befasst. 1826 - 36 fertigte er Entwürfe für die Ausmalung der Loggien der Pinakothek an. 1830 - 1831 befand sich Cornelius auf einer Italienreise. THIEME/BECKER, Allgemeines Lexikon, 7, S. 434 - 435.

⁴⁷⁴ Vgl. Anm. 482.

auch auf Frankfurt.⁴⁷⁵ Nachdem Cornelius „mit der ganzen Kunst vom Rhein abgezogen“⁴⁷⁶ sei, wünschte sich Ramboux auch zu seinen Vorteil Impulse für eine Belebung der Monumentalmalerei wenigstens am Main, die Böhmer als Direktor der Stadtbibliothek und Förderer der Künste anstoßen sollte, unterstützt durch Passavant, der kürzlich aus Italien nach Frankfurt zurückgekehrt war.⁴⁷⁷

Parallel zu den Trierer *Ansichten* und diesen Projekten setzte sich Ramboux, gewiss als Reaktion auf die Münchner Begegnungen mit den Nazarenern⁴⁷⁸ und in der Hoffnung auf einen Auftrag, seit Mitte der 1820er Jahre besonders mit typischen Nazarener-Themen auseinander: er schuf ab 1827 Illustrationen zu Dantes *Göttlicher Komödie*,⁴⁷⁹ Petrarca,⁴⁸⁰ Goethe,⁴⁸¹ Boccaccio und dem Nibelungenlied.⁴⁸² Es ist unklar, ob es sich dabei um Entwürfe für Monumentalmalereien oder Lithografieserien handelt.⁴⁸³ Vor April 1826 arbeitete Ramboux an einem Entwurf für ein Deckengemälde und hoffte, diesen Entwurf in München realisieren und seinen Lebensmittelpunkt dauerhaft nach München verlegen zu können,⁴⁸⁴ doch er scheint keinen Erfolg gehabt zu haben. Bis auf den Auftrag für einen monumen-

⁴⁷⁵ Ramboux spricht eine mögliche Ausmalung der neuen Bibliothek in Frankfurt an. Brief an Johann F. Böhmer vom 9. 6. 1825. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 8, 13v.

⁴⁷⁶ Cornelius war im August/September 1824 zum Direktor der Kunstakademie München ernannt worden und löste im Laufe des Jahres 1825 den Vertrag als Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie. Im Mai 1825 siedelte er nach München über. Zuvor hatte er mit seiner Schule Projekte im Rheinland ausgeführt. Nach seiner Übersiedlung nach München betätigte er sich nicht mehr am Rhein. BÜTTNER, Peter Cornelius, 2, S. 3 - 25.

⁴⁷⁷ „Jetzt ist ja unser [...] Passavant von Italien zurück, der auch mit dem lebendigen Beispiel seines Werkes vorangehen soll, hat er etwa noch nicht auf ein Grand Opera gesonnen al fresco oder sonst auszuführen? Sollte denn nicht's in der neuen Bibliothek *pittura* verfertigt werden?“ Brief an Johann F. Böhmer vom 9. 6. 1825. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 8, 13v. Passavant hatte sich bis 1824 in Italien aufgehalten. THIEME/BECKER, Allgemeines Lexikon, 26, S. 280.

⁴⁷⁸ Vielleicht traf Ramboux auch Overbeck an, als dieser im Sommer 1831 München für vier Wochen besuchte.

⁴⁷⁹ Vgl. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nrn. 78 - 80. Das Blatt *Ugolino's Hungertod* trägt eine entsprechende Datierung. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 68, S. 125 f. Ein Gemälde mit dem Titel *Ugolino's Tod* stellte Ramboux 1843 bei einer Kunstausstellung in Berlin aus. Dieses wollte „kein Mensch“ haben, „bis am Ende ein Maler es mir abkaufte [...] der mir 20 Friedrichsdor dafür gab.“ Brief an Johann D. Passavant vom 30. 11. 1843. StB Frankfurt am Main, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 615, 1080r. Zur Kritik des Gemäldes vgl. Kunstblatt, 21, 12. 3. 1829, S. 81 - 82. Ein als Titelblatt identifiziertes Blatt trägt die Bezeichnung: Monachii 1831. HARTMANN, Dante-Aquarelle, Kat. Nr. 1, S. 165. Für einen Teil der Blätter wird angenommen, dass sie zur selben Zeit und an selben Ort entstanden. Zwei der insgesamt zehn Blätter entstanden bereits 1827 in Trier. HARTMANN, Dante-Aquarelle, S. 185 - 187. Ramboux fertigte in den Jahren 1830/31 sowohl in Trier als auch in München zeichnerische Entwürfe und Kartons zu Boccaccio-, Petrarca- und Danteillustrationen an. ROBELS, Ramboux' Leben, S. 14. Auch bei einer Besprechung der Sammlung des Städelsches Kunstinstituts 1857 herrschte Unklarheit über die einstige Bestimmung der Aquarelle. Deutsches Kunstblatt, 8. Jg., Nr. 17, 23. 4. 1857, S. 146. Hartmann spekuliert, dass Ramboux der Mut, die Mittel oder die Italienreise davon abhielten, die Entwürfe umzusetzen. HARTMANN, Dante-Aquarelle, S. 187.

⁴⁸⁰ Vgl. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 82.

⁴⁸¹ Ramboux reiste z. B. im Herbst 1826 nach Salzburg, wo die Idee zu dem Blatt *Gretchen's Ohnmacht* entstand. ROBELS, Ramboux' Leben, S. 13. Zu einer weiteren Faust-Illustration vgl. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 77.

⁴⁸² Vgl. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 76. Schnorr's monumentale Freskenausmalung des Königsbaus der Münchner Residenz hatte seit 1827 das Nibelungenlied zum Gegenstand. Die Anregung hierfür entstammte wohl der 1827 erschienenen Neuübertragung des Epos durch Karl Simrock. Das von Schnorr entwickelte Programm war 1828 fertiggestellt. Bei der Ausmalung, die 1831 begannen, wurde Schnorr von Friedrich Olivier (1791 - 1859), Gustav Jäger (1808 - 1871), Simon Quaglio (1795 - 1878) und Ludwig (?) Hückstädt (um 1800 - nach 1855) als Gehilfen unterstützt. GURATZSCH, Julius Schnorr von Carolsfeld, S. 247 - 248.

⁴⁸³ HARTMANN, Dante-Aquarelle, S. 186 - 187. ROBELS, Ramboux' Leben, S. 14. Auch bei einer Besprechung der Sammlung des Städelsches Kunstinstituts 1857 herrschte Unklarheit über die einstige Bestimmung der Aquarelle. Deutsches Kunstblatt, 8. Jg., Nr. 17, 23. 4. 1857, S. 146. Hartmann spekuliert, dass Ramboux der Mut, die Mittel oder die Italienreise davon abhielten, die Entwürfe umzusetzen. HARTMANN, Dante-Aquarelle, S. 187.

⁴⁸⁴ „Ramboux reiste neu[lich] hier durch nach München. Er hatte den Entwurf zu einem Deckengemälde bei sich, dessen Architektur zwar sehr manierirt war, aber sonst recht schön. Wir wünschen ihm Glück dazu, jetzt in München leben zu können.“ Brief von Johann F. Böhmer aus Frankfurt an Samuel Amsler nach München vom 16. 4. 1826. Abgedruckt in: HERZOG, Hans: Aus dem Briefwechsel zwischen Joh. Friedrich Böhmer und dem Kupferstecher Samuel Amsler, in: Argovia. Jahresschrift der Historischen Gesellschaft des Kantons Aargau. Taschenbuch der Historische Gesellschaft Aargau 8 (1906), S. 158 - 160. Der Entwurf zu dem Deckengemälde scheint verschollen zu sein.

talen profanen Freskenzyklus für einen Trierer Weinhändler 1826⁴⁸⁵ ließen sich Ramboux' Pläne und Hoffnungen auf einen monumentalen Wandmalereizyklus religiösen Inhalts weiterhin nicht realisieren, darunter die Entwürfe für die Chorausstattung des Trierer Doms, an denen Ramboux 1828 arbeitete.⁴⁸⁶ 1830 entstand ein Karton zu Boccaccios *Decamerone*⁴⁸⁷, 1831 vollendete er einen großen Karton, den Triumph der Liebe nach Petrarca darstellend, der im selben Jahr zur Berliner Ausstellung geschickt worden war.⁴⁸⁸ 1831 war Ramboux mit einem Gemälde auf einer Ausstellung in München vertreten.⁴⁸⁹ Ein weiterer Karton nach Boccaccios *Decamerone* war auf 1832 datiert,⁴⁹⁰ auf der Münchner Ausstellung zu sehen⁴⁹¹ und wurde mit nicht zuletzt wegen des historisch-überzeugenden Eindringens in den historischen Geist der Zeit, des Ortes und des Gegenstandes mit wohlwollender Kritik bedacht.⁴⁹² Die Kartons dienten wohl als direkte Vorarbeit für Wandmalereien und sind die letzten bekannten datierten Werke, bevor Ramboux sich nach Italien wandte. Die Misserfolge auf dem Gebiet der Monumentalmalerei und das oben vermutete, vielleicht durch den Tod seines erfahrenen Druckers Selb 1832 ausgelöste Überdenken seines Engagements der Trierer *Ansichten* hätte zu der Überlegung führen können, ein neues, erfolgsversprechenderes Lithografieprojekt zu entwickeln.

⁴⁸⁵ Wann genau der Auftrag 1826 erteilt wurde ist unbekannt. Vielleicht nach seiner Rückkehr nach München erreichte ihn Ende 1826 die Nachricht des langersehten Auftrags für eine (profane) monumentalmalerische Ausstattung in Trier. Es erscheint mir angesichts der bei Ramboux zu erwartenden Freude über den Auftrag als wahrscheinlich, dass er sofort nach Trier zurückgekehrt ist, um dort mit den Vorarbeiten zu beginnen. 1827 ist er mit der Ausarbeitung der Fresken in Trier beschäftigt, 1828 sind sie vollendet. Der Zyklus gilt als monumentalmalerisches Hauptwerk Ramboux' und eine der wichtigsten Leistungen der romantischen Monumentalmalerei in Deutschland überhaupt. Heute sind die Fresken bis auf ein Fragment zerstört. MARCAN, F. J.: Johann Anton Ramboux und seine Fresken in Trier, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 2 (1925), S. 105 ff. ZAHN, Eberhard: Johann Anton Ramboux und seine Fresken im Hause Hayn zu Trier, in: Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst, 30 (1967), S. 170 - 193. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nrn. 68 - 72.

⁴⁸⁶ ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 73. Die Umgestaltung des Chores wurde wohl aus Geldmangel nicht umgesetzt. ZAHN, Johann Anton Ramboux, S. 9.

⁴⁸⁷ ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 81.

⁴⁸⁸ ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 82.

⁴⁸⁹ Brulliot identifizierte ein I. A. R. f. 1831 signiertes und datiertes Gemälde, das eine an Homer angelehnte Szene einer Heldenbesingung darstellt, als ein Werk Ramboux'. MERLO, Kölnische Künstler, S. 707. Das Gemälde ist heute verschollen.

⁴⁹⁰ Der Karton befand sich im Wallraf-Richartz-Museum Köln, ist aber dort seit 1888 verschollen. VEY, Ramboux in Köln, S. 67.

⁴⁹¹ Der Karton zeigte eine Gesellschaft junger Männer und Frauen, die sich vor der Pest in Florenz in ein benachbartes Landhaus geflüchtet haben. Allgemeine Deutsche Biographie, 27, S. 209.

⁴⁹² Der Rezensent „freut sich, daß er nicht gerade zur Bestätigung, aber doch zur Bestärkung der aufgestellten Ansicht ein beifälliges Urtheil des Kunstblattes anführen kann, wo das Kompositions-Talent unseres Künstlers ebenfalls mit lautem Nachdruck anerkannt ist. Er dringt tief in den Geist der Zeit, des Ortes, des Gegenstandes ein; deßhalb dürfen seine Kompositionen vorzugsweise historisch heißen. Die technische Ausführung des Kartons steht merklich gegen den Werth der Komposition zurück. [...] Einem Talente, das noch nicht hinlänglich anerkannt seyn dürfte, aber der öffentlichen Gunst werth ist, soll ein Kunstblatt nicht kalt entgegneten, indem es auf das Detail der Mängel eingeht. Wer sich hingegen als Künstler bereits einen gewichtigen Namen gemacht hat und ihn durch seine Werke fort und fort rechtfertigen will, der muss sich billig auch gefallen lassen, daß seine Leistungen etwas genauer erwogen werden. Jede Krone hat ihre Unbequemlichkeiten.“ Kunstblatt, 59, 26. 11. 1833, S. 379.

2. 4 Zweiter und dritter Italienaufenthalt 1832 und 1833 - 1843⁴⁹³

2. 4. 1 Idee der Kopiensammlung

Dass Ramboux die Aquarelle druckgrafisch publizieren wollte, wissen wir durch einen Hinweis in einem Brief von 1838 an Böhmer.⁴⁹⁴ Ramboux hat wahrscheinlich bereits 1832 geplant, eine Lithografieserie nach italienischen Kunstwerken zu beginnen. 1832 hielt er sich wohl für wenige Monate in Italien auf – Stationen in Ravenna und Rom sind nachweisbar.⁴⁹⁵ Vor September 1832 hätte in Rom ein Aquarell nach dem Mosaik der Apsisstirnwand von SS. Nereo ed Achilleo entstehen können⁴⁹⁶ – als Probearbeit? (**Abb. 53a** und **b**, **Kat. Nr. 24**) Ramboux hätte in Rom seinen Freund, den Lithografen Ferdinand W. Flachenecker (1792 - nach 1847) treffen können. Beide waren wohl in München während Ramboux' Arbeiten zu den Trierer *Ansichten* miteinander bekannt geworden. Zwischen 1832 und 1839 befand er sich in Rom und war auch dort als Lithograf tätig.⁴⁹⁷ Entweder 1832 oder erst 1833 war Ramboux auch mit dessen Bruder bekannt geworden, der, laut Ramboux, in Venedig Vorsteher der Lithografieanstalt Lithographia Veneta war.⁴⁹⁸ Vielleicht ein Hinweis auf eine geplante Zusammenarbeit? Die italienischen Beschriftungen der Blätter könnten auf eine gezielt *italienische* Lithografiepublikation hinweisen.

Im April 1833 schließlich plante Ramboux von München aus nach Oberitalien und die Toskana zu reisen – er wollte Verona, Padua, Venedig, Ravenna besuchen und sich dann längere Zeit in Florenz aufhalten – und in diesen Städten auf eigene Kosten und für den Eigengebrauch mit der Erstellung von Zeichnungen nach „Hauptdarstellungen historischer Bilder“ beginnen. Die Zeichnungen sollten eine

⁴⁹³ Der Titel des am 16. 5. 1843 von Ramboux beendeten Verzeichnisses der Frankfurter Zeichnungssammlung lautet: „Sammlung von Umrissen und Durchzeichnungen, dienend zur Geschichte der bildenden Kunst des Mittelalters in Italien, gezeichnet von J. A. Ramboux aus Trier in den Jahren 1818 - 1822 und den Jahren 1833 - 1843.“ Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 2472, 4° 535 (Registerband), S. 3. Der genaue Zeitpunkt des Rückreisantritts nach Trier ist unklar, ebenso wie die der Zeitpunkt der Ankunft in Trier. „Seit der Ankunft in meiner Vaterstadt lebe ich ohne alle äußere Kunstberührung und ich konnte daher derselben weder Nutzen noch Nachteil bringen. Ich hatte mich diesen Winter bloß mit dem ordnen meiner mitgebrachten Antiquitäten beschäftigt, [...]“ Brief an Johann D. Passavant vom 12. 4. 1843. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 613, 1076r. Aus diesen Indizien könnte sich eine Rückreise während des Winters 1842/1843 ergeben, vielleicht hielt er sich noch im Jahr 1843 auf italienischem Boden auf.

⁴⁹⁴ Dazu Anm. 542.

⁴⁹⁵ Eine heute verschollene Landschaftszeichnung soll auf 1832 datiert gewesen sein und die Bezeichnung Ravenna getragen haben. Der CATALOG DER NACHGELASSENEN KUNST-SAMMLUNGEN listet unter Nr. 820 auf: „Landschaft mit einer über d.[en] Weg getriebenen Pferde-Herde. 1832 bei Ravenna gez. Kreide und Tusche.“ In Rom soll im selben Jahr ein heute verschollener, großer Karton zu Boccaccios *Decamerone* entstanden sein. CATALOG DER NACHGELASSENEN KUNST-SAMMLUNGEN, Nr. 762. Der großformatige Karton gelangte in das Wallraf-Richartz-Museum (Kataloge 1869-1888, Nr. 1031), ist aber dort verschollen. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 81.

⁴⁹⁶ Ramboux hätte ein Gerüst nutzen können, denn das Mosaik wurde wie viele römische Mosaik in den 1830er Jahren zwischen September 1832 und 1833 restauriert und dazu nachhaltig verändert. Das Aquarell zeigt das Mosaik hingegen in einem vom restaurierten stark abweichenden Zustand; wenn es also nicht bereits während des ersten Italienaufenthalt entstanden ist, muss es vor September 1832 entstanden sein.

⁴⁹⁷ Flachenecker war unter anderem damit beschäftigt, Gemälde aus der Münchner Pinakothek in Lithografien zu reproduzieren. An selbigem Galeriewerk hat auch Selb mitgearbeitet. THIEME/BECKER, Allgemeines Lexikon, 12, S. 62 - 63. Abweichend dazu NOACK, Deutschtum in Rom, 2, S. 176, der den Aufenthalt auf 1836 - 1839 eingrenzt. Diese Datierung wird hier vernachlässigt, weil es bei Noack häufig zu Ungenauigkeiten dieser Aufenthaltsdatierungen kommt.

⁴⁹⁸ Ramboux schrieb Passavant im September 1835, dass er (Passavant) in Venedig „den Herrn Flachenecker“ treffen könnte, „Vorsteher der lithographia Veneta, Bruder meines alten Fr.[eundes] in Rom, [...], bitte ihn bey dieser Gelegenheit zu grüßen. Im Vapore speist er täglich zu Mittag, allwo wir uns gewöhnlich täglich zusammentrafen, [...]“ Brief an Johann D. Passavant vom 4. 9. 1835. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 610, 1070v - 1071r.

nach Epochen geordnete Sammlung bilden.⁴⁹⁹ Die Überlegung, eine systematische Sammlung von Zeichnungen nach den „wichtigsten“ italienischen Kunstwerken anzufertigen, lag nach den Erfahrungen des ersten Italiaufenthalts und besonders der Dokumentation der Trierer Altertümer nicht allzu fern. Böhmer hatte, als ihn Ramboux in Frankfurt aufsuchte, in Anbetracht der Trierer Zeichnungen in Ramboux einen Zeichner erkannt, der im Stande sei, „eine Reihe von Darstellungen zu geben, welche alle Zweige der Kunst und alle Jahrhunderte umfaßt.“⁵⁰⁰ Der Bedarf an Abbildungen nach bestimmten italienischen Kunstwerken bestand nicht nur von seiner Seite und im Rahmen seiner Arbeiten an historisch-wahrhaftigen Illustrationen historischer Dichtungen. Auch anderer Künstler sowie Kunstsammler und Kunstforscher hatten ein Interesse an solchen Abbildungen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass das Zusammentreffen mit alten Weggefährten und den Künstlern um den Nazarener Cornelius in München dazu führte, die Idee einer großangelegten und aufwändigen Kopiersammlung nach italienischen Kunstwerken manifest werden zu lassen. Peter Cornelius war seit 1827 mit Entwürfen zu der Freskoausmalung der Loggien in der Alten Pinakothek befasst, die eine „Geschichte der Malerei“ zum Thema hatte. Diese „gemalte Kunstgeschichte“ bildete über Allegorien zu einzelnen, besonders auch italienischen Künstlern die Charaktere der Maler und die Grundzüge der Entwicklung der Malerei Italiens im Sinne der kunsttheoretischen Überlegungen der Nazarener beziehungsweise des Peter Cornelius ab. Cornelius stützte sich dabei auf Vasaris *Vite* und verfolgte keine historisch-kritische Herangehensweise.⁵⁰¹ Mit einer solchen jedoch sollten sich in seinem direkten beziehungsweise zeitlichen Umfeld zwei Nazarener befassen: Der unter Wilhelm Schadow und Wilhelm Wach ausgebildete und unter Cornelius arbeitende Maler, Lithograf und Kunsthistoriker Ernst Förster (1800 - 1885) und der weniger erfolgreiche Maler Carl A. Herrmann (1791 - 1845), der sich 1817 - 1819 im engeren Umfeld von Cornelius befunden hatte.⁵⁰² Wie Ramboux trugen sich beide um 1833 mit Plänen einer Abbildungssammlung nach italienischen Gemälden.

⁴⁹⁹ Erst 1833 hatte Ramboux eine Eingabe für die Erwirkung eines längeren Aufenthaltes in Ravenna gestellt. GStA PK, Rep. 81 (kassiert). NEUMEYER, Ramboux, S. 47 und Anm. 3. „Herr Ramboux hat [?] von neuem [?] in zwei Briefen geschrieben vom 3ten und vom 19. April seine Anträge wiederholt. Herr Ramboux wollte am 28. April von München abreisen, und sich in Verona, dann in Padova, in Venedig und in Ravenna aufhalten bis er nach Florenz geht, wo er sich längere Zeit aufzuhalten gedenkt. Herr Ramboux wiederholt den frühern [?] Antrag die Zeichnungen auf [unleserlich] Papier, aber halbausgeführt, zum Theil h[albe] Figuren, auch Umrissse ganzer Bilder, auch von Miniaturen aus Codices dergleichen, zu liefern. [...] Herr Ramboux vertraut [?] Herrn Wach, daß es seine Absicht sei für eigene Rechnung eine Sammlung von Hauptdarstellungen historischer Bilder zu geben, und diese nach Epochen zu classificieren, [...]“ Schreiben von Friedrich Tieck vom 8. 5. 1833. Zentralarchiv SMB PK, I/GG 54, 212.

⁵⁰⁰ Brief von Böhmer an Ramboux vom 24. 3. 1824. JANSSEN, Johann Friedrich Böhmer's Leben, 2, Nr. 63, S. 147.

⁵⁰¹ BÜTTNER, Peter Cornelius, 2, S. 88. Zu den Freskenentwürfen vgl. BIELMEIER, S.: Gemalte Kunstgeschichte. Zu den Entwürfen des Peter Cornelius für die Loggien der Alten Pinakothek. München 1983.

⁵⁰² Herrmann besuchte seit 1816 die Berliner Kunstakademie und erhielt 1817 ein Italienstipendium. In Rom traf er am 6. 10. 1817 ein und schloss sich den Nazarenern an. Er war eng befreundet mit Naeke, verehrte Fohr, pflegte auch Kontakte zu Ruscheweyh, Mosler, Amsler und Lund. Bestimmt hat er auch Ramboux kennengelernt. Er nahm teil an dem Fest in der Villa Schultheiß und der Caffarelli-Ausstellung. 1819 unternahm er zusammen mit Cornelius, Mosler, Passavant, K. Eberhard und J. Schnorr von Carolsfeld eine Studienreise durch Umbrien und die Toskana. 1820 hielt er sich wieder in seiner Geburtsstadt Oppeln auf, wurde aber durch „Nahrungssorgen“ dazu veranlasst, 1826 seinen Wohnsitz nach Breslau zu verlegen. Hoffnungen auf ein finanzielles Auskommen erfüllten sich erst 1834, als er Zeichenlehrer am dortigen Gymnasium wurde. SCHEYER, Carl Herrmann, S. 94 - 95.

2. 4. 1. 1 Verbindungen zu parallelen Kopiersammlungen nach italienischer Kunst

Der seit 1831 neben seinem künstlerischen Schaffen auch kunsthistorische Vorlesungen haltende⁵⁰³ Herrmann richtete im Oktober 1832 an den General-Intendanten der Berliner Museen die Bitte um die Beauftragung mit der Fortsetzung der bereits begonnene Sammlung⁵⁰⁴ von „getreuen Nachbildungen vorzüglicher charakteristischer Werke alt-italienischer Meister“, um die „Vielen, denen es nicht gewährt ist, die weit zerstreuten und oft schwer zugänglichen Originale zu sehen, in jene Kunst-Epoche einzuführen [...]. Es ließen sich dazu Werke wählen, die, als besonders geeignet, die kunstgeschichtliche Entwicklung anschaulich zu machen, und zugleich die Lücken des hiesigen königlichen Museums auszufüllen, auch noch als Studien- und Vorlageblätter für Kunst-Akademien gebraucht werden könnten; [...]“. ⁵⁰⁵ Herrmann bewegten bei diesem Vorhaben auch die Beförderung des eigenen Studiums und letztlich auch die Enthebung finanzieller Sorgen als Familienvater.⁵⁰⁶

Herrmann plante vorrangig einfache Durchzeichnungen anzufertigen; nur dort, wo das Charakteristische der Kunstwerke nur über die sorgfältige Modellierung „in Licht und Schatten“ einzufangen sei, plante er auch „ganz ausgeführte Zeichnungen“, aber keine Aquarelle. Herrmann nennt konkrete Vorlagen aus dem 15. Jahrhundert aus Padua, Florenz, Pisa, Siena, Perugia, Assisi, Orvieto, Urbino und Mantua, die er binnen eines Zeitraums von etwas mehr als einem Jahr nachzubilden beabsichtigte.⁵⁰⁷ In diesem Zusammenhang erstellte die Artistische Kommission des Königlichen Berliner Museums⁵⁰⁸ im Februar und März unter Federführung des Vorsitzenden der Kommission, Direktor des Berliner Museums und Kunsthistoriker Gustav F. Waagen (1794 - 1868)⁵⁰⁹ eine Liste bevorzugt nachzubildender Vorlagen.⁵¹⁰ Die Nachbildungen sollten in eine Sammlung eingehen, die – chronologisch geordnet

⁵⁰³ Herrmann war Mitglied im 1827 gegründeten Breslauer Künstlerverein und sorgte dort für kunsthistorische Vorlesungen. SCHEYER, Carl Herrmann, S. 96.

⁵⁰⁴ Herrmann betätigte sich vor allem als Porträtist. Durch die adeligen Auftraggeber kam Herrmann in nähere Beziehung zu Friedrich Wilhelm III. (1770 - 1840). Bei einem Aufenthalt in Berlin 1830 ließ der König zwei Kopien nach Raffael bzw. Francia von ihm anfertigen und kaufte auch Zeichnungen von Herrmann an. SCHEYER, Carl Herrmann, S. 95. Über den Inhalt dieser Zeichnungen ist allerdings nichts bekannt. Vielleicht hatte Herrmann als preußischer Stipendiat der Berliner Akademie auch den Auftrag erhalten, in Rom und Italien nach italienischen Kunstwerken zu zeichnen und diese Zeichnungen der akademischen Lehrsammlung zuzuführen. Während seines Italienaufenthalts 1817 - 1819 hatte Herrmann nach Raffael, Fra Angelico, Perugino, Pinturicchio und Francia kopiert. SCHEYER, Carl Herrmann, S. 94. Vielleicht befanden sich auch Bleistiftzeichnungen darunter. Siehe Anm. 514.

⁵⁰⁵ GStA PK, I HA Rep. 137 I Nr. 23, Bd. 1, 77.

⁵⁰⁶ GStA PK, I HA Rep. 137 I Nr. 23, Bd. 1, 78.

⁵⁰⁷ „Aus dem großen einzig erhaltenen Werke al fresco“ des Andrea Mantegna in S. Andrea, Padua. Die Fresken des Masaccio in S. Maria del Carmine, Florenz. Malereien des Orcagna und des Benozzo Gozzoli im Campo Santo, Pisa bzw. im Palazzo Riccardi, Florenz. Nicht spezifizierte Werke sienesischer Meister wie Taddeo di Bartolo und Matteo da Siena. Das „herrliche Dombild von Duccio“ in Siena mit der Leidensgeschichte Christi in mehr als 30 Abbildungen „der erhabenen Motive wegen“. Nicht spezifizierte Werke der umbrischen Meister Niccolo Alunno, Pietro Perugino und anderer in Perugia, Assisi und andere Orten. Die Fresken des Fra Angelico und Luca Signorelli im Dom zu Orvieto. „Die Arbeiten des Giovanni Santi, Vater Raphaels, nebst dessen eigenen, für seine Entwicklungsgeschichte so wichtigen Jugendarbeiten in Urbino mit Bezugnehmen auf die hier im königl. Museum aufbewahrten Arbeiten der beiden, von doppelter Bedeutung.“ Die Werke Giulio Romanos, besonders die im „Palazzo del T. zu Mantua; und mehrere mir zu vorbenannten Zwecke dienlich erscheinen werden.“ GStA PK, I HA Rep. 137 I Nr. 23, Bd. 1, 77.

⁵⁰⁸ Die Hauptaufgabe der Kommission war der Erwerb von Kunstwerken für das Museum (heute Gemäldegalerie). STOCKHAUSEN, Gemäldegalerie Berlin, S. 17.

⁵⁰⁹ Waagen war mit den Malern J. Schnorr von Carlosfeld, Koch, Overbeck und Cornelius bekannt. Rumohr verhalf ihm zum Amt des Direktors des Museums. Die Hauptarbeit Waagens galt dem Aufbau der Gemäldegalerie in Berlin für die er zahlreiche Werke, teilweise mit dem Rat Rumohrs, erwerben konnte. In Übertragung der Methode Rumohrs hatte sich Gustav F. Waagen seit den 1820er Jahren mit der Erforschung der Niederländischen Malerei, insbesondere der Malerei der van Eyck-Brüder hervorgetan. WAAGEN, Gustav F.: Ueber Hubert und Johann van Eyck, Breslau 1822. 1833 hatte er über Rubens veröffentlicht, später erschienen weitere Schriften zur niederländischen, aber auch deutschen Kunst. KULTERMANN, Geschichte der Kunstgeschichte, S. 92 - 93.

⁵¹⁰ Zentralarchiv SMB PK, I/GG 54 II A, Bd. 1, 174 - 179.

– „von dem Gang der Geschichte der neueren Malerei [...] eine anschauliche Vorstellung“ vermitteln sollte.⁵¹¹ Vermutlich sollten die Blätter, wie von Herrmann beabsichtigt, in die Sammlung des Museums eingehen und der kunsthistorischen Forschung beziehungsweise der Lehre an Museum, Kunstakademie und Universität⁵¹² dienen. Die Kommission, mit dem Aufbau der gerade auch italienische Kunstwerke umfassenden Museumssammlung befasst, interessierten bei dieser zu erstellenden Nachzeichnungssammlung ausschließlich diejenigen Kunstwerke, die sich eindeutig einer der „ausgezeichnetsten“ Künstler oder seiner Schule zuschreiben ließen. Es ging ihr also nicht darum, anhand der Nachzeichnungen unbekannte oder unklar zugeschriebene Kunstwerke zu erforschen, sondern einen gesicherten Überblick über die italienische Kunst vom 6. - 16. Jahrhunderts zu erhalten.⁵¹³ Zumindest ein Teil dieser Sammlung scheint sich im Kupferstichkabinett Berlin erhalten zu haben; das jüngst aufgefundene, über 300 Blätter umfassende Konvolut beinhaltet jedoch auch ältere Zeichnungen und zeigt verschiedene Hände;⁵¹⁴ höchstens ein kleiner Teil der Zeichnungen könnte von Herrmann stammen und um 1833 - 1834 entstanden sein.⁵¹⁵ Tatsächlich zögerten die Berliner Verantwortlichen mit einer alleinigen Beauftragung Herrmanns,⁵¹⁶ nicht nur angesichts der Kosten: Herrmann wollte die Kosten für Reise, Aufenthalt, „Erkaufung“ der Durchzeichnungserlaubnis und der Errichtung von

⁵¹¹ Zentralarchiv SMB PK, I/GG 54 II A, Bd. 1, 174.

⁵¹² Zur Nutzung anderer Zeichnungen nach italienischen Kunstwerken siehe Anm. 531.

⁵¹³ Zentralarchiv SMB PK, I/GG 54, 1, Pars II A, 174.

⁵¹⁴ Die Blätter sind im August 2008 in den Beständen der Sammlung des Berliner Kupferstichkabinetts nach einer Anfrage meinerseits wiederentdeckt worden. Sie wurden von mir vor allem mit dem Ziel, Zeichnungen von Ramboux zu identifizieren, durchgesehen. Die ungezählten Blätter befinden sich in drei grauen Kartonmappen unterschiedlicher Größe jüngerer Datums und einem Kasten, der aus dem 19. Jahrhundert stammt und auf seinem auf rotem Grund goldgeprägten Rücken in blauem Kugelschreiber die Bezeichnungen trägt: „Schloß Monbijou 1835 - 1839 Ägyptisches Museum Kupferstichkabinett 1840 - 1846“ und rechts daneben „47 M“ (eingekreist). Die Zeichnungen und Durchzeichnungen sind noch nicht katalogisiert und besitzen noch keine Inventarnummern. Es handelt sich um lose und teilweise auf Karton aufgezoogene oder kaschierte Bleistiftzeichnungen auf Papier und Durchzeichnungen auf transparentem Papier aus der Hand verschiedener Zeichner wohl vom Ende des 18. bis in das erste Drittel des 19. Jahrhundert hinein. Papier- und Kartonqualitäten als auch die Zeichenmedien und -techniken differieren: Es überwiegen Bleistiftzeichnungen und Bleistift- oder Kohledurchzeichnungen; wenige Federdurchzeichnungen nach Reproduktionsstichen u.a. nach solchen von Patch oder den Brüdern Riepenhausen sind anzutreffen. Die Blätter sind in der Regel unsortiert; ein Teil der Blätter im Kasten ist chronologisch und nach Künstlern in DIN A 3 Umschlagblättern zusammengefügt. Die Umschlagblätter sind etwa beschriftet mit „Giotto 9 - 26“, „Schule des Giotto 27 - 39“, „Orcagna 40 - 46“, „Niccolo Petri 47 - 49“, „Ucello 50“ oder „Fra Angelico 55 - 85“. Ein großer Teil der Blätter im Kasten (ca. 150) ist auf grauen Karton gleicher Maße montiert und in gleichbleibender Weise und in derselben Hand auf dem Karton in dunkler Tinte beschriftet: Oben mittig arabische Ziffern, unten links oder mittig „N.Z.“ für Nachzeichnung oder „D.Z.“ für Durchzeichnung. Nur wenige Blätter zeigen Signaturen und Datierungen: Die Signatur von Giovanni Metzger und C. Herrmann (Nr. 54 zusätzlich mit dem Datum 1818 versehen) sind identifizierbar, einige Zeichnungen, z.B. Nr. 146, tragen auch ein unidentifiziertes ligiertes Mono-gramm im Kreis (CHR?) und das Datum 1812 (vielleicht Carl Herrmann?). Einige Zeichnungen sind auf helles Papier der Marke Whatman Turkey Mill 1829 (Jahreszahl) montiert, vielleicht vor 1829 entstanden oder auch nur um 1829 (oder später) aufgeklebt worden. Eine größere Zahl der Blätter trägt Provenienzvermerke der Vorlagen, ein sehr kleiner Teil auch Farbangaben. Die weit überwiegende Zahl der Blätter bildet Details aus italienische Gemälde und vor allem Wandmalereien ab; ein kleinerer Teil zeigt auch Details aus deutschen oder niederländische Vorlagen, darunter einen van Eyck aus Schleißheim (Kasten, Nr. 86) oder Zeichnungen nach Gewändeskulpturen einer wohl deutschen Kirche. Während die Blätter im Kasten und in der kleinen und mittleren Mappe gut erhalten sind, sind die großformatigen und teilweise zusammengefalteten Durchzeichnungen auf orange-bräunlichem Transparentpapier in der größten Mappe wohl durch Feuchtigkeitseinwirkung so stark beschädigt und teilweise miteinander verklebt, dass eine ohnehin schwierige Identifikation der Vorlagen zusätzlich erschwert wird oder gänzlich unmöglich erscheint. Diese Blätter zeigen überwiegend in nur skizzierter Form Details aus Malereien wohl aus Italien, aber auch von der Sixtinischen Madonna Raffaels in Dresden. In dieser Mappe sind wohl mehrere Durchzeichnungen noch original verpackt: Die jetzt flachgedruckte Rolle wird mit Kordel zusammengehalten und ist mit einer Papierbanderole versehen.

⁵¹⁵ So könnten die im Kasten aufbewahrten, auf Karton aufgezoogenen, mit den Nummern 102 und 103 versehenen Durchzeichnungen nach Mantegnas Fresken in S. Andrea, Padua in diesem Zeitraum von Herrmann angefertigt worden sein.

⁵¹⁶ Aktenstücke über eine offizielle Beauftragung Herrmanns habe ich bisher nicht aufgefunden. Auch erwähnt Scheyer, der die Tagebücher Herrmanns ausgewertet hat, keine solche Reise – allerdings auch nicht das Projekt einer Kopiensammlung. Dafür spricht er von zwei Aufträgen, die Herrmann 1833 erteilt worden waren und die er wohl auch in diesem Jahr in Deutschland ausgeführt hat. SCHEYER, Carl Herrmann, S. 95 - 96. Letztlich muss offenbleiben, ob Herrmann zu der Italienreise aufgebrochen ist.

Gerüsten zusätzlich zu seinem Lohn erstattet bekommen.⁵¹⁷ Wilhelm Wach – einer der Maler, mit denen Ramboux 1818 durch Mittelitalien gewandert war und seit 1829 Mitglied der Artistischen Kommission – wandte ein, dass ein junger Maler aus München, der im Auftrag der königlich bayerischen Regierung gegenwärtig in Italien mit einer ganz ähnlichen Aufgabe beschäftigt sei, wesentlich talentvoller sei als Herrmann. Der General-Intendant spekulierte in diesem Zusammenhang, ob man durch eine teilweise Beauftragung dieses Malers die Kosten geringer halten könnte.⁵¹⁸ Die Rede ist vermutlich von Ernst Förster. Förster war 1833 durch den bayerischen Kronprinzen Maximilian (II. Joseph) (geb. 1811; reg. 1846 - 1864) damit beauftragt worden, eine Sammlung von Zeichnungen nach italienischen Tafelbildern und Fresken aus der Zeit vor Raffael anzufertigen. Anders als Herrmann hatte sich Förster bereits 1832, nach dem Vorbild Rumohrs und Passavants, als Kunstschriftsteller zur italienischen Kunst betätigt⁵¹⁹ und sah die Nachzeichnungen dem Auftrag gemäß als wichtige Grundlage für die zeitgenössische Kunstgeschichtsforschung an.⁵²⁰ Gemeinsam mit Cornelius⁵²¹ und anderen Malern⁵²² brach Förster Anfang 1833 im Auftrag des Kronprinzen zu einer mehrmonatigen Toskanareise auf, die nach Florenz, Lucca, Siena und Pisa führte. Unter den Zeichnungen nach den Gemälden dort⁵²³ befanden sich gewiss auch Aquarelle.⁵²⁴

Nach der Rückkehr von seiner kurzen zweiten Italienreise 1832 und wohl nach einer allgemeinen Kenntnisaufnahme der Kontaktaufnahme der Artistischen Kommission mit Förster (vielleicht nach einem

⁵¹⁷ GStA PK, I HA Rep. 137 I Nr. 23, Bd. 1, 78.

⁵¹⁸ GStA PK, I HA Rep. 137 I Nr. 23, Bd. 1, 9.

⁵¹⁹ So veröffentlichte Förster 1832 auf der Grundlage seiner Reisetagebuchaufzeichnungen einen Bericht über das Baptisterium von Padua. Kunstblatt, 19, 6. 3. 1832, S. 74 - 76. Förster hatte in der zweiten Jahreshälfte 1826 die Toskana bereist und sich zuvor bei Passavant, da dieser die Toskana kannte, einen „Reiseplan“ für die dort zu sehenden „besten“ Kunstwerke und Antworten auf die Frage erbeten: „Wo find ich jene göttlichen Meister, wo ihre Werke, daß ich nach langer Entbehrung endlich einen Blick in wahren Kunstlaben thun kann.“ Brief von Ernst Förster an Johann D. Passavant vom 17. 6. 1826. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 211. Auch im Juni 1829 verfuhr er ähnlich und bat Passavant, den er sehr schätzte, um einen kunsthistorischen Wegweiser für Rom und Neapel. Förster plante Ende August 1829 mit seinem Bruder Friedrich aus München aufzubrechen und über Genua, Spezia und Pisa nach Rom zu reisen. In Rom wollte er sich 4 - 6 Wochen aufhalten und dann weiter nach Neapel reisen. Die Rückreise sollte über Florenz, Bologna und Venedig führen. Im Juli 1830 wollte er wieder in München eintreffen. Er wünschte vor allem für den Weg von Pisa nach Rom, Rom und Neapel Tipps für die Besichtigung interessanter Kunstwerke zu erhalten. Brief von Ernst Förster an Johann D. Passavant vom 14. 6. 1829. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 212.

⁵²⁰ „Ew. königl. Hoheit haben, im Hinblick auf eine Periode in der Geschichte der neueren Kunst, deren Werke – die Zeugen einer reichbegabten, für alle kommende Jahrhunderte nahrungshaltigen Zeit – zerstreut, ungekannt und zum Theil mißhandelt in ihrer Heimath, dem Verderben entgegengehen, den großartigen Gedanken gefaßt, sie durch möglichst treue Abbildungen wenigstens für die Geschichte der Kunst zu erhalten. Ew. königl. Hoheit haben mich gewürdigt, bei diesem ruhmvollen Werke thätig sein zu dürfen. Was ich in Höchsthohem Auftrage nach den Werken der alten pisanischen Bildhauer und der florentinischen Maler gezeichnet, habe ich in die Hände Ew. königl. Hoheit niedergelegt.“ FÖRSTER, Beiträge, Widmung an Kronprinz Maximilian. Im Vorwort heißt es: „Ein umfassendes Werk über neuere Kunstgeschichte bedingt eine möglichst vollständige Sammlung von größern und ausgeführten Blättern, wie ich sie in die Hände Sr. königl. Hoheit niedergelegt, und wir dürfen es als ein besonderes Glück preisen, daß ein Fürst, in dessen erhabenen Hause die Liebe zur Kunst und Wissenschaft seit den ältesten Zeiten ein hlg. Erbgut ist, ein so ruhmvolles und großartiges Unternehmen begonnen.“ FÖRSTER, Beiträge, S. XIV - XV. Die umfangreiche Sammlung aus Zeichnungen, Aquarellen und Archivnotizen, die auf dieser und anderen Italienreisen von Förster entstanden und aus denen er für kunsthistorische Publikationen schöpfte, ist heute verschollen. Vermutlich befanden sie sich in der Königlichen Bibliothek in München, die 1944 vollständig verbrannte. Schriftlicher Hinweis von Dr. Andreas Strobl, Staatliche Graphische Sammlung München vom 11.3. 2008.

⁵²¹ GStA PK, I HA Rep. 137 I Nr. 23, Bd. 1, 9.

⁵²² Mitreisende waren die Cornelius-Schüler Sophus (?) Claudius (1815 - nach 1878), Claudius Schraudolph (1813 - 1891) und Joseph A. Fischer (1814 - 1859). THIEME/BECKER, Allgemeines Lexikon, 12, S. 135.

⁵²³ „Der Herr Verf. [Förster] befindet sich seit Anfang des Jahres in Toscana, um in Verbindung mit zwei jüngeren Künstlern die wichtigsten bis jetzt noch gar nicht oder ungenügend herausgegebenen Werke altitalienischer Bilder und Maler zu zeichnen.“ Kunstblatt, 60, 25. 7. 1833, S. 237. Sich wohl auf diese Italienreise beziehend, schrieb Förster 1835, dass er sich für die Forschungen im Auftrage des Kronprinzen Maximilian acht Monate in Pisa, Lucca, Florenz und Siena aufgehalten habe. FÖRSTER, Beiträge, S. vor S. XIV.

⁵²⁴ Zumindest hat Förster 1837 solche angefertigt, als er sich wohl in Ravenna aufgehalten hat. Siehe dazu S. 210.

Treffen mit diesem in Italien?) richtete Ramboux im April 1833 aus München zwei Schreiben an seinen Bekannten Wilhelm Wach.⁵²⁵ Ramboux könne der Kommission günstige Umrisszeichnungen, aber auch Durchzeichnungen und halbausgeführte Umrisszeichnungen liefern;⁵²⁶ zusätzliche Kosten würden der Kommission nicht entstehen. Der Kommission erschien dieses Angebot im Vergleich zu dem kostenintensiveren Plan Herrmanns als vorteilhafter,⁵²⁷ und so wurde beschlossen, Ramboux mit Probezeichnungen zu beauftragen. Diese Zeichnungen sollten unter anderem solche Vorlagen abbilden, die Herrmann zuvor für seine Sammlung vorgeschlagen hatte.⁵²⁸ Obwohl diese insgesamt 23 Zeichnungen und Durchzeichnungen von Mosaiken und Fresken aus dem 6. bis 16. Jahrhundert⁵²⁹ dort auf allseitige Zufriedenheit stießen⁵³⁰ und Gegenstand eines kunsthistorischen Vortrages im „Verein der Kunstfreunde im Preußischen Staate“ (auch Wissenschaftlicher Kunstverein genannt) zu Berlin waren,⁵³¹

⁵²⁵ Die Briefen datieren vom 3. und 19. April 1833.

⁵²⁶ Im Auftrag des erkrankten Wach unterrichtete Tieck die Kommission während einer Konferenz von Ramboux' Plan. Schreiben von Friedrich Tieck vom 8. 5. 1833. Zentralarchiv SMB PK, I/GG 54, 212. Vgl. Anm. 499.

⁵²⁷ Ramboux verlangte als Durchschnittspreis für die Zeichnung eines Kopfes 6, für die eines ganzen Bildes 8 Scudi. Schreiben von Friedrich Tieck vom 8. 5. 1833. Zentralarchiv SMB PK, I/GG 54, 212. Bei Beratungen der Kommission über die Kosten der Herrmann'schen Zeichnungen, die „sich sehr hoch zu belaufen scheinen“, erschien der Kommission Ramboux' Plan als Möglichkeit, „ungleich billiger zu dergleichen Nachbildungen zu gelangen.“ Schreiben der artistischen Kommission an Altenstein vom 14. 5. 1833. Zentralarchiv SMB PK, I/GG 54, 294 - 295.

⁵²⁸ Die Fresken des Masaccio in S. Maria del Carmine, Florenz und die Fresken des Mantegna in S. Andrea, Padua. „Zu Ravenna die Mosaiken in der Tribuna der Kirche St. Vitale oder St. Agatha abzuzeichnen. Zu Padua in der Kirche St. Andrea in der Kapelle di Cristofano eines der [unleserlich]bilder des Mantegna abzuzeichnen, einige Köpfe durchzeichnen. Bei den letzteren würden wir Sie bitten nicht gerade aus dem Martyrium des Christof eine Gruppe von Köpfen in zwei Reihen übereinander [unleserlich] im Profil zu wählen, in dem wir diese bereits besitzen. Zu Venedig würden wir es Ihnen überlassen eine der Hauptbilder des Giovanni Bellini zum nachzeichnen des Ganzen zur Nachzeichnung einzelner Köpfe auszuwählen, oder auch einige der Mosaiken in dem äußeren Umgang von St. [unleserlich] abzuzeichnen. Zu Florenz in der Kirche del Carmine in der Kapella des Masaccio einige der schönsten Köpfe des Masaccio durchzuzeichnen. In St. Croce in der Kapella Baroncelli die Krönung Mariae von Giotto [heute Taddeo Gaddi zugeschrieben] nachzuzeichnen. Im Schatz der Johanneskirche (Baptisterium) ein griechisches Calendarium aus zwei Tafeln des feinsten Mosaics bestehend durchzuzeichnen.“ Zentralarchiv SMB PK, I/GG 54, 1, Pars II A, 213. Die Umrisszeichnungen, die Ramboux im Auftrag der Artistischen Kommission der Berliner Museen angefertigt hatte, schickte er Anfang des Jahres 1834, wohl im Januar/Februar, von Cagli nach Berlin. Brief an Johann D. Passavant vom 2. 5. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 603, 1057r. Die Blätter erreichten Berlin wohl im Mai. Zu diesem Zeitpunkt wurde die Bezahlung von Berlin aus in die Wege geleitet. Die Blätter wurden auf Karton aufgezogen und in einer Mappe bis zur Fertigstellung des Kupferstichkabinetts in der Bibliothek des Museums untergebracht. Schreiben von Brühl an Wach vom 29. Mai 1834. Zentralarchiv SMB PK, I/GG 55, 43. Eine Quittung der Auszahlung durch Bunsen in Rom von 150 Scudi datiert vom 28. 11. 1834. Abschrift der Quittung von Ramboux vom 28. 11. 1834. Zentralarchiv SMB PK, I/GG 55, 86. Zum Verbleib der Blätter siehe Anm. 531.

⁵²⁹ Die Rechnung der Auslagen des Auftrages an Ramboux vom 12. 4. 1834 führt 23 Zeichnungen auf. Zentralarchiv SMB PK, I/GG 55, 55. Den Zeitraum, aus der die abgebildeten Gemälde stammen nennt ein Brief Ramboux'. Brief an Johann D. Passavant vom 11. 9. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 605, 1061r.

⁵³⁰ Brief an Johann D. Passavant vom 23. 9. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 606, 1062v.

⁵³¹ „Hr. Ahlborn zeigte von Hrn. Rambouse [sic] gefertigte Durchzeichnungen einzelner Köpfe alter Malereien zu Ravenna, Urbino und anderen Orten. Besondere Aufmerksamkeit erregte ein Familienbildnis von Giovanni Sanzio, Raffaels Vater, auf welchem man den Sohn als Kind, im Profil gezeichnet, erblickt. Auf einem zweiten Gemälde befindet sich Raffael, das Kind, als Engel dargestellt. Auffallend war die Ähnlichkeit der Züge der Mutter mit denen des Sohnes in späterer Zeit.“ Kunstblatt, 44, 3. 6. 1834, S. 176. Der Maler August Ahlborn (1796 - 1857), Schüler Wilhelm Wachs, ist als Landschaftsmaler bekannt, pflegte aber auch nazarenische Sujets in der Nachfolge der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Diese hat er auch kopiert. Ahlborn war seit 1833 Mitglied der Berliner Kunstakademie. THIEME/BECKER, Allgemeines Lexikon, 1, S. 142. Zumindest ein Teil der Durchzeichnungen konnte ich in der kleinen Mappe des oben erwähnten Berliner Zeichnungskonvoluts (siehe Anm. 514) auffinden, wobei ich die Durchzeichnungen nach ravennatischen Vorlagen nicht identifizieren konnte. *Zwei Engel als Bruststücke*. Bleistift oder Kohle auf orangefarbenem Transparentpapier auf Karton aufgezogen. 35,5 x 56,0 cm (Durchzeichnung), 46,5 x 64,0 cm (Karton). Oben links auf Durchzeichnung bez.: *Ritratto di Raffaello*. Die folgenden Durchzeichnungen haben die *Madonna Giovanni Santis* in S. Francesco, Urbino zum Gegenstand (vgl. *Kat. Nr. 219*): *Madonna in Halbfigur mit Kind*. Bleistift oder Kohle auf orangefarbenem Transparentpapier auf Karton aufgezogen. 36,0 x 57,0 cm (Durchzeichnung), 46,4 x 64,0 cm (Karton). *Die Stifterfamilie Buffi als Bruststücke*. Bleistift oder Kohle auf hellem Transparentpapier auf Karton kaschiert. 38,2 x 50,6 cm (Durchzeichnung), 46,2 x 64,0 cm (Karton). Über den jeweiligen Porträts auf der Durchzeichnung bez. von links nach rechts: *Raffaello, Magia Ciaria, Giovanni Santi*. Unten rechts auf Durchzeichnung unleserlich bez. *Hl. Sebastian und ein älterer Heiliger als Bruststücke*. Bleistift oder Kohle auf orangefarbenem Transparentpapier auf Karton aufgezogen. 35,6 x 56,0 cm (Durchzeichnung), 46,4 x 64,0 cm (Karton). *Johannes d. T. und ein weiterer Heiliger in Bruststücken*. Blei-

kam es nicht zu entsprechenden Folgeaufträgen – vielleicht aufgrund der großen Schwierigkeiten, die die Korrespondenz mit Ramboux in Italien bereiteten.⁵³² Die Rezeption der Zeichnungen in jenem Verein offenbart anschaulich die Grundlagen, auf denen der künstlerische und kunstwissenschaftliche Diskurs besonders in Berlin als einem der Hauptorte der deutschen Kunstgeschichtsforschung in den 1830er Jahren basierten. Zweck des 1825 von Wilhelm von Humboldt (1776 - 1835), Wissenschaftlern und Künstlern gegründeten Vereins⁵³³ war, die „ausübenden Künstler und die Kunstfreunde, welche sich auf wissenschaftliche Weise mit der Kunst beschäftigen, näher miteinander zu befreunden.“ Hier trafen sich die Mitglieder⁵³⁴ monatlich zu archäologischen, kunsthistorischen und kunstphilosophischen Vorträgen, in deren Rahmen Kunstwerke und Nachbildungen von Gemälden vorgelegt wurden, Korrespondenz ausgetauscht wurde und „was sonst der Kunst förderlich sein“ konnte⁵³⁵, um über die kunstwissenschaftliche Reflexion nicht zuletzt der bildenden Kunst zu einer neuen Qualität zu verhelfen.⁵³⁶ Dabei haben die Kunstfreunde der Kunst ab dem 15. Jahrhundert eine größere Rolle zugestanden als der Kunst davor, ähnlich wie auch die Kommission. Sie verlangte, eine ihren Ansprüchen folgende, angemessene Vorstellung von den Originalen vermittelt zu bekommen. Dies bedeutete bei Durchzeichnungen von Köpfen aus der Epoche des Giotto (13. - 14. Jahrhundert) ein bloßer Umriss mit wenigen Schraffierungen, während eine Durchzeichnung eines Kopfes von Masaccio (15. Jahrhundert) „schon etwas mehr verlangt“. Zeichnungen nach ganzen Bildern, worunter sich auch solche nach ravenatischen und venezianischen Mosaiken des Frühmittelalters befinden sollten, sollten ein größeres Format haben, so dass man „Komposition und die Hauptmotive der einzelnen Figuren deutlich erkennen kann.“⁵³⁷

2. 4. 1. 2 *Intention der Kopiersammlung*

Allein die Wahl des Mediums, die aquarellierte oder mit Sepia lavierte Bleistiftzeichnung, offenbart, dass Ramboux in seiner Sammlung über diese Betrachtungsweisen hinausgehen und – wie wir unten sehen werden – von Kunstwerken *aller* christlichen Epochen eine größtmöglich am originalen Befund orientierte Vorstellung vermitteln und weit mehr erfassen wollte als bloß Komposition und Hauptmotive. Denn entsprechend der Überschrift des 1840 von Ramboux begonnenen Verzeichnisses der Sammlung sollten die Abbilder zusammengenommen „zur geschichtlichen Anschauung der Maler-

stift oder Kohle auf orangefarbenem Transparentpapier auf Karton aufgezogen. 36,1 x 56,5 cm (Durchzeichnung), 46,5 x 64,0 cm (Karton). *Zwei Engel als Bruststücke*. Bleistift oder Kohle auf orangefarbenem Transparentpapier auf Karton aufgezogen (gelöst). 35,5 x 56,5 cm (Durchzeichnung), 46,4 x 64,0 cm (Karton).

⁵³² Der Auftrag für die Probenzeichnungen erreichte Ramboux nur auf Umwegen und damit wohl erst im November/Dezember 1833. Siehe S. 94.

⁵³³ DILLY, *Kunstgeschichte als Institution*, S. 199 - 201. Der Verein gründete sich im Juni 1825. GStA PK, I HA Rep. 89 Nr. 19927, 1. Zum Direktorium zählten 1825 Wilhelm von Humboldt (Vorsitzender), Beuth (stellvertretender Vorsitzender), Jünken (Sekretär), Knoblauch (Schatzmeister), Keibel (stellvertretender Schatzmeister). Zu den Gründungsmitgliedern: Rauch, Schinkel, Tieck und Wach. Im Ausschuss der Künstler saßen: Begas, Kolbe, Kruger, Rauch, Schinkel, Tieck, Wach und, als Sekretär, Waagen. GStA PK, I HA Rep. 89 Nr. 19927, 48. Diese Zusammensetzung blieb bis 1833 bestehen. GStA PK, I HA Rep. 89 Nr. 19927, 79.

⁵³⁴ 1828 zählten zu diesen: Die Wissenschaftler Hegel, Heinrich G. Hotho (1802 - 1873), Alois Hirt (1859 - 1837), Waagen und die Künstler Rauch, Schinkel, Gottfried Schadow. Den Vorstand bildeten der Bildhauer Friedrich Tieck, der Mythologe Ernst H. Thoenen (1785 - 1869) und der Historiker Friedrich C. Förster. DILLY, *Kunstgeschichte als Institution*, S. 200.

⁵³⁵ *Museum*, 1833, Nr. 2, 14. 1. 1833, S. 16. DILLY, *Kunstgeschichte als Institution*, S. 201.

⁵³⁶ DILLY, *Kunstgeschichte als Institution*, S. 201.

⁵³⁷ Zentralarchiv SMB PK, I/GG 54, 1, Pars II A, 213.

kunst in Italien dienen[d], von der frühesten Epoche christlicher Zeitrechnung bis zu ihrer Vollendung im 16. Jahrhundert“.⁵³⁸ Laut Ankündigung des Umriss-Werkes von 1854, das nur einen Teil der auch in der Kopiensammlung vorhandenen nachgezeichneten Kunstwerke auf Lithografien wiedergibt, sah Ramboux die Sammlung als geschichtliche Darstellung der christlichen Kunst in Italien in ihren „Entwicklungsperioden“.⁵³⁹ Das Verzeichnis von 1840 listet die nachgezeichneten Kunstwerke mit Nennung der Ikonografie, Ort, Künstler, Datierung und, seltener, mit Hinweisen auf den Erhaltungszustand auf. Ramboux ordnet die Blätter nach den Gruppen „Ansichten einiger Bauornamente“, „Mosaiken“, „Wandgemälde“, „Bildnisse von den Künstlern“ und Tafelbilder „a tempera als auch in Oel“. Innerhalb dieser Gruppen sind die Blätter chronologisch, nach der Entstehungszeit der abgebildeten Kunstwerke, geordnet (*Abb. 54*). Aus der bloßen Ansammlung der Blätter werden dadurch fünf, mehr oder weniger umfangreiche entwicklungsgeschichtlich ausgerichtete Kunstgeschichten, unter denen die Monumentalmalereigeschichte den größten Raum einnimmt. Wie an der Reihenfolge der Identifikationsmerkmale der nachgebildeten Kunstwerke ablesbar, liegt innerhalb der Malereigeschichte der Fokus nicht auf den Künstlern, sondern auf den dargestellten Motiven oder dargestellten Personen; damit hat die Sammlung den Charakter einer Motivsammlung. In dieser Form wird der Nachfrage der nazarenischen Künstler nach Ikonografien und Porträts historischer Personen Genüge getan.

Ramboux erzählt die Kunstgeschichte durch ihre Kunstwerke, wie etwa zuvor Sèroux D’Agincourt, dessen berühmte Publikation Ramboux gewiss vor Augen war, als er den Plan seiner Kopiensammlung entwickelte. Von der Wertschätzung des einzelnen Kunstwerks spricht auch der Wunsch, sie „vor ihrer gänzlichen Zerstörung wenigstens durch eine Abbildung längerer Zeit aufzubewahren“.⁵⁴⁰ Ferner wird die Kopiensammlung „[...] für einen jeden eine neue Erscheinung seyn, indem kaum jene Gegenstände beinahe in Kupfer erschienen sind und zudem die ältesten a fresco wenig mehr an Ort zu genießen [...] sind, wegen Zerstörung als auch mangels des Lichts.“⁵⁴¹ Offenbar schwebte Ramboux für seine Kopien eine ganz ähnliche Intention vor wie auch Herrmann für seine Nachzeichnungen. Dass Ramboux aber auch mit einer dem Trierer Lithografiewerk vergleichbaren, auch die Publikation der Blätter einschließenden Intention nach Italien aufbrach,⁵⁴² legen sowohl die

⁵³⁸ Verzeichnis. StA Düsseldorf, II 618, 19r.

⁵³⁹ „Die Gegenstände werden nach ihrer historischen Reihenfolge geliefert werden. Die erste Serie beginnt demnach mit Darstellungen der christlichen Kunst in Italien in ihrer ersten Entwicklungsperiode unter byzantinischem Einflusse, und geht bis in die Zeit des Giotto, der sein Studium auf die Natur gründend, einen neuen Weg anbahnend, die byzantinische Kunst in die lateinische übertrug und sie so seinen Boden einheimisch machte. Die zweite Serie wird aus Abbildungen der Giotischen Schule bestehen, deren Gründer einen so großen Einfluss auf seine Zeitgenossen und sein Jahrhundert ausübte. Die dritte Serie enthält mehrentheils Darstellungen der Sieneser Schule, welche unmittelbar auf dem byzantinischen Einflusse beruhte, mit Guido da Siena beginnt und bis in die Zeit des Duccio in demselben Styl sich fortpflanzte. Die vierte begreift in sich die Umbrische Schule, deren Hauptleiter Pietro Perugino war. Die fünfte Serie wird theils die Peruginosche Schule im engeren Sinne und theils die aus demselben sich entweder Raffaelsche Schule sich fassen, womit sich der Zyclus des Werkes schließt.“

⁵⁴⁰ Brief an Johann F. Böhmer vom 21. 2. 1838. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer, K 5 R Nr. 10, 18r. Bereits 1834 schrieb Ramboux angesichts der übertünchten Fresken in S. Chiara, Assisi: „Kurz, Du siehst dadurch, wie nötig und höchste Zeit es ist, Hand an diese Überbleibsel zu legen, um sie nicht unter der Hand schwinden zu sehen.“ Brief an Johann D. Passavant vom 27. 7. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant, Nr. 604, 1059v. Die Einschätzung, Ramboux hätte die Aquarellnachzeichnungen und Durchzeichnungen als Studien für seine künstlerische Tätigkeit angefertigt und sie als Vorlagen nutzen wollen, wie Schlüter annimmt, trifft nur teilweise zu. SCHLÜTER, Gaspare Fossatis Restaurierung, S. 106.

⁵⁴¹ Brief an Friedrich J. Böhmer vom 21. 2. 1838. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer, K 5 R Nr. 10, 18r.

⁵⁴² Die angestrebte Publikation der Aquarelle sollte Ramboux jedoch gegen Ende seiner Kopiertätigkeit wegen der erfahrungsgemäß zu erwartenden Kosten und Mühen wieder verwerfen. Im Februar 1838 schreibt er an Böhmer: „[...] sie [die

inhaltliche Ausrichtung als auch die Wiedergabeform der Vorlagen nahe. Wie im ursprünglichen Konzept der Trierer *Ansichten* berücksichtigt die Kopiensammlung neben spätantiken Denkmälern auch Porträts bedeutender historischer Persönlichkeiten (Dichter, Maler). Die zart mit Sepia lavierte Bleistiftzeichnung nach dem Grabmal des Theoderich in Ravenna (*Abb. Kat. Nr. 5*) lässt sie als Vorzeichnung zu einer den Trierer *Ansichten* folgenden Lithografie erscheinen.⁵⁴³

Überlegungen, die Blätter symmetrisch miteinander in einem Lithographiewerk zu präsentieren, scheinen Ramboux bei der Auswahl von abzubildenden Vorlagen sowie ihrer spezifischen Abbildung besonders im Falle ravennatischer Kunstwerke und Monumente gelenkt zu haben. In dieser Stadt hielt er sich zu Beginn seiner Kopienkampagne 1833 für mehrere Monate auf. Vor dem Hintergrund, jeweils mindestens zwei Abbildungen ähnlicher Komposition zu erhalten, scheint Ramboux die Denkmäler ausgewählt und auf dem Blatt angeordnet zu haben. Zum Beispiel ließen sich die Abbildungen architektonischer Ansichten des Grabmals Theoderichs und des Palasts des Theoderich zusammen unter der Überschrift „Architektur“ anordnen; entsprechend ließen sich unter der Überschrift „Plastik und Skulptur“ die Innenausstattung des Baptisteriums der Orthodoxen und der Thron des Erzbischofs zusammenfassen. Aus den Kirchen S. Vitale und S. Maria in Porto fuori le mura wählte Ramboux jeweils drei Mosaik beziehungsweise Fresken: neben einer zentralen Darstellung der Apsis beziehungsweise des Triumphbogens ließen sich jeweils zwei ähnlich komponierte und thematisch zusammenhängende Darstellungen gruppieren. Dieses „System“ scheint Ramboux nach 1833 wohl angesichts der Fülle an Vorlagen aufgegeben, eine gemeinsame Präsentation der Blätter zunächst aus dem Blick verloren zu haben, um vielleicht später eine Publikationsauswahl zu treffen.

Abgesehen von dem Nutzen für Künstler und der eigenen künstlerischen Projekte, wie zum Beispiel der Illustration von Dantes *Göttlicher Komödie*, versprach sich Ramboux von seinem neuen Projekt gewiss auch von Seiten der Kunsthistoriker einen größere Nachfrage, besonders angesichts seines Vorhabens, eine historische Entwicklungsgeschichte der Kunst nachzuzeichnen: Rumohrs Forderung nach neuen, kritischen Abbildungen italienischer Kunstwerke und der Erfassung mit diesen verbundenen, unbekanntem schriftlichen Quellen mussten Ramboux noch ihm Ohr sein. Die verfügbare Reproduktionen genügten den veränderten Ansprüchen der jungen deutschen kunsthistorischen Forschung

Zeichnungen] zu publizieren erfordert neue Spesen und Mühe, daher vorerst mich mit der completierung bloß beschäftigen will.“ Brief an Johann F. Böhmer nach Frankfurt am Main vom 21. 2. 1838 aus Siena. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 10, 18r. 1852 - 1860 sollte es zu Veröffentlichungen zweier Lithografiewerke zur italienischen Kunstgeschichte kommen. Sie bauten allerdings nicht auf den Aquarellen auf, sondern auf die Nach- und Durchzeichnungen, die sich heute im Frankfurter Städel befinden. Ramboux fertigte die Lithografien zudem nicht selbst an. RAMBOUX, J. A.: Umriss zur Veranschaulichung alt-christlicher Kunst in Italien vom Jahre 1200-1600, Köln 1852-1858. DERS.: Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters, 5 Hefte, Köln 1860.

⁵⁴³ Ramboux nutzte bei einigen Trierer Zeichnungen, die den Lithografien als Vorzeichnungen dienten, die Technik der mit Sepia lavierten Bleistiftzeichnung, manchmal auf leichtem, bräunlichem Papier. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Einführung zu Kat. Nr. 10 - 38, S. 34. Sowohl für die Ansicht des Grabmals des Theoderich als auch bei der Wiedergabe anderer ravennatischer Denkmäler von 1833 nutzte er dieselbe Technik und auch das leichte, bräunliche Papier. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Einführung zu Kat. Nr. 10 - 38, S. 34. Die auffällig umfangreiche Nachzeichnungstätigkeit in Ravenna könnte gar vermuten lassen, dass Ramboux zunächst ein vergleichbares Werk mit *Ravennatischen Ansichten* plante, bevor er sich ab 1834 anderen Kunststätten zuwandte und dort arbeitete. Auch eine undatierte, aber wohl beschnittene lavierte Bleistiftzeichnung mit der Ansicht des Mausoleums der Galla Placidia gehört in das Konvolut ravennatischer Ansichten. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Nr. 83, Abb. auf S. 150, ebenso wie das Aquarell nach dem Epitaph Dantes. Frankfurt, Städelches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album II, S. 74. Ebenso wie die lavierten Zeichnungen von Grab und Grabmal Dantes in Ravenna. *Sarkophage der Familia Polentani und Grab des Dante*. Sepia über Bleistift, laviert auf Papier. 25,5 x 37,7 cm. Zu dieser gehört die vorbereitende Bleistiftzeichnung mit Rasterlinien. Bleistift auf Papier. 19,4 x 26,7 cm. Frankfurt, Städelches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album II, S. 73.

hinsichtlich Inhalt, Verbreitung, Format, Ungenauigkeit auch infolge der Mittelbarkeit, Monochromie, Linearität und „Modernisierung“ (das heißt die zeitgenössische Interpretation der historischen Kunstwerke) und der begrenzten Auswahl an Kunstwerken bestimmter Künstler 1833 noch weniger als um 1820. Der Kunsthistoriker Franz Kugler (1800 - 1858) schreibt 1834 bezüglich der für die Erforschung der toskanischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts zur Verfügung stehenden Hilfsmittel:

“[...] unter Kupferwerken welche dem Studium der alten toskanischen Meister zur Hülfe kommen, sind bekanntlich die grossen und ausgeführten Blätter des Italieners Lasinio die bedeutendsten; die 40 Prachtblätter [...] lassen uns einen bedeutenden Blick in das Kunstleben des 14. und 15. Jahrhundert werfen. Doch sind die Werke so kostbar, dass sie selten anderswo, als in grossen öffentlichen Bibliotheken zu finden sein dürften. Zugänglicher pflegt das bekannte Werk von d’Agincourt zu sein, welches [...] in seinen kleineren Abbildungen ungemein wenig brauchbar ist. Ebenso das bekannte Werk der Etruria pittrice, darin aber jedem einzelnen Künstler nur 1 Blatt gewidmet ist. Das Werk der Brüder Riepenhausen⁵⁴⁴ [...] welches in den beiden vorhandenen Heften nach Byzantinern, nach Cimabue, Andrea Tafi, Buffalmacco, Guido da Siena und besonders nach Giotto liefert, ist nur mit Vorsicht zu gebrauchen, indem die Darstellungen meist bedeutend modernisiert sind. Anderes Vorhandene endlich (zum Beispiel was Ruscheweyh nach Giotto⁵⁴⁵ und Fiesole gestochen) besteht zumeist nur aus einzelnen Blättern und gibt somit wenig für eine allgemeine Übersicht.“ In Kuhbeils Werk⁵⁴⁶ „[...] sind minder ganze Gemälde, welche wiedergegeben werden [...] als vielmehr einzelne charakteristische Figuren oder Gruppen, welchen die Eigenthümlichkeiten der bezüglichen Meister darlegen. Die Arbeit ist schlicht und eben wie man es bei künstlerischen Studien gewohnt ist, einfache Umrisse, oder Umrisse mit zumeist geringer Angabe der Schattierung; überall aber trägt dieselbe das Gepräge der größten Strenge und Redlichkeit, welche für Werke solcher Art nöthiger sind, als sie insgemein gefunden werden, welche das vorliegende, in Bezug auf den unmittelbaren Gebrauch, selbst den großen Prachtblättern Lasinios an die Seite stellen, und umso mehr als dasselbe ungleich leichter zu beschaffen ist.“⁵⁴⁷

Die von Kugler gelobten und bereits oben erwähnten Stichwerke Lastris und Lasinios präsentieren die abgebildeten Kunstwerke innerhalb einer lokalhistorischen Malereigeschichte der Toskana vom 11. -

⁵⁴⁴ RIEPENHAUSEN, F. und J.: Geschichte der Malerei in Italien nach ihrer Entwicklung, Ausbildung und Vollendung. Aus den Werken der besten Künstler anschaulich dargestellt und mit kurzen Erläuterungen und Lebensbeschreibungen begleitet von F. und J. Riepenhausen, Tübingen 1810.

⁵⁴⁵ Hier ist wohl die *Abendmahl*-Reproduktion gemeint.

⁵⁴⁶ KUHBEIL, C. L.: Studien nach alten florentinischen Malern, gezeichnet und geätzt von Carl Ludwig Kuhbeil, Berlin 1812 und 1822. Dieses Werk war mir nicht zugänglich. Während die Riepenhausen auch vollständige Kompositionen vermittelten, setzte Kuhbeil einzelne Figuren und Figurengruppen aus Gemälde Giotto's und Pinturicchio's ins Bild.

⁵⁴⁷ KUGLER, F.: Studien nach alten florentiner Malern, gezeichnet und geätzt von C. L. Kuhbeil. Berlin 1812. 57 Blätter in 4 Heften, Folio, in: Kleine Schriften, 1, S. 252 - 254. (Erstmals veröffentlicht in: Museum, 1834, No 33, S. 252 - 253.)

18. Jahrhunderts⁵⁴⁸ beziehungsweise des 14. - 15. Jahrhunderts in Pisa⁵⁴⁹ in Text und Bild. Die Stichwerke sind unter anderem Ausdruck der Versuche, die These Vasaris zu widerlegen, nach der die Kunst in Florenz der Kunst jeder anderen Stadt Italiens überlegen sei. In dieser Absicht wurden mittelalterliche Kunstwerke erschlossen und auch abbildungswürdig. Die Notwendigkeit, jene „entdeckten“ anonymen Kunstwerke historisch zuzuschreiben und Vergleiche mit Kunstwerken Cimabues und Giotto zu ermöglichen, verlangte nach der differenzierten Wahrnehmung bestimmter charakteristischer Eigenschaften. Über die Integration der im 18. Jahrhundert im Rahmen der Echtheitsprüfung (Datierung und Zuschreibung an Künstler im Rahmen des Kunsthandels) in Analogie zur Paläographie weiterentwickelten kennerschaftlichen Betrachtungsweise von Kunstwerken, berücksichtigten sie beispielsweise Merkmale der Pinselführung, Faltenwurf und Modellierung von Haarsträhnen.⁵⁵⁰

So, wie sich diese stilkritische Betrachtungsweise im Laufe der zweiten Hälfte des 18. bis in das 19. Jahrhundert hinein zunehmend verfeinerte (untergliederte), stiegen die Ansprüche an die entsprechende bildliche Wiedergabe der Kunstwerke.⁵⁵¹ Die Nutzung neuer Ätzverfahren, darunter die Aquatinta, und die Kombination verschiedener Verfahren untereinander, zeugen von einer differenzierteren Wahrnehmung und ermöglichten demzufolge ein differenzierteres Wiedergeben bestimmter Merkmale und damit wiederum ein entsprechendes Wahrnehmen der Kunstwerke.⁵⁵²

Infolge der aufwändigen grafischen Wiedergabeform jedoch war der Preis der Stichwerke hoch und führte, wie Kugler bemerkt, zu einer geringen Verbreitung und Zugänglichkeit. Ganz anders das Werk von d'Agincourt: Das gewählte Format des Werkes und der überwiegend genutzte, vergleichsweise einfache Kupferumrissstich ermöglichten eine relativ weite Verbreitung des Werks. Zusammen mit der an der Intention orientierten Präsentationsform von vielen Abbildungen nebeneinander auf Überblickstafeln zwecks direktem, „formanalytischem“ Vergleich zur Darlegung von Zusammenhängen der in Schulen und Gattungen geordneten Kunstwerke,⁵⁵³ konnten die Abbildungen über eine bestimmte Qualität jedoch nicht hinausgehen: Die Umrisse evozieren wegen ihrer Ähnlichkeit mit den direkt vom Kunstwerk abgenommenen und deshalb als besonders authentisch geltenden Durchzeichnungen ein vermeintlich „dokumentarisches“ Erscheinungsbild⁵⁵⁴ – tatsächlich aber beruhen die Stiche nicht nur auf solchen Durchzeichnungen, sondern auch auf Nachzeichnungen oder bereits vorhandenen Nachstichen. Insgesamt offenbaren die Stiche bei d'Agincourt eine Konzentration auf rein formal-lineare Eigenschaften der Malereien und damit eine abstrahierende Interpretation im Sinne einer klas-

⁵⁴⁸ LASTRI, M.: *L'Etruria pittrice; ovvero, Storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti ch si esibiscono in stampa dal secolo X. fino al presente*, 2 Bde., Florenz 1791 - 92.

⁵⁴⁹ LASINIO, C.: *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa intagliate da Carlo Lasinio conservatore des medesima*, Florenz 1812.

⁵⁵⁰ BICKENDORF, *Historisierung*, S. 282.

⁵⁵¹ Nicht zuletzt das allgemeine Bedürfnis nach möglichst exakten Wiedergabemethoden leistete der Erfindung der Daguerreotypie 1838 Vorschub und sollte die bisher gepflegte Praxis der reproduzierenden handwerklichen Kopie und Reproduktionsgrafik verändern oder sogar theoretisch überflüssig machen. „So wird auch die freie und geniale Naturauffassung dem Daguerrotyp gegenüber ihren Werth behalten, denn in allem, was der eigentlichen Kunst angehört, ist es mehr die Kraft der Phantasie und der Beobachtung, als die ängstlich nachgeschriebene Wahrheit des Äußeren, die auf uns wirkt. Wo aber jene fehlt, da wird die Wahrhaftigkeit des physikalischen Erzeugnisses allerdings den Vorzug behalten, und so wird alles geistlose Nachzeichnen und Nachpinseln der Statue allmählich aufhören.“ *Kunstblatt*, 77, 24. 9. 1839, S. 306 - 308.

⁵⁵² MONDINI, *Mittelalter im Bild*, S. 244.

⁵⁵³ BICKENDORF, *Historisierung*, S. 363 - 366.

⁵⁵⁴ MONDINI, *Mittelalter im Bild*, S. 246.

sizistischen Kunstanschauung. Das in der Regel die Kunstwerke stark verkleinernde Format und die unterschiedlichen Qualitäten der Kupferstiche konnten keine feinen Unterschiede und vergleichbarer Eigenheiten der Kunstwerke wiedergeben – wie oben erwähnt, hatte d’Agincourt nicht im Sinn, verschiedene Stile zu zeigen, sondern die Entwicklung des *einen* Stils durch die Jahrhunderte nachzuzeichnen. Auch im Bewusstsein der „Gefahr“, die seine Reproduktionsstiche für eine formale künstlerische Vorbildnahme der Kunstwerken des „Verfalls“ darstellen konnten, scheint sich d’Agincourt mehr oder weniger bewusst⁵⁵⁵ von einer „ästhetisch-befreiten“, antiquarisch motivierten, differenzierenden Wiedergabeform abgegrenzt zu haben, um nicht dem „Reiz“ mittelalterlicher Werke zu erliegen und gar Künstler zu ihrer Nachahmung zu verführen. Deshalb stellte für d’Agincourt der Kupferstich die optimale Vermittlungsform für den wahren „Charakter“ der abgebildeten Kunstwerke dar, weil es das Lineare der Vorlage tendenziell verstärkt. In dieser Form entsprach es aber vor allem den wissenschaftlichen Abbildungs- und Verbreitungsansprüchen bald nicht mehr. Bereits mit seinem Erscheinen war das Werk überholt, wurde aber mangels Alternativen sowohl von Künstlern als auch von Historikern rezipiert.⁵⁵⁶

Das Werk der Riepenhausen enttäuschte wegen des Anknüpfens an die Tradition von d’Agincourt die Erwartungen von Kugler und Rumohr⁵⁵⁷ und wurde zum Misserfolg. Die homogene Wiedergabeform konnte der stilkritischen Betrachtung der reproduzierten Kunstwerke nicht entsprechen.⁵⁵⁸ Über die gleichen Durchzeichnungen nach denselben italienischen Malereien begeistert wie Overbeck, hatten die Brüder noch vor ihrer Reise nach Rom 1805 den Plan verfolgt, eine *Geschichte der Malerei in Italien* in Stichen nach florentinischen und römischen Gemälden des 14. und 15. Jahrhunderts zur Darstellung des „Entstehen, Wachstum und Vollendung“ der Malerei von Cimabue bis Raffael zu erstellen. Das auf 12 Hefte á 12 Tafeln projektierte Werk sollte Gemälde vorstellen, die bislang wenig bekannt und von Zerstörung bedroht waren. Wie zuvor d’Agincourt hatten auch die Riepenhausen den „verständigen“ Umgang mit mittelalterlicher Kunst⁵⁵⁹ gefordert und wandten sich ausdrücklich gegen die Rezeption ästhetisch abgelehnter formaler Eigenschaften (Stilmerkmale), die sie folglich auch nicht wiedergaben, sondern ihrem Ideal anpassten.

Die begrenzte Auswahl der reproduzierten Kunstwerke war Ramboux 1833 bewusster denn je und hat ihm die Notwendigkeit einer Erweiterung des Angebots vor Augen geführt. Doch nicht die bloße Erweiterung musste ihm bewusst sein, sondern die einer besonderen Wahrnehmung verpflichteten Auf-

⁵⁵⁵ Mondini benutzt den Begriff „Zensur“. MONDINI, *Mittelalter im Bild*, S. 246.

⁵⁵⁶ Zur Rezeption MONDINI, *Mittelalter im Bild*, S. 324 - 332.

⁵⁵⁷ Rumohr schwieg die Nachstiche seiner (ehemaligen) Freunde in seinen Schriften tot, da sie seinen Anforderungen nicht entsprachen. SCHRÖTER, *Riepenhausen*, S. 241.

⁵⁵⁸ Auf die fehlende stilistische Unterscheidung bei der Wiedergabe der Kunstwerke aus den verschiedenen Jahrhunderten und die fehlende Berücksichtigung von Bestandteilen, wie z.B. der historischen Rahmung der Gemälde, weist Schröter im Vergleich mit der Wiedergabe bei Seroux d’Agincourt hin. SCHRÖTER, *Riepenhausen*, S. 245. Publiziert wurden 1810 lediglich zwei Hefte mit Umrissradierungen nach Malereien von Cimabue und Giotto sowie ein erläuternder Textband. SCHRÖTER, *Riepenhausen*, S. 230 - 233 und 240. RIEPENHAUSEN, F. und J.: *Geschichte der Malerei in Italien nach ihrer Entwicklung, Ausbildung und Vollendung*. Aus den Werken der besten Künstler anschaulich dargestellt und mit kurzen Erläuterungen und Lebensbeschreibungen begleitet von F. und J. Riepenhausen, Tübingen 1810.

⁵⁵⁹ In dem Stichwerk der Riepenhausen, das, offenbar beeinflusst von d’Agincourt, im gleichen Jahr zu erscheinen begann, steht der 1809 verfasste Satz: „Dass wir nicht zu jenen sonderbaren Enthusiasten gehören, welche jedes eckige, verworrene, unbeholfene Bild, wo sie es aufspüren, wie eine Erscheinung bejubeln, oder wenn sie gar das glänzende Verdienst eines Goldgrundes gewahr werden, vollends in schwärmerische Verzückung geraten, das glauben wir außer unserem Leben und unsern übrigen Werken vorzüglich in diesem deutlich genug darzulegen.“ BECKER, *Paris*, S. 62.

nahme der Kunstwerke, der der gewandelten Wahrnehmung der formalen Charakteristika der Kunstwerke Rechnung tragen und bewusst noch über die gelobten italienischen Abbildungswerke hinausgehen sollte. Ramboux äußerte sich 1834 in einem Brief an Passavant, der zu diesem Zeitpunkt mit den kunsthistorischen Recherchen zu seiner geplanten Raffael-Monographie mit Werkverzeichnis beschäftigt war: „Es war mir eine angenehme Überraschung ein Schreiben von Dir erhalten zu haben, und zugleich dein thätiges treiben in der Kunst in wenigen Worten geschildert. Das was du mit deiner Feder erreichst, suche ich durch treue Abbildungen zu bezwecken.“⁵⁶⁰ Leider ist der Brief Passavants, auf den sich Ramboux hier bezieht, nicht überliefert, doch scheinen die Worte ein Vorbildnehmen des Kunstschriftstellers Passavant nicht nur hinsichtlich der in seiner Arbeit zum Ausdruck kommenden Intention und allgemeinen quellenkritische Betrachtungsmethode nahezu legen, sondern auch die spezielle analytische Erfassung der betrachteten Kunstwerke zu implizieren.

Mit der Entscheidung, eine systematische Sammlung nach historischen Kunstwerken anzulegen und damit den Werken eines d'Agincourt und seinen Nachfolgern zu folgen, setzt sich eine bereits mit den Trierer *Ansichten* begonnene Entwicklung fort, die für weniger erfolgreiche Künstler besonders während des 19. Jahrhunderts typisch wurde: sich als „Künstler-Kunsthistoriker“ mit der Geschichte der Kunst schriftstellerisch auseinanderzusetzen. Im Gegensatz zum vormaligen Künstler und nun vornehmlich Schriftsteller Passavant bediente sich Ramboux dabei allerdings der „bildsprachlichen“ Auseinandersetzung mit historischen Kunstwerken, und damit einer Sprache, die der intendierten Doppelfunktion der Blätter als Forschungsgrundlage und künstlerisches Anschauungsmaterial entsprechen musste. Der Intention und dem geäußerten Bezug zu Passavant zufolge scheint Ramboux seine Aquarellkopien einer schriftlichen beschreibenden Analyse der Kunstwerke gegenüber als entsprechend aussagekräftig angesehen zu haben. Im gewissen Sinne könnte man seine Aquarelle also als bildkünstlerische Äußerungen zur italienischen Kunstgeschichte interpretieren: eine analytische Beschreibung des jeweiligen Kunstwerks in Form einer visuellen Nachbildung. Dieser Annahme scheint sich in den fehlenden schriftlichen Erläuterungen zu den auf den Blättern abgebildeten Kunstwerken beziehungsweise ausführlichen schriftlichen Notizen in Notizbüchern zu spiegeln.⁵⁶¹ Über den bildkünstlerischen Vorgang der Nachschöpfung vermochte auch Ramboux Dinge mitzuteilen, die wie eine schriftliche, das heißt beschreibende Analyse idealerweise aus der unmittelbaren Betrachtung schöpfen. Die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts unter Kunstliebhabern empfundene Problematik, für das Gesehene die entsprechenden Worte zu finden – also zwei verschiedene Medien (Sprache und Bild) in Kongruenz zu bringen⁵⁶² – konnte Ramboux durch die Wahl des ihm vertrauten und zumindest der

⁵⁶⁰ Unmittelbar weiter heißt es: „Wenigstens hat es mir bis jetzt an dessen Willen nicht gefehlt, nur darf ich an das nicht denken, was mir noch zu machen übrig bleibt und wie Du richtig bemerkst habe ich auf dem Weg wo ich eingeschlagen manch interessantes und neues zu meinem Zweck vorgefunden.“ Brief an Johann D. Passavant vom 2. 5. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 603, 1057r. Teilweise abgedruckt bei ZIEMKE, Siena, S. 255.

⁵⁶¹ Diese Informationen enthält das von Ramboux angelegte Verzeichnis der Kopiensammlung. Auch die in den 1850er Jahren entstandenen Lithografiewerke nach Zeichnungen und Durchzeichnungen italienischer Kunstwerke sollten sich auf vergleichbare Grundinformationen beschränken. Allerdings hätte sich hier auch verstärkt der Mangel an Zeit niederschlagen können.

⁵⁶² ROSENBERG, Ekphrasis, S. 310 - 313. Ende des 18. Jahrhunderts hatten August W. und Caroline Schlegel in der Zeitschrift *Athenaeum* im Rahmen eines „Gesprächs im Museum“ über die Arten des beschreibenden Zugangs zu Kunstwerken geschrieben: In einem Dialog diskutierten der Künstler Reinhold, der Dichter Waller und die gebildete Louise darüber, wie man sich denn mit Kunstwerken beschäftigen solle und welches Medium – die Nachzeichnung, das Gedicht oder

Malerei vergleichbaren Mediums umgehen,⁵⁶³ zumal er sich in Anbetracht der eigenen Fähigkeiten auf dem Gebiet des schriftlichen Formulierens⁵⁶⁴ nicht als Kunstschriftsteller sah. Als Kunsthistoriker betätigte er sich dennoch, erschloss er Kunstwerke doch für eine weiterführende Erforschung unter Zuhilfenahme von Quellen, forschte er über ihre Entstehung quellenkritisch und „beschrieb“ sie bildlich.⁵⁶⁵ Für die Auseinandersetzung mit dem nachgezeichneten Kunstwerk ist zu erwarten, dass Ramboux auch hier der „Quellenkritik“ verpflichtet blieb, indem er das Kunstwerk im Sinne der romantischen Kunstanschauung als Quelle verstand. Dies bedeutet, dass er die Kunstwerke so eng am originalen Erscheinungsbild zu erfassen versuchte, wie es ihm möglich war, um eine „treue“ Kopie zu liefern.

2. 4. 2 Umfeld

Ramboux pflegte während des Italienaufenthalts Kontakte zu Museen, Kunsthändlern, Kunsthistorikern und Künstlern, die Zusammensetzung und Ausformung der Kopiensammlung hätten beeinflussen können. Neben der Erstellung dieser Sammlung baute Ramboux auch eine eigene Sammlung italienischer Kunstwerke auf,⁵⁶⁶ betätigte sich als Berater und Kunsthändler für private⁵⁶⁷ und institutionelle Kunstsammler. Sein guter Freund Böhmer, den er bestimmt über seinen Plan, nach Italien zu gehen, informiert hatte,⁵⁶⁸ war nicht nur Direktor der Frankfurter Stadtbibliothek und Sammler italienischer (sienesischer) Kunst, sondern auch Administrator des Städelschen Kunstinstituts Frankfurt. In dieser Eigenschaft stand es in seiner Kompetenz, für das Städel Kunstwerke zu erwerben. In einer ähnlichen Funktion, übrigens auch für das Berliner Museum, war auch Johann D. Passavant tätig,⁵⁶⁹ mit dem

die Beschreibung – am geeignetsten sei. SCHLEGEL, A.W. und C.: Die Gemälde, in: Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel, II.1, 1799. Mit August W. und Caroline Schlegel gesprochen, erscheint Ramboux hier als „Reinhold“, dem als Künstler allein die Nachzeichnung als die geeignetste Methode erschien, um das Kunstwerk einem zweiten näherzubringen.

⁵⁶³ Auf einen umgekehrten Fall macht Rosenberg aufmerksam: Der Kunstliebhaber Monsignore Agucchi hatte 1602 bei der Betrachtung eines Gemäldes das Bedürfnis, eine möglichst genaue Reproduktion nach diesem zu besitzen. Da er jedoch des Zeichnens nicht mächtig war, setzte er auf sein literarisches Können und beschrieb das, was er zeichnerisch nicht erfassen konnte. ROSENBERG, Ekphrasis, S. 305.

⁵⁶⁴ Vgl. Anm. 340. Ramboux ließ sich bei schriftlicher Korrespondenz gerne helfen: So bat er auch seinen Freund Böhmer die Korrespondenz mit einem potentiellen Auftraggeber zu übernehmen: „Da ich überhaupt ziemlich links [?] im Schreiben bin möchte ich Dich wohl darum ansprechen und mir den Gefallen thun dem Herrn Scherg [?] gelegentlich durch ein paar Worte meine Intention zu wissen zu thun, weil du ihm besser Erklärung geben kannst als ich durch einen ganzen Brief.“ Brief an Johann F. Böhmer vom 5. 4. 1823, StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 3, 6r.

⁵⁶⁵ Ganz nach dem Vorbild des „schreibenden“ Kunsthistorikers Rumohr setzte er sich in diesem Rahmen kritisch mit italienischer Kunstliteratur auseinander. Siehe dazu S. 99 - 100.

⁵⁶⁶ Zu Ramboux' 527 Gemälde zählender Sammlung italienischer, niederländischer und deutscher Meister besonders des 13. und 14. Jahrhunderts: KIER/ZEHNDER, Rekonstruktion der Sammlungen, S. 540 - 605. Ramboux besaß ferner mehr als 200 mittelalterliche Miniaturen und Urkunden, mehr als 150 Handzeichnungen älterer und neuerer Meister, über 1000 (originale) Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte deutscher Meister (darunter besonders solche von Albrecht Dürer), mehr als 500 von niederländischen Meistern, knapp 100 der französischen und englischen Schule, schließlich mehr als 350 von italienischen Meistern wie Raffael, Marcantonio oder Michelangelo. Ferner antike und mittelalterliche Gipsabgüsse, eine Sammlung aus 130 antiken Münzen und Medaillen, 30 mittelalterliche Glasmalereien, über 20 Steinskulpturen und Holzplastiken, 20 Stickereien, über 20 Metallarbeiten, über 30 meist mittelalterliche Elfenbeinschnitzereien, 130 ägyptische und römische Skulpturen und Plastiken. Wie auch die Gemäldesammlung wurden sie 1867 versteigert.

⁵⁶⁷ Bei einem Aufenthalt in Gubbio wurde er vom Grafen Ranghiasi, der eine Gemäldesammlung aufbaute, hinsichtlich verschiedener Ankäufe um Rat gefragt. Die beiden kannten sich bereits länger. Brief an Johann D. Passavant vom 14. 11. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 607, 1064r.

⁵⁶⁸ Dies steht zu erwarten, da er der erste war, der über das Trierer Lithografiewerk von Ramboux informiert war und offenbar Ramboux' besonderes Vertrauen genoss.

⁵⁶⁹ Daneben war auch dessen Vetter, Philipp J. Passavant (1790 - 1857), Administrator des Städelschen Kunstinstituts. ZIEMKE, Geschichte einer Stiftung, S. 8. Johann D. Passavant stand der Berliner Gemäldegalerie als Berater für zu erwerbende Kunstwerke zu Verfügung. STOCKHAUSEN, Gemäldegalerie Berlin, S. 88.

Ramboux, wie bereits angedeutet, während des Italienaufenthalts in brieflichem Kontakt stand. Beweisbar ist, dass Ramboux zumindest einige von ihm geprüfte Kunstwerke an Passavant, Böhmer und das Städel verkaufte und dafür jeweils ein Honorar erhielt.⁵⁷⁰ Zumindest einmal bot er ein Gemälde auch dem Museum in Berlin an,⁵⁷¹ und eine heute verschollene Durchzeichnung seiner Zeichnung nach dem Mosaik in SS. Corneli e Cipriano in Murano bei Venedig spielte eine Rolle bei dem Erwerb des Mosaiks durch Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.) von Preußen (geb. 1795, reg. 1840 - 1861)⁵⁷² (*Kat. Nr. 28*). Bisweilen hat er auch Gemälde, die er auf eigene Kosten erstanden hatte, über Passavant verkaufen lassen.⁵⁷³ Im Herbst 1834 war Ramboux in Gubbio mit dem schwierigen Ankauf⁵⁷⁴ eines Terrakotta-Altars von 1511 für das Frankfurter Städel befasst.⁵⁷⁵ Ramboux dachte bei der Verwendung des Altars dort insbesondere an die Akademie-Ausbildung junger Künstler, würde der Altar doch ein gutes Modell und von großem Nutzen im Gegensatz zur Antike sein.⁵⁷⁶ Im November 1834 führte von dort aus den Abtransport des Altars durch und begleitete einige Kisten selbst bis Ancona.⁵⁷⁷ In Gubbio traf er mit dem kunstsinnigen Grafen Francesco Ranghiasi zusammen und beriet ihn zu Gemäldeankäufen für seine Sammlung – ein Vorfahr (Vater?) des Grafen, Sebastiano Ranghiasi (1747 - 1822), hatte seit Ende des 18. Jahrhunderts zur Kirche S. Francesco in Assisi geforscht und

⁵⁷⁰ 1834 vermittelte Ramboux über die preußischen Gesandtschaft Böhmer bzw. dem Städel'schen Kunstinstitut Frankfurt ein Angebot über den Ankauf von Terrakotten. GSTA PK, Rep. 81 (kassiert), Preußische Gesandtschaftsberichte. NEUMEYER, Ramboux, S. 47. 1835 verkaufte er dem Städel'schen Kunstinstitut ein Relief: „Geschäftlich, das Relief habe ich an das Institut nach Deinem ersuchten Auskunft gegeben, vielmehr in Kenntnis gesetzt, dass jene Kisten nunmehr für nach Marseille eingeschifft sind und ihrer Bestimmung zu nach Frankfurt abgehen werden und somit diese Geschäfte abgetan wären, zugleich bat ich die Herren, mir den Rest des zugeschickten Credito als Honorar zukommen zu lassen [...]“. Brief an Johann D. Passavant vom 16. 6. 1835. Des Weiteren kaufte er für das Städel einen glasierten Majolikaaltar und führte auch den Abtransport durch. Altar der Schutzmantelmadonna. Terrakotta, glasiert. Anfang 16. Jh. Unbekannte Terrakotta-Manufaktur. Ramboux vermutete della-Robbia-Nachfolge. Einst Städel'sches Kunstinstitut, heute Liebighaus, Frankfurt am Main, Inv. Nr. St. P. 77. MAEK-GÉRARD, M.: Liebighaus – Museum alter Plastik. Nachantike grossplastische Bildwerke II, Italien, Frankreich und Niederlande 1380 - 1530/40, Kat. Nr. 28, Abb. Nr. 28, S. 73. Siehe auch HINZ, Der Triumph der Religion, S. 165 und Anm. 76. 1838 bot er dem Städel'schen Kunstinstitut eine Sammlung etruskischer Vasen zum Kauf an. Brief an Johann F. Böhmer nach Frankfurt am Main vom 21. 2. 1838 aus Siena. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 10, 17r.

⁵⁷¹ Das Kaufangebot eines Gemäldes nach einer Architektur Bramantes eines unbekanntes Künstlers richtete er zu einem unbekanntes Datum vor September 1834 an die Artistische Kommission Berlin. Brief an Johann D. Passavant vom 23. 9. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant, Nr. 606, 1062r. Dasselbe Bild bot Ramboux schließlich auch dem Städel'schen Kunstinstitut an und schickte eine Durchzeichnung mit. Brief an Johann D. Passavant vom 11. 9. 1834. Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 605, 1060v.

⁵⁷² Diese Durchzeichnung hatte Ramboux wohl nach einer eigenen Zeichnung des Mosaiks den Blättern beigefügt, die er im Auftrag Waagens nach Berlin geschickt hatte. Ramboux freute sich, dass der Kronprinz das Mosaik erworben hatte, „welches ich ihnen dazumal in Vorschlag brachte und eine Pause meiner Zeichnung mitbefügte“ und begrüßte, dass das Mosaik nach Berlin kommen würde. Brief an Passavant vom 23. 9. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 606, 1062r. Die Durchzeichnung konnte ich bis jetzt nicht aufspüren.

⁵⁷³ Brief vom 23. 9. 1838 aus Florenz an Johann D. Passavant. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 612, 1075r. Auch abgedruckt bei ZIEMKE, Siena, S. 288.

⁵⁷⁴ Die Ausfuhr italienischer Kunstwerke ins Ausland war ohne offizielle Genehmigung nicht gestattet. Der Graf Ranghiasi, einflussreiche Persönlichkeit in Gubbio, sollte bei einem Abendessen mit Ramboux dessen Plan, den Altar zu erwerben und auszuführen, ansprechen und kritisieren, wollte aber Ramboux aus Freundschaft die Sache nicht verderben. Brief an Johann D. Passavant vom 14. 11. 1834 aus Gubbio. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 607, 1064r - 1064v. Gegen den Widerstand der Stadt Gubbio und den Bischof, die den bereits eingeschifften Altar zurückholen ließen, gelang es erst durch das Eingreifen Carl J. von Bunsens als preußischer Gesandter beim Vatikan, den Konflikt zu lösen. HINZ, Der Triumph der Künste, Anm. 76.

⁵⁷⁵ Brief an Johann D. Passavant vom 14. 11. 1834 aus Gubbio. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 607, 1064r - 1064v.

⁵⁷⁶ Brief an Johann D. Passavant vom 2. 5. 1834 aus Perugia. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 603, 1057v.

⁵⁷⁷ Am 14. 11. war die erste Kiste mit Teilen des Altars nach Ancona geschickt worden, am 15. 11. begleitete Ramboux die anderen Kisten mit demselben Ziel persönlich. Brief an Johann D. Passavant vom 14. 11. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 607, 1064v. Am 28. November schickte Ramboux aus Gubbio eine Bestätigung an die Artistische Kommission Berlin über die erhaltene Auszahlung der 150 Scudi für die von der Kommission bestellten Zeichnungen. Abschrift dieser Quittung im Zentralarchiv SBM PK, I GG 55 II A, Bd. 2, 86.

sich dort als „Restaurator“ einiger Fresken in der Oberkirche betätigt;⁵⁷⁸ Ramboux sollte sich im folgenden Jahr ausführlich mit der Ausmalung der Kirche auseinandersetzen: vielleicht ein Thema beim Tischgespräch zwischen den beiden, die sich bereits seit Längerem kannten.⁵⁷⁹ Mit dem in Florenz ansässigen deutschen Kunsthändler Metzger, unter anderem 1832 - 1833 als Kunstsachverständiger für das Berliner Museum tätig,⁵⁸⁰ war Ramboux seit 1818 bekannt und traf ihn bei seinem Florenzaufenthalt 1834 wieder.⁵⁸¹ Für Ramboux bedeutete diese Betätigung als Kunsthändler die Möglichkeit, über einen längeren Zeitraum ein finanzielles Auskommen zu haben, seinen Italienaufenthalt relativ unabhängig und vor allem zeitlich flexibel gestalten zu können.⁵⁸² Zudem konnte Ramboux seine Kenntnisse von italienischer Kunst vertiefen. Besonders bezog sich dies auf die Malerei der sienesischen Schule, die den Schwerpunkt seiner eigenen Kunstsammlung bildet und auch in der Kopiensammlung reich vertreten ist.

Ramboux Beschäftigung mit den von ihm nachgebildeten Gemälden zog mindestens in einem Fall konkrete Bemühungen zur Konservierung beschädigter Gemälde nach sich, die Ramboux auch in Kontakt mit italienischen Kunstsachverständigen brachte. So informierte er seinen Bekannten, den preußischen Diplomaten und Mitbegründer des Archäologischen Instituts in Rom, Carl J. Bunsen, vor April 1836 über den schlechten Erhaltungszustand der bemalten Fenster der Kirche S. Francesco, Assisi, und bat, italienische Verantwortliche in Rom zu überzeugen, Restaurierungsmaßnahmen einzuleiten.⁵⁸³ Unterdessen verfasste Ramboux im Mai 1836 mit dem italienischen Sachverständigen Giovanni B. Mariani einen Bericht über den Zustand der Fenster und bildete einige Fenstermalereien in Aquarellen ab.⁵⁸⁴ In zwei Fällen ist beweisbar, dass Ramboux übertünchte Fresken 1834 gemeinsam mit einem Verantwortlichen in S. Chiara, Assisi, (*Kat. Nr. 119*) und – wohl alleine – in der Servitenkirche von Citta della Pieve freigelegt hat (*Kat. Nr. 285*). Er scheint diese oder andere Fresken jedoch nicht selbst „restauriert“ – im Sinne von retuschiert – zu haben.

⁵⁷⁸ NESSI, La Basilica di S. Francesco, S. 365. CACCHI, Sebastiano Ranghiasi-Brancaleoni, S. 139 - 140.

⁵⁷⁹ Brief an Johann D. Passavant vom 14. 11. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 607, 1064r.

⁵⁸⁰ STOCKHAUSEN, Gemäldegalerie Berlin, S. 87 und S. 129. Rumohr schätzte Metzger während seiner kunsthistorischen Studien in Florenz ob seiner praktischen Kenntnisse italienischer Kunstwerke und stand mit ihm auch später in brieflichem Kontakt. SCHULZ, Rumohr, S. 23 und 31.

⁵⁸¹ Er ließ Metzger durch Passavant grüßen. Brief an Johann D. Passavant vom 4. 9. 1834 von Assisi nach Florenz. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 610, 1071r. Im Herbst 1838 traf Ramboux in Florenz mit Metzger zusammen. Brief an Johann D. Passavant vom 23. 9. 1838. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 612, 1075r. Ramboux ließ Aquarellpapier an Metzgers Adresse schicken, ein Bild bei ihm verwahren und nach Deutschland schicken. Brief an Johann D. Passavant vom 5. 9. 1843. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 614, 1079r. Im vorderen Deckel eines seiner Skizzenbücher hat Ramboux Metzgers Adresse in Florenz mit dem Zusatz, dass er noch ein Bild dort zwischengelagert hatte, notiert. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Sammlung, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4.

⁵⁸² Den Zeitpunkt der Rückkehr nach Deutschland wählte Ramboux wohl besonders vor dem Hintergrund der stetig zunehmenden eigenen Kunstsammlung: „Es war Zeit dieses Land zu verlassen sonst würde diese Bilderpassion immer mehr zugenommen haben obwohl mich keine Ausgabe bis jetzt gereute.“ Brief an Johann D. Passavant vom 5. 9. 1843. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 614, 1079r.

⁵⁸³ Friedrich Overbeck richtete in dieser Sache schließlich einen Brief an den Präsidenten der Römischen Akademie S. Luca. In diesem Brief vom 9. April 1836 nennt Overbeck den Namen Ramboux nicht, spricht aber von einem „tüchtigen deutschen Künstler“, der seit mehreren Monaten in Assisi wohne, was für Ramboux zutrifft. HUECK, La basilica Franciscana, S. 144 und der Brief abgedruckt im Anhang Nr. 1.

⁵⁸⁴ HUECK, La basilica Franciscana, S. 144. Die Blätter gingen nicht in das Museum Ramboux ein sondern befinden sich heute in der Grafischen Sammlung des Frankfurter Städtels. Zu den Zeichnungen Ramboux' nach den Fenstern und den drastischen Restaurierungsmaßnahmen der Fenster 1839 siehe: HUECK, Irene: Le vertrate di Assisi nelle copie del Ramboux e notizie sul restauro di Giovanni Bertini in: Bollettino d'Arte 64 (1979), S. 75 - 90. Einige Abbildungen der Zeichnungen bei MARTIN, Frank: Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi. Entstehung einer Gattung in Italien, Regensburg 1997, Fig. 101 - 134 und S. 197 - 232.

Während sich für einen Kontakt zwischen Ramboux und Carl F. von Rumohr seit 1821 keine Hinweise mehr finden,⁵⁸⁵ scheint Ramboux den überlieferten Briefen zufolge mit Johann D. Passavant eine engere Beziehung verbunden zu haben. Darüber hinaus ist Ramboux verstärkt während der Romaufenthalte im Umkreis von Künstlerfreunden, die er während des ersten Italienaufenthalts kennengelernt hatte, nachweisbar. Diese stammten vor allem aus dem Kreis der Nazarener und wurden nun durch ihre Schüler ergänzt.⁵⁸⁶ Ramboux gab seine geschätzten Kenntnisse italienischer Kunst an die jungen Maler weiter⁵⁸⁷ und unternahm gemeinsam mit ihnen Ausflüge.⁵⁸⁸ Da Ramboux sporadisch an Zusammenkünften eines sich ausschließlich an Maler richtenden so genannten Kompositionsvereins⁵⁸⁹ teilnahm,⁵⁹⁰ wird er auch über das künstlerische Schaffen seiner Freunde informiert gewesen sein.⁵⁹¹

⁵⁸⁵ Der bisher nur in wenigen Auszügen ausgewertete schriftliche Nachlass Rumohrs (man vergleiche die Veröffentlichungen Stocks), der sich in Krakau befindet, enthält keine Briefe an oder von Ramboux. DÖHN, Helga (Bearb.): Die Sammlung Autographa der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin. (Kataloge der Handschriftenabteilung Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. 2 Reihe, Nachlässe, 7) Wiesbaden 2005. Eine vernichtete Akte zu Ramboux aus dem Jahr 1821 im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz könnte einen Bezug zu Rumohr enthalten haben. NEUMEYER, Ramboux, S. 38, Anm.1. Da Rumohr als Berater für die Berliner Gemäldegalerie tätig war, ist nicht auszuschließen, dass Rumohr über den Kontakt mit der Artistischen Kommission über die Tätigkeit Ramboux' im Zeitraum 1833 - 1843 informiert war. Auf der anderen Seite beschäftigte sich Rumohr in den 1830er Jahren kaum noch mit kunsthistorischen Forschungen. SCHULZ, Rumohr, S. 58 - 75.

⁵⁸⁶ So traf er nachweislich mit den unter Wilhelm von Schadow an der Düsseldorfer Kunstakademie ausgebildeten Malern Ernst Deger (1809 - 1885), den Brüdern Andreas (1811 - 1890) und Carl (1818 - 1893) Müller, Franz Ittenbach (1813 - 1879), Eduard Ihlée (1812 - 1885, seit Ende 1837 - 1842 in Rom), den Cornelius-Schülern Joseph A. Settegast (1813 - 1890) und Alexander Seitz (1811 - 1888), dem Philipp Veit-Schüler Christian Becker (1809 - 1885, hielt sich zwischen 1838 und 1843 in Rom auf), desweiteren Louis Grimaux (1811 - 1879), Bernhard Endres (1805 - 1874, Historienmaler und unter Heinrich Heß an der Münchener Kunstakademie ausgebildet und bis Ende 1840 in Rom), Franz „Checco“ (Francesco) von Rohden (1817 - 1903, in Friedrich Overbecks Werkstatt tätig), Joseph Keller (Lebensdaten unbekannt), Carl Blaas (1815 - 1894), Paul von Deschwanden (1811 - 1881), Wilhelm Achtermann (1799 - 1884, Schweizer Maler und durch Heinrich Heß und Schnorr von Carolsfeld beeinflusst, befand sich seit Ende 1838 in Rom und kehrte im Juni 1840 in die Schweiz zurück), Gebhard Flatz (1800 - 1881), der Bildhauer Emanuel Max (1810 - 1901) und F. [wohl Carl G.] Kuchler (1807 - 1843) und den Malteser Malern Vincenzo (von) Hyzler und Enrico Casolani zusammen. JOSEPH ANTON NIKOLAUS SETTEGAST 1813-1890, S. 12.

⁵⁸⁷ Nach dem Besuch einer Gemäldesammlung des Conte Risenzi in Rom vermerkt Joseph A. Settegast im Juni 1839: „[...] 6 Figürchen in Tempera gemalt, der er für Raphael ausgibt, aber nicht sind, Ramboux hält sie für Spagna, [...]“ JOSEPH ANTON NIKOLAUS SETTEGAST 1813-1890, S. 16.

⁵⁸⁸ Ramboux unternahm zwischen dem 3. 5. und 5. 5. 1839 als „Cicerone“ zusammen mit den Malern Joseph A. Settegast, Christian Becker, Eduard Ihlée, Bernhard Endres und Andreas Müller einen dreitägigen Ausflug an den Nemi-See über Grottaferrata und Albano. JOSEPH ANTON NIKOLAUS SETTEGAST 1813-1890, S. 14 - 15.

⁵⁸⁹ Man traf sich einmal wöchentlich am Abend zwecks gemeinsamen Entwerfens und des künstlerischen Austausches in ähnlicher Besetzung und jeweils wechselnden Ateliers teilnehmender Künstler. Es wurde eine Kompositionsaufgabe zu einem bestimmten Thema gestellt und in der nächsten Sitzung besprochen und von einem eingeladenen „Altmeister“ beurteilt, wie z.B. bis zu seinem Tod 1839 für Joseph A. Koch bezeugt ist. PINNAU, Johann Martin von Rohden, S. 41 und Anm. 145. Ich schließe mich hiermit Pinnaus Annahme an, dass es sich bei dem von Rohden erwähnten Verein um den Komponierverein von 1838 handelt. Siehe Anm. 137.

⁵⁹⁰ Daten, die Joseph A. Settegast für diese Komponierabende nennt sind der 25. 4. und der 27. 6. 1839. Weitere Treffen fanden wohl bis 1840 statt. JOSEPH ANTON NIKOLAUS SETTEGAST 1813-1890, S. 12. Diesen „Verein“ hatte Friedrich Overbeck zusammen mit den Künstlern Ernst Deger, Andreas Müller, Franz von Rohden und Eduard Steinle am 20. Februar 1838 begründet und damit an eine nazarenische Tradition angeknüpft. Bereits 1823 hatte Begas, Heß, Overbeck und J. Schnorr von Carolsfeld einen solchen Komponierverein gegründet. NOACK, Deutschtum in Rom, 1, S. 495.

⁵⁹¹ Bei diesen Treffen hätte Ramboux nicht nur als beurteilender „Altmeister“ tätig werden können, sondern sich auch mit eigenen künstlerischen Aufgaben befassen können. PINNAU, Johann Martin von Rohden, S. 41. Hoffnungen, vielleicht in Rom malerische Aufträge zu erhalten, wird Ramboux wohl nicht aufgegeben haben. Dennoch hat Ramboux schöpferische künstlerische Projekte zumindest bis 1838 nicht ausgeführt. Ramboux verkaufte die in Trier und vor allem in München ausgearbeiteten Blätter zu Dante, was aber nicht unbedingt als Signal für eine Abkehr von eigenen künstlerischen Projekten gewertet werden muss. Um 1834 hatte er die Blätter Wilhelm Wach nach Berlin geschickt und erkundigte sich im September bei Passavant, ob Wach zwei Kartons „von Petrarca“ noch nicht zugeschickt hätte; Ramboux hatte gehofft, diese zu verkaufen. Er verlangte für sie 40 - 50 Louisdor. Brief an Johann D. Passavant vom 11. 9. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant, Nr. 605, 1061r. Passavant hatte diese Kartons noch bis 1843 in seinem Besitz. Schließlich bot Ramboux sie ihm für 10 Friedrichsdor zum Kauf an, da er sie gerne in Passavants Händen sehen wollte. Brief an Johann D. Passavant vom 30. 11. 1843. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant, Nr. 615, 1080r. Passavant schließlich muss die insgesamt 10 Blätter dem Städelschen Kunstinstitut vermacht haben, wo sie heute aufbewahrt werden. HARTMANN, Dante-Aquarelle, S. 187 - 188. Für ein Festhalten an einer künstlerischen Betätigung spricht, dass sich Ramboux nach der Rückkehr aus Italien durchaus als Künstler – so beschickte Ramboux z.B. die Allgemeine Pariser Kunstausstellung 1855

Bei dieser oder anderer Gelegenheit wurde die stetig wachsende Sammlung, wohl auch seine Sammlung italienischer Gemälde, von den Künstlern studiert.⁵⁹² Wohl besonders während dieser Zusammentreffen wurde Ramboux die Diskrepanz zwischen freiem künstlerischen Schaffen und dem vermeintlich „unfreien“, bloß handwerklichen Abzeichnen historischer Kunstwerke bewusst: „[...] könnte ich wohl zuwieder bey meiner Beschäftigung denken, dass ich das ganze Malerstudium dadurch aufgeopfert [habe], welch Unglück selbst nicht's zu producieren!! Jedoch beruhigt mich das Gewissen und besser sey die alte [unleserlich] ehrwürdige Kunst vor ihrer gänzlichen Zerstörung wenigstens durch eine Abbildung längerer Zeit aufzubewahren, als dass einer der 99 Halbmalers weniger ist [...]“⁵⁹³

2. 4. 3 Itinerar und Überblick über die nachgebildeten Kunstwerke

Die Quellenlage erlaubt keine eindeutigen Rückschlüsse darauf, ob Ramboux auch während des ersten Italienaufenthalts bereits Aquarelle angefertigt hat, die später in die Sammlung eingehen sollten. Es ist aber relativ unwahrscheinlich, dass sich unter den mit Sicherheit angefertigten Nach- und Durchzeichnungen nicht auch einige aquarellierte oder in Sepia lavierte Nachzeichnungen befunden haben. Die weit überwiegende Zahl der Aquarelle aber ist zwischen 1832/33 und 1841 entstanden, allein wegen des hohen Zeitaufwandes und organisatorischer Vorarbeiten (Einholen von Kopiererlaubnissen und Auf- und Abbau von Gerüsten) hätte nur ein Bruchteil der Kopien während des ersten Italienaufenthalts zwischen 1816 und 1822 entstehen können. Die unwesentlich bessere Quellenlage zum zweiten und dritten Italienaufenthalt erlaubt nur in wenigen Fällen verlässliche Aussagen über den Zeitpunkt des Entstehens bestimmter Aquarelle oder Sepianachzeichnungen. Auch die Informationen über den Aufenthalt Ramboux' in bestimmten Städten helfen hier nur begrenzt weiter: Dies liegt im Wesentlichen an der Tatsache, dass Ramboux die mehr als 25 Orte⁵⁹⁴ seiner für die Kopiensammlung relevante Tätigkeit sowohl zwischen 1816 und 1822 als auch zwischen 1832/33 und 1841 mehrfach aufgesucht

mit „6 Cartons“. Deutsches Kunstblatt, 6 Jg., 24. Mai 1855, S. 187 – und nicht nur als Konservator sah und seine Kunstwerke durchaus frisch und schwungvoll gestaltete. ZAHN, Johann Anton Ramboux, S. 12. Ramboux ließ sich später in seinem Vertrag als Konservator der Wallraf'schen Sammlung festschreiben, auch „nebenher“ als Künstler arbeiten zu dürfen.

⁵⁹² Die zu diesem Zweck und zur Ausarbeitung von Entwürfen in Italien weilenden Künstler (und Kunstinteressierte) studierten italienische Kunstwerke nicht nur über die Originale. Sie zogen dafür auch von anderer Hand angefertigte Aquarellkopien heran, auch um zu beurteilen, ob sich eine Reise zu den Originalen für sie lohnen könnte oder überflüssig war. Zur Rezeption der Sammlung in Rom siehe S. 224 - 230.

⁵⁹³ Brief an Johann F. Böhmer vom 21. 2. 1838. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer, K 5 R Nr. 10, 18r. In dieser Situation wie auch als alleinreisender deutscher Künstler in Italien, der in abgeschiedenen Städtchen die individuelle Begegnung mit vergessenen mittelalterlichen Kunstwerken suchte, scheint Ramboux fast schicksalhaft für den romantischen Künstler der Art zu stehen, wie ihn Tieck in seinem zu Ramboux' Zeiten populären, 1798 erschienenen Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* darstellt: „Das Gerüst wurde eingerichtet, die Farben waren zubereitet; als er in der Kirche oben allein stand und in die trüben Gitter hineinsah, fühlte er sich unbeschreiblich einsam, er lächelte über sich selber, daß er den Pinsel in der Hand führe. Er fühlte, daß er nur als Handwerker gedungen sei, etwas zu machen, wobei ihm seine Kunstliebe, ja sein Talent völlig überflüssig war.“ TIECK, Ludwig, *Franz Sternbalds Wanderungen*, hrsg. v. Alfred Anger, Stuttgart 1966, S. 355. In der Gestalt als einsamer Wanderer durch abgelegene Städte Mittelitaliens erregte Ramboux tatsächlich, und gewiss nicht nur einmal, die Aufmerksamkeit Einheimischer: „[...] so traf ich einen Prete, der doch gern wissen wollte, was für ein Geschäft mich hierher führte, da ich der einzige Fremde bin; um seine Neugier zu befriedigen, sagte ich: Ich bin ein Maler aus Preussen. [...]“ Museum, Nr. 48, 2. 12. 1833, S. 385.

⁵⁹⁴ Arezzo, Assisi, Bologna, Cagli, Citta delle Pieve, Civita Castellano, (Florenz), (Fontignano), Grottaferrata, Gubbio, (Mailand), Montefalco, Murano, Neapel, Orvieto, Padua, Panicale, Perugia, Pesaro, (Pisa; nur Zeichnungen), Ravenna, Rom, S. Gimignano, Siena, Spello, Subiaco, Tuscania, Trevi, Vatikan, Venedig, Viterbo. In den Orten, die hier in Klammern gesetzt sind, hat Ramboux in Aquarell nachgezeichnet, durchgezeichnet oder gezeichnet. Die Aquarelle gingen jedoch nicht in die Kopiensammlung ein sondern verblieben in Ramboux' Besitz.

hat. So lückenhaft die überlieferten Daten über die Abfolge der Stationen während seines dritten Italienaufenthalts auch sein mögen, sie zeigen uns, dass Ramboux über mehrere Monate und Jahre in einem Gebiet, wie Umbrien oder die Toskana, oder einer Stadt, wie Assisi, Subiaco oder Neapel, verblieb,⁵⁹⁵ um dort Vorlagen aus verschiedenen Jahrhunderten abzubilden. Ramboux wanderte innerhalb dieser Zeiträume zwischen benachbarten Städten hin und her, um vielleicht noch nicht berücksichtigte⁵⁹⁶ oder organisatorisch erst später zugängliche Malereien abzubilden und bereits begonnene Kopien zu vollenden. Ramboux nutzte die ihm bereits vom ersten Italienaufenthalt wohl relativ gut bekannten Reiserouten⁵⁹⁷ und kannte auch diejenigen wohl weniger gut ausgebauten Wege abseits der üblichen *Grand Tour* des durchschnittlichen Bildungsreisenden des 18. und 19. Jahrhunderts.⁵⁹⁸

Vermutlich hing die im April 1833 festgelegte Städteauswahl (Verona, Padua, Venedig, Ravenna, Florenz) mit den Eindrücken zusammen, die Ramboux während der zweiten Italienreise 1832 gesammelt hatte. In die Kopiensammlung sind keine Aquarelle nach Kunstwerken aus Verona eingegangen; die wohl ältesten Aquarelle der Sammlung hätten im Frühsommer 1833 in Padua entstehen können (*Kat. Nrn. 327 - 328*). In Murano nahe Venedig fertigte Ramboux wenig später das Aquarell nach dem Apsismosaik in SS. Corneli e Cipriano an (*Kat. Nr. 28*). Das Aquarell nach einem Mosaik Michele Giambones in S. Marco aus dem 15. Jahrhundert (*Kat. Nr. 276*) und dasjenige nach einer Kreuzigung im Baptisterium aus dem 14. Jahrhundert (*Kat. Nr. 46*) sind wohl zeitgleich mit der vorangegangenen entstanden. Da Ramboux keine weiteren, für seine Zwecke nützlichen Vorlagen in Venedig fand,⁵⁹⁹ reiste er weiter nach Ravenna. Wie wir von den Datierungen auf einigen der Blätter wissen, hielt er sich hier zwischen Juli und August, im Oktober und Dezember 1833 auf und arbeitete Kopien nach den Giotto (1266 - 1337) zugeschriebene Fresken in S. Chiara (*Kat. Nrn. 116 und 122*) und S. Maria in Porto fuori le mura (*Kat. Nrn. 91 - 92*) aus, widmete sich frühchristlich-frühmittelalterlichen Vorlagen wie der Innenausstattung des Baptisteriums der Orthodoxen, einer Elfenbeinschnitzerei, Mosaiken in S. Vitale, S. Michele in Affricisco, der Cappella Arcivescovile, S. Apollinare in Classe, Mosaikfragmente aus der Basilika Ursiana und S. Giovanni Evangelista (*Kat. Nrn. 1; 7; 10, 11, 12; 13; 14;*

⁵⁹⁵ Gewöhnlich fand Ramboux wohl überwiegend in bescheidenen Herbergen und Gasthöfen der Poststationen oder ordentlicheren Pensionen größerer Städte Unterkunft, denkbar ist auch, dass er, z.B. in Subiaco oder Assisi, die abseits der üblichen Routen lagen und wo er sich lange aufhielt, in Klöstern oder Konventen unterkam. Für einen Assisi-Aufenthalt 1835 ist bekannt, dass er im Hause des Architekten Carpinelli wohnte. ZIEMKE, Assisi, S. 196 unterhalb Kat. Nr. 8.

⁵⁹⁶ So findet sich in einem Notizbuch der Vermerk, was Ramboux in Siena noch abzubilden gedachte. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Grafische Sammlung, Skizzenbuch HZ 2515, fol. 35. Zitat bei ZIEMKE, Siena, Anm. 278.

⁵⁹⁷ Auskunft darüber geben alte Reisekarten, die Guiden beigelegt waren. Z.B. die Straßenkarte Martyns, die 1791 erstellt wurde oder jene aus der *Nouveau Guide du Voyageur en Italie* von 1836. Abgebildet bei BRILLO, Reisen in Italien, S. 183 und DERS.: Italiens Mitte, Frontispiz. Die entlang der Routen liegenden Poststationen gehörten zu kleinere oder größere Städte, wie z.B. zwischen Siena und Rom Acquapendente, Bolsena, Montefiascone und Viterbo und lagen in der Regel zehn bis fünfzehn Meilen auseinander. EBD., S. 160 - 164. Über die Anstrengungen der Wanderungen äußerte sich Ramboux so: „[...] es gehört eine zimliche dosis Konsequenz dazu und die Strapaze ist nicht klein, jedoch nach Berge kommen auch wieder Ebenen [...]“. Brief an Johann D. Passavant vom 31. 10. 1837. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 611, 1072r. ZIEMKE, Siena, Anm. 8, S. 287. Auch war ihm das Ausmaß seines Vorhabens wohl bewusst, und doch ließ er sich durch den Weg, den er noch vor sich hatte, nicht entmutigen: “[...] wenigstens hat es mir bis jetzt an dessen Willen nicht gefehlt, nur darf ich an das nicht denken was mir noch zu machen übrig bleibt [...]“. Brief an Johann D. Passavant vom 31. 10. 1837. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 611, 1072r. ZIEMKE, Siena, Anm. 8, S. 287.

⁵⁹⁸ Ramboux bewegte sich zu Fuß und reitend auf Esel oder Pferd fort, bediente sich der Postkutsche und des Ochsengepanns, in einem Fall wählte er eine Schiffspassage entlang der Küste. Er reiste alleine, bei schwierigen (bergigen) Straßenverhältnissen vielleicht mit einem Führer und bisweilen wohl – nicht zuletzt aus Sicherheitsgründen – auch in Gesellschaft einer Gruppe von Reisenden.

⁵⁹⁹ Siehe dazu Anm. 671.

15, 16; 34, 38) und fertigte eine Außenansicht des Grabmals des Theoderich beziehungsweise des Exarchenpalasts (*Kat. Nrn. 5 - 6*) an. Da er offenbar erst im Oktober/November 1833 in Urbino von der Bestellung von Probenachzeichnungen bestimmter Vorlagen in Padua, Venedig, Ravenna und Florenz durch die Artistische Kommission des Berliner Museums erfahren haben könnte,⁶⁰⁰ hätte er sich ab diesem Zeitpunkt theoretisch in diesen Städten (nochmals) aufhalten müssen. In Florenz kaufte er 1833 Aquarellpapier und fertigte Aquarellkopien an, die allerdings nicht in die Aquarellsammlung eingingen.⁶⁰¹ Im Dezember 1833 befand er sich in Urbino, wo er, nachdem er das Elternhaus Raffaels besucht hatte,⁶⁰² das Altargemälde *Madonna mit der Familie Buffi* in S. Francesco von Giovanni Santi (gest. 1494) in einem Aquarell und mehreren Durchzeichnungen festhielt (*Kat. Nr. 219*). Er fügte dem Konvolut, das er nach Berlin schicken sollte, diese⁶⁰³ und noch andere Durch- und Nachzeichnungen bei, die allerdings nicht die Kunstwerke zeigten, die er eigentlich abbilden sollte; freilich ist dies im Einzelfall auch darauf zurückzuführen, dass das Kunstwerk – hier das noch in Giovanni Ciampinis 1699 erschienenem Stichwerk abgebildete Apsismosaik der ravennatischen Kirche S. Agatha – nicht mehr existierte; aber wohl ist dieses Vorgehen vornehmlich darin begründet, dass Ramboux nicht nochmals in jene Städte reisen wollte. Unklar ist, ob sich Ramboux gegen Weihnachten 1833 in Rom befand, wie er der Artistischen Kommission des Berliner Museums zuvor mitgeteilt hatte.⁶⁰⁴

Seit Januar 1834 hielt sich Ramboux nachweislich in Umbrien auf und beschäftigte sich nun mit der Umbrischen Schule um Pietro Perugino (um 1445 - 1523), dem Lehrer Raffaels. Parallel dazu fertigte er in S. Francesco, Assisi, Aquarelle nach älteren Fresken Cimabues, Giotto's und der Giotto-Schule an. Anfang des Jahres hätte in Cagli das Aquarell nach dem Lünettenfresko der *Auferstehung Christi* von Giovanni Santi, dem Vater Raffaels, in S. Domenico (*Kat. Nr. 218*) entstehen können.⁶⁰⁵ Im Mai 1834 bildete Ramboux in der Kapelle S. Severo in Perugia das Fresko *Heilige Dreifaltigkeit und Heilige* von Raffael und Pietro Perugino in einem Aquarell (*Kat. Nr. 269*) nach.⁶⁰⁶ Zwischen Mai und Juli 1834 stattete Ramboux Assisi einen Abstecher mit dem Ziel ab, sich die an Giottino zugeschriebenen Fresken in S. Chiara anzusehen und abzubilden. Zu seinem "großen Leid" musste er aber entdecken, dass sie übertüncht worden waren; nur "die im Chor sind geblieben, welche etwas konfus in der Dar-

⁶⁰⁰ Die Bestellung der Artistischen Kommission erreichte Ramboux verspätet und nur auf Umwegen. Zur Zeit der Beauftragung mit Probenachzeichnungen durch die Kommission im Mai 1833 war Ramboux bereits in Italien unterwegs. Da er der Kommission keine Adresse hinterlassen hatte, begleitete Gustav F. Waagen diesen Brief zunächst nach München zu Julius Schnorr von Carolsfeld, der, so die Vermutung Waagens, Informationen über den Aufenthaltsort von Ramboux haben könnte, um den Brief an ihn weiterzuleiten. Vermerk auf dem Brief der Artistischen Kommission an Ramboux vom 13. 5. 1833. Zentralarchiv SMB PK, I/GG 54, 213. Da jedoch auch Schnorr den aktuellen Aufenthaltsort von Ramboux nicht kannte, schickte er den Brief nach Florenz an den Kunsthändler Johannes Metzger. Schreiben von Wilhelm Wach vom 18. 11. [?schwer lesbar] 1833. Zentralarchiv SMB PK, I/GG 54, 272. Doch der Brief gelangte nicht in die Hände von Ramboux, so dass im Oktober 1833 eine Abschrift nach Urbino gesandt wurde. Schreiben des Generalsekretärs der königlichen Museen Berlin an Ramboux vom 23. 10. 1833. Zentralarchiv SMB PK, I/GG 54, 265.

⁶⁰¹ Vgl. Anm. 946. Ramboux befand sich um 1833 in Florenz: Er kaufte dort Aquarellpapier der Marke J. Whatmann Turkey Mill 1833; der Zusatz 1833 bezeichnet die Jahreszahl der Papierproduktion.

⁶⁰² Museum, 1833, Nr. 48, 2. 12. 1833, S. 384.

⁶⁰³ Ahlborn zeigte bei seinem Vortrag im wissenschaftlichen Kunstverein Berlin unter anderem Durchzeichnungen eines Gemäldes von Giovanni Santi, auf dem angeblich Raffael, sein Sohn, als Engel dargestellt sein sollte. Dabei handelt es sich um das Bild einer thronenden Madonna aus der Kapelle der Familie Buffi in S. Francesco, Urbino. Siehe Anm. 531 und *Kat. Nr. 219*.

⁶⁰⁴ Schreiben der Artistischen Kommission des Berliner Museums an Minister Altenstein vom 9. 12. 1834. GStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt 15, Abt. VIII, Nr. 2, Bd. 1.

⁶⁰⁵ Im Januar/Februar 1834 schickte Ramboux Post aus Cagli ab. Brief an Johann D. Passavant vom 2. 5. 1834 aus Perugia. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 603, 1057r. Auszugsweise zitiert bei ZIEMKE, Siena, S. 256.

⁶⁰⁶ Brief an Johann D. Passavant vom 2. 5. 1834 aus Perugia. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 603, 1057r.

stellung sind und die anderen historischen Gegenstände mich mehr interessiert hätten.“⁶⁰⁷ Ungeachtet dessen scheint er zu diesem Zeitpunkt diese erhaltenen Fresken im nördlichen Querhaus, der südlichen Abschlußwand des Querhauses und des Vierungsgewölbes in sechs Aquarellen abgebildet zu haben (*Kat. Nrn. 117 - 121; 175*). In Perugia verbrachte er die nächsten Monate bis er, vermutlich im Juli, nach Citta della Pieve reiste.⁶⁰⁸ Hier entstand das Aquarell nach dem Fresko der *Drei Anachoreten* von Perugino in S. Antonio Abbate (*Kat. Nr. 274*), das er just am 27. Juli 1834 vollendet hatte. Am 4. August 1834 arbeitete er an einem Aquarell nach Peruginos *Kreuzabnahme*⁶⁰⁹ in der Kirche S. Maria dei Servi in Citta della Pieve in dem Bewusstsein, ein noch unbekanntes Fresko Raffaels entdeckt zu haben (*Kat. Nr. 285, Aquarell zerstört*). Vermutlich bildete Ramboux während dieses Aufenthalts auch die *Anbetung der Könige* im Oratorio di S. Maria dei Bianchi von Perugino in einer dreiteiligen Sepianachzeichnung ab (*Kat. Nrn. 282 - 284*). Ramboux plante zu diesem Zeitpunkt wieder in das benachbarte Perugia zu wandern und teilte Passavant seine dortige Adresse in der Casa Zanetti mit. Danach wollte er sich erneut nach Assisi begeben, wo er die Fresken Giotto's in Vierungsgewölbe in der Unterkirche von S. Francescos abzubilden gedachte.⁶¹⁰ (*Kat. Nrn. 108 - 111*) Am 17. August befand er sich in Panicale, wo er bereits kurz zuvor das Aquarell nach dem Fresko mit dem hl. Sebastian und Gottvater in der Kirche S. Sebastiano angefertigt hatte.⁶¹¹ (*Kat. Nr. 257, Aquarell zerstört*) Im September 1834 besucht er, wie zuvor im Mai und wie geplant, wieder Perugia.⁶¹² Welche Fresken er während seiner häufigen Aufenthalte in Perugia wann nachbildete, ist unklar; zumindest entstanden in diesem Spätsommer 1834 wohl diejenigen nach Fresken der Perugino-Schüler, darunter nach der *Stigmatisierung des hl. Franz* von Giovanni di Pietro, gen. Lo Spagna (um 1450 - 1528) am Tympanon der Fassade von S. Francesco al Monte (Monteripido) in Perugia (*Kat. Nr. 273*) und/oder nach *Der hl. Martin teilt seinen Mantel* von Giannicola di Paolo (dokumentiert 1484 - 1544) in S. Martino al Verzaro (*Kat. Nr. 272*). Weitere Fresken, die Ramboux in diesem Zeitraum in Perugia in Aquarell nachgezeichnet haben könnte, sind *Der Tod des hl. Ludovico di Tolosa* des Benedetto Bonfigli (um 1420 - 1496) in der Kapelle des Palazzo Comunale (dei Priori) (*Kat. Nr. 220*) und eine *Verherrlichung Mariä* eines unbekanntes Meisters in S. Giuliana (*Kat. Nr. 192*). Das Aufschieben der bereits für Ende Juli geplanten Reise nach Assisi und das Abbilden der vier Ordenstugenden Giotto's in der Unterkirche von S. Francesco hing mit einem erwarteten Brief aus Ravenna zusammen, der die Anweisung einer Geldsumme enthielt.⁶¹³ Die Aquarelle nach den Giotto-Fresken in der Unterkirche sind dann wohl in den folgenden Wochen, im Oktober 1834, entstanden (*Kat. Nrn. 108 - 111*).

⁶⁰⁷ Brief an Johann D. Passavant vom 27. 7. 1834 aus Citta della Pieve. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 604, 1059v.

⁶⁰⁸ Brief an Johann D. Passavant vom 2. 5. 1834 aus Perugia. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 603, 1058r.

⁶⁰⁹ Das Blatt trägt das Datum 4. 8. 1834. HUECK, *Le copie de Johann Anton Ramboux*, S. 4, Abb. 14, S. 6. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, Ramboux-Album Nr. 9, S. 16 unten. „Es befindet sich zwischen zwei Mauern, so daß man es mit genauer Not bei Nachtlicht übersehen kann, [...]“. Brief an Johann D. Passavant vom 27. 7. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 604, 1059r. Siehe auch S. 113 - 114.

⁶¹⁰ Brief an Johann D. Passavant vom 27. 7. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 604, 1059v.

⁶¹¹ *Museum*, 1834, Nr. 41, 13. 10. 1834, S. 335. Der Reisebericht wurde verfasst in „Panicale, delegazione di Perugia 17. Aug. 1834“.

⁶¹² Briefe an Johann D. Passavant vom 11. 9. 1834 und 23. 9. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 605 und 606.

⁶¹³ Brief an Johann D. Passavant vom 23. 9. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 606, 1062v.

Im Herbst 1834 hielt sich Ramboux in Gubbio auf.⁶¹⁴ Er muss bereits zuvor dort gewesen sein.⁶¹⁵ Irgendwann während dieser wiederholten Aufenthalte in Gubbio zwischen Anfang 1834 und Ende 1835 hätte Ramboux Gelegenheit finden können, auf vier Aquarellen die Gewölbefresken des Ottaviano Nelli (um 1370/75 - vor 1450) in S. Agostino mit Szenen aus dem Leben des hl. Augustin festzuhalten (*Kat. Nrn. 229 - 232*) und das Aquarell nach der *Aufnahme der hll. Maurus und Placidus in den Benediktinerorden* in der Kirche S. Pietro anzufertigen (*Kat. Nr. 300, Aquarell zerstört*). Wohl im Dezember traf er wieder in Assisi ein, wo ihn im Februar und im April 1835 Briefe erreichten.⁶¹⁶

Für das Frühjahr 1835 plante er sich mit der Toskanischen Schule zu beschäftigen⁶¹⁷ und befand sich noch mindestens bis Ende Juli 1835 in Assisi.⁶¹⁸ Am 16. Juni und 4. September 1835 schreibt er erneut an Passavant aus Assisi nach Rom⁶¹⁹ und teilt ihm mit, sich „wohl in diesem Sommer noch in Umbrien herum treiben zu müssen,“ um dann im kommenden Winter nach Rom reisen zu können,⁶²⁰ da sich sein Aufenthalt angesichts der (wohl unerwarteten) Fülle an geeigneten Vorlagen und vielleicht organisatorischer Schwierigkeiten „an jedem Orte immer mehr ausdehnt“.⁶²¹ Der Maler Friedrich Wasmann (1805 - 1886) traf Ramboux am 18. Juli 1835 in Assisi beim Nachbilden der Fresken in S. Francesco an.⁶²² In Anbetracht der Fülle der Aquarelle, Fresken- und Fensterdurch- und nachzeichnungen, die Ramboux allein in S. Francesco angefertigt hat, ist anzunehmen, dass er auch große Teile des Jahres 1836 in Assisi verbrachte; belegt sind Aufenthalte dort für Mai und Anfang Dezember 1836.⁶²³ Da er im September 1837 einen Abstecher nach Rom ins Auge fasste,⁶²⁴ wird er bis spätestens zu diesem Zeitpunkt die Arbeiten in S. Francesco beendet gehabt haben.

Doch der Ausbruch der Cholera vereitelte seinen eigentlichen Plan, „wegen seinen Arbeiten“ nach Rom zu reisen, wie er Ende Oktober 1837 aus Siena schrieb. Es erschien Ramboux nicht ratsam, sich

⁶¹⁴ Brief an Johann D. Passavant vom 14. 11. 1834 aus Gubbio. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 607.

⁶¹⁵ Er hatte zu unbekanntem Zeitpunkt den in Gubbio ansässigen Grafen Ranghiasi bei dem Ankauf von Gemälden beraten. Brief an Johann D. Passavant vom 14. 11. 1834 aus Gubbio. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 607, 1064r.

⁶¹⁶ Am 26. Februar schreibt ein Fra Luigi Mareri aus dem Kloster S. Domenico in Gubbio an Ramboux nach Assisi, zwei weitere Briefe folgen im April. Der Brief ist an eine Familie Vione (oder Vrone) Colmo adressiert. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 477, die übrigen Briefe in der StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 478 vom 11. 4. und Nr. 479 vom 25. 4. 1835. In allein drei Briefen geht es um den erwähnten Terrakotta-Altar. Am 4. April schrieb Karl J. von Bunsen an Ramboux nach Assisi. Ramboux hatte sich am 28. März aus Assisi bei Bunsen erkundigt, ob die Erlaubnis für das Absenden der Kisten von Ancona nach Marseille in Ancona eingetroffen sei. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 608, 1066r.

⁶¹⁷ Brief an Johann D. Passavant vom 27. 7. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 604, 1059r.

⁶¹⁸ Brief von Karl J. von Bunsen an Ramboux vom 4. 4. 1835. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 608, 1066r. Auch dieser hat den Terrakotta-Altar als Gegenstand. Ramboux hatte sich zu diesem Zeitpunkt in der „Casa Carpinelli“ eingemietet. Die Adresse Ramboux' im Hause des Architekten Carpinelli vermerkt auch Passavant in seinem Notizbuch. Städelsches Institut, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 5, S. 227. ZIEMKE, Assisi, S. 170 und S. 196 unterhalb Kat. Nr. 8. Auch Eduard Steinle, der Friedrich Overbeck bei dessen Arbeiten in S. Maria degli Angeli unterhalb von Assisi 1829 half, war in der Casa Carpinelli „hoch über der Stadt“ abgestiegen. HOWITT, Overbeck, I, S. 505.

⁶¹⁹ StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 609 und 610. Abgedruckt bei ZIEMKE, Assisi, S. 170.

⁶²⁰ StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 609, 1068v.

⁶²¹ „Durch den vielen Stoff, wo mir auch noch verbleibt, glaube ich mich diesen Sommer noch in Umbrien herum treiben zu müssen, und vielleicht den auf den nächsten kommenden Winter ein[en] Abstecher nach Rom machen zu können.“ Brief von Ramboux an Johann D. Passavant vom 16. 6. 1835. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 609, 1068v.

⁶²² WASMANN, Künstlerleben, S. 142 f. Wasmann hatte sich an die Nazarener, besonders Friedrich Overbeck, angeschlossen und interessierte sich offenbar auch vor diesem Hintergrund für die Fresken in S. Francesco, Assisi.

⁶²³ ZIEMKE, Assisi, S. 170. Im Mai unterzeichnete Ramboux einen Bericht über den Erhaltungszustand der Fenster in der Kirche S. Francesco. HUECK, La basilica francescana, S.144. Ramboux datierte eine Zeichnung mit „Assisi am 2. Dezbr. 1836“. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 98.

⁶²⁴ Der in Rom lebende und seit dem ersten Italienaufenthalt mit Ramboux befreundete Maler Peter Rittig (1789 - 1840) ließ Passavant im September 1837 Grüße von Ramboux ausrichten. Wohl hatte Rittig einen Brief von Ramboux erhalten, in dem er sein Kommen ankündigte. Brief von Ludwig Gruner aus Rom an Johann D. Passavant vom 30. 9. 1837. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 265.

weiter als nach Orvieto vorzuwagen: „Statt in Rom zu seyn treibe ich mich nunmehr in Toscana herum.“⁶²⁵ In Siena beabsichtigte er sich (wie es scheint, eher unfreiwillig) die nächsten Monate zu beschäftigen, um danach nach Pisa und Florenz zu reisen, wo er den Sommer 1838 zu verbringen gedachte.⁶²⁶ Tatsächlich sind aus beiden Städten Aquarelle und Nachzeichnungen bekannt,⁶²⁷ jedoch gingen sie nicht in die Kopiensammlung ein. Den bedeutenden Kunstsammler und Kunstkenner Sulpiz Boisserée (1783 - 1854), den Ramboux bereits früher kennengelernt hatte,⁶²⁸ traf Ramboux in den ersten Dezembertagen 1837 in Siena an, wo sich Boisserée nach einem Treffen noch am selben Tag die Fresken Pinturicchios in der Libreria des Domes ansah, um danach die Galerie der Akademie zu besuchen. Unklar ist, ob die Auswahl der Besichtigungststätten mit Ramboux' dortiger Kopiertätigkeit zusammenhing: er fertigte sowohl in der Libreria nach einem Fresko Pinturicchios (1445 - 1513) (*Kat. Nr. 270*) als auch Gemälden in der Galerie der Akademie (Pinakothek) Aquarelle an (*Kat. Nrn. 43 - 45; 97*). Am 3. Dezember unternahmen Boisserée und Ramboux einen gemeinsamen Sonntagsausflug in den Palazzo Piccolomini und unterhielten sich unter anderem über die dortigen Deckengemälde.⁶²⁹ Am 21. Februar 1838 war Ramboux erneut oder noch immer in Siena anzutreffen.⁶³⁰ Am 11. Juni 1838 schrieb Ramboux aus Siena an den Direktor der florentinischen Real Galleria, weitere Briefe aus Siena folgten.⁶³¹ Für das Jahr 1838 ist auch ein erneuter Aufenthalt in Orvieto überliefert:⁶³² Höchstwahrscheinlich entstanden zu diesem Zeitpunkt (und/oder bereits im Herbst 1837) die Aquarelle nach Kunstwerken im Orvietoer Dom: nach Fresken Luca Signorellis (um 1444 - 1523) und Fra Angelicos (um 1387 - 1455) in der Brizio-Kapelle (*Kat. Nrn. 209 - 210; 238 - 244*), nach denen des Ugolino di Prete Ilario (um 1317- 1339/49) in der Kapelle del Corporale (*Kat. Nrn. 178 - 182*), dem Domchor (*Kat. Nr. 183*) und nach einem Gemälde Pinturicchios in einem Privathaus (*Kat. Nr. 266*). Auch die Ansicht der Fassade des Doms hätte bei dieser Gelegenheit entstehen können (*Kat. Nr. 90*). Am 23. September 1838 schreibt Ramboux an Passavant aus Florenz⁶³³ und zeichnete wohl wieder nach Gemälden und Fresken dort – keine dieser Arbeiten ging in die Aquarellsammlung ein; vielleicht behinderte seine Arbeit dort der Umstand, dass ihn aus Deutschland bestellten Aquarellfarben nicht erreicht hatten.⁶³⁴ Am 28. November 1838 stellt Ramboux erneut in Siena einen Ausfuhrantrag für von ihm erworbene italienische Tafelbilder an den Direktor der florentinischen Galerie.⁶³⁵ Auch wenn wir keine genaueren Hinweise über seine Kopiertätigkeit während dieser Aufenthalte haben, so

⁶²⁵ Brief an Johann D. Passavant vom 31. 10. 1837. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 611, 1072v. Auszugsweise abgedruckt bei ZIEMKE, Siena, Anm. 8.

⁶²⁶ Brief an Johann D. Passavant vom 31. 10. 1837. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 611, 1072v.

⁶²⁷ Siehe Anm. 946.

⁶²⁸ Auf der Rückreise von Italien nach Trier stattete Ramboux Boisserée am 10. 9. 1822 einen Besuch ab. BOISSERÉE, Tagebücher, I, S. 833.

⁶²⁹ BOISSERÉE, Tagebücher, III, S. 295.

⁶³⁰ Brief an Johann F. Böhmer vom 21. Februar 1838 aus Siena. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 10. Dieser Brief ist im Register des Böhmer-Nachlasses infolge eines Lesefehlers fälschlicherweise auf das Jahr 1828 datiert worden.

⁶³¹ MERZENICH, Di diettanza, S. 309 - 313.

⁶³² Eine Zeichnung mit zwei Italienerinnen trägt die Bezeichnung: Due Orvietane col ... in Capo. 1838. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 99, S. 87. ZIEMKE, Ramboux, S. 18.

⁶³³ StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 612. Auszugsweise abgedruckt bei ZIEMKE, Siena, Anm. 8.

⁶³⁴ Brief an Johann D. Passavant vom 23. 9. 1838. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 612, 1074r.

⁶³⁵ MERZENICH, Di diettanza, S. 311.

wird doch der größte Teil der zahlreichen Aquarelle nach sienesischen Fresken und Gemälden während des Zeitraums zwischen Ende Oktober 1837 und Ende 1838 entstanden sein.

Den Winter 1838/1839 plante Ramboux in Rom zu verbringen, wie er Passavant im September mitteilte.⁶³⁶ Im Januar 1839 hielt sich Ramboux tatsächlich in Rom auf, wo er Sulpiz Boisserée am 17. Januar traf.⁶³⁷ Wie es scheint, dehnte Ramboux den beabsichtigten Winter-Aufenthalt in Rom über das Frühjahr und den Sommer 1839 aus: Der Maler Joseph A. Settegast (1813 - 1890) traf ihn zwischen Mai, Juni und Juli 1839 in Rom an.⁶³⁸ Im Herbst des Jahres 1839 bewegte er sich in der näheren Umgebung Roms, wo ihn der Maler Johann W. Schirmer (1807 - 1863) zwischen dem 22. September und Anfang Oktober 1839 in Subiaco antraf: Ramboux hatte gerade die umfangreichen Kopierarbeiten nach Fresken in den Klöstern S. Scholastica und S. Benedetto beendet,⁶³⁹ die ihn gewiss seit dem Spätsommer⁶⁴⁰ beschäftigt hatten (*Kat. Nrn. 42, 50 - 66, 170, 193, 250*). Vielleicht kehrte Ramboux über den Winter des Jahres 1839/1840 wieder nach Rom zurück und verbrachte dort weitere Monate. Wenn nicht bereits teilweise während der möglichen beziehungsweise überlieferten Romaufenthalte 1832, zu Weihnachten 1834, Winter 1835/36 oder September 1837 entstanden, hätte Ramboux spätestens jetzt die zahlreichen Aquarelle nach römischen Mosaiken und Fresken anfertigen können.

Am 15. August des Jahres 1840 brach er von Rom nach Neapel auf.⁶⁴¹ Während des knapp vierwöchigen Aufenthalts dort⁶⁴² entstanden wohl die Aquarelle nach den Fresken Andrea Solarios (1450 - ca. 1520) im Klosterhof von SS. Severino e Sossio (*Kat. Nrn. 234 - 237*), nach den Fresken Leonardo Besozzos (tätig ab 1421 - nach 1488) und Perinetta Beneventos (lebte im 15. Jahrhundert) in S. Giovanni e Carbonara (*Kat. Nrn. 195 - 199*), nach den Gewölbefresken der sieben Sakramente eines Giottoschülers in S. Maria del Incoronata (*Kat. Nrn. 100 - 107*) aber auch nach den wesentlich älteren Mosaiken des 5. Jahrhunderts im Baptisterium von S. Gennaro (*Kat. Nrn. 19 - 21*). Um Mitte September 1840 reiste er von Neapel aus gen Norden.⁶⁴³ In Tuscania,⁶⁴⁴ das „im Mittelalter [...] auch bedeutender gewesen zu seyn [scheint] als es gegenwärtig ist“, entstanden, wohl im September oder Oktober 1840, die Aquarelle nach den Fresken der zentralen Apsis und der Krypta von S. Pietro (*Kat. Nrn. 30 - 32*) und des Triumphbogenfreskos in S. Maria (*Kat. Nr. 33*).⁶⁴⁵ Von Tuscania aus wanderte Ramboux, wohl im Oktober, weiter nach Viterbo, wo er die Fresken Lorenzo da Viterbos (um 1437 - nach 1476)

⁶³⁶ Brief an Johann D. Passavant vom 23. 9. 1838 aus Florenz. Auszugsweise abgedruckt bei ZIEMKE, Siena, Anm. 8.

⁶³⁷ BOISSERÉE, Tagebücher, III, S. 465.

⁶³⁸ JOSEPH ANTON NIKOLAUS SETTEGAST 1813-1890, S. 12, 14 und 16.

⁶³⁹ APPEL, Schirmer, S. 80.

⁶⁴⁰ Im Skizzenbuch 1936/22 ZB 9 (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Sammlung) war ein Fahrschein für die Diligenza di Subiaco nach Tivoli vom 29.7.1839 enthalten. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 76. Vielleicht ein Hinweis auf eine Unterbrechung der Arbeiten?

⁶⁴¹ Die Reise führte über Alatri, Frosinone, Ceprano und Capua. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, 19. ZIEMKE, Ramboux, S. 18 und ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 102, S. 87.

⁶⁴² „[...] Neapolis, dort hielt ich mich ungefähr 27 Tage auf.“ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Sammlung, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, 21. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 45.

⁶⁴³ Die Reise führte über Civita Vecchia nach Corneto. Dort fielen ihm Fresken in einer nicht genannten Kapelle auf, die er aber nicht in Aquarell abbildete. Nahe Capua besichtigte er das alte Tarquinium mit den etruskischen Gräbern der Chiusi, nach denen er zeichnete, aber keine Aquarelle anfertigte. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Sammlung, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, 21.

⁶⁴⁴ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Sammlung, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, 23. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 64.

⁶⁴⁵ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Sammlung, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, 23, 25 und 27. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 64.

in der Kapella di Mezzatosta in S. Maria della Verita in insgesamt sechs Aquarellen festhielt (*Kat. Nrn. 201 - 206*).⁶⁴⁶

Die folgenden nachweisbaren Aufenthalte in der Toskana – im August 1841 besuchte er S. Gimignano⁶⁴⁷, im Mai 1842 ist er in Florenz nachweisbar,⁶⁴⁸ im selben Jahr auch in Siena⁶⁴⁹ – sind für die Entstehung der Kopien, die im *Museum Ramboux* enthalten sind, nicht mehr relevant, da diese Blätter zu diesem Zeitpunkt bereits verkauft waren und im Frühjahr 1841 Düsseldorf erreichen sollten;⁶⁵⁰ lediglich diejenigen Aquarelle, die bis zum seinem Tod in Ramboux' Besitz verblieben,⁶⁵¹ hätten noch während dieser Aufenthalte entstehen können. Über den Entstehungszeitpunkt der restlichen Aquarelle und mit Sepia lavierten Zeichnungen – diejenigen nach den Gemälden in den Bologneser Kirchen S. Giacomo Maggiore von Francesco Francia (1470 - 1518) (*Kat. Nrn. 277*), S. Michele in Bosco von Innocenzo Francucci, gen. da Imola (1490/94 – 1547/50) (*Kat. Nrn. 303 und 306*) und nach Gemälden in der dortigen Pinakothek (*Kat. Nr. 294 und 299*), nach Fresken in verschiedenen Kirchen zu Arezzo (*Kat. Nrn. 184, 190 und 191, 207 - 208*), sowie nach einem Tafelbild des Lo Scheggia (geb. um 1470) in S. Giovanni in Valdarno (*Kat. Nr. 247*) – liegen keine Anhaltspunkte vor. Sie lassen sich leider nur sehr ungenau zwischen 1816 - 1822 und 1832/1833 - 1840 datieren.

Nachdem die Kopiensammlung mit 327 Blättern schließlich Ende 1840 verkauft und bereits teilweise nach Düsseldorf verschickt worden war,⁶⁵² verblieb Ramboux noch wenige Jahre in Italien und brach wohl im Sommer 1842 nach Deutschland auf. Nach der Ankunft in Deutschland wohl im Herbst 1842 ließ sich Ramboux wieder in Trier nieder. Den Winter 1842/43 über widmete er sich dem Ordnen seiner aus Italien mitgebrachten Sammlungen aus Aquarellen, Zeichnungen, Durchzeichnungen und nicht zuletzt der umfangreichen Gemäldesammlung.⁶⁵³ 1844 wurde er unter anderem wegen seiner besonderen Kenntnisse der italienischen Kunst des Mittelalters Konservator der Wallraf'schen Sammlung zu Köln und blieb es bis zu seinem Tod 1866.⁶⁵⁴

2. 4. 4 Quellenstudium

Welches Ausmaß das Quellenstudium hatte und welche Rolle es für die Zuschreibung der nachgebildeten Kunstwerke gespielt hat, ist, angesichts fehlender zusammenhängender schriftlicher Notizen, unklar. Dass sich Ramboux ganz nach dem Vorbild des Kunsthistorikers Rumohr kritisch mit italieni-

⁶⁴⁶ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Sammlung, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, 29.

⁶⁴⁷ HUECK, *Le copie di Johann Anton Ramboux*, S. 3.

⁶⁴⁸ MERZENICH, *Di dietanza*, S. 304.

⁶⁴⁹ ZIEMKE, *Ramboux*, S. 18.

⁶⁵⁰ Dazu siehe S. 184.

⁶⁵¹ Zu diesen Anm. 946.

⁶⁵² Zu den Umständen des Verkaufs siehe S. 178 - 183.

⁶⁵³ Der genaue Zeitpunkt des Rückreiseantritts nach Trier ist unklar, ebenso wie die der Zeitpunkt der Ankunft in Trier. „Seit der Ankunft in meiner Vaterstadt lebe ich ohne alle äußere Kunstberührung und ich konnte daher derselben weder Nutzen noch Nachteil bringen. Ich hatte mich diesen Winter bloß mit dem ordnen meiner mitgebrachten Antiquitäten beschäftigt, [...]“ Brief an Johann D. Passavant von 12. 4. 1843. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 613, 1076r. Aus diesen Indizien könnte sich eine Rückreise während des Winters 1842/1843 ergeben, vielleicht hielt er sich noch im Jahr 1843 auf italienischem Boden auf.

⁶⁵⁴ Siehe dazu und zu dem weiteren Wirken von Ramboux in Köln VEY, *Ramboux in Köln*, S. 27 - 70. BOHM, Elga: *De Noël und Ramboux. Zwei Kölner Museumskonservatoren des 19. Jahrhunderts*, in: *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung: Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, hrsg. Heinz Althöfer, München 1937, S. 313 - 320. BRACKER, J.: *Auffindung und Bewahrung einer Antike um 1840 – Das Lääner Philosophenmosaik*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 28 (1966), S. 333.

scher Kunstliteratur auseinandersetzte, ist aber bekannt. In Urbino hatte Ramboux vor Mai 1834 Einblick in originale Dokumente zu Giovanni Santi und Raffael genommen. Er überprüfte so die in Luigi Pungileonis Werk *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino* (Urbino 1829 - 1831) gelieferten Hinweise über das Leben Raffaels und fand sie durch Archivalien bestätigt.⁶⁵⁵ Aufschluss über einen Besuch in einem Archiv geben kurze Anmerkungen in einem Notizbuch: Wohl bei dem Besuch in einem Archiv im Kloster Montecassino⁶⁵⁶ vermerkt er, dass er dort Urkunden über fürstliche und gräfliche Stiftungen an das Kloster Montecassino gefunden hätte. Auch die im Frankfurter Zeichnungskonvolut enthaltenen Durchzeichnungen nach Urkunden, Buchmalereien und anderen Schriftstücken – zum Beispiel solche aus der Klosterbibliothek zu Subiaco – können zwar Hinweise auf Ramboux' Quellenstudium geben, müssen jedoch nicht in direktem Bezug zu den in Aquarell abgebildeten Kunstwerken stehen. Wie auch die Inschriften an Gebäuden, Grabmalen oder Malereien, die Ramboux notierte oder in einzelnen Nachzeichnungen festhielt, sollten auch die wenigen Schriftstücke, die Ramboux buchstäblich als Faksimiles nachbildete, besonders deshalb festgehalten werden, um als historische Studiengrundlagen Verwendung zu finden.

3. Analyse der Kopiensammlung

3.1 Auswahlkriterien

Obwohl Ramboux bereits auf eine für uns nicht genau zu umreißende Denkmälerkenntnis aufbauen und sich dabei auf seine Durch- und Nachzeichnungssammlung stützen konnte, die er während des langen ersten und kurzen zweiten Italienaufenthalts angefertigt hatte, wird er sich dennoch wie jeder Reisende vor Antritt seiner dritten Italienreise mithilfe einschlägiger Publikationen gezielt auf das Aufsuchen der Kunstwerke vor Ort vorbereitet haben.⁶⁵⁷ Dies steht im Vergleich zur ersten Italienreise umso mehr zu erwarten, da es erstens mehr solcher Publikationen gab und zweitens er mit einer leicht veränderten Intention durch Italien reisen wollte.

Wie Ziemke gezeigt hat, werden die meisten der von Ramboux kopierten Kunstwerke in einschlägigen internationalen Publikationen zur italienischen Kunst⁶⁵⁸ flüchtig erwähnt, beschrieben oder – in einigen Fällen – abgebildet.⁶⁵⁹ Es ist nicht feststellbar, welche Publikationen Ramboux wann – manche Schriften waren ihm gewiss erst in Italien zugänglich – konsultiert hat;⁶⁶⁰ dass Ramboux vielleicht in

⁶⁵⁵ Brief an Johann D. Passavant vom 2. 5. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 603, 1057r. Passavant sollte den Schriften Pungileonis, die ihm 1834 vielleicht schon längst bekannt waren, aufgrund ihrer „historisch begründeten Nachrichten“ in seinem „Rafael von Urbino“ großen Wert beimessen. PASSAVANT, Rafael, 1, S. XVI.

⁶⁵⁶ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Sammlung, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, 9.

⁶⁵⁷ Ernst Förster schrieb 1830: „Wenn ein Künstler nach Italien reiset, so wird er natürlich mit Hülfe der vielen ausführlichen Bücher, welche über jenes Land geschrieben worden, sich über das aller Orten Sehenswerthe zu unterrichten suchen. Auch ich habe es bei meiner ersten Reise vor drei Jahren so gemacht;“ FÖRSTER, E.: Beiträge zu vorbereitenden Studien für Künstler, welche in Italien reisen, in: Kunstblatt, 16, 25. 2. 1830, S. 61.

⁶⁵⁸ Ramboux sprach Italienisch seit seinem ersten Italienaufenthalt, Französisch wohl bereits von Kindesbeinen an.

⁶⁵⁹ Hierzu siehe ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, und seine beiden bereits zitierte Aufsätze zu den Kopien nach Kunstwerken in Assisi und Siena.

⁶⁶⁰ Der Nachlasskatalog Ramboux' listet zahlreiche Bücher, Hefte und Kupferstichwerke zu italienischer Kunst auf. Darunter befinden sich z.B. unter den Nummern: (235) MABILLON, J.: *Museum italicum, seu collectio veterum scriptorum ex bibliothecis italicis*, Paris 1724. (236) DE MONTFAUCON, B.: *Diarium Italicum*, Paris 1702. (239) DA MORRONA, A.: *Pisa illustrata*, 3 Bde., Livorno 1812. (359) LANZI, L.: *Storia pittorica della Italia*, 6 Bde., Bassano 1822. (498) CIAMPINI, G.: *Vetera Monumenta*, 2 Bde., Rom 1620. (507) DERS.: *De sacris aedificiis*, Bd. 3, Rom 1747. Unabhängig

direkter Vorbereitung auf seine Abbildungstätigkeit in S. Francesco, Assisi, das 1826 erschienene Werk Ottleys studiert hat, wissen wir durch Durchzeichnungen, die er nach einigen Stichen nach diesen Fresken angefertigt und sie in sein Zeichnungskonvolut aufgenommen hatte.⁶⁶¹ Ein großer Teil der von Ramboux abgebildeten Kunstwerke jedoch war dem Publikum nördlich der Alpen unbekannt und in Italien höchsten lokal bekannt. In allen Fällen lieferte er Neuabbildungen und in vielen Fällen Abbildungen solcher Kunstwerke, die bislang nicht in Stichen publiziert waren.

Im Rahmen der organisatorischen Möglichkeiten maß Ramboux denjenigen Kunstwerken, die er aufwändig nachzeichnete, kolorierte, mit zusätzlichen, zum Teil aus eigenen Quellenstudien gewonnenen Informationen beschriftete und in den Zusammenhang mit anderen von ihm nachgebildeten Kunstwerken stellte, einen besonderen Status bei. Da die Aquarelle sowohl Malern als auch Kunsthistorikern als Anschauungsmittel dienen sollten, haben – innerhalb der romantischen Kunstanschauung miteinander verbunden – künstlerische und kunsthistorisch-kennerschaftliche Einflüsse gemeinsam die Wahl der Kunstwerke mitbestimmt. Zudem lieferte die drohende Zerstörung vor allem der Mosaiken und Wandmalereien für Ramboux einen zusätzlichen Impuls für das Kopieren.⁶⁶² Trotz aller Vorbereitungen wurde Ramboux' Wahl der zu kopierenden Kunstwerke zu einem gewissen Maß auch von Zufälligkeiten gelenkt. Wie wir gesehen haben, ist kein gezieltes „Nacheinander“ bei der Erstellung der Abbildungen zu beobachten, auch wenn es anfangs mit den Aquarellen nach den frühchristlichen Denkmälern in Ravenna so erscheint. Es scheint, dass Ramboux einen wie auch immer zurechtgelegten „Plan“ der abzubildenden Kunstwerke im Verlauf seiner Arbeit auch angesichts der vor Ort angebotenen, unerwarteten Fülle an geeigneten Vorlagen weiter ausgebaut hat,⁶⁶³ als er Wandmalereien, von denen bislang weder Nachstiche existierten noch Erwähnung in der von ihm genutzten Kunstliteratur war, eigenständig „entdeckte“. Häufig wurde er gewiss auch durch Hinweise Einheimischer oder anderer Italienreisender auf bislang unbekannte Gemälde aufmerksam gemacht. Nicht zuletzt in Anbetracht dieser Tatsache schloss er die Sammlung schließlich bei etwa 300 Blättern, um ein Ende zu finden.⁶⁶⁴ Es mag Zufall sein, dass d'Agincourts *Histoire de l'art* 325 Bildtafeln zählen; auch Vogel von Vogelsteins Abbildungssammlung zählte 300 Blätter.

davon, ob er diese Exemplare bereits vor seiner dritten Italienreise besaß oder während dieser erwarb und nutzte, steht zu erwarten, dass Ramboux daneben auch besonders auch die Reisebeschreibungen ((248) Reise Carl's Landgrafen zu Hessen [...] durch Tyrol, Venedig, [...], Cassel 1722. (250) Misson: Voyage d'Italie. 4 Bde mit Illustrationen, Utrecht 1722) für die Vorbereitung auf die Italienreisen kannte und benutzte.

⁶⁶¹ OTTLEY, William Y.: Série de planches, gravées d'après les peintures et les sculptures des plus fameux maitres de l'ancienne école Florentine, pour servir d'éclaircissement à l'histoire de la restauration des beaux-arts en Italie, London 1826. ZIEMKE, Assisi, Kat. Nrn. 23, 168, 180, 213, 269, 271.

⁶⁶² So beschwerte sich Ramboux an mehr als einer Stelle über die mutwilligen Zerstörungen mancher Fresken in Kirchen oder Klöstern durch Verantwortliche infolge baulicher Maßnahmen oder Übertünchung der Malereien. Siehe *Kat. Nr. 117* und *Kat. Nr. 285*. Ramboux hat sich in diesem Zusammenhang einmal restauratorisch betätigt, als er die durch ein wenige Jahre zuvor ereignetes Erdbeben beschädigten Übertünchungen entfernte und half, Fresken freizulegen. Siehe *Kat. Nr. 119*.

⁶⁶³ „Meine Serie von Zeichnungen wie natürlich als Zweck meiner Reise hält mich immerfort beschäftigt;“ Brief an Johann F. Böhmer nach Frankfurt am Main vom 21. 2. 1838 aus Siena. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 10, 18r.

⁶⁶⁴ Im September 1838 konnte Ramboux ein Ende seiner Kopierkampagne noch nicht absehen: „[...] wie lange noch die meine [Arbeit] dauern wird kann ich bis jetzt selbst noch nicht bestimmen soviel weiß ich daß meine quadri d'rauf gehen und an Schwitztropfen es auch nicht fehlt; ob ich es wohl dahin bringen werde auf diesen Winter nach Rom zu reisen obwohl ich es wünschte, daß ich denn die florentiner Arbeit auf den nächstkommenden Sommer fortsetzte; sonst nimmt die Geschichte gar kein Ende, und glaube ich auch daß man eine Sammlung mit etwa 300 Zeichnungen schon schließen kann das heißt die mir vorgenommene Zeit mitzugerechnet.“ Brief an Johann D. Passavant vom 23. 9. 1838 aus

Wie bereits oben anklang, musste das Verfolgen eines im Vorhinein festgesetzten Plans erschwert werden durch die Umstände vor Ort. Neben möglichen politischen,⁶⁶⁵ den bereits oben angedeuteten klimatischen und damit verbundenen gesundheitsgefährdenden Umständen⁶⁶⁶ waren dies Schwierigkeiten, die die praktische Zugänglichkeit der Kunstwerke vor Ort betrafen. Beschreibungen oder bereits bestehende Abbildungen teilten Ramboux nichts darüber mit, wo im Kirchenraum sich das für ihn interessante Gemälde genau befindet oder ob ein Altargemälde vielleicht inzwischen an einen anderen Ort verbracht worden war. War das Kunstwerk schwer zugänglich und vom Boden aus nicht gut einsehbar, benötigte Ramboux ein Gerüst, das beschafft, auf- und wieder abgebaut werden musste; mitunter profitierte Ramboux wohl von Wandvorsprüngen oder Altarbaldachinen, so dass auch eine Leiter ausreichen konnte.⁶⁶⁷ Unter Umständen war das Wandgemälde verbaut oder durch Mobiliar verdeckt oder gar übertüncht worden – war es freizulegen? Existierte das Kunstwerk überhaupt noch oder wurde es durch ein Erdbeben zerstört oder im Zuge von „Restaurierungen“ übermalt?⁶⁶⁸ War das Kopieren gestattet oder musste eine Erlaubnis eingeholt werden?⁶⁶⁹ Angesichts der problematischen Lichtverhältnisse in den dunklen Kirchen konnte Ramboux nicht immer unter natürlichem Licht arbeiten – er musste also besonders in den Wintermonaten für künstliche Beleuchtung sorgen und sich mit Petroleumlampen, Fackeln oder Kerzen ausrüsten. Auch die ausreichende Versorgung mit geeigneten

Florenz. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 612, 1075r. Abgedruckt bei ZIEMKE, Siena, Anm. 8, S. 287 – 288.

⁶⁶⁵ Der Zeitraum zwischen 1832 und 1842 war in Italien – zwischen Juli-Revolution und Revolution von 1848 – von national-liberalen Aufständen geprägt, die 1848/49 in die Revolution in Italien münden sollten. 1831 brachen Unruhen in den Herzogtümern Modena und Parma sowie in der Romagna aus, die Ramboux nicht davon abhielten, 1832 und 1833 Ravenna zu besuchen, das in der Romagna liegt. Die mit den liberalen Aufständischen kooperierenden Französischen Truppen besetzten 1831 - 1838 Ancona. Es kam zur Niederschlagung dieser Aufstände durch Österreichische Truppen. Nach Ancona reiste Ramboux 1835.

⁶⁶⁶ Die in Reiseführern zusammengestellten Reiserouten folgten dem Vorsatz, Italien – so angenehm und interessant wie möglich – in etwa zehn Monaten zu bereisen. Empfehlungen in der Art eines Reisekalenders für den Besuch einer Stadt zu einer bestimmten Jahreszeit richteten sich nach Bequemlichkeit (von Wetter und Klima beeinflusstes Wohlbefinden) und Sehenswürdigkeiten (Kunst, Landschaft, Feste). Ramboux folgte den dennoch auch für ihn nützlichen Empfehlungen nicht immer. So verbrachte er 1833, also am Beginn seiner Aquarellkampagne, den heißen und schwülen Hochsommer in Ravenna – Reiseführer empfahlen hier den Frühling. BRILLO, *Reisen in Italien*, S. 236. Der Abschnitt Siena – Rom galt nicht nur aufgrund der Schwefeldämpfe der Pontinischen Sümpfe als bedenklich, sondern auch bezogen auf die Vertrauenswürdigkeit der Herbergswirte. EBD., S. 169. Von einem über das Frühjahr reichenden Romaufenthalt wurde aufgrund einer möglichen Malariainfektion abgeraten; hier wurde der Winter empfohlen. EBD., S. 234. Ein Besuch in Siena war dagegen aber das ganze Jahr zu empfehlen. EBD., S. 236.

⁶⁶⁷ In Italien bedeutet dies Hitze und hohe Luftfeuchtigkeit, das Arbeiten auf einem Gerüst je nach Höhe (und Stabilität) war nicht ungefährlich. Der Kopist muss also neben seiner künstlerischen Fähigkeiten Geduld, Flexibilität, körperliche Belastbarkeit und Geschicklichkeit, Wagemut, Glaubwürdigkeit im Umgang mit Kirchen- und Kloostervorstehern, finanzielle Sicherheit und Kompromissbereitschaft mitbringen.

⁶⁶⁸ Dazu schrieb Ramboux 1834: „Die Nische des Chors, die er [Pietro Perugino] ebenfalls gemalt haben soll, ist aber vor einigen Jahren überweiss worden, weil dem Herrn Pastor die drollige Idee des Pietro nicht gefallen hat: wie nemlich Gott-Vater in der Glorie erscheint und die Flöte bläst, während die Engelchen um ihn herumtanzen. Ich habe mehrere gesprochen, die das Bild noch gesehen haben.“ *Museum*, 1834, Nr. 41, 13. 10. 1834, S. 335. Siehe auch Anm. 662.

⁶⁶⁹ 1834 schrieb Ramboux dazu: „Uebrigens wollten mich die Mönche anfangs nicht an die Arbeit lassen, da sie glaubten, man trage das Beste mit sich davon, auch war Gleiches noch keinem gestattet. Da aber der Provinciale gerade zum Besuche da war, und zwar krank, und ich seinen Dottore medico zur Seite hatte, so musste er es schon erlauben, wenn er vor schlechter Medicin sicher sein wollte. Hier für Panicale habe ich mich mit einem Briefe des Vescovado della Pieve versehen, wodurch ich die schöne, von Pietro a tempera gemalte Wand, bei den Nonnen, nach aller Bequemlichkeit studiren kann, da sie grosse Obidienza vor dem Briefe haben.“ *Museum*, 1834, Nr. 41, 13. 10. 1834, S. 335. (*Kat. Nr. 257*). Auch musste er die Verantwortlichen überzeugen, den gottesdienstlichen Ablauf in der Kirche oder das Leben im Konvent nicht zu stören. Ramboux' Religiosität und die Zugehörigkeit zu den Nazarenern dürfte ihm buchstäblich einige Türen der ausgesuchten Kirchen und Klöstern geöffnet haben. Im Kloster von S. Francesco, Assisi, war Ramboux als „Bruder Antonio“ bekannt und beliebt. Die Brüder schenkten Ramboux zum Abschied ein damals dem Cimabue zugeschriebenes Vortragekreuz. (Heute im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln und dem „Meister der blauen Kreuzfixe“ zugeschrieben.) ZIEMKE, *Johann Anton Ramboux*, S. 91. Eine „Kopierlaubnis“ musste auch für in Galerien aufbewahrte Tafelbilder eingeholt und dazu Auflagen erfüllt werden: Diese Auflagen betreffen in der Regel die Dauer der Kopierarbeit (Wartliste), die Anzahl der von einem Kopisten zu erstellenden Aquarellkopien und die Größe der Kopie.

Malutensilien (Papier, Farben)⁶⁷⁰ spielte eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der Kopiertätigkeit und der Frage, ob Ramboux eine mit Sepia oder Aquarell kolorierte Zeichnung nach einem Kunstwerk ausarbeitete, die Kolorierung verschob oder nur eine kleine Bleistiftnachzeichnung anfertigte.

Den allgemein übergeordneten Aspekt bei der Auswahl der nachzubildenden Kunstwerke bildete, im Rahmen der nazarenischen Prägung, die Zugehörigkeit zur „wahren Kunst“, das heißt der die italienischen Kirchen und profanen Gebäude ausschmückende Wand- beziehungsweise Tafelmalerei, Tapiserien und sakralen Ausstattungsgegenständen aus den Epochen der christlichen Kunst bis zur späten Renaissance. Den Schwerpunkt legte Ramboux auf Kirchengemälden („Kirchenstiel“) und entspricht damit der nazarenischen Vorrangstellung der religiösen Inhalte gegenüber profanen Inhalten.⁶⁷¹

Innerhalb dieses Auswahlkriteriums spielte der Gegenstand der Darstellung eine wichtige Rolle, wie die Häufung bestimmter Ikonografien aus verschiedenen Jahrhunderten nahelegt, so dass Ramboux bei der Zusammensetzung der Sammlung bewusst ikonografischen Überlegungen folgte. Unabhängig von bestimmten Bildgegenständen wählte Ramboux der nazarenischen Kunstanschauung gemäß emotional und patriotisch ergreifende Kunstwerke aus, vorherrschend Andachts- und monumentale Figurenbilder, darunter geschlossene, sich aus einer zentralen Haupt- und nachgelagerten Nebenszenen zusammensetzenden Kompositionen, Kompositionen, die mannigfaltige Charaktere, Physiognomien, Emotionen, Haltungen und Gesten zeigen, die kulissenhaft vor Landschaften und Architekturen, die die Handlung als Stimmungsträger unterstützen,⁶⁷² angelegt sind. Von besonderem Interesse mussten auch Kunstwerke sein, die innerhalb des Strebens nach (historischer) „Wahrheit“, (vermeintlich) historische Begebenheiten, Sachgegenstände, Personen und Persönlichkeiten – darunter besonders solche, die Verbindungen zu Bibel, historischen Dichtungen oder Erzählungen hatten – abbildeten. Vor dieser historischen Betrachtungsweise – und der sich daraus entwickelnden Grundsätzen der kunsthistorischen Forschung – erschienen Ramboux solche Kunstwerke als besonders abbildungswürdig, die sich aufgrund authentischer Beschriftungen oder anderer schriftlicher Quellen historisch verlässlich zuschreiben ließen. Kopierte anonyme Kunstwerke konnten über den Vergleich mit den datierbaren Kunstwerken zugeschrieben werden und damit zum einen eine Legitimierung für die künstlerische Rezeption erhalten und zum anderen Hilfsmittel für die kunsthistorische Forschung sein.

Zweites bestimmendes Kriterium für die Auswahl für eine Kopie ist die Zugehörigkeit des Kunstwerks zu einer bestimmten künstlerisch-historischen Entwicklungsstilstufe, denn die Sammlung sollte mehr sein als eine bloße gegenstandsbezogene Motivsammlung, sondern auch stilentwicklungsgeschichtliche Zusammenhänge offenlegen. Die Auswahl musste sich also auch am „Stil“ des Kunstwerks orientieren, der das Kunstwerk in den verschiedenen Entwicklungsstufen auszeichnet. In diesem Rahmen waren nicht nur, wie erwähnt, besonders solche Kunstwerke abbildungswürdig, die authentische Beschriftungen aufwiesen oder zu denen schriftliche Quellen existierten, die eine Datierung über

⁶⁷⁰ In der Regel bezog Ramboux das Papier, wie in Italien üblich, aus örtlichen Apotheken. Museum, Nr. 48, 2. 12. 1833, S. 385. Zur Versorgung mit Mal- und Zeichenmaterial siehe auch Anm. 879.

⁶⁷¹ „In Venedig selbst konnte ich nicht's ausfindig machen was in meinen Plan einginge; Du wirst wahrscheinlich die Umgebung durchstreifen und bey dieser Gelegenheit einige allfresken auskundigen, vorzüglich aber jene welche den Kirchenstiel angehören damit meine Sammlung womöglich nun Einheit erhalte [...]“ Brief an Johann D. Passavant vom 4. 9. 1835. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 610, 1070r.

⁶⁷² TEICHMANN, Schnorr, S. 45 - 47.

die Zuschreibung an einen Stifter oder Künstler erlaubten und sich damit verlässlich einer Epoche und damit einer Entwicklungsstufe zuordnen ließen; auch musste hier die Abbildung bereits bekannter Kunstwerke wichtig sein, da sie als „Fixpunkte“ für Ramboux’ Konstruktion einer Geschichte der christlichen Wandmalerei fungieren konnten. Zusammengenommen ergab sich so die Möglichkeit des Vergleichs zwischen zugeschriebenen und anonymen Kunstwerken, was wiederum zur Beförderung der kunstwissenschaftlichen Forschung beitragen konnte.

3. 1. 1 Schwerpunkte und Leerstellen

3. 1. 1. 1 Epochen und Topografie

Der Bogen, den Ramboux für die geschichtliche Darstellung der christlichen Kunst in Italien in ihren „Entwicklungsperioden“ spannt, reicht von der christlichen Spätantike bis zum frühen 17. Jahrhundert. Folgt man der nazarenischen Sichtweise auf die geschichtliche Kunstentwicklung, so betrachtete Ramboux diese Entwicklung anhand zweier nebeneinander verlaufender Entwicklungsstränge: der eine Strang betrachtet die Entwurfsleistung, der andere die formalästhetische Darstellungsweise. Im Ursprung der Malerei, der frühchristlichen Kunst, war der unverdorbene Geist christlicher Kunst unmittelbar gegeben,⁶⁷³ doch entfremdete sich die Darstellungsweise bis zum hohen Mittelalter zunehmend vom klassischen Schönheitsideal. Die beiden Entwicklungen nähern sich um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert allmählich wieder an, erreichen in der frühen Renaissance in gegenseitiger Ergänzung die Vollendung,⁶⁷⁴ um sich danach wieder auseinanderzuentwickeln. Seit der hohen Renaissance verfiel die Kunst vor allem hinsichtlich der Entwurfsleistung. Die Schwerpunkte der Sammlung liegen auf Kunstwerken, die den Phasen des Aufschwungs und der Vollendung entstammen. Dieses Verteilungsbild ist natürlich auch der vorhandenen Erschließung der Kunstwerke und der subjektiven Bedeutungszuweisung an sie geschuldet.

Die ältesten Vorlagen stammen aus Neapel, Rom und Ravenna des 5. - 10. Jahrhunderts und bilden einen ersten Schwerpunkt der Sammlung. Nur vereinzelt vertreten sind Abbildungen nach Fresken aus dem 11. und 12. Jahrhundert, darunter solche aus Tuscania, die zur damaligen Zeit unbekannt waren. Ein geschlosseneres Bild liefert die Sammlung mit Kunstwerken aus dem 13. - 15. Jahrhundert, wobei besonders die Malerei Sienas Berücksichtigung fand. Besonders hier schlägt sich die subjektiv nazarenische Vorliebe Ramboux’ für bestimmte italienische Kunstlandschaften nieder. Der Schwerpunkt bei der sienesischen Schule erklärt sich aus der hier – im Gegensatz zu Florenz – besonders traditionell bis ins Quinquecento gepflegten, als eigentümlich emotional erlebte religiöse Malerei.⁶⁷⁵

Die überwiegende Mehrzahl der Kopien befasst sich mit Fresken und Mosaiken Mittelitaliens aus der

⁶⁷³ NIEHR, *Der mittelalterliche Künstler*, S. 99.

⁶⁷⁴ Dazu S. 82.

⁶⁷⁵ HOWITT, Overbeck, I, S. 310. „Verehrte Hauptvertreter waren dieser Schule waren Guido da Siena (älter als Cimabue), sie liebten Hauptvertreter dieser sienesischen Schule Simone Martini (fälschlich Simone Memmi) und seinen nicht minder begabten Schwager Lippo Memmi, Zeitgenosse Giotto, welche miteinander arbeiteten und der Nachwelt Gemälde von anmutiger Süßigkeit und zarter Durchführung hinterließen. Sie ehrten Sodoma in seinen früheren Werken, wie seine vorzügliche hl. Katharina. Ohne sich mit anderen befreunden zu können, wo dieser und andere kleinere Meister Pacchiarotto, Peruzzi, Beccafumi in ihren späteren Tagen Manierismus und Gefühl vermengend, schwächliche Malereien zu Tage förderten.“ HOWITT, Overbeck, I, S. 310 - 311.

Zeit vor der Hochrenaissance, besonders mit Fresken des 15. und frühen 16. Jahrhunderts aus Umbrien. Hier interessierten vor allem die frühen Werke Raffaels und die Fresken Peruginos und seiner Malerschule. Die Bologneser Malerschule des 15. und 16. Jahrhunderts ist mit Francesco Francia, Timoteo Viti und Lorenzo Costa vertreten. Schließlich finden sich Kopien nach Malereien der florentinischen Schule aus der Hochrenaissance mit Werken Ghirlandajos, Michelangelos, Leonardos und Botticellis in Rom und dem Vatikan sowie zwei Werke, die Ramboux Tizian zuschreibt. Zwei Aquarelle nach Fresken aus dem frühen 17. Jahrhundert, die Innenansichten frühmittelalterlicher Basiliken in Rom zeigen, beschließen die Sammlung.

Unter den von Ramboux aufgesuchten Orte sind, wenig überraschend, die von den Lukasbrüdern und Nazarenern gerne und wiederholt besuchten Städte wie zum Beispiel Venedig, Siena, Florenz, Pisa, Neapel, Orvieto, Assisi, Gubbio, Subiaco und Perugia. Im Gegensatz dazu suchte Ramboux aber auch Orte auf, die sich abseits dieses nazarenischen Reisewege bewegten: Die kleinen umbrischen Städtchen Montefalco und Cagli etwa, die am Wegesrand der Routen nach Assisi und Perugia liegen, durchstreifte er wohl als erster Maler seiner Zeit mit dem Vorsatz, die dort für seine Zwecke entdeckten Kunstwerke aufwändig abzubilden.⁶⁷⁶ Auch Ravenna, durch das traditionelle Reisrouten führten, hatte die Nazarener bislang wohl kaum interessiert, höchstens aufgrund der Tatsache, dass hier der verehrte Dichter Dante Alighieri im Exil gelebt und begraben liegt (siehe Ramboux' Zeichnungen nach dem Grabmal Dantes, **Abb. 62 und 63**) oder dort Fresken Giottos vermutet wurden. Tuscania in Latium schließlich war den Nazarenern wie auch wohl vielen Kunstinteressierten seiner Zeit nahezu unbekannt; hier sollte er als erster Maler nach Fresken eines unbekanntes „byzantinischen“ Malers kopieren.

Auffällig ist die in der Sammlung zu beobachtende „Leerstelle“ von Abbildungen nach Gemälden aus Florenz selbst und damit nach Kunstwerken, die sowohl durch Vasari, d'Agincourt und unter anderem auch durch die Schriften Carl F. von Rumohrs und Johann D. Passavants gut erschlossen und noch immer auf große Abbildungsnachfrage stießen: Beispielsweise forderte Gustav F. Waagen und die Artistische Kommission für ihre Nachzeichnungssammlung vor allem florentinische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts.⁶⁷⁷ Hätten Veröffentlichungen über bislang unbeachtete Kunstwerke Italiens, zum Beispiel die von Friedrich H. von der Hagen (1780 - 1856)⁶⁷⁸, Ernst Förster⁶⁷⁹ oder anderer Schriftsteller im *Museum* oder dem einflussreichen *Kunstblatt* Ramboux im Vorfeld seiner Kopiertätigkeit auf bestimmte Kunstwerke aufmerksam machen können, hätten sie ihn auf der anderen Seite

⁶⁷⁶ In der Gestalt als einsamer Wanderer, der durch abgelegene Städte Mittelitaliens streift, erregte Ramboux tatsächlich, und gewiss nicht nur einmal, die Aufmerksamkeit Einheimischer, wie in Urbino: „[...] so traf ich einen Prete, der doch gern wissen wollte, was für ein Geschäft mich hierher führte, da ich der einzige Fremde bin; um seine Neugier zu befriedigen, sagte ich: Ich bin ein Maler aus Preussen. [...]“ *Museum*, Nr. 48, 2. 12. 1833, S. 385.

⁶⁷⁷ So listet das von dem Direktor der Gemäldegalerie, Kunsthistoriker und Mitglied der erwähnten Artistischen Kommission Waagen verfasste Verzeichnis der nachzubildenden Kunstwerke überwiegend solche aus Florenz des 15. und 16. Jahrhunderts auf und damit solche, die Ramboux in seiner Sammlung nahezu unberücksichtigt ließ; dafür interessierte Waagen die von Ramboux besonders geschätzte Kunst des Quattrocento kaum. (Vgl. dazu Anm. 528.) Dennoch ist eine partielle Überschneidung bei der Auswahl anderer Kunstwerke zu beobachten. Aufstellung von Gustav F. Waagen mit Anmerkungen von Friedrich Tieck, Rauch, Wach und Schinkel von Februar - März 1833. Zentralarchiv SMB PK, I/GG 54, 174 - 179.

⁶⁷⁸ HAGEN, Friedrich H. von der: Briefe in die Heimat aus Deutschland, der Schweiz und Italien, 4 Bde., Breslau 1818 - 1821. Auszüge daraus waren zuvor in den Zeitschriften *Museum* und *Kunstblatt* erschienen.

⁶⁷⁹ In Ramboux' Nachlass befand sich unter Nr. 356: FÖRSTER, E.: Beiträge zur neueren Kunstgeschichte, Leipzig 1835.

auch von einer ausgedehnten Kopierkampagne abhalten können. So erforschte 1836/1837 Ernst Förster im Auftrag des Königs von Sachsen und des Kronprinzen von Preußen in der oberitalienischen Stadt Padua Fresken des 14. Jahrhunderts.⁶⁸⁰ Diese Freskenzyklen der Stadt vernachlässigte Ramboux nahezu vollständig, nur Zeichnungen (und keine Aquarelle) nach mehreren Szenen aus dem Freskenzyklus Giotto in der Arena-Kapelle sind erhalten⁶⁸¹ – über diese Fresken hatte Förster 1837 unter anderem im *Kunstblatt* eine Besprechung veröffentlicht,⁶⁸² weitere Aufsätze von ihm über paduanische Fresken des 14. Jahrhunderts folgten 1838.⁶⁸³ Ebenso aquarellierte Ramboux auffällig wenig in Pisa, nach den allseits verehrten und über Nachstichwerke äußerst bekannten Fresken des dortigen Campo Santo fertigte er nur ein einziges signiertes Aquarell an, das noch dazu nicht in die Kopiensammlung einging⁶⁸⁴ – Ramboux' Zeichnungssammlung im Frankfurter Städel enthält wohl nicht zufällig Durchzeichnungen nach den bekannten Stichen der Campo-Santo-Fresken.⁶⁸⁵ Die laufenden Forschungskampagnen bzw. die bereits relativ weit verbreitete Kenntnis der Fresken hätten die Anfertigung von Kopien nach diesen für Ramboux als nicht vorrangige Aufgabe erscheinen lassen können, zumal Reproduktionsstiche nach pisanischen Fresken noch in den 1830er Jahren angefertigt wurden.⁶⁸⁶ Zudem waren diese Fresken des 14. Jahrhunderts just 1833 Mittelpunkt einer ausführlichen Besprechung im *Kunstblatt* gewesen, die der Verfasser Ernst Förster als Beitrag zum Studium der Neueren Kunstgeschichte verstanden wissen wollte⁶⁸⁷ und die unter anderem auf der Reise Försters ab Beginn des Jahres 1833 durch die Toskana fußte. Ramboux hätte auch über den Wissenschaftlichen Kunstverein Berlin, in dem Ernst Förster engagiert war, von Försters Forschungen unterrichtet gewe-

⁶⁸⁰ Förster entdeckte dabei beispielsweise Fresken des späten 14. Jahrhunderts von Altichiero und Avanza im Oratorio di S. Giorgio: „Ich habe die Malereien unter Staub und Moder hervorgeholt. [...] Diese Malereien gehören zu dem Schönsten, was nicht nur das 14. Jahrhundert, sondern überhaupt die Frescomalerei geliefert hat. Manches in Farbe und Malerei ist so schön, daß ich nicht wüßte, wie Tizian es hätte übertreffen wollen.“ *Kunstblatt*, 52, 27. 6. 1837, S. 208. Dem Wissenschaftlichen Kunstverein Berlin legte Förster am 5. Januar – er war in dieser Sitzung zum Mitglied des Vorstandes gewählt worden – Durchzeichnungen nach Fresken Cimabues, Giotto, Simone Martinis, Niccolò Petris, Spinello Arentinos und anderen Florentiner Meistern zur Erläuterung seiner dem Verein zuvor zugeschickten *Beiträge zur neueren Kunstgeschichte* vor. *Kunstblatt*, 22, 17. 3. 1836, S. 88. Am 5. Juli stellte Förster an selber Stelle einen weiteren Teil seiner Zeichnungen vor, die er im Auftrag des Kronprinzen von Bayern angefertigt hatte. Darunter befanden sich Zeichnungen nach Skulpturen in Pisa aus dem 12. Jahrhundert, nach „beglaubigten“ Werken Niccolò Pisanos aus dem 13. Jahrhundert und mehrere plastische Arbeiten Giotto (am Glockenturm des Doms von Florenz). Weitere Zeichnungen zeigten Werke aus dem 14. und 15. Jahrhundert, darunter das Altarblatt Francesco Trainis in S. Catharina zu Pisa, Apotheose des Thomas von Aquin, Werke Giotto, Taddeo Gaddis, Niccolò Petris und Fra Angelicos. „Allgemein war die Zustimmung zur Auswahl und Ausführung dieser Werke, wodurch man ein unverfälschtes Bild einer der reichsten Epochen der Kunstentwicklung erhalten würde.“ *Kunstblatt*, 66, 18. 8. 1836, S. 276. 1838 schickte Förster 26 große Zeichnungen nach paduanischen Fresken von Giotto, Altichiero und Avanzo an den Wissenschaftlichen Kunstverein Berlin. Dort sprach man sich dafür aus, „daß diese für die Kunstgeschichte so wichtigen Zeichnungen bald durch Steinzeichnungen oder Kupferstiche vervielfältigt werden möchten.“ *Kunstblatt*, 33, 24. 4. 1838, S. 132. Eine solche Lithografie-Publikation erschien ab 1870: FÖRSTER, E.: *Denkmale italienischer Malereien vom Verfall der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, 4. Bde., München 1870 - 1882.

⁶⁸¹ Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album IV, S. 16 - 17.

⁶⁸² *Kunstblatt*, 92, 16. 11. 1837, S. 377 - 380.

⁶⁸³ *Kunstblatt*, 3, 9. 1. 1838, S. 9 - 12; 6, 18. 1. 1838, S. 21 - 24; 8, 25. 1. 1838, S. 29 - 32; 11, 6. 2. 1838, S. 41 - 43; 13, 13. 2. 1838, S. 49 - 52; 15, 20. 2. 1838, S. 57 - 60; 17, 27. 2. 1838, S. 65 - 67.

⁶⁸⁴ *Das Jüngste Gericht* (Ausschnitt). 1335/40. Buffalmacco. Campo Santo, Pisa. Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. 49 x 35. Signiert auf dem Rand unten rechts: J. A. Ramboux fecit. Beschriftet unten links: Andr. et Bern. Orcagna pinx. ZAHN, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 80, Abb. auf S. 146. Dort wird als Vorlage des Aquarells fälschlicherweise das Fresko des Jüngsten Gerichts in S. Maria Novella, Florenz von Nardi do Cione identifiziert.

⁶⁸⁵ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 639 (derselbe Ausschnitt aus dem *Jüngsten Gericht* Buffalmaccos, den Ramboux in Aquarell nachbildete), 644 - 645, 649 - 652, 654, 656 - 657, 659 - 661 und 663.

⁶⁸⁶ Bereits zeitgenössisch wurde dies spekuliert. VISCHER, Aquarell-Copien, S. 249.

⁶⁸⁷ FÖRSTER, E.: Ueber die Freskogemälde des Pietro die Puccio im Campo Santo zu Pisa, in: *Kunstblatt*, 60, 25. 7. 1833, S. 237 - 240; DERS.: Kunstgeschichtliche Notizen in Betreff der Wandmalereien des Campo Santo zu Pisa, in: *Kunstblatt*, 68, 22. 8. 1833, S. 269 - 271; 69, 27. 8. 1833, S. 273 - 275. Zu Försters Toskanareise siehe S. 79.

sen sein können – vielleicht traf er ihn aber auch vor Ort an. Dass Ramboux nicht südlicher als Neapel reiste und dort Kunstwerke kopierte, lag ebenfalls vielleicht an der Tatsache, dass die mittelalterlichen Kunstwerke im Süden Italiens und Siziliens just zwischen 1831 und 1842 durch den „Rumohr-Schüler“ Heinrich W. Schulz (1808 - 1855) erforscht wurden. Schulz durchsuchte Archive und beauftragte Zeichner und Architekten mit Rissen und Zeichnungen für eine Veröffentlichung, die vor allem der Darstellung der Geschichte der Baukunst dienen sollte, aber auch Hinweise auf Ausmalungen enthält.⁶⁸⁸

Es scheint also, dass Ramboux diesen Kunstforschern und ihren geplanten, auch Abbildungen beinhaltenden Publikationen nicht in Konkurrenz treten wollte. Ramboux verlegte sich daher auf Orte und Epochen abseits dieser bereits der Erforschung unterzogenen Stätten, um hier unbekannte Kunstwerke zu erforschen und verbildlichen und einen Vergleich mit dem bereits Bekannten zu ermöglichen. Aus ähnlichen Gründen besaß auch die Kopiertätigkeit in Florenz für Ramboux eine geringere Priorität: Obwohl er vor dem Antritt seiner dritten Italienreise beabsichtigt hatte, sich eine längere Zeit in Florenz aufzuhalten, um dort offenbar umfangreiche Nachbildungen anzufertigen, hielt er sich ab 1834 doch verstärkt in Umbrien auf und verschob die Abbildung der toskanischen Schule in Florenz ab 1835 bis auf 1837/38. Im September 1838 schreibt er schließlich aus Florenz, dass er die „florentiner Arbeit“ auf den nächstkommenden Sommer zu verschieben gedenke, „sonst nimmt die Geschichte gar kein Ende, [...]“.⁶⁸⁹ Tatsächlich aber hielt er sich im Sommer 1839 nicht in Florenz, sondern in Rom und näherer Umgebung auf. In Subiaco, wegen seiner malerischen Landschaft ein beliebtes Ausflugsziel der Nazarener, arbeitete Ramboux im Herbst 1839 an mehr als 20 Kopien nach bislang visuell kaum bekannten Fresken, obwohl sie bereits um 1800 von d’Agincourt und Kuhbeil bewundert worden waren – d’Agincourt hatte sogar in seinem in den 1820er Jahren veröffentlichten Werk Abbildungen nach jenen Fresken gefordert.⁶⁹⁰ Nicht zuletzt hätte Ramboux’ Kopiertätigkeit dort auch auf die Empfehlungen aus seinem direkten Umfeld zurückgehen können, nämlich von jungen Nazarenern, die er 1839 in Rom getroffen hat. Jene Maler⁶⁹¹ hatten die beiden Klöster Subiacos mit ihren Fresken Anfang Juni 1839 besucht, studiert und wohl auch teilweise nachgezeichnet.⁶⁹²

3. 1. 1. 2 Gattungen und Ikonografien

Wie die motivgeschichtliche Ausrichtung der Kopiensammlung nahelegt, ist Ramboux zunächst von einzelnen Motiven ausgegangen und hat sie in Bezug zu ihm bereits bekannten oder in Aquarell abgebildeten Kunstwerken wahrgenommen und ausgewählt. Daraus ergeben sich entweder gezielt oder

⁶⁸⁸ Die Veröffentlichung verzögerte sich und erschien erst posthum: SCHULZ, Heinrich W.: *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, 2 Bde., Dresden 1860. Schulz wurde nach seiner Rückkehr nach Deutschland Direktor der Königlich Sächsischen Antiken- und Münzsammlung zu Dresden und wurde später noch in weitere Staatsstellungen berufen. SCHULZ, *Denkmäler*, 1, S. 1 - 16. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 46. Der Rumohr-Biograf Schulz hinterließ eine Fülle an akribisch geführten Notizbüchern, die in Berlin aufbewahrt werden.

⁶⁸⁹ Brief an Johann D. Passavant vom 23. 9. 1838 aus Florenz. StB Frankfurt. Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 612, 1075r.

⁶⁹⁰ SÈROUX D’AGINCOURT, *Histoire de l’art*, II, S. 113f; III, S. 137f. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 75.

⁶⁹¹ Dazu siehe S. 225.

⁶⁹² Auch wenn sie diese nicht nachgezeichnet hatten, so bemerkt A. Müller über jene älteren Malereien in der oberen Kapelle von S. Speco (?), „die noch etwas ganz griechisches haben. Dabei sind jedoch ganz großartige Figuren.“ KOLLER, *Das Ideal*, S. 45.

unbewusst Schwerpunkte, die die Zusammensetzung der Sammlung auf der Grundlage von Ähnlichkeiten mit begründet haben.

Prozentual betrachtet⁶⁹³ stellt sich die Zusammensetzung der Sammlung folgendermaßen dar. Mit insgesamt 90 % bilden die Blätter sakrale Kunstwerke ab, lediglich 10 % zeigen unter anderem Künstlerporträts, profane Allegorien beziehungsweise Architekturen. Unter den religiösen Malereien – nur acht Blätter (2,5 % der gesamten Sammlung) zeigen sakrale Architekturen – sind biblische Themen und Figuren mit 41 % vertreten. Szenen und Figuren aus dem Neuen Testament sind mit 26 % gegenüber apokalyptischen Themen (10 %) und anderen Inhalten aus dem Alten Testament (5 %) deutlich in der Mehrzahl. Besonders christologische und mariologische Ikonografien ragen hier heraus, zum Beispiel zeigen allein 5 % der Sammlung Madonnendarstellungen mit Kind und weitere 4 % Kreuzigungen Christi. Diesen biblischen Bildgegenständen stehen mit 42 % eine leicht höhere Anzahl an Darstellungen aus der Heiligengeschichte gegenüber: 32 % aller Blätter der Sammlung bilden eine bestimmte Szene aus dem Leben eines Heiligen ab, 10 % zeigen einzelne Heiligenfiguren. Unter den Darstellungen aus den Heiligenlegenden sind Darstellung von Martyrien mit 8 % (Anteil an der gesamten Sammlung 2,5 %) vertreten. Außerbiblische historische Darstellungen mit relativ hohem profanen Darstellungsanteil, wie zum Beispiel die Schlachtengemälde Piero della Francescas in S. Francesco, Arezzo (*Kat. Nr. 190* und *191*), bilden mit 3 % eine kleine Gruppe innerhalb der Sammlung.

Die skizzierten Schwerpunktverteilung innerhalb der Sammlung und die Auswahl bestimmter Bildgegenstände sind den als vorrangig zu berücksichtigenden malerischen Aufgaben geschuldet, wie sie Friedrich Schlegel als wichtigster literarischer Anreger der religiösen Malerei (und damit auch der Nazarener) zu Beginn des 19. Jahrhunderts formuliert hatte.⁶⁹⁴ Schlegel bewegte unter anderem die Klärung der Frage nach den „eigentlichen und schicklichen Gegenstände der Kunst überhaupt und der Malerei im besonderen“.⁶⁹⁵ Für Schlegel kreiste die wahre Kunst, die für ihn nur die christlich-religiöse sein konnte, um zwei Pole: dem Göttlichen in seinem „heiteren Frieden“ und der aufopfernden, auch den Schmerz, das Leiden und den Tod in Kauf nehmenden christliche Liebe.⁶⁹⁶ Als älteste, ursprünglichste Ikonografien der „höheren wahrhaften Malerei“, die diese beiden Grundanschauungen repräsentieren, nennt Schlegel infolge einer historischen Argumentationsweise das Marienbild („historisch fundiert“ durch die Legende des hl. Lukas als Porträtist Marias) und die Leidensgeschichte Christi, besonders die Kreuzigung (belegt durch die Legende um das Schweiß Tuch der hl. Veronica).⁶⁹⁷ Er weist diesen beiden Bildgegenständen daher die größte Bedeutung im Rahmen einer Wiederbelebung der Malerei zu. Es überrascht daher wenig, dass innerhalb der Kopiersammlung, nun im Rahmen der programmatischen nazarenischen Bestrebungen zur wiederzubelebenden christlichen Malerei, die Auswahl überwiegend auf jene Typen der Andachtsbilder fiel. Marienbilder, Christusbilder und Kreu-

⁶⁹³ Die Zahlen sind gerundet.

⁶⁹⁴ HEISE, Johann Friedrich Overbeck, S. 141.

⁶⁹⁵ Schlegel wandte sich hier gegen die von Goethes „Kunstberater“ Johann H. Meyer (1760 - 1832) in seinem 1798 erschienenen Aufsatz *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* geäußerte Ablehnung einer Beschäftigung mit christlichen Bildinhalten, die er zu den gleichgültigen Bildgegenständen zählte. BUSCH/BEYRODT, *Kunsttheorie*, S. 69 - 80, besonders S. 78 - 79.

⁶⁹⁶ EICHNER, *Ansichten und Ideen*, S. 92.

⁶⁹⁷ EICHNER, *Ansichten und Ideen*, S. 91 und Anm. I.

zigungen überwiegen. Zudem versammelt Ramboux eine Vielzahl an Variationen dieser Ikonografien: hat doch Schlegel ausdrücklich darauf hingewiesen, dass diese Inhalte in allen ihren verschiedenen Ausdrücken, Variationen und Kombinationen nie zu erschöpfende Bildgegenstände seien.⁶⁹⁸ So finden sich in der Sammlung die thronende Madonna mit Kind oder mit Christus, umgeben von Heiligen oder nicht, im Rahmen der Anbetung der Könige, Kreuzigungen mit Heiligen, den Schächern, römischen Soldaten, nur mit Johannes und mit in Ohnmacht sinkender Maria, mit oder ohne Maria Magdalena. Als klassische Andachtsbilder wählte Ramboux des Weiteren Kreuzabnahmen, Grablegungen, Beweinungen, Totenfeiern von aufgebahrten Heiligen inmitten einer trauernden Gemeinde, Visionen und Verzückungen der Heiligen, et cetera aus.

In diesem Rahmen beabsichtigte Ramboux die verschiedenen Variationen ikonografischer Auffassungen jener Themen aus verschiedenen Epochen anschaulich zu machen und durch ein Nebeneinanderstellen Vergleiche zu ermöglichen.⁶⁹⁹ Zugleich strebte Ramboux auf der anderen Seite danach, die historische Entwicklung der Bildgegenstände in seiner Sammlung nachzuzeichnen und, wenn möglich, bis in das frühe Christentum und damit bis zum Ursprung der Malerei zurückzuverfolgen. Ein Madonnenbild (Maria Orans) kommentierte Ramboux in seinem Verzeichnis mit den Worten „die älteste Darstellung einer bittenden Maria vom Jahr 1112.“⁷⁰⁰ (**Kat. Nr. 34**) Die gezielte Auswahl aufgrund motivgeschichtlicher Gesichtspunkte wird, abseits der in der Kunst des Mittelalters naturgemäß häufigen Kreuzigungen, Heiligen- oder Marienbildern, bei vergleichsweise selteneren Ikonografien deutlicher. Beispielsweise wählte Ramboux aus dem recht umfangreichen Freskenzyklus Bartolo di Fredis in der Collegiata in S. Gimignano ausgerechnet die Szene *Trennung Abrahams und Loths* (**Kat. Nr. 171**) – wohl auch, weil sie bei Rumohr besonders gelobt und von Übermalungen weitgehend verschont geblieben ist; genau diese Szene bildete er allerdings auch aus dem umfangreichen und schwer zugänglichen Mosaikzyklus des Langhauses von S. Maria Maggiore, Rom, ab (**Kat. Nr. 2**). Ähnlich verfuhr er bei der *Berufung der Apostel Andreas und Petrus durch Christus*, die er als zweite Szene aus dem Freskenzyklus Barna da Sienas in der Collegiata von S. Gimignano in Aquarell nachbildete (**Kat. Nr. 172**), vielleicht, nachdem er die gleiche Szene Ghirlandajos in der Sixtinische Kapelle (**Kat. Nr. 222**) – jenes Blatt zeigt zudem nicht die gesamte Darstellung des Freskos, sondern blendet die übrigen Simultandarstellungen aus – und den Tapisseriezyklus nach Raffael mit eben dieser Szene (**Kat. Nr. 311**) kopiert hatte. Weiteres Beispiel ist die Auswahl der Szene der *Mariengeburt* aus dem umfangreichen Marienzyklus Ugolino di Prete Ilarios im Chor des Domes zu Orvieto (**Kat. Nr. 183**) möglicherweise mit der Kopie nach der *Mariengeburt* Cavallinis im Chor von S. Maria Trastevere, Rom (**Kat. Nr. 88**) im Hinterkopf – oder umgekehrt.

Auch die übrigen Bildgegenstände wurden in diesem motivgeschichtlichen Zusammenhang gesehen und – zugleich – als historische Quelle verstanden. Hatte Böhmer 1819 formuliert, dass es seltsam sei,

⁶⁹⁸ EICHNER, Ansichten und Ideen, S. 92.

⁶⁹⁹ Diese Herangehensweise legte Ramboux später in einer Subskriptionsanzeige zu den *Umrissen* nieder: „Damit bei etwaigen Vorträgen in Seminaren und anderen Collegien die verschiedenen Perioden leicht hervorgehoben werden können, ist besonders darauf Bedacht genommen worden, durch die Facsimile die verschiedenartigen Typen in einem und demselben Gegenstande darzustellen, wie dieses z. B. bei den Abbildungen von Christus, Maria und dem Christkinde, sowie vom h. Franz und der h. Clara der Fall ist.“

⁷⁰⁰ Verzeichnis, Nr. 28. StA Düsseldorf, II 618, 21v.

dass „wie es scheint, noch kein Mensch in neuerer Zeit daran gedacht hat, die bildlichen, das heißt gemalten Ueberlieferungen über Christus zur näheren Kunde über ihn zu benutzen“,⁷⁰¹ so lenkte Ramboux auch diese Vorstellung nicht nur bei Christus oder Maria, sondern auch bei anderen Personen der Bibel oder der Heiligengeschichte, wie zum Beispiel das Aquarell nach dem (vermeintlich) ersten Bildnis des hl. Franziskus verrät (*Kat. Nr. 65*). Auch Malereien mit den Darstellungen anderer Heiliger wurden aus diesem Grund abgebildet. Die Ordensheiligen wurden gewiss auch als Gründer und wichtigste Repräsentanten ihrer Orden gesehen und damit, wie im Falle der Heiligen Franziskus oder Clara, auch als Erneuerer des Glaubens und wichtige Stützen der Kirche; angesichts der religiösen Bestrebungen der Nazarener werden die Heiligen so nicht nur zu religiösen, sondern auch zu historischen Identifikationsfiguren.⁷⁰² Innerhalb der zur dieser kontemplativen Andacht taugenden Heiligendarstellungen nehmen sich vergleichsweise dramatischere Darstellung ihrer Martyrien oder anderer biblischer Geschehnisse, wie der *Bethlehemitische Kindermord* (*Kat. Nr. 162*), innerhalb der Kopiensammlung sparsam aus. Overbeck vertrat die Überzeugung, dass die Kunst ins Innere des Menschen dringen müsse und daher den Betrachter nicht durch eine übermäßig dramatische Handlung von der Innenschau ablenken dürfe;⁷⁰³ auch Schlegel erschienen Heiligendarstellungen „gefälliger und wohlthuerender als Märtyrereien“,⁷⁰⁴ und nur unter Voraussetzung der Vermeidung des „Ekelhaften“ könnten Märtyrerszenen als würdige und vorrangig zu beachtende Gegenstände betrachtet werden, würden sie doch als untergeordnete Leidensgeschichten die höchste der Leidensgeschichten (diejenige Christi) spiegeln.⁷⁰⁵ So findet sich in der Kopiensammlung eine auffällige Häufung von Enthauptungen der heiligen Katharina, und darunter nur eine, die die vollzogene Enthauptung zeigt (*Kat. Nr. 213*), während die übrigen Szenen den „unblutigen“ kontemplativen Zeitpunkt unmittelbar davor abbilden (*Kat. Nrn. 154, 214, 281*).

Die wenigen, zu einem gewissen Anteil als profan geltenden Historienbilder, die Ramboux für seine Sammlung auswählte, stehen stets im Zusammenhang mit dem religiösen Leben oder der christlichen (Kirchen-)Geschichte. Die Schlachtenszenen aus der Kreuzeslegende wie *Der Sieg des Heraclius über Chosroes* (*Kat. Nr. 190*) und *Der Sieg Kaiser Konstantins im Zeichen des Kreuzes* (*Kat. Nr. 191*) spiegeln nicht zuletzt wichtige Episoden aus dem Sieg des Christentums über die Heiden wider und führen die ersten christlichen Kaiser vor. Zudem erlaubten diese Schlachtenbilder das ergiebige Studium „historischer“ Waffen und Rüstungen (freilich hätte Ramboux erkennen können, dass der Maler die spätantiken Protagonisten in Rüstungen des 15./16. Jahrhunderts darstellte). Die Mosaiken Ravenas zeigen das christliche Kaiserpaar in Ornat und Schmuck inmitten ihres Hofstaates, bei kaiserlichen Stiftungen christlicher Kirchen und zeigen ferner historische Personen wie Bischöfe (*Kat. Nrn. 11, 12, 15*). Szenen, wie Prozessionen zur Bannung der Pest, Reliquienprozessionen, den *Einzug des Papstes zusammen mit Kaiser Friedrich I. Barbarossa in die Stadt Ancona* (*Kat. Nrn. 189*) oder Alle-

⁷⁰¹ Dieses bemerkte Böhmer besonders bei der Betrachtung frühmittelalterlicher Mosaiken. JANSEN, Johann Friedrich Böhmer's Leben, 2, Nr. 22, S. 38. SCHRÖTER, Böhmer, Anm. 72.

⁷⁰² HOWITT, Overbeck, I, S. 504.

⁷⁰³ HEISE, Johann Friedrich Overbeck, S. 141.

⁷⁰⁴ EICHNER, Ansichten und Ideen, S. 92.

⁷⁰⁵ EICHNER, Ansichten und Ideen, S. 93.

gorien zur Regierung Sienas (*Kat. Nrn. 165 - 169*) spiegeln das historische Leben detailreich wider und damit ein gesellschaftliches Gefüge, das den Nazarenern als vorbildlich und erstrebenswert galt. Nicht zuletzt interessierte sich Ramboux als Nazarener für das Aussehen der historischen Persönlichkeiten vor dem Hintergrund der der „historischen Wahrheit“ verpflichteten Illustration historischer Epen, wie etwa der unter den Nazarenern beliebten *Göttlichen Komödie* Dantes, in der unter anderem Kaiser Justinian I. ebenso in Erscheinung tritt wie der heilige Franz, der heilige Benedikt, Kaiser Friedrich I. Barbarossa, Kaiser Konstantin oder auch das Königshaus von Neapel (*Kat. Nrn. 100 - 107*).

Ähnlich wie Vasaris *Vite* oder auch d'Agincourts *Histoire de l'art* beinhaltet auch die Aquarellsammlung Abbildungen von Künstler(selbst)bildnissen. Die Nachfrage nach diesen Bildnissen unter Nazarenern wird beispielsweise im Rahmen des oben angesprochenen Freskenprogramms von Peter Cornelius greifbar, das zur Verherrlichung der Leistungen einzelner Künstler für die italienische Kunstgeschichte Porträts dieser Künstler mit einbezog und sich dabei in den 1820er Jahren noch auf Holzschnitt-Porträts in Vasaris *Vite* stützen musste.⁷⁰⁶ Das monumentale Gemälde *Triumph der Religion*, an dem Overbeck zwischen 1831 und 1840 in Rom arbeitete, enthält ebenfalls Porträts historischer Künstler⁷⁰⁷ und es ist bekannt, dass Overbeck keine Mühen scheute, „durch seine Freunde dies- und jenseits der Alpen sich authentische Bildnisse der auf dem Gemälde anzubringenden Gestalten zu verschaffen, mochten es Drucke oder Zeichnungen nach den gemalten Porträts oder Bilder auf Grabdenkmälern sein“.⁷⁰⁸ Die Anfertigung von Kopien nach diesen Bildnissen erklärt sich jedoch nicht allein durch das historische Interesse an den von den Nazarenern quasi sakralisierten Künstlerpersönlichkeit als Mittler göttlicher Wahrheiten oder dem damals gesehenen hypothetischen Zusammenhang zwischen Physiognomie und Charakter der (Künstler-)Persönlichkeit, mit dem auch das Wesen seiner Kunst in Verbindung gebracht wurde; offenbar interessierten sie Ramboux auch vor dem Hintergrund des nazarenischen Künstler- und Freundschaftsbildnisses als künstlerische Gattung (*Kat. Nr. 242*).

Insgesamt lieferte Ramboux mit seinem breiten Überblick über christliche Motive gewissermaßen die anschauliche und historisch verifizierte Grundlage für eine wiederzubelebende christliche Malerei über die Orientierung an ästhetisch bevorzugten Bildinhalten. Gleichzeitig diente die Bildquellensammlung als Fundus für historische Einzelmotive, Sachgüter und andere Details für eine historisch-richtige Erzählung der Inhalte. Durch das musterbuchhafte Nebeneinanderstellen der als vorbildlich empfundenen ikonografischen Lösungen aus verschiedenen Epochen und der Hand verschiedener Künstler lieferte sie konkrete Anregungen für Bildfindungen, Beispiele für bestimmte Physiognomien, bestimmte Emotionen ausdrückende Kompositionen, Mimiken und Gesten.⁷⁰⁹ Je nach Bedürfnis konnte sich der Künstler daraus bestimmte Elemente auswählen und sie in einem eigenen Kunstwerk verarbeiten. Zudem hätte Ramboux mit der Sammlung der romantisch-nazarenischen Überzeugung, er-

⁷⁰⁶ Z.B. das Porträt Cimabues. BÜTTNER, Peter Cornelius, 2, S. 87. Zu dem möglichen Zusammenhang zwischen den Entwürfen für die Loggien in der Alten Pinakothek in München und der Kopienammlung Ramboux' siehe oben, S. 76.

⁷⁰⁷ Dazu unten, S. 237.

⁷⁰⁸ HOWITT, Overbeck, 2, S. 56. HINZ, Der Triumph der Religion, S. 154 und Anm. 29.

⁷⁰⁹ Detailstudien in Gestalt der Durchzeichnungen nach Köpfen und Gesichtern aus den Kunstwerken sollten, sofern technisch möglich, eine Ergänzung für die Anschauung liefern.

zieherisch auf die Religiosität der Gesellschaft einwirken zu müssen, folgen können: Der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, hätte die Sammlung im weitesten Sinne als „Bilderbibel“ besonders in der Art fungieren können, wie sie der Verleger Johann F. Freiherr von Cotta (1764 - 1832)⁷¹⁰ 1819 in Rom geplant, aber nicht realisiert hatte.⁷¹¹

3. 1. 2 *Bezugspunkte zu kunsthistorischen Publikationen*

Ramboux kannte als Nazarener die oben erwähnten Quellen zur Anschauung italienischer Kunstwerke und bediente sich ihrer bei der Zusammenstellung der Kopiensammlung, ohne dass man eindeutig sagen könnte, welche Schriften und Abbildungswerke er genau konsultiert hat. Die relativ weit verbreiteten *Histoire de l'art* d'Agincourts befanden sich aber gewiss darunter, stellen sie doch bis dato nicht nur den umfangreichsten Abbildungsfundus zur Verfügung, sondern auch eine geordnete „Entwicklungsgeschichte“ dar. Angesichts der Fülle dort behandelte und vor allem auch abgebildeter Kunstwerke wird Ramboux jedoch Rat und Orientierung gesucht haben bei aktuelleren, den neuesten Stand der Forschungslage zur italienischen Kunstgeschichte repräsentierenden Schriften. Unter diesen befanden sich wohl die Schriften Passavants und Rumohrs, die noch dazu in seinem persönlichen Umfeld entstanden oder im Entstehen begriffen waren. Diese Darstellungen mussten gleichzeitig seiner künstlerischen Wahrnehmung der Kunstwerke näher stehen als die des relativ voreingenommenen Klassizisten d'Agincourt; die ebenfalls sowohl von Passavant als auch von Rumohr vorgenommenen Verknüpfung ihrer Darstellungen mit der zeitgenössischen Kunstkritik entsprach der Sicht von Ramboux eher.

3. 1. 2. 1 *Die Schriften Johann D. Passavants*

3. 1. 2. 1. 1 *„Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana“*
Wie bereits dargelegt, konzentrierten sich Passavants 1820 erschienene *Ansichten*, die nach Fiorillo einen zweiten deutschsprachigen Versuch der Darstellung einer italienischen Kunstgeschichte darstellen, besonders auf die Kunst des 13. - 16. Jahrhunderts und vor allem auf die toscanischen Künstler. Sie hätten Ramboux höchsten zu einem Teil als Hilfsmittel bei der Auffindung von bedeutenden und bekannten Kunstwerken eines begrenzten zeitlichen und räumlichen Raumes dienen können, falls dies 1833 überhaupt noch nötig war – Ramboux kannte die Schrift und die meisten der darin aufgeführten Kunstwerke bereits seit seinem ersten Italienaufenthalt. Die zu beobachtenden Übereinstimmungen der von Ramboux nachgebildeten Kunstwerken mit der bereits oben angesprochenen Auflistung⁷¹² von Künstlern der Toskana mit ihren, den Nazarenern um 1820 visuell bekannten und als „bedeutendst“

⁷¹⁰ Der Verleger und Buchhändler war Inhaber der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Tübingen. Neben den Werken von Goethe und Schiller hatte er auch bereits Schriften zur Klassischen Archäologie verlegt. Cotta befand sich 1816 in Rom. 1819 hat er das Projekt der „Bilderbibel“ unter den Nazarenern angeregt.

⁷¹¹ Cotta wollte 1819 eine Bibel herausgeben, illustriert mit Kupferstichen nach Gemälden berühmter Meister. JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD, S. 7.

⁷¹² „Chronologisches Verzeichnis der vorzüglichsten älteren toscanischen Maler mit Angabe ihrer bedeutendsten Werke.“ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 182 - 204. „Überhaupt war es bei diesem Anhang nur meine Absicht, die vorzüglichsten älteren toscanischen Maler und ihre Werke näher anzugeben, da diese in den letzten Zeiten zu wenig beachtet und bekannt waren.“ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 204.

beurteilten Werken gehen wohl eher auf die gemeinsame, weitgehend übereinstimmende Wahrnehmungsprägung zurück. Zudem dachte Ramboux wohl weniger daran, Passavants Auflistung zu illustrieren, sondern eher zu erweitern: Passavant nämlich schreibt, dass seine allgemeine Darstellung der Kunstgeschichte der Toskana und die Auflistung durchaus einer größeren Ausdehnung und Vervollständigung fähig sei.⁷¹³ Noch dazu genügte diese Schrift, die Passavants „Lehrer“ Rumohr just nach ihrem Erscheinen als unwissenschaftliche Kompilation bereits vorhandener italienischer Schriften entlarvt hatte,⁷¹⁴ den kunstwissenschaftlichen Standards um 1833 längst nicht mehr.

3. 1. 2. 1. 2 „Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi“

Im Gegensatz zu den *Ansichten* sollte sich Passavant bei der Bearbeitung der Raffael-Monografie *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*⁷¹⁵ den wissenschaftlichen Forderungen Rumohrs nach unmittelbarer Anschauung der Werke, der kritischen Auswertung vorhandener Schriften und vor allem der Quellen zu den Werken auch angesichts der zuvor geübten harschen Kritik Rumohrs in besonderem Maße verpflichten. Die zwischen 1834 und 1839 entstandene dreibändige Publikation zu Raffael, seinem Vater Giovanni Santi sowie der Schule Pietro Peruginos enthält einen Raffael-Werkkatalog – in dieser Form bis dahin einzigartig.⁷¹⁶ Zwar konnte Ramboux von dieser Schrift kaum Gebrauch machen, da sie erst ab 1839 erscheinen sollte und zudem wiederum nur einen kleinen Ausschnitt aus der italienischen Kunstgeschichte behandelte; doch tauschte sich Ramboux seit Frühjahr 1834 bis 1838 mit Passavant aus. Der Kontakt war von Passavant ausgegangen.⁷¹⁷ Mit dem Ziel der Betrachtung der für seine Monografie und den Raffael-Werkkatalog interessanten Kunstwerke war Passavant im November 1834⁷¹⁸ zu einer Italienreise aufgebrochen. Er suchte den Kontakt zu Ramboux, um von ihm Informationen über unbekannte Gemälde Raffaels und solche seines Vaters Giovanni Santi zu erhalten, denen Ramboux auf seinen Reisen ansichtig geworden war. Ramboux' Hinweise bezogen sich – da er sich besonders mit der Wandmalerei befasste – überwiegend auf Fresken,⁷¹⁹ wie im Fall eines beschädigten Freskos, das Ramboux für ein noch unbekanntes, da nicht in

⁷¹³ „Doch erkannt er [Passavant], daß in dieser Beziehung [Zusammenstellung der Meister und ihrer Werke] sein Werk füglich noch eine weit größere Ausdehnung und Vervollständigung fähig wäre [...]“ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. V.

⁷¹⁴ SCHRÖTER, *Raffael-Kult*, S. 350 - 351. Passavant setzte seinen Namen nicht auf den Titel, da er sich der inhaltlichen Schwächen der Schrift bewusst war und die dargelegten Überlegungen nicht sich alleine zuschreiben wollte. Ms. Ff. J. F. Böhmer, 1 K 5 F, Nr. 56, abgedruckt bei SCHRÖTER, *Böhmer, Quellenanhang*.

⁷¹⁵ PASSAVANT, Johann D.: *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*. In zwei Teilen mit vierzehn Abbildungen. 3 Bde. Leipzig 1839 - 1858.

⁷¹⁶ SCHRÖTER, *Raffael-Kult*, S. 364.

⁷¹⁷ Ramboux schreibt im ersten Brief an Passavant: „Es war mir eine angenehme Überraschung ein Schreiben von Dir erhalten zu haben, [...]“ Brief an Johann D. Passavant vom 2. 5. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J.D. Passavant A II e Nr. 603, 1057r.

⁷¹⁸ Passavant hielt sich bis Frühjahr 1836 in Italien auf und besuchte eine Reihe von den Orten, die auch Ramboux aufgesucht hatte oder noch aufsuchen sollte. SCHRÖTER, *Raffael-Kult*, Anm. 299.

⁷¹⁹ In Urbino könne er sich in der Casa Lieri ein angebliches Gemälde Raffaels (Christus am Ölberg) ansehen und „mit dem in Rom vergleichen“. „In Cagli, wo Du wahrscheinlich durchkommst, wäre das Bildnis bei einem Dr. Medico anzuschauen, welches für jenes von Raphael angegeben und von [...] Seb. del Piombo gemalt sein sollte, aber durch die Restauration schlecht zugerichtet wurde. Desgleichen die Kapelle des Gio. Sanzio in S. Domenico nicht zu übergehen, welches alles in Deinen Plan gehen kann.“ Brief an Johann D. Passavant vom 16. 6. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 609, 1068r. Möglichkeiten für ein Treffen der beiden wird es zahlreiche gegeben haben, hatte Passavant doch einige Reiseziele mit Ramboux gemeinsam. Z. B. gibt das Passavant-Notizbuch Nr. 5 Stationen in den Marken, Perugia, Montefalco, Trevi, Assisi und Gubbio wieder. SCHRÖTER, *Raffael-Kult*, Anm. 299. Ramboux erwähnt ein solches Zusammentreffen in Assisi, ohne das Datum anzugeben: „Seit unserem Zusammentreffen in Assisi ist zwischen uns ein langes Stillschweigen eingetreten [...]“ Brief an Johann D. Passavant vom 31. 10. 1837. StB Frankfurt, Ms. Ff. J.

Kupferstich publiziertes Werk Raffaels hielt.⁷²⁰ (*Kat. Nr. 285, Aquarell zerstört*) Ramboux machte Passavant auch besonders auf das bei Vasari und in Rumohrs *Italienischen Forschungen* erwähnte, früheste bekannte Freskogemälde Raffaels, *Die Dreifaltigkeit mit Heiligen* in S. Severo zu Perugia, aufmerksam. Wie Ramboux verwundert feststellte, existierte von diesem Frühwerk Raffaels noch kein Reproduktionsstich; Ramboux bildete es 1834 in einem Aquarell sorgfältig nach⁷²¹ (*Kat. Nr. 269*). Daneben wies er Passavant auf lokalhistoriografische Schriften⁷²² und Archivmaterial zu Raffael und Giovanni Santi in Urbino hin, das er eingesehen hatte.⁷²³

Mit dem Aquarell nach einem relativ bekannten Gemälde Giovanni Santis verfolgte Ramboux das Ziel zu beweisen, dass der „ehrwürdigen Giovanni Santi (Raphael’s Vater)“, dem bislang zu Ramboux Verwunderung so wenig Gerechtigkeit wiederfahren sei, „seinen Zeitgenossen in gleichem Range stand und dem Pietro [Perugino] wohl zur Seite gesetzt zu werden verdient;“⁷²⁴ (*Abb. Kat. Nr. 219*) Jenes Gemälde, die *Thronende Muttergottes mit Kind, Heiligen und der Stifterehepaar Buffi mit Kind* hatte insbesondere die Nazarener bis dahin lediglich wegen der am rechten Bildrand dargestellten Stifterfamilie interessiert: sie wurde als die Familie Santi interpretiert, der vor der Madonna kniende Junge als der junge Raffael. Entsprechend wurde das Gemälde in Ausschnitten reproduziert⁷²⁵ (*Abb. 55*) und auch die Durchzeichnungen, die Ramboux 1834 von dem Gemälde abnahm und der Artistischen Kommission des Berliner Museums zusandte, wurde unter diesem Aspekt angefertigt und besprochen;⁷²⁶ – erst 1841 identifizierte Ramboux die abgebildete Familie nicht mehr als Familie Santi,

D. Passavant A II e Nr. 611, 1072r. Als Indiz für ein Treffen der beiden 1835 kann die Notiz der Adresse Ramboux’ in einem Notizbuch Passavants gewertet werden: Ramboux Giov. Anton. bei Carpinelli architetto in Assisi. Städel, Nr. 5, S. 227. ZIEMKE, Assisi, S. 170 und Anm. 35, S. 193.

⁷²⁰ Das heute Pietro Perugino zugeschriebenes Fresko fand Ramboux zu seiner eigenen „höchst angenehmen“ Überraschung in der Kirche S. Maria dei Servi in Citta delle Pieve vor und hielt es für ein noch unbekanntes, bislang noch nicht in Kupferstich dokumentiertes Werk von Raffael: Für Passavants Werk einen guten Hinweis wert habe er „nichts weniger als ein älteres Gemälde von Raphael hier angetroffen, welches eine Kreuzabnahme vorstellt und mir noch in keinem Kupfer vorkam; [...]. Es befindet sich aber zwischen zwei Mauern, so daß man es mit genauer Not bei Nachtlicht übersehen kann, in dem die alte Kirche neu ausgefüttert [ausgestattet, neu verputzt], wie bei den meisten hier der Fall gewesen ist; dieses ging als noch an, wenn diese [unleserlich; vielleicht Beschimpfung der Verantwortlichen] nicht eine Treppe durch das Bild brechen ließen, so daß der obere Teil desselben geradewegs hinweggeschlagen wurde und die andere Hälfte durch eine Scheidmauer geteilt wurde. [...]. Die eine Gruppe, wo die Madonna mit den übrigen Frauen vorkommt, ist gar schön, und eine andere Hand schwerlich beikommen kann. Es kommt Dir wahrscheinlich possierlich vor, daß es gerade ein Raphael seyn müsse, eben aus diesem vorerwähntem Grund, so daß die Arbeit zwischen Pietro und Raphael schwebt, aber letztlich hinsichtlich des Ausdrucks als Ausführung eher zugeschrieben werden kann; so schwierig es auch ist, werde ich mich Morgen damit beschäftigen, und mit dem übrigen wird es sich schon in der Folge zeigen.“ Brief an Johann D. Passavant vom 27. 7. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 604, 1059r. Ramboux fertigte in den folgenden Tagen eine Nachzeichnung des Freskos an. HUECK, *Le copie di Johann Anton Ramboux*, S. 4, Abb. 14, S. 6. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album IX, S. 16 unten. Das Aquarell entstand wohl wenig später.

⁷²¹ Ramboux schrieb: „In Perugia war meine Hauptbeschäftigung das Al-fresco in S. Severo, von dem, was mich sehr wundert, noch kein Stich erschienen ist.“ Museum, 1834, Nr. 41, 13. 10. 1834, S. 335.

⁷²² Ramboux überprüfte die in Luigi Pungileonis Werk *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino* (Urbino 1829 - 1831) gegebenen Hinweise über das Leben Raffaels anhand eingesehener Archivalien, fand sie bestätigt und empfahl das Werk daraufhin Passavant. Brief an Johann D. Passavant vom 2. 5. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 603, 1057r.

⁷²³ In Urbino solle er Gen. Coniasoli einen Besuch abstatten (und ihn bei dieser Gelegenheit von Ramboux grüßen), der ihm manche Archivnotizen über Rafael und seinen Vater Giovanni Santi mitteilen könne. Brief an Johann D. Passavant vom 16. 6. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 609, 1068r.

⁷²⁴ Museum, 1833, Nr. 48, 2. 12. 1833, S. 384.

⁷²⁵ Pforr und Overbeck hatten auf der „Wallfahrt“ im Juni 1810 nach Urbino das Gemälde betrachtet. Pforr zeichnete das Elternpaar und das Kind ab. Auf diese Zeichnung geht der Kupferstich zurück, der den Bericht Pforrs unter dem Titel „Reise zweyer jungen deutschen Mahler und ihrer Freunde nach Rafiels Vaterstadt“ im Kunstblatt 1811, 5. Jg., Nr. 141, 13. 6., S. 562 und Nr. 142. 14. 6. S. 565 - 566 illustriert. SCHRÖTER, *Raffael-Kult*, S. 312 - 314

⁷²⁶ Siehe Anm. 531.

sondern zutreffend als die Familie Buffi.⁷²⁷ Dennoch sah Ramboux bereits 1834 in dem Gemälde mehr als nur die möglichen Porträts der Malerfamilie und begriff es als auch als eigentliches Kunstwerk. Tatsächlich wies Passavant Giovanni Santi eine wichtige Rolle bei der Bestimmung und Abgrenzung des Frühwerks Raffaels von der Perugino-Schule zu.⁷²⁸ Vor diesem Hintergrund, und offenbar in übereinstimmender Meinung mit Passavant, schickte Ramboux im September 1835 Passavant eine Zeichnung nach jenem in einem Aquarell nachgebildeten Gemälde, die die Vorlage für eine Reproduktionsstich bilden und schließlich als Illustration in den 1839 erscheinenden ersten Teil der Raffael-Monografie eingehen sollte.⁷²⁹ (**Abb. 56**) Insgesamt nahm Ramboux damit mehr oder weniger Anteil am Fortschreiten der Raffael-Monografie – umgekehrt beeinflusste Passavant die Aquarellsammlung: nicht nur, dass er Ramboux auf dessen Wunsch zumindest phasenweise mit Papier und Farben versorgte,⁷³⁰ erteilte er Ramboux vor September 1835 auf dessen ausdrücklichen Wunsch leider nicht überlieferte Hinweise auf bestimmte Vorlagen, die wohl besonders frühe Wandmalereien Raffaels, Werke seines Vaters, Pietro Peruginos und dessen Schüler betroffen haben müssen.⁷³¹

3. 1. 2. 2 Publikationen zu frühchristlicher Kunst

Die Aquarelle nach frühchristlichen Mosaiken in römischen und ravennatischen Basiliken und dem Dom-Baptisterium zu Neapel sowie nach zwei im 17. Jahrhundert entstandenen Innenansichten römischer Basiliken sind vor dem Hintergrund und als Teil der künstlerischen und wissenschaftlichen Entdeckung der frühchristlichen Kunstwerke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden. In Ramboux' Umfeld wird das Interesse an frühchristlichen Kunstwerken um 1818 greifbar, auch wenn zeitgenössische Kopiersammlungen bis dahin als früheste Vorlagen Gemälde aus dem 12. Jahrhundert aufnahmen.⁷³² Von frühchristlichen Denkmälern erwähnt Passavant in den *Ansichten* von 1820 ledig-

⁷²⁷ Verzeichnis, Nr. 263. StA Düsseldorf, II 618, 29v.

⁷²⁸ SCHRÖTER, Raffael-Kult, S. 363 - 364.

⁷²⁹ Tafel II, Tafelband. Kupferstich Ludwig Gruners (1801 - 1882) nach einer Zeichnung Johann Anton Ramboux' nach dem Altargemälde der thronenden Madonna mit Kind, den hll. Johannes dem Täufer, Franziskus, Hieronymus, Sebastian und dem Stifterpaar Buffi mit Kind von Giovanni Santi in Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Abgebildet bei SCHRÖTER, Raffael-Kult, S. 316, Abb. 14. Diese heute verschollene Zeichnung war relativ klein, „um ein akurates Kupfer zu erhalten wäre aber die Originalzeichnung nöthig“, ein guter Kupferstecher könne aber schon mit dieser Zeichnung etwas anfangen. Auf demselben Wege ließ Ramboux Passavant eine Pause einer Zeichnung zukommen, die wohl die Ansicht des Wohn- oder Atelierhauses Raffaels darstellte. Brief an Johann D. Passavant vom 4. 9. 1835. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 610, 1070r.

⁷³⁰ Siehe Anm. 878 und 581.

⁷³¹ „Deine mir erteilten Notizen haben mich gefreut und gedenke auch seiner Zeit Gebrauch davon zu machen; mir wäre es lieb desgleichen aus der Venezianischen Schule zu erhalten. In Venedig selbst konnte ich nicht's ausfindig machen was in meinen Plan einginge; Du wirst wahrscheinlich die Umgebung durchstreifen und bey dieser Gelegenheit einige allfresken auskundigen, vorzüglich aber jene welche dem Kirchenstiel angehören damit meine Sammlung womöglich nun Einheit erhalte und mir diese Nota gelegentlich etwa von Wien oder München aus zuzuschicken.“ Brief an Johann D. Passavant vom 4. 9. 1835. StB Frankfurt, Ms. Ff. J.D. Passavant A II e Nr. 610, 1070r.

⁷³² Der von Passavant als frühester Künstler erwähnte Giunta Pisano stammt aus dem 13. Jahrhundert. „In Pisa mehrere seiner Werke, die das Zeugnis geben, auf welcher tiefen Stufe damals die Malerei stand.“ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 182. Vogel nahm zwei Durchzeichnungen nach Kunstwerken aus dem 12. Jahrhunderts in seine Abbildungssammlung auf, nämlich die „nach 2 byzantinischen kleinen Mosaikbildern aus dem 12. Jahrhundert, im Domcapitel zu Florenz aufbewahrt.“ VOGEL VON VOGELSTEIN, Verzeichnis, S. 5. Lunds Sammlung beginnt unter No. 1 mit einer Zeichnung nach einem Gemälde von Apollonio Greco von 1200. Unter No. 4 folgt eine Zeichnung nach der Madonna Guido da Sienas von „1221“. RAGN JENSEN, Lunds tegninger, S. 115. Im Kasten der erwähnten Nach- und Durchzeichnungssammlung im Berliner Kupferstichkabinett sind enthalten: Durchzeichnung nach dem *Kopf des gekreuzigten Christus*. Feder auf rötlichem Transparentpapier. 28, 0 x 32, 5 cm. Unten rechts bez.: Apollonio Greco 1200. In der Kapelle S. Matteo aus Campo Santo in Pisa. Durchzeichnung nach dem *Kopf der Madonna* mit Kind von Guido da Siena. Feder auf farblosem Transparentpapier. 51, 5 x 38, 0 cm. Rechts bez. 1221 Guido da Siena in der Academie daselbst. Mit Farban-

lich Kirchen, wie zum Beispiel San Vitale und S. Giovanni Evangelista in Ravenna, die er ästhetisch ansprechender und „für den Geist befriedigender“ empfand als romanische Bauten oder solche der „modernen Zeiten“.⁷³³ Passavants Schweigen über die diese Bauten ausschmückenden Mosaiken war wohl maßgeblich bedingt durch den gewählten Schwerpunkt der Schrift, der auf der toskanischen Kunst liegt. Frühchristliche Klöster und Kirchen, besonders die in Rom, waren beliebte Ausflugsziele der Nazarener, Zeichnungen von Außenansichten dieser Bauten künden davon.⁷³⁴ Doch auch frühchristliche Mosaiken – als älteste und damit authentischste Äußerungen der christlichen Kunst in ihrer Darstellungsweise der formalästhetisch geschätzten Antike noch recht ähnlich – wurden als Anregungen für Bildfindungen gewählt. (*Kat. Nr. 3 und 4*) So ließ sich der mit Ramboux befreundete Konrad Eberhard (1768 - 1859) von dem zeitgenössisch relativ bekannten Apsismosaik von SS. Cosma e Damiano, Rom, für eine heute verschollene Christusskulptur anregen.⁷³⁵ Entstand vielleicht Ramboux' Sepiazeichnung nach dem Weltenrichter aus jenem Mosaik⁷³⁶ im Zusammenhang mit dieser Skulptur? (*Abb. 57*) Böhmer besichtigte zwischen Ende 1818 und Anfang 1819 die römischen Basiliken und war beeindruckt von den Mosaiken⁷³⁷ und schrieb zu jenem Mosaik, das er sich „recht genau“ angesehen hat: „Der Christus ist sehr streng wie immer. Eberhard hat ihn wirkli.[ich] ganz meisterhaft aufgefaßt. Auch die umstehen[den] Apostel und Heiligen haben ungemein strenge Physiognomien [...]“.⁷³⁸ Waren dies frühchristlichen Mosaiken Roms in d'Agincourts *Histoire de l'art* nur sehr klein abgebildet und bauen noch dazu auf ältere Stiche aus Giovanni Ciampinis *Vetera Monumenta* von 1699 auf, nehmen die um 1820 bis 1830 erscheinenden Schriften und Abbildungswerken nur ungenügend Rücksicht auf sie. Das Interesse an den Mosaiken war in der *Beschreibung der Stadt Rom* geringer als das Interesse an den Bauten selbst; der 1820 von Platner verfasste 24 Seiten zählende Abschnitt zu Roms Basiliken und ihren Mosaiken behandelt die Mosaiken lediglich auf drei Seiten und stellt sie als Beispiele für den Verfall der Künste dar.⁷³⁹ Das Stichwerk von Gutensohn und Knapp legt den Fokus besonders

gaben. Die Durchzeichnungen sind auf Karton aufgezo-gen und tragen die Nrn. 1 bzw. 2. Angesichts der Auswahl, aber besonders des Erscheinungsbildes zumindest der Durchzeichnung nach Guido da Siena ist anzunehmen, dass zumindest diese Durchzeichnung auf eine Nachzeichnung von Lund zurückgeht: Der Ausschnitt ist identisch, ebenso wie die handschriftlichen Bezeichnungen und die Handschrift selbst. RAGN JENSEN, Lunds tegninger, Abb. 44. Bei der Berliner Durchzeichnung handelt es sich also höchst wahrscheinlich um eine Durchzeichnung nach Lunds um 1804 - 1806 entstandenen Nachzeichnung, vielleicht sogar aus der Hand Lunds; damit könnten auch andere Durchzeichnungen in dieser Sammlung auf solche von Lund zurückgehen.

⁷³³ [PASSAVANT], Ansichten, S. 13 - 14.

⁷³⁴ Gustav H. Naeke (1785/86 - 1835) zeichnete vor allem Ansichten frühchristlicher Kirchen, aber auch Mosaiken. MÜLLER-TAMM, Zeichnungen und Aquarelle, S. 52.

⁷³⁵ SCHRÖTER, Böhmer, S. 227 und Anm. 72. Böhmer schreibt nach einem Atelierbesuch bei Eberhard: „Einen Christuskopf sah ich auch, den schönsten, den ich je in Stein gesehen gehauen sah, [...]. Passavant machte mich aufmerksam, daß dieser Kopf aus den alten Mosaiken hergenommen ist, was nun, wenn es äußerer Gründe bedürfe, wie für die Wichtigkeit [?] dieses Kopfes wäre. Auch sah ich ein kleines Model eines Christus in der linken die Rolle, die rechte Hand ausgestreckt, welches E.[berhard] ganz nach einem alten Mosaik in der Kirche S. Cos. & Damianus kopirt hat und welches kolossal ausgeführt ein ganz ungeheures Werk werden würde.“ Böhmers italienisches Tagebuch, Eintrag 5. 1. 1819, fol. 140. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4, Nrn. 1 - 39.

⁷³⁶ *Salvator Mundi*. Feder und lavierte Sepia auf Papier. 22, 7 x 18, 6 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux- Album I, S. 93.

⁷³⁷ SCHRÖTER, Böhmer, S. 227. Zu den besichtigten Mosaiken: Böhmers italienisches Tagebuch, Eintrag 8. 1. 1819, fol. 147, Eintrag 11. 3. 1819, fol. 284, Eintrag 14. 3. 1819, fols. 288 - 289 und Eintrag 23. 4. 1819, fols. 450 - 452. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4, Nrn. 1 - 39.

⁷³⁸ SCHRÖTER, Böhmer, 227 und Anm. 72. Böhmers italienisches Tagebuch, Eintrag 14. 3. 1819, fol. 288. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1. E 4 Nr. 1 - 39.

⁷³⁹ PLATNER/BUNSEN/GERHARD/RÖSTELL, Beschreibung der Stadt Rom, I, S. 417 - 440, hier besonders S. 426 - 428. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 63 - 64.

auf die Architektur und Innenansichten der Kirchen – nur wenige Einzelaufnahmen der Boden-, Apsis- oder Fassadenmosaiken wurden aufgenommen. Verraten die beiden Aquarelle, die Ramboux nach Fresken angefertigt hat, die Innenansichten frühchristlicher Basiliken Roms zeigen, eine den Stichen ganz ähnliche Sicht (*Kat. Nrn. 8 - 9*), lenkt Ramboux in einer bis dahin ungewohnten Weise den Blick auf frühchristliche Mosaiken Roms und scheint damit dem aufkeimenden Interesse in seinem persönlichen Umfeld zu entsprechen. Doch er geht noch darüber hinaus, indem er Kunstwerke und Denkmale Ravennas (*Kat. Nrn. 1, 5 - 7, 10 - 16, 34, 38*) und – noch unbekannter als diese – Mosaiken Neapels (*Kat. Nrn. 19 - 21*) in den Blick nimmt.

3. 1. 2. 3 Die Schriften Carl F. von Rumohrs

3. 1. 2. 3. 1 „Über die Entwicklung der ältesten italienischen Malerei“

Wie konkret Ramboux dem Abbildungswunsch seiner Umgebung entsprach, wird im Hinblick auf die Forderungen deutlich, mit denen Carl F. von Rumohr 1821 an die Öffentlichkeit trat. In dem Aufsatz *Über die Entwicklung der ältesten italienischen Malerei*⁷⁴⁰ beschäftigt sich der persönlich mit Ramboux bekannte Kunsthistoriker Rumohr mit der Kunst des 4. - 13. Jahrhunderts. Er nimmt die Mosaiken Roms und Ravennas hier im Vergleich mit der Kunst des Mittelalters wahr. Seine These, dass sich Cimabue bei der Wiederbelebung der italienischen Malerei auf traditionelle italienische Kunst bezog und nicht, wie bei Vasari formuliert, allein durch „fremde“ Künstler aus Byzanz beeinflusst wurde, hatte Rumohr angesichts frühchristlicher und frühmittelalterlicher Kunst Italiens formuliert. Für Rumohr bildeten die zwischen dem 4. und dem 12. Jahrhundert entstandenen musivischen Ausstattungen römischer und ravennatischer Sakralbauten die ursprüngliche, mit der Antike traditionell verbundene christliche Kunst, auf die Cimabue über „Mittelglieder“ aufbaute. Vermittelt wurde die Annäherung an den „würdigen erhabenen Sinn der altchristlichen Kunst“ im 13. Jahrhundert durch die byzantinischen Künstler Konstantinopels. Da die byzantinische Kunst Konstantinopels und die frühchristliche Kunst Italiens, wie die in Rom und Ravenna, eine gemeinsame Wurzel besitzen und die Kunstentwicklung in Konstantinopel im Gegensatz zu der in Italien nicht durch die Invasion barbarischer Stämme verfallen war, bildete diese Kunst ein „Muster erreichbarer Vortrefflichkeit“.⁷⁴¹

Dermaßen „angeleitet“ stützte sich Cimabue aber auf italienische Kunstwerke solcher Art, wie sie im beginnenden 12. Jahrhundert in italienischer Tradition entstanden waren und, gänzlich unabhängig vom byzantinischen Einfluss, bereits einen künstlerischen Aufschwung erkennen ließen.⁷⁴² Neben frühchristlichen Sarkophagen dienten Rumohr vor allem die erhaltenen frühchristlichen Mosaiken in Rom und Ravenna als Grundlage für den vor allem an ikonografischen und formalästhetischen Merkmalen orientierten Vergleich mit späteren italienischen Kunstwerken, um die Verbindung zwischen

⁷⁴⁰ RUMOHR, Carl F. von: Über die Entwicklung der ältesten italienischen Malerei, in: Kunstblatt, 2. Jg., 1821, 12, 8. 2. 1821, S. 45.

⁷⁴¹ RUMOHR, Entwicklung, 1821, 9, S. 27 und S. 34.

⁷⁴² RUMOHR, Entwicklung, 1821, 9, S. 34 - 35.

„altchristlicher“ und hochmittelalterlicher Kunst Italiens zu verdeutlichen.⁷⁴³ Infolge dieser neuen Wahrnehmung der Kunstwerke des frühen Christentums und frühen Mittelalters im Zusammenhang (und damit Vergleich) mit den Kunstwerken des hohen Mittelalters waren aktualisierte Abbildungen notwendig. Vor diesem Hintergrund nennt er, eingedenk der *Abendmahl*-Nachzeichnung und weiterer Zeichnungen nach historischen Malereien, die Ramboux wohl für Rumohr angefertigt hat, ausdrücklich Ramboux als Wunschkandidat für eine Erstellung neuer „kunstgerechter“ Abbildungen frühchristlicher Mosaiken.⁷⁴⁴ Dass Ramboux dieser Aufforderung vielleicht sogar noch im Zeitraum von 1821 bis 1822⁷⁴⁵ nachkam, ist nicht völlig auszuschließen, doch angesichts des zeitlichen und organisatorischen Aufwands, den das Kopieren der Mosaik bedeutete, relativ unwahrscheinlich, zumal Ramboux sich zu diesem Zeitpunkt gewiss nicht als Kopist profilieren und dadurch seinen Ruf als Künstler riskieren wollte. Die besondere Auseinandersetzung mit dem Apsismosaik von SS. Cosma e Damiano jedoch scheint – neben der künstlerischen Wertschätzung – auch unter dem Einfluss jenes Aufsatzes gestanden zu haben. Rumohr nennt dieses Mosaik hinsichtlich Ikonografie und Darstellungsweise der Figuren als „entscheidendes“ Beispiel für den Entwicklungszusammenhang zwischen frühchristlicher Kunst Roms und mittelalterlicher Kunst Cimabues.⁷⁴⁶ Die altertümlichere Kleidung von Petrus und Paulus lasse auf eine ältere Quelle der Darstellung schließen, gar sei eine Abbildung nach dem Leben denkbar, und es sei möglich, dass sich „Cimabue“ (tatsächlich Duccio) bei der altertümlichen Darstellung der Brustbildnisse dieser Apostel am Rahmen der *Madonna Rucellai* in Florenz auf eine Darstellung bezog, die mit jener auf dem Mosaik verwandt war.⁷⁴⁷ Ramboux bildete das Mosaik SS. Cosma e Damiano im Unterschied zu anderen Vorlagen gleich zweimal in Aquarell nach (*Kat. Nrn. 3 - 4*). Für ein Aquarell wählt Ramboux dabei einen Maßstab, der es ermöglicht, die Gesichter und Gewänder der Dargestellten genau wiederzugeben. Er kann damit gerade die Merkmale des Kunstwerks vermitteln, die Rumohr in seinem Aufsatz anspricht.⁷⁴⁸

3. 1. 2. 3. 2 „Italienische Forschungen“

Anders als der Aufsatz über die *Entwicklung der ältesten italienischen Malerei* müssen die auf diesem Aufsatz aufbauenden, 1827 - 1831 veröffentlichten *Italienischen Forschungen*⁷⁴⁹ für die Entstehung der Aquarellsammlung von größerer Bedeutung gewesen sein: Das Buch, das seit seinem Erscheinen unter allen an italienischer Kunst Interessierten schnell als Reiseführer gebräuchlich war⁷⁵⁰

⁷⁴³ „Im Allgemeinen unterscheidet das Altchristliche in neueren Darstellungen der antiken Bekleidung der heiligen Figuren [...]. Insbesondere aber bewahren sich einzelne Gestalten oder ganze Zusammenstellungen als altchristlich, indem sie auf dieselbe oder ähnliche Weise vorkommen, wie in den alten musivischen Malereien zu Ravenna und Rom, oder auf den Sarkophagen des 4. und 5. Jahrhunderts. Das später hinzukommende Mittelalter unterscheidet sich dahingegen an barbarischen und mittelalterlichen Kleidersitten, [...]“ RUMOHR, *Entwicklung*, 1821, 12, S. 45.

⁷⁴⁴ RUMOHR, *Entwicklung*, Kunstblatt 1821, 12, S. 45.

⁷⁴⁵ Eine Anfertigung dieser Blätter vor Mitte 1819 erscheint unwahrscheinlich, da Böhmer, der sich sehr für die frühchristlichen Basiliken und Mosaiken bei seinem Romaufenthalt zwischen November 1818 und Ende Mai 1819 interessierte und Kontakt zu Ramboux hatte, diese Blätter in seinem Tagebuch nicht erwähnt.

⁷⁴⁶ RUMOHR, *Entwicklung*, Kunstblatt 1821, 12, S. 46.

⁷⁴⁷ RUMOHR, *Entwicklung*, Kunstblatt 1821, 12, S. 47.

⁷⁴⁸ „[...] Christus, Petrus und Paulus alterthümlich, Cosmas und Damianus neuer, ein seitwärts stehender Theodosus noch reicher und barbarischer gekleidet ist.“ RUMOHR, *Entwicklung*, Kunstblatt 1821, 12, S. 47.

⁷⁴⁹ KULTERMANN, *Geschichte der Kunstgeschichte*, S. 89 - 92.

⁷⁵⁰ Ernst Förster schrieb dazu 1830: „Zugleich muss ich noch eines Werkes gedenken, das mir – seinem allgemeinen Werth abgerechnet – auch in Beziehung auf meine Reisezwecke außerordentliche Dienste geleistet: es sind dies die „Italien-

und noch heute als Schlüsselwerk der (deutschen) Erforschung der italienischen Kunstgeschichte gilt, präsentiert eine Geschichte der italienischen Kunst von der Spätantike bis in das 16. Jahrhundert und deckt sich damit mit dem Zeitraum, den Ramboux in seiner „Kunstgeschichte in Kopien“ nachzeichnet. Zudem scheint der gewählte größere Fokus, also die Sicht auf das ganze Kunstwerk anstatt auf einzelne Details, einer Wahrnehmung verpflichtet zu sein, die eng mit der in einen größeren zeitlichen Zusammenhang gesetzte Wahrnehmung der Kunstwerke in Rumohrs Werk verbunden ist.

In den *Italienischen Forschungen* stellt Rumohr seine bereits zuvor formulierten Thesen zur christlichen italienischen Kunst vor 1300 nach Studien weiterer italienischer Kunstwerke auf eine nun breitere empirische Basis: Die frühchristliche Malerei Italiens wirkte nicht nur auf Cimabue, sondern auch auf die Kunst Raffaels ein.⁷⁵¹ Man könne „bis in Raphaels gerühmteste Werke“, wie die Tapisserien oder die *Disputa*⁷⁵², „verfolgen [...], wie bestimmte Gewohnheiten der Anordnung und Zusammenstellung, so schon in den herben, sogar den mehrseitigen Kunstfreund noch schreckenden Bildern des 4. - 6. Jahrhunderts vorkommen, doch selbst dem größten Künstler der Neueren noch für belehrend und bestimmend galten“.⁷⁵³ An anderer Stelle: „Es scheint demnach, dass die Künstler, denen wir die Erfindung und erste Gestaltung so viel trefflicher Vorstellungen zu danken haben, im Ganzen angesehen, zwar der Gewandtheit und des einsichtvollen Gebrauches der nöthigsten Kunstmittel, doch keineswegs des Geistes oder des Gefühls entbehren.“⁷⁵⁴ Ausgangspunkt für den Zusammenhang zwischen frühchristlicher Kunst und Hochrenaissance bildet Rumohrs Feststellung, dass die Apostel Petrus und Paulus „in allen Gemälden dieser und späterer Zeiten immer dasselbe ganz bildnisartige Ansehen haben“. Des Weiteren spricht er die Art der Darstellung der Figuren auf frühchristlichen Mosaiken an, das heißt die „übermenschliche“ Erscheinung, die durch „ihren Charakter, durch ihre Stellung und Gebärden heilige Schauer“ bewirkt und für die folgenden Jahrhunderte die „Würde des Charakters“ die „Feyer in Darstellung und Gebärden, welche zu allem Ernst und Gediegenen der neueren und christlichen Kunst den Grundton angeben“, ausbilden und festschreiben. Die Nachwirkung dieser Kunst „versöhnt selbst mit den unförmlichsten Versuchen der rohen Abschnitte des Mittelalters; wie sollte es denn nicht erfreulich seyn, zu sehen, wie dieselben Vorstellungen, welche selbst in den schlimmsten Zeiten nicht durchaus verkümmern konnten, verjüngt und in männlicher Schönheit und Reife in Raphaels gefeyerten Werken wieder aufleben. Ich bezeichne hier solche, in denen der Gegenstand, gleichwie in den Tapeten, oder auch in der Diputa, die Annäherung an das hochalterthümliche gestattete.“⁷⁵⁵ Dieser Zusammenhang wäre anhand einiger Aquarelle aus der Sammlung für den Betrachter nachvollziehbar. Ramboux bildete die Tapisserien im Vatikan u.a. mit Darstellungen der Apostelgeschichte, darunter *Die Schlüsselübergabe an Petrus (Kat. Nr. 311)*, *Der Fischzug Petri*

schen Forschungen“ von C. F. v. Rumohr, und ich nehme hier Gelegenheit dem ausgezeichneten Herrn Verfasser – gewiß im Namen Vieler – den wärmsten Dank für jenes Buch und den Wunsch auszusprechen, es möchte auf solche gleich gründliche und gleich umfassende, in das Wesen der Kunst und ihre Aufgaben, wie in die Eigenthümlichkeiten der Künstler eingehende Weise noch vieles von ihm für die Geschichte der Kunst des Mittelalters gethan werden, die sich bisher vergebens nach einem Winkelmann geseht.“ FÖRSTER, Beiträge, S. 61.

⁷⁵¹ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 106 - 107.

⁷⁵² RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 112.

⁷⁵³ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 106.

⁷⁵⁴ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 115.

⁷⁵⁵ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 112.

(*Kat. Nr. 309*) oder *Die Predigt Pauli in Athen* (*Kat. Nr. 313*) sowie die *Disputa* (*Kat. Nrn. 290 - 292*) ab. Vergleichsmöglichkeiten mit dem „hochalterthümlichen“ gestatten nicht nur die beiden Aquarelle nach dem berühmten Mosaik in SS. Cosma e Damiano (*Kat. Nrn. 3* und *4*) mit der Darstellung der Apostel Petrus und Paulus, sondern auch das Aquarell nach den noch älteren Mosaiken in S. Pudenziana (*Kat. Nr. 18*) oder, weitgehend unbekannt, im Baptisterium zu Neapel (*Kat. Nr. 21*). Beispiel für die Darstellung Petri und Pauli in einem „rohen Abschnitt des Mittelalters“, im 13. Jahrhundert, liefern die Aquarelle nach dem Freskenzyklus in SS. Quattro Coronati zu Rom (*Kat. Nrn. 68 und 70*). Zumindest die Darstellung Petri wird mit dem Blatt nach der *Berufung der Apostel Andreas und Petrus durch Christus* aus dem 14. Jahrhundert (*Kat. Nr. 172*) und die Abbildung nach derselben Szene von Domenico Ghirlandajo aus dem 15. Jahrhundert (*Kat. Nr. 222*) deutlich.

Rumohr wiederholt die Kritik an den „geistlosen Werken“ der Reproduktionsstecherei, die es ihm nicht erlaubten, bei einer Erforschung der frühchristlichen Kunst über das bei Ciampini abgebildete Material hinauszugehen,⁷⁵⁶ und ruft dazu auf, Denkmale dieser Zeit (neu) in einzelnen Abbildungen aufzunehmen, damit man sie „versammelt vor Augen“ habe.⁷⁵⁷ Tatsächlich nahm Ramboux einen großen Teil der bei Giovanni Ciampini 1699 abgebildeten Mosaik- und Fresken in seine Sammlung auf, so dass man eingeschränkt von einer „Neuauflage“ der Abbildungen sprechen könnte. Besonders die ravennatischen Mosaik- S. Vitales aus dem 6. Jahrhundert verraten in den Augen Rumohrs noch den Glanz der italienisch-spätantik-frühchristlichen Kunst, bevor der Einfall der Langobarden ein baldiges Absinken der künstlerischen Qualität⁷⁵⁸ Italiens besonders außerhalb Ravennas einleitete: Von jenen Mosaiken gäbe es zwar an mehr als einer Stelle Abbildungen, die jedoch durchweg „ungenau“ seien. Vielleicht auf diese Bedeutungszuweisung Rumohrs zurückgehend, wählte Ramboux 1833 die Chormosaik S. Vitales für insgesamt 3 Aquarelle aus. Aber auch weitere Mosaik- aus dem Zeitraum zwischen 6. und 7. Jahrhunderts, als Ravenna Hauptstadt Italiens war, wählte Ramboux in Ergänzung zu den bei Rumohr genannten Beispielen für Aquarelle aus. Nicht dagegen geht er auf die von Rumohr als „Hauptwerke“ dieser Epoche angesehenen, mit den Mosaiken in Ravenna seiner Ansicht nach eng verwandten Gewölbmosaik- des äußeren Umgangs von S. Marco in Venedig ein, von denen sich Rumohr Abbildungen wünschte.⁷⁵⁹ Ramboux vernachlässigte diese in den 1740er Jahren restaurierten Mosaik- offenbar deshalb, weil er sie im Gegensatz zu Rumohr als wesentlich jünger einschätzte: Schulz macht in seiner Würdigung der *Italienischen Forschungen* im Rahmen seiner 1844 erschienenen Rumohr-Biographie darauf aufmerksam, dass Rumohr hier ein „sonderbarer“ Fehler unterlaufen ist, in den Mosaiken Techniken und Gewandmotive des 9. Jahrhunderts wahrzunehmen, könne man doch für die Gewandmotive noch spätere Beispiele nachweisen.⁷⁶⁰ Diese Fehleinschätzung Rumohrs beruht auf seiner eingeschränkten Denkmälerkenntnis und wohl nicht unwesentlich auch darauf, dass Rumohr die Kunstwerke nicht mehr unmittelbar vor Augen hatte, als er über sie schrieb.

⁷⁵⁶ Dieser Aufruf kann als Hinweis darauf gewertet werden, dass Rumohr die Aquarelle Ramboux' nach den römischen Mosaiken bis 1821 unbekannt und dass diese zu diesem Zeitpunkt auch noch nicht entstanden waren.

⁷⁵⁷ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 112 - 113.

⁷⁵⁸ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 120.

⁷⁵⁹ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 114.

⁷⁶⁰ SCHULZ, *Rumohr*, S. 39.

Als Beispiele für das Absinken der Künste während des 7. Jahrhunderts außerhalb Ravennas nennt Rumohr Malereien in Verona, Assisi und Rom. Ramboux bildete unter diesen die besser beurkundeten und bekannteren römischen Beispiele ab: das Apsismosaik von S. Agnese (*Kat. Nr. 17*) sowie ein Mosaikfragment aus der Kapelle Papst Johannes VII., ehemals S. Peter (*Kat. Nr. 23*). Weitere Beispiele aus dieser Epoche nennt Rumohr nicht; Ramboux präsentiert dagegen ein weiteres, das relativ bekannte musivische Altarbild aus S. Pietro in Vincoli, Rom, das den hl. Sebastian zeigt (*Kat. Nr. 22*). Das 8. Jahrhundert, aus dem Rumohr angesichts fehlender Kenntnisse keine Wandmalereien, dafür aber Beispiele aus der Miniaturmalerei nennt⁷⁶¹ – eine Gattung, die Ramboux aus der Aquarellsammlung ausklammert – ist in der Aquarellsammlung durch ein Mosaik repräsentiert: das Triumphbogenmosaik von SS. Nereo ed Achilleo, Rom, das Ramboux auf das Ende des 8. Jahrhunderts datiert (*Kat. Nr. 24*). Für das 9. Jahrhundert bildet Ramboux die Triumph- und Apsismosaik von S. Prassede, Rom, ab, das von Rumohr aufgrund der eindeutigen Datierbarkeit und der Eigenschaft als päpstliche Stiftung als hervorragendes Beispiel für das schnelle Sinken der Künste während des 9. Jahrhunderts in ganz Italien betrachtet wird (*Kat. Nrn. 25 - 26*). Um die Mitte des 9. Jahrhunderts war für Rumohr der absolute Tiefpunkt der italienischen Kunst erreicht; bis in das 12. Jahrhundert sollte die „äußerste Entartung“ der italienischen Kunst anhalten. Die von ihm genannten Beispiele dieses Zeitraums⁷⁶² bildete Ramboux nicht nach. Einziges Beispiel, das Ramboux aus dieser Phase abbildet, sind Teile des Freskenzyklus von S. Urbano alla Caffarella nahe Rom, die Rumohr aufgrund beobachteter formaler Eigenschaften um 1200 datiert und als Beispiel für den um diese Zeit beginnenden Aufschwung der Malerei identifiziert. Ramboux erfasst die Fresken mitsamt der fragmentarischen Inschrift, die sie als Werke von 1011 ausweist (*Kat. Nr. 29*). Nach Rumohrs Aussage war diese Inschrift, die die Malereien für ihn interessant machte, zu seiner Zeit verschwunden – ihm bekannt war sie nur durch eine Tuschenachzeichnung aus dem 17. Jahrhundert.⁷⁶³ Umso bemerkenswerter ist, dass Ramboux Teile dieser damals gewiss verschmutzten Inschrift zeigt (*Abb. 2*) – auch heute sind jene Teile auf dem (gereinigten) Fresko zu lesen (*Abb. 58*). Da Rumohr vermutet, der barocke Kopist habe die Inschrift möglicherweise falsch gelesen und wiedergegeben, hätte Ramboux sich bemüßigt fühlen können, eine Abbildung der Fresken mit dieser umstrittenen Inschrift anzufertigen, zumal seine Meinung über die Datierung von der Rumohrs abweicht: Ramboux datiert das Fresko auf 1011. Das Aquarell stellt demnach die einzige Kopie der Sammlung dar, die ein Beispiel für den „Tiefpunkt“ der Malerei des 11. Jahrhunderts zeigt.⁷⁶⁴ Das 12. Jahrhundert, der Zeitraum, als sich, laut Rumohr, die ersten Fortschritte in künstlerischem Geist und darstellerischer, die Farbmodellierung betreffender Technik in der italienischen Kunst regten, ist in der Aquarellsammlung durch zwei Aquarelle vertreten: es handelt sich dabei um die von Rumohr genannten Beispiele für die Wandmalerei dieses Jahrhunderts, der übermalte Freskenzyklus mit Szenen aus dem Leben des Märtyrers Stephan in der Kirche S. Lorenzo fuori le

⁷⁶¹ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 122.

⁷⁶² RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 154 - 155.

⁷⁶³ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 175.

⁷⁶⁴ Im Verzeichnis nennt Ramboux die Fresken „rohe Wandmalungen“. Verzeichnis, Nr. 33. StA Düsseldorf, II 618, 22r.

mura, Rom. Unter den beiden in Aquarell nachgebildeten Bildfeldern befindet sich auch jenes, das Rumohr nennt (*Kat. Nrn. 39 - 40*).⁷⁶⁵

Ausführlicher widmete sich Ramboux der Wandmalerei des 13. Jahrhunderts, ebenso wie Rumohr, der hier den Aufschwung des Geistes der italienischen Malerei mit raschem Fortschritt in der Darstellungsweise vollzogen sieht, maßgeblich hervorgerufen durch den Einfluss der Byzantiner.⁷⁶⁶ Diese These konnte Rumohr auf der Grundlage der nicht zuletzt durch sienesischen Lokalhistoriografen erschlossenen, relativ bekannten und populäre Malerei Sienas entwickeln. Bereits innerhalb des Aufsatzes *Ueber die Entwicklung* hatte Rumohr den Fokus auf die sienesische Malerei des 13. Jahrhunderts gelenkt und hier ein weiteres Argument für die These des Anknüpfens Cimabues an die traditionelle italienische Kunst gefunden, die Rumohr in den Wurzeln der sienesischen Malerei sah. In das Zentrum der Beweisführung für eine Nachahmung altchristlicher italienischer Vorbilder und Muster und damit einer noch während des 13. Jahrhunderts vorherrschenden „äußeren Entartung“ in Italien stellt Rumohr das durch eine Inschrift verlässlich auf 1215 datierte sienesische Altartafelgemälde mit der *Majestas Domini* umgeben von Szenen aus der Kreuzeslegende.⁷⁶⁷ Ramboux hat wohl aufgrund dieser Bedeutungszuweisung den Mittelteil mit Christus kopiert und sieht die Darstellungsweise des Gemäldes – ähnlich wie Rumohr – vergleichbar mit der „Art der alten Mosaiken“.⁷⁶⁸ (*Kat. Nr. 45*) Andere von Rumohr erwähnte Malereien aus Florenz und Spoleto kopierte Ramboux nicht; dafür aber das bereits mehrfach reproduzierte, relativ bekannte Madonnenbild Guido da Sienas und des Badia da Isola Meisters (*Kat. Nr. 93*). Rumohr führt dieses aufgrund der als authentisch angesehene Datierung und Signatur als frühestes belegtes Beispiel für die um 1220 „überall bey namhaften italienischen Meistern“ zu beobachtenden Einflüsse der byzantinischen Malerei auf.

Einen wesentlichen Schwerpunkt der Sammlung bilden die Aquarelle nach der malerischen Ausstattung der Kirche S. Francesco zu Assisi. Diese Kirche, die wichtigste Stiftung des Franziskanerordens, bildete in den Augen Rumohrs einen Hort der beachtenswertesten Künstler des 13. Jahrhunderts. Ihre Stifter und Auftraggeber spielten eine bedeutende Rolle in der Beförderung der Entwicklung der „neueren Malerei“.⁷⁶⁹ Gewiss aus derselben Überzeugung heraus erklärt sich Ramboux' umfangreiche Abbildungstätigkeit dort. Die von Ramboux kopierte Freskenausmalung in der Unterkirche erwähnt Rumohr nicht, interessiert sich dagegen für ein gemaltes Kruzifixtafelbild, das sich aufgrund einer Inschrift zuschreiben und datieren lässt, das Ramboux wiederum nicht in Aquarell kopiert hat. Dagegen berücksichtigt Ramboux die von Rumohr unmittelbar mit jenem Kruzifix in Zusammenhang gebrachte sienesische Altarbilder (*Kat. Nrn. 43 - 44*), die zudem eng verwandt sind mit der oben erwähnten und von Ramboux abgebildeten, auf 1215 datierbaren *Majestas Domini*. Beide Gemälde können, so Rumohr, als weitere Beispiele für die Phase des 13. Jahrhunderts fungieren, als byzanti-

⁷⁶⁵ RUMOHR, *italienische Forschungen*, S. 175. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 74.

⁷⁶⁶ RUMOHR, *italienische Forschungen*, S. 178.

⁷⁶⁷ RUMOHR, *italienische Forschungen*, S. 187 - 188.

⁷⁶⁸ Verzeichnis, Nr. 254, dort zitiert er nochmals die Inschrift „Ano dei MCCXV mense nov hic tabula faec [...]“ und schreibt „[...] mit mehreren kleinen Bilderchen aus dem Leben Christi [...]“ StA Düsseldorf, II 618, 29r.

⁷⁶⁹ RUMOHR, *italienische Forschungen*, S. 213 - 214.

nisch beeinflusste Gemälde noch neben „ungleich italienischeren“ Gemälden standen.⁷⁷⁰ Weitere, vor diesem Hintergrund betrachtete undatierte Malereien aquarellierte Ramboux in der Regel nicht, auch nicht den von Rumohr als wichtigstes Beispiel dieser Epoche erwähnten Freskenzyklus in S. Pietro in Grado.⁷⁷¹ Dafür jedoch bildet Ramboux den von Rumohr erwähnten und relativ bekannten Freskenzyklus in der Silvesterkapelle von SS. Quattro Coronati (*Kat. Nrn. 41, 67 - 74*) ab; unter diesen Aquarellen befinden sich jedoch nicht die von Rumohr hervorgehobenen, teilweise stark beschädigten „Apostelmedaillons“⁷⁷² – tatsächlich zeigen die Medaillons Propheten; Apostel dagegen sind in einem Fresko aus dem genannten Zyklus enthalten, das Ramboux kopiert hat (*Kat. Nr. 41*).

Im anschließenden Abschnitt über die Theorie und Geschichte der neueren Kunstbestrebungen stellt Rumohr – in kritischer Auseinandersetzung mit Vasaris These, die sienesisische Malerei sei aus der florentinischen Malerei hervorgegangen – die ältere Tradition der sienesischen Malerei gegenüber der florentinischen Malerei heraus. Auf die „größten Maler der griechischen Manier“ in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts aus Florenz und Siena, Cimabue und Duccio, geht Rumohr nicht ausführlich ein, seien doch ihre Werke bereits bekannt und geschätzt genug.⁷⁷³ Das seit Vasari als Hauptwerk Duccios geltende Tafelbild von 1311, das Rumohr selbst nicht gesehen hat und deshalb unter die „unbeglaubigten“ Werke Duccios einreicht, wählte Ramboux für ein Aquarell aus (*Kat. Nr. 113*) und hätte Rumohr damit Gelegenheit zur Überprüfung seiner Zweifel geben können; (damals) Cimabue zugeschriebene Werke in der Oberkirche von S. Francesco, Assisi, bildete Ramboux auf mehreren Aquarellen ab (z.B. *Kat. Nrn. 78 - 79*). Im Abschnitt über Giotto versucht Rumohr die dem Florentiner auch noch in jüngster Zeit durch Passavants *Ansichten* zugeschriebene überragende Leistung auf dem Gebiet der Malerei durch eine formale Analyse im Vergleich mit den älteren Sienesern und Florentinern Duccio beziehungsweise Cimabue zu relativieren.⁷⁷⁴ Er bediente sich dabei Gemälden, die sich sicher zuschreiben lassen. Ramboux bildete das von Rumohr herangezogene Tafelbild Giottos aber nicht ab. Im Anschluss daran überprüft Rumohr anhand des entwickelten formalen Kriterienkatalogs, ob die von Vasari vorgenommene Zuschreibung von bekannten Freskenzyklen in Neapel und Assisi an Giotto zuzustimmen ist.⁷⁷⁵ Jene Freskenzyklen in der Kirche S. Maria del Incoronata (*Kat. Nrn. 100 - 107*) beziehungsweise der Oberkirche von S. Francesco (*Kat. Nrn. 123 - 150*) wählte Ramboux für seine Aquarellsammlung aus. Übrige Fresken, die Vasari, Ghiberti und Della Valle als Werke Giottos angeben, seien laut Rumohr nicht mehr erhalten oder, wie im Falle des Freskenzyklus der Arena-Kapelle zu Padua, – und hier irrte Rumohr⁷⁷⁶ – soweit übermalt worden, dass kein Urteil über sie möglich sei.⁷⁷⁷ Ramboux hatte sich die Fresken in der Arena-Kapelle angesehen, zeichnete nach ihnen, bildete sie jedoch, vielleicht auch vor dem Hintergrund der von Rumohr vermuteten

⁷⁷⁰ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 215.

⁷⁷¹ In Morronas *Pisa illustrata*. RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 216 - 217.

⁷⁷² RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 220.

⁷⁷³ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 230 - 231.

⁷⁷⁴ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 263 - 267.

⁷⁷⁵ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 268 - 270.

⁷⁷⁶ SCHULZ, Rumohr, S. 243.

⁷⁷⁷ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 270.

Übermalungen, nicht in Aquarell nach. Indes „entdeckte“ er angeblich überweite Fresken „Giotto“ in Ravenna und kopierte sie (*Kat. Nrn. 91 - 92, 116, 122*).

Im folgenden Abschnitt über die Malerei des 14. Jahrhunderts beschäftigt sich Rumohr mit der florentinischen beziehungsweise sienesischen Malerei in der zeitlichen Nachfolge Giotto. Innerhalb dieser Darstellung macht er es sich zur Aufgabe, die in der bisherigen Literatur vorzufindende „Gleichstellung“ der Nachfolger zu differenzieren und das „Ausgezeichnetste“ herauszustellen. So konzentriert er sich auf die Darstellung der „Eigentümlichkeiten in Manier und Geistesart“ der Florentiner Taddeo Gaddi, Giottino, Giovanni da Melano und Andrea Orcagna sowie der Sieneser Simone di Martino, Lippo Memmi, Ambrogio und Pietro Lorenzetti und Berna da Siena. Ramboux wählte von Gaddi – in Anbetracht der *Abendmahl*-Nachzeichnung, die er vielleicht schon um die Zeit ab 1833 Gaddi zuschrieb – keines der bei Rumohr angegebenen Fresken aus Pisa und Florenz für seine Aquarellsammlung aus. Auch das Giottino-Beispiel in Florenz findet keine Berücksichtigung, allerdings die Fresken in Assisi, auf die Rumohr nur beiläufig hinweist, sind von Ramboux in mehreren Aquarellen abgebildet worden; (z.B. *Kat. Nr. 164*) ähnliches trifft für Giovanni da Melano zu (z.B. *Kat. Nr. 162*).⁷⁷⁸ Nach Andrea Orcagna hat Ramboux ein Aquarell angefertigt, allerdings ging das Blatt nicht in die Sammlung ein – Rumohr nennt indes auch keine Kunstwerke von diesem, da er sie als bekannt voraussetzt.⁷⁷⁹ Unter den Sienesern weist Rumohr Simone Martini die Rolle zu, die Giotto für die florentinische Malerei gespielt hatte und betont seine Eigenständigkeit. Ramboux wählte das von Rumohr erwähnte und sehr bekannte, mit einer Inschrift bezeichnete Madonnengemälde für eine Kopie aus (*Kat. Nrn. 93*). Weitere Simone Martini zugeschriebene Malereien übergeht Rumohr, da sie ihm als nicht authentisch erscheinen; weitere Kopien nach diesem finden sich auch in der Aquarellsammlung nicht. Von den Werken Ambrogio Lorenzettis bildet Ramboux den bei Rumohr relativ ausführlich besprochenen, sehr bekannten Freskenzyklus im Palazzo Pubblico zu Siena ab (*Kat. Nrn. 165 - 169*). Von den Werken Pietro Lorenzettis gibt Ramboux keines der bei Rumohr erwähnten wieder.⁷⁸⁰ Berna da Siena ist in der Aquarellsammlung mit mehreren Aquarellen nach dem von Rumohr erwähnten Freskenzyklus aus der Collegiata zu S. Gimignano vertreten; weitere Werke dieses Malers sind laut Rumohr verschollen oder zerstört.⁷⁸¹ Von dem in diesem Abschnitt auch erwähnten Bartolo di Fredi, dem Vater und Lehrer Bernas, bildete Ramboux aus dem bei Rumohr erwähnten Freskenzyklus derselben Kirche mehrere Bildfelder ab (*Kat. Nrn. 171 - 172, 186*).

Bis hierhin wird klar, dass Ramboux die kunsthistorische Argumentation Rumohrs mit der Aquarellsammlung bebildern kann, wenn er auch nicht jedes von Rumohr gewählte Kunstwerk abbildet, angesichts der Fülle der dort behandelten Kunstwerke auch nicht zu leisten und auch nicht immer ratsam: Ramboux setzte sich kritisch mit den Angaben Rumohrs auseinander und vernachlässigte falsch zugeschriebene Kunstwerke offenbar bewusst. Er konnte dies, da er alle Kunstwerke konsequent vor Ort betrachtet hat, um sich von ihnen buchstäblich ein eigenes Bild zu machen. Rumohr, der unbequeme

⁷⁷⁸ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 276 - 282.

⁷⁷⁹ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 283 - 284.

⁷⁸⁰ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 289 - 293.

⁷⁸¹ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 295 - 296.

Reisen in entlegene Städte wie zum Beispiel in Umbrien vermieden hat,⁷⁸² hat tatsächlich die von ihm behandelten Kunstwerke nicht immer selbst gesehen;⁷⁸³ er benutzte Abbildungen nicht nur als Gedächtnisstütze oder Hilfsmittel, sondern auch als Forschungsgrundlage.⁷⁸⁴ Die nicht ausschließlich bei der unmittelbaren Betrachtung gemachten Beobachtungen und die zum Teil in Rückschau gewonnenen Einsichten führten nicht selten auch zu Irrtümern.⁷⁸⁵ Ramboux strebte nach Korrektur und Ergänzung im Kontext kunsthistorischer Schriften und auf Grundlage der Forderungen Rumohrs und Passavants selbst. Die bereits bei beiden Verfassern behandelten Gemälde wählte Ramboux aufgrund verlässlicher Zuschreibung und Datierung als „Fixpunkte“ für seine eigene Konstruktion einer Geschichte der christlichen Malerei aus. Hinzu treten weniger bekannte Kunstwerke, die neben den bereits bekannten Kunstwerken dazu beitragen konnten, die Kunstgeschichte Italiens fortzuschreiben.

3. 2 Wiedergabe

Da die Kopien sowohl Malern als auch Kunsthistorikern als Anschauungsmittel dienen sollten, haben künstlerische und kunsthistorisch-kennerschaftliche Einflüsse gemeinsam nicht nur die Auswahl, sondern auch die spezifische Wiedergabe der Kunstwerke bestimmt.

Ruft man sich das Zitat aus dem Brief an Passavant in Erinnerung,⁷⁸⁶ scheint Ramboux die Aquarelle als individuelle analytische Beschreibungen der Kunstwerke aufgefasst zu haben. Im Rahmen einer Darlegung der Entwicklungsgeschichte vom Ursprung der christlichen Kunst an wird Ramboux bei der Wiedergabe jedes einzelnen Kunstwerks deshalb die für seine Entwicklungsstufe relevant erkannten Stilmerkmale berücksichtigt haben. Um eine Vergleichbarkeit der Kunstwerke untereinander zu ermöglichen, musste Ramboux die Kunstwerke auch vergleichbar abbilden, das heißt: die Betrachtungsweise der geschätzten Kunstwerken des 15. und 16. Jahrhunderts, die sich auf Ikonografie und Darstellungsweise konzentriert, musste auch auf die Kunstwerke weniger geschätzter Epochen übertragen werden. Diese künstlerischen und kunstwissenschaftlichen Einflüsse konnten durchaus Widersprüche in sich bergen, die sich in der Wiedergabe niederschlagen können – besonders, was die ästhetisch abgelehnten formalästhetischen Merkmale mittelalterlicher Kunstwerke angeht. Wie oben bereits anklang, interessierten die nazarenischen Künstler und den aus ihnen hervorgegangene Kunsthistoriker Passavant beziehungsweise der mit ihnen über die romantische Kunstanschauung verbundene Kunsthistoriker Rumohr die historischen Kunstwerke aus ähnlichen Gründen. Die Künstler nutzten sie als Bildquellen und waren sowohl interessiert, die gesamte Ikonografie als auch einzelne Details, wie Sachgegenstände und die sich in Haltung, Gestik und Mimik einzelner Figuren oder Figurengruppen

⁷⁸² SCHULZ, Rumohr, S. 22 und S. 35. SCHRÖTER, Raffael-Kult, S. 363.

⁷⁸³ SCHRÖTER, Raffael-Kult, S. 363.

⁷⁸⁴ Rumohr schreibt, dass es ihm nicht möglich war, weitere frühchristliche Kunstwerke im Hinblick auf seine These zu befragen, da die ungenauen Abbildungen bei Ciampini dazu nicht ausreichten und Neuabbildungen nötig seien. RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 112 - 113.

⁷⁸⁵ SCHULZ, Rumohr, S. 46.

⁷⁸⁶ „Es war mir eine angenehme Überraschung ein Schreiben von Dir erhalten zu haben, und zugleich dein tätiges treiben in der Kunst in wenigen Worten geschildert. Das was du mit deiner Feder erreichst, suche ich durch treue Abbildungen zu bezwecken.“ Unmittelbar weiter heißt es: „Wenigstens hat es mir bis jetzt an dessen Willen nicht gefehlt, nur darf ich an das nicht denken, was mir noch zu machen übrig bleibt und wie Du richtig bemerkst habe ich auf dem Weg wo ich eingeschlagen manch interessantes und neues zu meinem Zweck vorgefunden.“ Brief an Johann D. Passavant vom 2. 5. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 603, 1057r. Teilweise abgedruckt bei ZIEMKE, Siena, S. 255.

niederschlagende emotionale Auffassung des Themas ausreichend erkennbar vermittelt zu bekommen. Die Kunsthistoriker interessierten sich vor dem Hintergrund der Erschließung einer Kunstgeschichte für ähnliche Kennzeichen, allerdings in einer wissenschaftlichen Art, die dem Nazarener Overbeck – wie oben ausgeführt – ob der detaillierten Betrachtung zu weit ging.

Im Rahmen seiner Analyse italienischer Kunst aus der Zeit vor Cimabue interessierte Rumohr die Zuweisung von Gemälden an sich antagonistisch gegenüberstehenden, sich durch Gegensätze auszeichnende „Nationalschulen“ – italienischer Kunst auf der einen und byzantinischer Kunst auf der anderen Seite. Für ihn spielte es keine Rolle, in anonymen Kunstwerken dieser Zeit die Hand eines bestimmten Meisters erkennen zu wollen, denn diese Eigentümlichkeiten waren den damaligen „Schulmanieren und herrschenden Vorstellungen“ völlig untergeordnet und überhaupt besäße man nur sehr wenige eindeutig zuschreibbare Werke aus dieser Zeit, so dass es unmöglich ist zu entscheiden, worin sich jene von anderen Malern unterschieden und anderen, die unbekannt sind, geähnelt haben.⁷⁸⁷ Demgegenüber berücksichtigt er ikonografische und kompositionelle Aspekte, wie die Themauffassung und Details wie Bekleidung, Schmuck, Proportion und Gesichtsform der Dargestellten, die Perspektivkonstruktion der Darstellung sowie die rahmenden Verzierungen und Einfassungen der Gemälde. Ferner bezog er sich auf maltechnische Aspekte, wie sie sich im Gebrauch verschiedener Bindemittel in Farbauftrag aber auch im farbigen Erscheinungsbild⁷⁸⁸ und der farbigen Modellierung niederschlugen. Bei der Betrachtung der Malereien des 14. und 15. Jahrhunderts aus der Giotto-Nachfolge in Siena und Florenz zielte Rumohr darauf ab, die bei Vasari vorgefundene Gleichstellung der Nachfolger Giotto aufzulösen. Da die „florentinische und sienesisische Schule so Eigentümlichkeiten in Manier und Geistesart“ bewahrte, müsse man die Gemälde „nicht wohl gemeinschaftlich, sondern jedes für sich betrachten“⁷⁸⁹ und, im Gegensatz zur Auflistung, die Lanzi liefert, nur die besten Gemälde heranziehen. Bei seiner Analyse konzentriert sich Rumohr nun besonders auf die Proportionen und Gesichter der Figuren. Bei einem Sieneser Maler (Simone Memmi) bemerkt er neben der besonderen Pinselführung und dem besonderen Farbauftrag die Proportionen, die bei verkürzten Figuren überlängte sind, vor allem die Gesichtsformen, die sich – verglichen mit denen eines Florentiner Malers (Giotto) – durch eine größere Fülle und Rundlichkeit der Wangen auszeichnen, zudem verlängerte Nasen und rundliche Umrisse der Augenlider aufweisen, „welche übrigens gleich denen des Giotto meistens beinahe geschlossen sind.“⁷⁹⁰ In weiteren Beispielen spricht Rumohr auch die Gewandmodellierung an. Passavant sollte bei der Werkanalyse im Rahmen der Erstellung des Raffael-Werkkatalogs einen ähnlichen Kriterienkatalog anwenden wie Rumohr: Ikonografie, die Gestaltung der Figuren, ihre Proportionen, der Ausdruck der Köpfe, der Faltenwurf, aber auch die Farbgebung werden berücksichtigt. Diese konkreten Betrachtungskriterien der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, die Passavant in seinem *Raffael* niedergelegt hat, hätte Ramboux durch die briefliche Korrespondenz oder bei einem Treffen mit Passavant erfahren können, falls er sie nicht ohnedies

⁷⁸⁷ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 216.

⁷⁸⁸ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 194 - 197. BICKENDORF, *Beginn der Kunstgeschichtsschreibung*, S. 160.

⁷⁸⁹ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 275 - 276.

⁷⁹⁰ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 287.

selbst bei der Beurteilung von Kunstwerken dieser Epoche anwandte. Zumindest orientierte sich Ramboux 1834 bei der Frage, ob das Fresko der *Kreuzabnahme* in S. Maria di Servi zu Citta della Pieve (*Kat. Nr. 285*) Raffael oder Perugino zuzuschreiben sei, ebenfalls an der Ikonografie, dem Ausdruck der Gesichter, der Gestaltung der Gewänder und der Extremitäten.⁷⁹¹

In der besonderen Konzentration auf diese überwiegend formalästhetischen Merkmale, die die kunstwissenschaftliche Betrachtung der Kunstwerke mit auszeichnet, musste sich für den Künstler Ramboux zumindest bei der Abbildung derjenigen Kunstwerke, die nicht seinem formalästhetischen Ideal entsprachen, praktisch ein Interessenkonflikt offenbaren. Die Charakterisierung der Kunstwerke in ihrer formalästhetischen und darstellerischen „Naivität“ zu einem gewissen Grad im Interesse der Nazarener gewahrt bleiben. Die Nazarener sahen diese Naivität oder besser: Ursprünglichkeit repräsentiert in der unharmonischen Farbgebung, der mangelhaften (malerischen) Ausführung in Gestalt der individuellen Maltechnik, sofern sie nicht dem glatten Ideal der Nazarener entsprach, und dem fehlenden Naturstudium: hier fielen die Unkenntnis der Zentralperspektive,⁷⁹² die mangelhafte anatomische Zeichnung der menschlichen Figur, wie zum Beispiel die gleich langen Finger, die Zeichnung der Köpfe,⁷⁹³ die Hagerkeit und die tiefen (Gesichts-)Falten ins Auge.⁷⁹⁴ Auf der anderen Seite waren dies unter anderem genau die Merkmale, die die Kunsthistoriker auf einer Kopie nachfragten.

Vor diesem Hintergrund und in Anbetracht der zur Zeit von Ramboux vorherrschenden Kopieauffassung als „verständige“ Nachahmung hätten diese stilistischen Merkmale entweder vernachlässigt oder im Sinne des nazarenischen Ideals interpretiert (bewusst „verbessert“) werden müssen. Doch wollte sich Ramboux der treuen Kopie verpflichten, was innerhalb des Kopienverständnisses bedeuten konnte, die Vorlage „ängstlich“ und damit dokumentarisch abzubilden. Aber wie konsequent konnte (und wollte) Ramboux dabei sein, angesichts der Intention, an den Aquarellen künftige Künstler zu schulen?

3. 2. 1 Übertragung auf das Blatt

Das „treue Abbildewollen“ wird aber nicht nur von der epochengebundenen, mitunter widersprüchlichen Funktion der Aquarelle bestimmt; Ramboux bewegte sich auch innerhalb der von dem medialen Translationsprozess bestimmten Möglichkeiten. Die Nachbildungen sind schrittweise Übertragungen von dreidimensionalen Kunstwerken aus verschiedenen Materialien und Techniken in verkleinerte zweidimensionale Abbildungen und ein einziges Medium. In diesem Zuge gingen bestimmte Aspekte des Kunstwerks bewusst oder unbewusst verloren, während andere hervorgehoben wurden.

⁷⁹¹ „Doch vermute ich fast, daß das Werk von Raphael herrührt, da der Typus sich dem seiner Grabtragung etwas nähert, auch die Gewänder und Extremitäten, sowie der Ausdruck der Köpfe sehr verschieden von der Art des Pietro ist.“ Museum, 1834, Nr. 41, 13. 10. 1834, S. 335.

⁷⁹² KOCH, Gedanken, S. 31 und 32.

⁷⁹³ LEHR, Franz Pforr, S. 278.

⁷⁹⁴ KOCH, Gedanken, S. 31 und 32.

3. 2. 1. 1 Präsentation des kopierten Kunstwerks

Nur wenige nachgebildete Vorlagen füllen das gesamte Blatt aus. Die weit überwiegende Zahl der Blätter zeigt die Vorlage konzentrisch, durch einen mehr oder weniger schmalen, freigelassenen Rand von der Blattkante parallel abgesetzt (*Abb. Kat. Nr. 93*). In diesen freien Bereichen zeigen die meisten Blätter eine der abgebildeten Vorlage zugeordnete Beschriftung. Sie befindet sich zumeist zentriert unter- oder oberhalb der Wiedergabe. Die Positionierung des reproduzierten Kunstwerks auf dem Blatt mit Rand und das Verhältnis von Abbildung und Beschriftung zeigen damit deutliche Bezüge zur traditionellen Reproduktionsgrafik historischer aber auch zeitgenössischer Kunstwerke. Auch hinsichtlich des Inhalts und des typografischen Erscheinungsbilds der Beschriftung wird das Anknüpfen an die traditionelle Reproduktionsgrafik deutlich. Bei der Beschriftung kann es sich um von Ramboux selbst, in italienischer Sprache formulierte Kommentare oder aus dem Kunstwerk übernommene Inschriften handeln. Die selbst formulierten Beschriftungen nennen in neutral gehaltenen, gesperrten Großbuchstaben in der Regel, falls bekannt, den Namen des Künstlers, überwiegend in kleinerer Schrift die Datierung und Ort des Kunstwerks, in manchen Fällen auch die Lage des Kunstwerks zum Beispiel innerhalb einer Kirche, selten das Medium, in dem das Kunstwerk angefertigt wurde, manchmal den Inhalt der Darstellung, den Namen des Dargestellten oder den Stifter des Kunstwerks.⁷⁹⁵ Lasinius Stich nach Guido da Sienas Madonnengemälde beispielsweise zeigt die Beschriftung unterhalb des Bildfeldes liegend und sich aus neutralen Lettern zusammensetzend. Sie gibt Auskunft über Urheber, Lokalisation und Größe des Gemäldes⁷⁹⁶ (*Abb. 59*). Ähnliches gilt für den Stich der Brüder Riepenhausen (*Abb. 60*). Auf den Kopien von Ramboux häufig zu beobachten ist die vergrößerte Wiederholung von Inschriften aus den Gemälden unterhalb der kopierten Darstellung, wie auch im vorliegenden Fall. D'Agincourt zeigt nur einen Teil aus der Inschrift aus dem Gemälde, nämlich den als wesentlich erachteten Teil daraus, die berühmte Datierung, stark vergrößert neben der Abbildung des Gemäldes und unter Beibehaltung der Buchstabentypen⁷⁹⁷ (*Abb. 61*). Auch Ramboux gibt die vom Kunstwerk übernommenen Inschriften aufgrund der Bedeutung für Datierung und Zuschreibung in der originalen Schriftform wieder. Zudem zeigt er sie – wie bisweilen bei d'Agincourt zu beobachten – im originalen Erhaltungszustand, also verblasst oder fragmentarisch. Auch die Beischriften, zum Beispiel die Tituli innerhalb der Darstellung, werden in Größe, Form und Erhaltungszustand in der Regel an Ort und Stelle übernommen; Ausnahmen betreffen Wiedergaben gewölbter Darstellungen. Hier kann es vorkommen, dass für die Tituli an den entsprechenden Stellen auf dem Blatt kein Platz war. In diesen Fällen verschob Ramboux die Schriftzüge leicht, bemüht sich aber, die originale Lage zumindest anzudeuten (z.B. *Abb. Kat. Nr. 28*).⁷⁹⁸

Sehr wenige Kopien versah Ramboux mit seiner Signatur und dem Datum ihrer Entstehung (*Abb. Kat. Nr. 12*). Die signierten und datierten Blätter stammen aus dem Jahr 1833 und damit vom Beginn seiner

⁷⁹⁵ Vgl. auch KULCZAK-RUDIGER, Ravenna, S. 449.

⁷⁹⁶ LASTRI, L'Etruria Pittrice, I, Tav. III. Unten links bez. G. Miller dis. Unten rechts bez. C. Lasinio inc. Darunter mittig bez. Madonna di Guido da Siena in S. Domenico di detta Città. Alta B.^a 5 Larga B.^a 3.

⁷⁹⁷ SÈROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, IV, pl. CVII.

⁷⁹⁸ Andere Beschriftungen und Markierungen der Blätter in Bleistift gehen auf eine spätere Behandlung zurück und sind überwiegend abhängig von der Ausstellung der Blätter in der Düsseldorfer Akademie seit 1841 oder der Inventarisierung nach der Übergabe der Blätter an die städtischen Kunstsammlungen Düsseldorf 1921.

programmatischen Kopierkampagne und in zeitlicher sowie ideeller Nähe zu den Trierer *Ansichten*, deren Vorzeichnungen ebenfalls Signatur und Datierung tragen. Vor diesem Hintergrund und in Anbetracht des Zusatzes „dis. da me“ vor der Signatur rückt zumindest das vorliegende Aquarell in die Nähe druckgrafischer Reproduktionen beziehungsweise Vorzeichnungen zu diesen, tragen doch Nachstiche in der Regel für den Zeichner der gezeichneten Grundlage den gleichlautenden Zusatz dis. (für *disegnit* = gezeichnet). Abgesehen davon kann man die Signatur und Datierung dieses und der wenigen anderen Blätter auch als eine Art „Beglaubigung“ des Zustands sehen, in dem Ramboux die Vorlage an diesem bestimmten Datum vorgefundenen hat. Sie folgen Ramboux' Vorhaben, „treue“ Abbildungen zu liefern – sollten diese Blätter als beglaubigte Probestücke für Dritte fungieren?⁷⁹⁹

Nicht alle Blätter weisen eine von Ramboux hinzugefügte, erläuternde Beschriftung auf. Vielleicht hielt Ramboux in diesen Fällen eine Beschriftung für unnötig, da er erstens diese Hinweise in seinem Verzeichnis notierte und/oder zweitens die Kenntnis der abgebildeten Kunstwerke und ihrer Urheber voraussetzen konnte: denn besonders auffällig ist das Fehlen jeglicher erläuternder Beschriftungen auf Kopien nach allseits bekannten Kunstwerken, wie beispielsweise aus der Sixtinischen Kapelle. Das Fehlen von Künstlerbezeichnungen oder Identifikation der Ikonografie erklären sich natürlich auch aus der fehlenden Kenntnis. Unsichere Zuschreibungen werden durch Zusätze „*credite*“ (man glaubt) „*dice*“ (man sagt) deutlich (z.B. *Kat. Nr. 116*). Selbständig vorgenommene Zuschreibungen werden nicht gekennzeichnet.

Manche der wiedergegebenen Vorlagen werden mit einer zart grau eingefärbten Fläche – so scheint es – unterlegt. Dieses rechteckige „Abbildungsfeld“ wird bei der Wiedergabe abweichend geformter (zum Beispiel Gemälden oder Wandmalereien mit Rundbogen-Abschluss) und so mit dem rechteckigen Bildfeld nicht kongruenter Kunstwerke besonders deutlich: die nicht abgedeckten Bereiche werden grau ausgefüllt, das nachgebildete Kunstwerk scheint so vor einem grauen Fond zu liegen. Zu beobachten ist ein solcher Fond bereits in der älteren Reproduktionsgrafik. Lasinio etwa bildet das Madonnenbild Guido da Sienas ohne die Engel in den Zwickeln ab; dieser leere Bereich kann als hinterfangender neutraler Fond gedeutet werden. Bei einigen Blättern von Ramboux scheint von diesem Fond nur ein grau aquarellierter Streifen unterhalb der Wiedergabe zu bleiben, der eine Beschriftung aufnimmt oder dafür ursprünglich gedacht war (*Abb. Kat. Nrn. 25* und *189*).

Durch die Umgrenzung und Absetzungen vom Blattrand beziehungsweise Blattgrund sowie – wenn vorhanden – durch die Beschriftung wird die Darstellung als „geschlossene“ Abbildung eines Kunstwerks definiert. Demgegenüber weist eine Reihe von Blättern weder eine graue Unterlegung oder eine Einrahmung noch eine Beschriftung auf, sondern zeigt vom Kunstwerk lediglich die Darstellung: In diesen Fällen ist für den Betrachter kaum zu entscheiden, ob es sich erstens überhaupt um eine Kopie handelt und zweitens wo sich die Vorlage befindet, wann und von wem es angefertigt wurde (z.B. *Abb. Kat. Nr. 9*). Ramboux verengte den Blick hier allein auf die Ikonografie, ganz so, als würde er das historische Kunstwerk nicht als materielles Objekt begreifen. Es liegt in diesen Fällen nahe zu

⁷⁹⁹ Waagen hatte Abbildungen nach den Mosaiken von S. Vitale bestellt, doch erreichte Ramboux diese Bestellung frühestens im November 1833. Er hat die signierten Blätter vor Kenntnisnahme der Beauftragung angefertigt.

vermuten, dass Ramboux hier allein die Darstellung im Sinne einer zeitlosen Erzählung auffasste und nicht als konkretes, in der Geschichte verortetes Kunstwerk. Die Distanz zum Kunstwerk ist aufgelöst, er präsentiert es eher als Darstellung einer unmittelbaren „göttlichen Erscheinung“, wie beispielsweise die Abbildung eines Freskos von Pietro Perugino zeigt (*Abb. Kat. Nr. 274*): Der das Kunstwerk hinterfangender Fond fehlt, der Hintergrund der Darstellung unterscheidet sich kaum vom Farbton des Blattes. Die unbemalten Blattbereiche sind gewissermaßen in den Bildraum der Darstellung integriert. Unterstützt wird diese Überführung der Darstellung in Ramboux' Gegenwart durch die starke plastische Herausarbeitung sowohl des scheinarchitektonischen Rahmens, der die Darstellung umgibt, als auch der niedrigen Bodenplatte, auf der die Figuren stehen. Es scheint die künstlerische Sichtweise zu dominieren, die die Kopie in die Nähe eines eigenen Kunstwerks rückt – quasi als „offene“, originäre Zeichnung des Künstlers Ramboux – zumal angesichts der nazarenischen und von Ramboux gepflegten Praxis, Wandmalereien in detaillierten, aquarellierten Entwurfszeichnungen vorzubereiten.

3. 2. 1. 2 Ausschnittwahl und Kompilation

Ramboux präsentiert das jeweilige Bildfeld oder die zusammenhängenden Bildfelder in der Regel „vollständig“. Die Erfassung des „Bildganzen“ im Gegensatz zur Konzentration auf einzelne Figuren oder Köpfe folgte dem Interesse an der vollständigen Ikonografie bzw. der monumentalen Kirchenausstattung im Rahmen der Doppelfunktion der Blätter. Bedingt durch den auf Vergleichbarkeit angelegten Abbildungsmodus und das Vorhaben, das Kunstwerk so nahsichtig wie möglich frontal vor Augen zu führen, werden bildende Kunstwerke weitgehend vollständig aus ihrem ursprünglichen Umfeld herausgelöst wiedergegeben.

Allein zwei Aquarelle vermitteln dem Betrachter den Eindruck von ausgemalten Kirchenräumen. Den Blick in die Unterkirche von S. Francesco, Assisi, (*Abb. Kat. Nr. 251*) und den Blick vom Fuße der Scala Santa von S. Benedetto, Subiaco, in die S. Georgs-Kapelle (*Abb. Kat. Nr. 250*) wählte Ramboux nicht allein, um die von d'Agincourt in seiner *Histoire de l'art* niedergelegte These überprüfbar zu machen, dass der gotische Spitzbogen auf italienischem Boden bereits in den Klöstern von Subiaco anzutreffen ist und damit früher als in der gotischen Kirche S. Francesco, Assisi, gebaut wurde.⁸⁰⁰

Vielmehr kann Ramboux dem Betrachter zusammenhängende monumentale Freskenausmalungen bedeutender mittelalterlicher Kirchen vermitteln, bedeutsam besonders für die künstlerische Rezeption im Rahmen der Planung monumentaler malerischer Innenausstattungen. Durch Staffagefiguren belebt, vermitteln die Innenansichten dem Betrachter zudem das Gefühl, sich selbst in den Kirchen zu befinden; die sakrale Aura des Kirchenraums mitsamt der Malereien wird damit nacherlebbar – etwa durch die Identifikation des Betrachters mit der in Rückenansicht dargestellten betenden Frau vor einem Heiligenbild in S. Benedetto. Liegt der Fokus hier nicht auf dem einzelnen Fresko, so ist das auf den übrigen Aquarellen anders.

Ob Wandmalerei, Tapiserie, Elfenbeinschnitzerei oder Tafelbild: alle Kunstwerke werden aneinander angeglichen und erscheinen in der Regel als autonome Gemälde im Sinne beweglicher Tafelbilder.

⁸⁰⁰ SÈROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, I, S. 55 - 60 und III, S. 32 - 35.

Besonders deutlich wird die räumliche Abstraktion auf solchen Kopien, auf denen Ramboux bestehende Fenster- oder Türöffnungen der bemalten Wand ausblendet (*Kat. Nr. 31*) oder virtuell schließt (*Kat. Nr. 116*). Nur auf wenigen Kopien deutet Ramboux durch unmittelbare bauplastische, ornamentale oder anderweitige Rahmungen die originale Umgebung oder den Träger des vorbildlichen Kunstwerks an. Die Übernahme nur eines Teils der architektonischen Elemente, die die Wandmalerei umgeben, zeigt das Aquarell *Die vom Blitz Erschlagenen* nach einem Detail aus einem Fresko *Das Ende der Welt* in der Brizio-Kapelle des Doms zu Orvieto (*Abb. Kat. Nr. 243*). Ramboux zeigt am linken Rand das Kapitell eines Dienstes und wollte damit nicht nur verdeutlichen, dass es sich um eine Wandmalerei handelt, sondern auch, dass es sich um einen Ausschnitt aus dem linken Randbereich des Freskos handelt. Daneben kann durch den Bezug zum architektonischen Raum nicht zuletzt die Größe des Gemäldes vermittelt werden.

Die meisten Kopien zeigen das abgebildete Bildfeld mit einer mehr oder weniger breiten und differenzierten Umrandung versehen, die in den meisten Fällen den authentischen Einrahmungen der Malereien – einfassende Ornamentbänder, plastische Friese oder Holzrahmen – entsprechen. Nur in Ausnahmefällen wird diese Umrandung nochmals durch eine neutrale schmale schwarze Umrandungslinie eingefasst (*Abb. Kat. Nr. 11*). Das Fresko *Vermählung Mariae* des Lorenzo da Viterbo in S. Maria della Verita, Viterbo, gibt Ramboux mitsamt der ober- und unterhalb des Bildfeldes verlaufenden plastischen Einfassungen wieder (*Abb. Kat. Nr. 205*); durch das plastische Herausarbeiten dieser Einfassungen kann Ramboux das Gemälde als Wandgemälde definieren. Zudem gibt er auch die das Fresko begleitende Inschrift wieder, die sich auf diesen Einfassungen befindet. Vielleicht war dies der Grund für die Wiedergabe der plastischen Einfassungen: Um zu zeigen, dass es sich um eine originale Inschrift handelt, musste Ramboux sie im Zusammenhang mit den Malereien wiedergeben und demzufolge die Einfassungen mit abbilden. Daneben folgte Ramboux mit der Erfassung der ornamentalen Einfassungen, Rahmungen oder anderweitigen äußeren Verzierungen der Bildfelder offenbar auch der Werkbetrachtung Rumohrs: Für Rumohr bildeten diese auf Reproduktionsstichen bis dato im Zusammenhang mit den Gemälden weitgehend unberücksichtigt gebliebenen Merkmale Anhaltspunkte für den Geist und Geschmack der Zeit und damit auch Grundlage für eine Zuschreibung der Werke.⁸⁰¹ Ein weiterer Grund für die Übernahme der Rahmungen lag darin, die Wiedergabe als Abbildung des gesamten Bildfeldes und damit auch die originale Bildform zu definieren – für die Nazarener stellte auch die originale Bildform (zum Beispiel ein Bildfeld mit Rundbogenabschluss) der alten Malereien einen Anknüpfungspunkt an die historische christliche Malereitradition dar⁸⁰² und war damit auch für Ramboux abbildungswürdig. So bildet Ramboux das Fresko Pietro Peruginos in S. Pietro (*Abb. Kat. Nr. 274*), das sich aus zwei Bildfeldern zusammensetzt, mitsamt der ornamentalen, scheinplastischen Rahmung ab, weil sich nur so die Beziehung der beiden Szenen und damit ihre Zusammengehörigkeit schlüssig vermitteln lassen. Ähnlich auch im Fall der Kopie nach dem Tafelgemälde *Thronende Madonna mit Kind*, das einen dreieckigen Tafelaufsatz mit *Christus zwischen Engeln* besitzt (*Abb. Kat.*

⁸⁰¹ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 310.

⁸⁰² WERNER, Das religiöse Historienbild, S. 247 - 248.

Nr. 93). Ramboux hat das Gemälde im Unterschied zu bislang vorliegenden Reproduktionsgrafiken erstmals vollständig wiedergegeben. Zur Verdeutlichung der Zusammengehörigkeit der beiden einzelnen Tafeln zeigt Ramboux nur die verbindenden Rahmenteile; die seitlichen und unteren Rahmenteile der Madonnen tafel fehlen dagegen. Zudem bildet Ramboux auch die in den bekannten Abbildungen bis dahin vernachlässigten Engel in den oberen Zwickeln der Madonnen tafel ab. Diese Abbildungsauffassung des Gemäldes hängt offensichtlich mit der zeitgenössischen kunsthistorischen Diskussion des Gemäldes zusammen, zu der auch die oben zitierte Betrachtung Rumohrs zählt. D'Agincourt diskutiert bereits Ende des 18. Jahrhundert die Frage, ob das Bild rein sienesischen Ursprungs oder auch von den Griechen beeinflusst sei und erkennt in diesem Zusammenhang die spätere Retuschierung (Übermalung) der Engel in den Zwickeln und Jesu im Giebelaufsatz.⁸⁰³

Fehlt auf der Kopie die Rahmung, könnte dies mitunter darauf zurückzuführen sein, dass Ramboux nur einen Ausschnitt aus dem Gemälde abbildete. Bei dieser Entscheidung spielte entweder eine umlaufende oder teilweise Beschädigung des (gesamten) Bildfeldes eine Rolle, war der Konzentration auf einen Künstler (**Abb. Kat. Nr. 35**) oder – innerhalb einer Simultandarstellung (**Abb. Kat. Nr. 222**) – auf eine Ikonografie (**Abb. Kat. Nrn. 113**) geschuldet. Für den Betrachter erschließt sich dabei nicht, ob es sich um die Abbildung eines vollständigen Gemälde oder nur eines Teils aus ihm handelt.

War das ausgeschnittene Bildfeld nicht von der umliegenden Darstellung zu trennen, ohne Figuren oder andere Details dabei „abzuschneiden“, griff Ramboux verändernd in die Darstellung ein. Die Figuren oder Gegenstände, die auf dem Original von anderen Figuren oder Gegenständen, die Ramboux nicht abbildete, verdeckt werden, ergänzte Ramboux, wobei er die originale Darstellungsweise berücksichtigte (z.B. **Abb. Kat. Nr. 113**). Auf diese Weise gleicht er sie der Wiedergabe „vollständiger“ Darstellungen an.

Umgekehrt kann Ramboux auch verschiedene Kunstwerke auf dem Blatt zusammenfassen, so dass der Eindruck eines tatsächlichen Zusammenhangs der Kunstwerke entsteht. Dieses System ist bei einer sehr begrenzten Anzahl Kopien, besonders von ravennatischen Kunstwerken, zu beobachten. Die Wiedergabe des Mosaiks *Opfer Melchisedeks* zu S. Apollinare in Classe (**Abb. Kat. Nr. 16**) wird – in abgegrenzten Bildfeldern, aber in einer gemeinsamen Umrahmung – flankiert von je einem Bischof; eine übereinstimmende Anordnung zeigt auch das Aquarell mit der *Privilegienübergabe mit Bischöfen* (**Abb. Kat. Nr. 15**). Die vier nebeneinander liegenden Mosaik der Bischöfe befinden sich tatsächlich in der Apsis, während sich die Mosaik mit dem *Opfer* und der *Privilegienübergabe* im Langhaus befinden. Die Wiedergabe der Innenausstattung des Baptisteriums der Orthodoxen zu Ravenna (**Abb. Kat. Nr. 1**), wie bereits bei der Dokumentation der Trierer *Ansichten* beobachtet, keine vorgefundene Sicht auf den individuellen Wandaufriss oder stellt die Wiedergabe von beweglichen Ausstattungsgegenständen in ihrem tatsächlichen räumlichen Umfeld dar, sondern folgt der Motivation, die für eine Vermittlung relevant gehaltenen und mit dem Baptisterium in Verbindung stehenden Ausstattungssteile und Inschriften anschaulich auf dem Blatt zu versammeln. Ramboux vermittelt dabei – zumindest für den heutigen Betrachter – den glaubhaften Eindruck der Ausstattung des Baptisteriums, setzt die

⁸⁰³ SÈROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, II, S. 99ff und III, S. 127f.

Elemente jedoch tatsächlich in eine engere oder neue Beziehung zueinander. So handelt es sich nicht um die Wiedergabe zweier tatsächlich nebeneinander liegende Wandkompartimente. Die plastische Ausstattung der Wände war zu Ramboux' Zeit bereits stark beschädigt oder gar verloren. Ramboux bediente sich deshalb der Ausschmückung der übernächsten Wand, die offenbar weniger beschädigt war und in der untersten Zone einen identischen Aufbau besitzt, nämlich eine Apsis, die Ramboux nicht nur die Übernahme einer weiteren Inschrift ermöglichte, sondern auch einen zusätzlichen Raum bietet, um auf dem Blatt ein weiteres bewegliches Ausstattungstück „unterzubringen“. Denn um soviel Information zu vermitteln wie möglich und dabei die Sicht auf relevante Ausstattungselemente nicht zu behindern, nutzt Ramboux vermeintlich „leere“ Bereiche des Wandaufresses – Apsiden in der ersten, Fenster in der zweiten Zone – um die zusätzlichen Informationen – das Kuppelkreuz mit Stiftunginschrift, eine Inschriftentafel beziehungsweise einen Volutenkrater und ein Altar, beide jeweils durch Inschriften oder Beischriften erläutert – in die Abbildung einzupassen. Ähnlich verfährt er bei der Wiedergabe des *Weltgerichts* in S. Maria in Porto fuori le mura (**Abb. Kat. Nr. 122**). Oberhalb des durch eine Rahmung begrenzten Bildfeldes zeigt das Blatt in den oberen Ecken je eine Stifter- und Heiligenfigur; auch die Abbildung der *Kreuzigung* zu S. Chiara (**Abb. Kat. Nr. 116**) zeigt oberhalb eines begrenzten Bildfeldes in den Ecken den Verkündigungsenkel beziehungsweise Maria. In beiden Fällen befanden sich diese Figuren eigentlich an anderen Orten der Kirchen und sind von Ramboux auf den Kopien dort eingefügt worden, wo noch Platz war. Lediglich zwei Aquarelle zeigen mehrere Bildfelder in einer zusammenhängenden Gesamtdarstellung: In einem Fall handelt es sich um ein mariologisches Programm des des Innocenzo Francucci, gen. Innocenzo da Imola (1490-94 - 1547-50) der Bologneser Kirche S. Michele in Bosco (ab 1517) mit der *Himmelfahrt Mariae* in einem zentralen Rundbogenfeld, darüber die *Verkündigung* mit dem Verkündigungsenkel links und Maria rechts in separaten, aufeinander bezogenen Bildfeldern (**Abb. Kat. Nr. 306**). Bei dieser Abbildung war Ramboux offenbar wichtig, die erzählerisch-inhaltlichen und kompositorischen Bezüge zu vermitteln. Die Friese und Pilaster mit Kapitellen, die die Bildfelder trennen, sind, da sich Ramboux auf die szenischen Darstellungen konzentrierte, nur skizzenhaft erfasst.

Eine authentische Wandansicht scheint auch die Wiedergabe eines ausgewählten Abschnitts aus dem bereits oben erwähnten Freskenzyklus in der Kirche S. Urbano alla Caffarella nahe Rom darzustellen (**Abb. Kat. Nr. 29**). Ramboux zeigt die Bildfelder mitsamt den sie trennenden kapitellbekrönten Pilastern. Oberhalb und unterhalb der Fresken verlaufen schmale Gesimse, auf dem heute nicht (mehr?) vorhandenen, unterhalb der Fresken verlaufenden Wandvorsprung stehen sieben Vasengefäße. Den Eindruck einer Wandansicht verstärkt auch die vorhandene Licht- und Schattenmodellierung. Dennoch weicht Ramboux hinsichtlich der Freskenanordnung vom Originalbefund ab, da er die stark beschädigten Fresken durch besser erhaltene ersetzte, welche sich eigentlich außerhalb des ausgewählten Wandausschnitts befinden. Er verändert so die originale Abfolge der Szenen und zeigt eine Kompilation parallel zum originalen Befund.

3. 2. 1. 3. Die zeichnerische Projektion auf das Blatt

Die wenigen Architekturen, die Ramboux abgebildet hat, zeigen die Monumente im Abbildungsmodus „Ansicht“ in leichter Untersicht und damit so, wie der Betrachter sie vor Ort tatsächlich sieht (**Abb. Kat. Nrn. 6, 90 und 249**). Wie auf vergleichbaren Vorzeichnungen der Trierer *Ansichten* zu beobachten, stützte sich Ramboux gewiss auch bei der Anfertigung der italienischen Ansichten und Innenansichten auf die Anlage einer mehr oder weniger gleichmäßigen Linienrastrerung oder legte zumindest wichtige Orientierungspunkte an.⁸⁰⁴ Darauf lässt eine im Frankfurter Zeichnungskonvolut enthaltene kleinformatige Zeichnung einer ravennatischen Ansicht, auf der ein solches Quadratnetz zu sehen ist,⁸⁰⁵ schließen (**Abb. 62 - 63**).

Demgegenüber musste Ramboux, um Gemälde, Tapisserien und Plastiken so vollständig und nahsichtig wie möglich wiederzugeben, mehrere verschiedene Betrachtungsstandpunkte einnehmen. Der nahsichtige Betrachtungsstandpunkt verlangte besonders bei Wandmalereien, die sich mehrere Meter über dem Boden und/oder in einer relativ unzugänglichen Lage befinden, das Aufstellen einer Leiter oder eines Gerüsts – optische Hilfsmittel (z. B. Fernglas), die Ramboux gewiss nutzte, konnten nur nützen, wenn sich Ramboux auf gleicher Höhe mit der Malerei befand, es sei denn, er entzerrte die optischen Verzerrungen während des Zeichnens. Von einer unmittelbar nahsichtigen Betrachtung künden Durchzeichnungen von Details, die Ramboux – mit Ausnahme von Gewölbemalereien und Mosaiken, die aus praktischen Gründen keine Durchzeichnung zuließen⁸⁰⁶ – direkt vom Gemälde abgenommen hat. Musste das Gemälde verkleinert werden, stellte die nahsichtige Betrachtung jedoch eher ein Hindernis dar: Die Verkleinerung verlangte eher nach einer relativ großen Distanz, um das Gemälde in seiner Gesamtheit zu übersehen und zu erfassen. Das Gerüst hätte deshalb versetzt und in einem gewissen Abstand zu den Wandmalereien errichtet werden müssen. Bei der Übertragung ging Ramboux vermutlich auch hier ähnlich vor wie bei den Vorzeichnungen zu den Trierer Altertümern. Mithilfe eines Lineals oder Zirkels legte Ramboux Orientierungsmarkierungen oder -linien an und maß vielleicht mit einem Zollstock die wichtigsten Proportionen direkt von der Vorlage ein.⁸⁰⁷

Tatsächlich ist die Frage, ob und in welchem Umfang Ramboux bei diesen Blättern Hilfslinien oder -rastrer angelegt hat, nicht klar zu beantworten. Die Blätter geben kaum Hinweise darauf. Entweder wurden die Linien bei der Kolorierung bedeckt oder zuvor ausradiert – sofern sie überhaupt in großem Umfang benötigt wurden: anzunehmen ist nämlich, dass die Anlage von Hilfslinien nicht zuletzt auch von der Kompliziertheit der auf dem Blatt zu rekonstruierenden Komposition abhing. Die nur auf sehr wenigen Blättern erkennbaren Spuren von Hilfslinien (oder Orientierungspunkten) sind wohl deshalb nicht vollständig entfernt worden, weil die Papieroberfläche sonst beschädigt worden wäre.⁸⁰⁸ Um

⁸⁰⁴ AHRENS, Metrologische Bemerkungen, S. 97.

⁸⁰⁵ *Sarkophage mit dem Grab Dante Alighieris*. Bleistift auf Papier. 19,4 x 26,7 cm. Die ausgearbeitete Zeichnung in Sepia nach demselben Motiv. Lavierte Sepia über Bleistift auf Papier. 25,5 x 37,7 cm. Beide Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. Ramboux-Album II, S. 73.

⁸⁰⁶ Zum einen konnte Ramboux bei Gewölbemalereien die räumliche Distanz nicht überwinden, zum anderen behinderte die unebene Oberfläche.

⁸⁰⁷ AHRENS, Metrologische Bemerkungen, S. 97.

⁸⁰⁸ Dies könnte Hinweis auf eine noch fehlende Erfahrung bei der Anfertigung der Nachzeichnungen sein, erscheint mir aber angesichts der Tatsache, dass Ramboux ein sehr geübter Zeichner war, unwahrscheinlich. Vielleicht dachte er in diesen Fällen nicht an eine anschließende Aquarellierung oder Lavierung der Zeichnungen.

bei einer Tilgung nicht die Papieroberfläche zu beeinträchtigen – bei der anschließenden Aquarellierung hätte die Eindruckspur des Bleistifts oder die oberflächliche Beschädigung des Papiers durch das Radieren eine relativ starke Ansammlung von Farbe in diesen Bereichen bedeutet – führte Ramboux diese Linien nur sehr leicht und mit dem unkompliziert zu entfernenden spitzen, weichen Bleistift aus. So auf dem Aquarell nach dem Fresko *Wunder des hl. Antonius* (**Kat. Nr. 327**). Dieses Fresko wird, anders als Ramboux nahelegt, in der Mitte durch ein Fenster durchbrochen und in zwei Hälften geteilt (**Abb. 64** und **Abb. Kat. Nr. 327**). Auf dem Blatt lässt sich ansatzweise nachvollziehen, wie Ramboux ausgehend von nur wenigen vertikalen und horizontalen Linien, die entweder Teil der Darstellung sind oder von Ramboux zusätzlich eingezeichnet wurden, ein Liniengerüst anlegte und daran orientiert die Darstellung auf dem Blatt zusammengerückt wiedergibt. Eine relativ zentrale vertikale Bleistiftlinie, die die Verlängerung des rechten Beins des im zentralen Vordergrund stehenden Stuhls darstellt, verläuft von dort über die gesamte Höhe des Blattes. Die Linie teilt sowohl die Rückenlehne des Stuhls als auch die Rückwand des dargestellten Innenraumes und die Balkendecke in jeweils zwei gleich große Hälften. Besonders wichtig ist, dass sie auf dem Fluchtpunkt der Darstellung liegt – markiert wird dieser durch den Schnittpunkt mit dem obersten Ende des rechten Bettes. Eine weitere Linie verläuft horizontal und parallel zum Blattrand nahezu vollständig entlang des oberen Viertels des Blattes und schneidet die vertikale Linie 2 cm (ausgehend von Fotografie) vom oberen Blattrand entfernt. Beide Linien hätten theoretisch die Grundlage für ein Quadderraster bilden können, dessen Grundmodul die Höhe des Stuhls hätte bilden können (etwa 2 cm auf der Fotografie).⁸⁰⁹ Auch auf der unvollendeten, mit Sepia lavierten Zeichnung nach Francesco Melanzios Gemälde *Madonna mit Kind und Heiligen* (**Abb. Kat. Nr. 280**) ist ebenfalls eine zentrale vertikale Bleistiftlinie eingezeichnet, die auf dem Fluchtpunkt der Darstellung (rechter Bereich der Unterlippe Marias) liegt: ihr Verlauf ist vom unteren Bildrand bis zur Schläfe der Madonna zu erkennen und teilt ihre Figur darüber hinaus in zwei symmetrische Hälften. Für weitere Hilfslinien nutzte Ramboux möglicherweise die waagerechte Linie der die Figurengruppe hinterfangenden Mauer und die Horizontlinie darüber. Senkrechte Hilfslinien bildeten wohl auch die von den Außenkanten des Baldachins herabhängenden Lampenseile; zusammengenommen ergibt sich im oberen Drittel – hier ist die Wiedergabe unvollendet – eine Art Raster. Es scheint also, dass Ramboux nur wenige Linien ausreichten, um daran orientiert das Liniengerüst der Darstellung auf dem Blatt korrekt auszurichten und davon ausgehend die Darstellung vollständig zu konstruieren.

Zeitlich parallel zu den Aquarellvorzeichnungen entstanden in seltenen Fällen kleinere, skizzenhaft ausgeführte Zeichnungen nach denselben Vorlagen auf separaten Blättern oder in einem Skizzenbuch. Neben Figurendetails zeigen sie, im Gegensatz zu den häufigeren Durchzeichnungen,⁸¹⁰ vor allem

⁸⁰⁹ Bei den Trierer Vorzeichnungen ging Ramboux vergleichbar vor und wählte als Modul für eine Rasterung z.B. die Breite eines Pfeilers. AHRENS, *Metrologische Bemerkungen*, S. 100.

⁸¹⁰ Das Anfertigen von Durchzeichnungen war üblich. Die Maler Friedrich Bury (1763 - 1823) und Johann H. Lips (1758 - 1817) arbeiteten Ende des 18. Jahrhunderts an Aquarellkopien nach dem monumentalen *Jüngsten Gericht* Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle. Goethe berichtet darüber 1787: „Diese Vorliebe für den großen Florentiner [Michelangelo] teilte sich von den Künstlern gar bald auch den Liebhabern mit, da denn auch gerade zu jener Zeit Bury und Lips Aquarellkopien in der Sixtinischen Kapelle für den Grafen Fries zu fertigen hatten. [...] Sorgfältige Durchzeichnungen der unteren Köpfe und Figuren des Altarbildes, die man mit der Leiter erreichen konnte, wurden gefertigt, erst mit weißer Krei-

ganze Kompositionen, ganze Figuren, Inschriften, Ornamente und Farbnotizen und stehen offenbar in einem engeren Zusammenhang zur Entstehung der Aquarelle als die Durchzeichnungen. Die Skizzen entstanden offenbar vor allem dann, wenn Ramboux ein monumentales und schwer einsehbares Gemälde kopieren wollte, wie zum Beispiel gewölbte Apsismosaik (*Abb. 65 - 68*). Sie spiegeln auf anschauliche Weise wider, auf welche Details Ramboux bei der Betrachtung der Kunstwerke besonders achtete. Die Notizen bezog er in der Regel später, als er für die Übertragung der gesamten Vorlage eine größere Distanz zum Gemälde einnehmen musste, in die detaillierte Ausarbeitung des Aquarells mit ein. Ausnahmen betreffen zwei Aquarelle, zu denen es Detailstudien gibt. Hier sind auffällige Abweichungen zwischen Aquarellen und Detailstudien zu beobachten (*Kat. Nrn. 17 und 64*). Dies lässt die Frage aufkommen, warum Ramboux die Informationen auf den Detail- und auch den Durchzeichnungen auf den Aquarellen nicht immer umgesetzt hat – auf sie soll unten näher eingegangen werden.⁸¹¹ Einen wichtigen Hinweis auf das schrittweise und auf Effizienz zielende Arbeiten bilden ferner nicht nur Farbnotizen in Bleistift,⁸¹² sondern auch die Behandlung sich wiederholender Muster: von diesen bildete Ramboux, um vor Ort Zeit und Farbe zu sparen, nur die wesentlichen Komponenten ab (*Abb. 69 und Abb. Kat. Nr. 10*). Diese „Abbildungsabkürzungen“ betreffen nicht nur ornamentale Rahmungen, sondern können auch, zumindest im Fall des Aquarells nach dem Mosaik der *Marienkrönung* in S. Maria Maggiore, Rom, den ornamentalen Grund betreffen (*Abb. Kat. Nr. 48*).

Schwieriger als bei der Übertragung einzelner Bildfelder war es, monumentalere malerische Ausstattungsprogramme, die architektonisch gegliederte Innenräume zusammenhängend bedecken, vollständig und gut erkennbar auf (möglichst) ein Blatt zu bringen. Wie oben bereits angesprochen, erweckt die Wiedergabe der Innenausstattung des Baptisteriums der Orthodoxen zu Ravenna (*Abb. Kat. Nr. 1*) zunächst den Eindruck, zwei authentische Wandansichten zu vermitteln. Doch interessierten Ramboux auch bewegliche plastische Ausstattungsstücke und mit der Datierung und Stiftung des Bauwerks eng in Zusammenhang stehende Schrifttafeln, die er möglichst gemeinsam mit der malerischen und plastischen Ausstattung auf einem Blatt abbilden wollte. Grundgerüst der Wiedergabe bildet der Wandaufriß des oktogonalen Innenraums bis zur Fensterzone, den Ramboux anhand von zwei vertikalen Wandkompartimenten in Frontalansicht vorführt. Sie erscheinen damit in der authentischen Ansichtsperspektive, während die Wanddekoration und die Fensteröffnungen selbst wieder eine strenge bildflächenparallele, zentralperspektivische Ausrichtung aufweisen. Der Betrachtungsstandpunkt liegt insgesamt etwas höher als in der Realität, wie unter anderem an den Schattenwürfen der vorgelegten plastischen Wanddekoration und der perspektivischen Ausrichtung der Kapitelle der Fensterzone zu erkennen ist. In diesen Bereichen ist auch die im Vergleich mit der darunterliegenden Apsiszone gewählte Lichtführung leichte uneinheitlich. Altar und Volutenkrater werden in leichter Aufsicht wiedergegeben, um sie in ihrer Form begreif- und identifizierbar zu machen. Ferner gibt Ramboux den Altar in der linken Apsis in zentralperspektivischer Fluchtung und in leichter Aufsicht wieder, wäh-

de auf schwarze Florrahmen, dann mit Rötel auf große Papierbogen durchgezeichnet.“ GOETHE, Italienische Reise, S. 417 - 418.

⁸¹¹ Dazu S. 171.

⁸¹² Dazu S. 161 - 162.

rend die Kapitelle und Kämpfer der Säulen, die das darüber liegende Fenster flankieren, eher aus einer leicht nach rechts versetzten Perspektive erfasst werden. Bei der Wiedergabe monumentaler Apsisdekorationen ging Ramboux vergleichbar vor (*Abb. Kat. Nr. 25*), nimmt aber bei der Verschmelzung der verschiedenen Dekorationsbestandteile keine Licht- und Schattenmodellierung vor.

Ramboux bedient sich auch bei dieser Abbildungsform einer Abbildungstradition, die bereits in der Reproduktionsgrafik vorgebildet war und stellte sich besonders bei der Wiedergabe frühchristlicher und frühmittelalterlicher Ausstattungsprogramme römischer Basiliken in die Tradition Giovanni Ciampinis und d'Agincourts, die bis in das 19. Jahrhundert hinein einzigen bildlichen Dokumentationen und auch Dokumentationsformen dieser Vorlagen (*Abb. 70 - 71*). Wände, Kalotten, Bögen und Nischen wurden einzeln erfasst und auf dem Blatt zusammengesetzt. Dabei werden die bemalten Dekorationselemente innerhalb ihrer Umriss- beziehungsweise Verlaufsform auf einfache geometrische Flächen reduziert – die Nazarener begriffen auch die Form historischer Bildfelder und die Art ihrer Rahmung als Stilmittel, um an die historischen Bildtraditionen anzuknüpfen.⁸¹³ Das Kunstwerk wird damit in einzelne zusammenhängende Bestandteile zerlegt und in die Fläche projiziert: aus einer Kalotte wird ein Halbkreis, aus einer Bogenlaibung ein Rundbogenband. Bei der Wiedergabe des Apsismosaiks von S. Prassede, Rom, wählte Ramboux den Standpunkt unterhalb der Kalotte und kann so die Figuren perspektivisch und räumlich relativ unverzerrt erfassen. Bei diesem Betrachtungsstandpunkt wurde auch die Mosaizierung der Bogenlaibung sichtbar und auf dem Blatt bildflächenparallel „hochgeklappt“ abgebildet (*Abb. 72*). Alle Dekorationselemente sind damit in Frontalansicht auf das Blatt gebracht.

Im Unterschied zu den meisten Abbildungen bei Ciampini werden besonders die Apsiskalottenmosaiken in einen strengen Halbkreis auf das Blatt gebracht und nicht in einer Ellipse. Der Verlauf des Halbkreises (Radius) scheint dabei dem Grundriss der Apsis zu entsprechen und würde so indirekt Räumlichkeit andeuten. Diese sich aus mehreren Betrachtungsperspektiven zusammensetzende Wiedergabeform fand bei Ramboux nicht nur bei monumentalen und zusammenhängenden Ausstattungen Anwendung, sondern zum Beispiel auch bei einer gerahmten und einige Zentimeter dicken Mosaikikone (*Abb. 73* und *Abb. Kat. Nr. 22*). Ramboux hielt hier die eigentlich vom frontalen Betrachtungsstandpunkt nicht sichtbare, ornamental geschmückte äußere Rahmenleistenwange für abbildungswürdig und klappte sie bildflächenparallel hoch. Sie umläuft die Darstellung des Hl. Sebastian scheinbar als flache Rahmung.

3. 2. 1. 4 Wiedergabemaßstab

Um der Aufgabe gerecht zu werden, die Vergleichbarkeit der Kunstwerke untereinander zu gewährleisten und bestimmte Merkmale der Kunstwerke ins Blickfeld der Betrachter zu rücken (oder sie bewusst auszublenden), wählte Ramboux einen Wiedergabemaßstab, der die Kunstwerke hinsichtlich ihrer Größe vereinheitlichte.

⁸¹³ WERNER, Das religiöse Historienbild, S. 247 - 248.

In der Regel handelt es sich bei den Kopien um relativ stark verkleinerte Wiedergaben der Kunstwerke. Ausnahmen bilden die Aquarelle nach dem *Doppelbildnis des Luca Signorelli mit seinem Kämmerer* (**Abb. Kat. Nr. 248**) und nach einem Teil der Elfenbeinschnitzerei des Bischofsthrons zu Ravenna, die Ramboux jeweils in ihrer originalen Größe auf einem Blatt umsetzen konnte und worauf er in letzterem Fall ausdrücklich hinweist (**Abb. Kat. Nr. 7**). In den übrigen Fällen waren maßstabgetreue Kopien und damit eine Vermittlung der originalen Größe der Vorlagen nicht möglich. Dieser Übersetzungsverlust hätte allenfalls durch die Angabe der originalen Maße kompensiert werden können, welche Ramboux jedoch, im Gegensatz etwa zu Marco Lastri bei Tafelbildern (**Abb. 59**)⁸¹⁴, nicht vornahm. Weniger stark als der Verkleinerungsmaßstab variieren die Blattmaße: sie bewegen sich zwischen ca. 23 x 31 cm⁸¹⁵ und ca. 52 x 88 cm⁸¹⁶ und sind damit noch handlich genug, um sie auf einem Tisch betrachten zu können. Die Wiedergabemaße (also die Größe der eigentlichen Kopie) variieren entsprechend zwischen ca. 22 x 20 cm⁸¹⁷ und ca. 47 x 87 cm.⁸¹⁸ Die unterschiedlichen Maße sind Ausdruck der individuellen Auseinandersetzung mit jedem Kunstwerk und hängen mit dem jeweiligen Vermittlungsinteresse zusammen: maßgebend war offenbar die ausreichende Erkennbarkeit derjenigen Merkmale, aufgrund derer Ramboux das Kunstwerk nachbilden wollte. Sie betreffen bestimmte Details, die Künstler, aber besonders Kunsthistoriker im Rahmen einer stilkritischen Abbildung als wichtig erachteten und interessierten. Insgesamt wird Ramboux bemüht gewesen sein, das Kunstwerk so wenig zu verkleinern wie möglich. Je kleiner die Vorlage ist und je weniger Ramboux die Vorlage verkleinern musste, umso leichter musste Ramboux das Nachbilden fallen und umso genauer konnte die Wiedergabe ausfallen.

Das Apsiskalottenmosaik von SS. Cosma e Damiano bildete Ramboux in unterschiedlichen Verkleinerungsmaßstäben auf zwei Blättern ab – Indiz für die besondere Wertschätzung des Mosaiks (**Kat. Abb. 3 und 4**). Es war ihm hier zunächst wichtig, in einer ikonografischen „Überblicksdarstellung“ die Apsis einschließlich der Kalotte abzubilden, und dann in einer „Detailaufnahme“ das Zentrum des Kalottenmosaiks mit dem Fokus auf die zentralen fünf Figuren vergrößert und damit deutlicher abzubilden. Die „Detailaufnahme“ konnte nicht nur die Gewandbildung, sondern auch die Gesichtszüge transportieren, auf deren Wiedergabe Ramboux im Rahmen der medialen Möglichkeiten⁸¹⁹ große Mühe verwandte. Damit die Figuren im gewählten Maßstab auf das Blatt passten, schob sie Ramboux leicht zusammen. In ähnlicher Weise verfuhr er, wenn ein wichtig erachtetes Detail aufgrund des gewählten Maßstabs nicht mehr auf das Blatt passte. Bei der Wiedergabe des Freskos *Der hl. Martin und Kardinal Gentile da Montefiore* (**Kat. Nr. 152**) aus der Unterkirche von S. Francesco, Assisi, verschob

⁸¹⁴ Siehe auch Anm. 796.

⁸¹⁵ **Kat. Nr. 328.**

⁸¹⁶ **Kat. Nr. 153.** Grundsätzlich ist aber zu berücksichtigen, dass einige Blätter, entweder von Ramboux selbst oder vor dem Hintergrund der Normung von Passepartout und Rahmen bei der späteren Rahmung, außerhalb der Darstellung nachträglich leicht beschnitten wurden. Dies legen der fehlende Büttensrand und die unregelmäßig verlaufenden Blattränder nahe.

⁸¹⁷ **Kat. Nr. 23.**

⁸¹⁸ **Kat. Nr. 153.**

⁸¹⁹ Eine noch stärkere, lineare Konzentration auf die einzelnen Figuren dokumentieren die oben angesprochenen Zeichnungen außerhalb der Aquarellsammlung, die sich im Frankfurter Zeichnungskonvolut befinden und neben einer Sepianachzeichnung Christi auch eine Bleistiftzeichnung der Köpfe der Apostel Petrus und Paulus enthalten. Dazu siehe oben, S. 59 - 60 und Abb. 46 und 57.

Ramboux den Hut, der da Montefiore als Kardinal ausweist und auf der Brüstung rechts neben den rechten Baldachinsäulen liegt, nach links.

War die malerische Ausstattung nicht ausreichend erkennbar auf einem Blatt unterzubringen, verteilte sie Ramboux auf mehrere Blätter. Die Entscheidung, das Fresko *Anbetung der Könige* von Pietro Perugino auf drei ähnlich große Blätter verteilt abzubilden (*Abb. Kat. Nrn. 282 - 284*) fiel offenbar vor dem Hintergrund, die Darstellung so wenig zu verkleinern, um die Figuren und Gesichter in ihrer Modellierung ausreichend genau wiederzugeben, ohne Abstriche bei der handlichen Nutzung der Blätter machen zu müssen. Die musivische Ausstattung der römischen Basilika S. Prassede, die sich auf Apsisschildwand, Apsiskalotte und den vorgelagerten Triumphbogen verteilt, wollte Ramboux zunächst auf einem Blatt kopieren: Wie die angelegte Bleistiftzeichnung auf dem Blatt zeigt, wollte er zunächst das Triumphbogenmosaik abbilden und auf dem durch den Bogen freigelassenen Bereich die hinter dem Triumphbogen liegenden Schildbogen- und Apsismosaik in einer räumlichen Durchsicht zeigen (*Abb. Kat. Nr. 26*). Ramboux entschied sich aber schließlich, zwecks vollständiger und besserer Erkennbarkeit der einzelnen Malereien, die Ausstattung auf zwei Blättern zu kopieren (*Abb. Kat. Nr. 25*). Diese Verteilung erlaubte Ramboux die Ikonografie der Ausschmückung der jeweiligen Wände geschlossen und in einem Verkleinerungsmaßstab zu zeigen, die er den frühmittelalterlichen Mosaiken für angemessen hielt. Anders im Fall der romanischen Apsisausmalung von S. Pietro zu Tuscania aus dem 11. und 14. Jahrhundert. Bei den beiden 1840 angefertigten Aquarellen nach dem monumentalen Apsisfresko, das die *Himmelfahrt Christi* oberhalb der 12 Apostel und dem im 14. Jahrhundert hinzugefügten thronenden Petrus zeigt, teilte Ramboux die zusammenhängende Darstellung in zwei Teile (*Abb. Kat. Nrn. 30 - 31*). Das eine Blatt zeigt Christus, das andere die Apostel. Um dem Betrachter eine Vorstellung darüber zu vermitteln, in welcher Beziehung die einzelnen Ausstattungsteile zueinander stehen und wie die vollständige Ikonografie der Apsisausmalung aussieht, sparte Ramboux auf dem Apostelblatt dort, wo sich der Vorlage gemäß das untere Viertel der Christusfigur befindet, eine entsprechende Fläche von der Kolorierung aus; er verdeutlicht damit – gewissermaßen einem Puzzleteil ähnlich – den buchstäblichen Anschluss an die auf dem zweiten Blatt wiedergegebenen Darstellung.

3. 2. 1. 5 *Verhältnismäßigkeit*

Wie bereits an der weitgehenden Übernahme der originalen Form des Bildfeldes erkennbar, bemühte sich Ramboux offenbar, die Vorlage hinsichtlich ihrer Abmessung und Komposition verhältnismäßig wiederzugeben. An den Aquarellen nach ebenen Wandmalereien und Tafelbildern ist abzulesen, dass Ramboux das Verhältnis von Höhe zu Breite nahezu einhält – je kleiner das originale Bildfeld, desto genauer. Diese verhältnismäßige Wiedergabe erstreckt sich auch auf die Proportion der einzelnen Kompositionselemente und – im Gegensatz etwa zu Kopien des 17. Jahrhunderts⁸²⁰ – auf das Kompo-

⁸²⁰ Für die Kopien des 17. Jahrhunderts ist charakteristisch, dass die Vorlagen in die Breite gezogen werden, das kompositorische Gerüst, wegen geringer künstlerischer Kapazität, erweicht wird, die Figuren erschlaffen, die Gesichter und die Faltenwürfe schematisiert werden. In den schmalere Bildfeldern rücken die Figuren näher zusammen, werden relativ größer. Dadurch ergibt sich eine verstärkte Spannung zwischen den Gestalten, die auch selbst straffer vorzustellen sind. Die

sitionsgefüge insgesamt (**Abb. 74**). Dies ist besonders auf dem großen Teil der Aquarelle zu beobachten, die sich der Wiedergabe von Malereien auf ebenem Untergrund widmen. Gegenüber der oben skizzierten, relativ komplizierten Projektion mehrdimensionaler Kunstwerke und ganzer Ausstattungsprogramme, die architektonische Innenräume zusammenhängend bedecken, musste die verhältnismäßige Projektion eines zweidimensionalen, ebenen Kunstwerks in eine zweidimensionale, verkleinerte Nachbildung relativ unproblematisch erscheinen. Ungenauigkeiten sind besonders bei figurenreichen und großformatigen Darstellungen zu beobachten, die sich in leichten Verschiebungen äußern, wie etwa auf dem Aquarell nach dem Schlachtengemälde *Sieg des Kaisers Heraclius über den Perserkönig Chosroes* aus dem 15. Jahrhundert (**Kat. Nr. 190**). Diese Verschiebungen sind weniger einer bewussten oder unbewussten Interpretation der Darstellung, sondern vielmehr dem Kopierverfahren allgemein zuzuschreiben.

Größere Schwierigkeiten bei dem Vorhaben, die Komposition verhältnismäßig wiederzugeben, mussten Ramboux bei gewölbten Darstellungen begegnen. Im Zuge der Projektion, bei der sich die Bildfläche faktisch vergrößert, wird die Komposition (in Höhe und Breite) verzerrt, das heißt: die einzelnen Elemente weichen leicht auseinander. Um die sich ergebenden Lücken in der Komposition auf dem Blatt harmonisch zu schließen, griff Ramboux leicht verändernd in die Darstellung ein. Im Fall der Kopie des Gewölbeseigel-Freskos *Allegorie der Keuschheit* in der Unterkirche von S. Francesco, Assisi (**Abb. 75** und **Kat. Nr. 108**), beispielsweise begradigte Ramboux den unteren Rand und ergänzte im unteren mittleren Bereich den Felssockel und das darunterliegende Plateau, indem er die originale Darstellung weiterentwickelte. Ferner „streckte“ er die Darstellung, indem er einzelne Details überlängte: der Täufling beispielsweise ragt höher aus dem Taufbecken heraus, so dass sein Oberkörper nicht, wie auf dem Fresko, vom Bauchnabel aufwärts, sondern vom Unterbauch aufwärts zu sehen ist. In nur wenigen Fällen fügte Ramboux in die kopierte Darstellung ein neues Detail ein. Das „Loch“, das sich nach der Projektion der Gewölbekappen-Freskos *Hl. Hieronymus und ein schreibender Mönch mit Engel* (**Abb. Kat. Nr. 83** und **Abb. 76**) im oberen Bereich der Komposition zwischen Giebel des Schreibpults und der Wolke darüber auftat, empfand Ramboux offenbar als unharmonisch und störend. Und so füllte er dieses Loch mit einem querrechteckigen Schreibpultaufsatz, den er in seiner Form dem benachbarten Tabernakelaufsatz entnahm und der Form des Schreibpultes anpasste: es verjüngt sich den Vorgaben entsprechend nach oben und zeigt eine entsprechende Schattierung der rechten Seite. Diese Ergänzung passt sich auch für unsere Augen so gut an den originalen Stil der Darstellung an, so dass sie auf den ersten Blick nicht auffällt.

Größere Schwierigkeiten mussten Ramboux bei noch stärker gekrümmten Malereien begegnen, wie am Beispiel der oben angesprochenen „Detailabbildung“ der zentralen Figurengruppe des Apsismosaiks von SS. Cosma e Damiano (**Abb. Kat. Nr. 3** und **Abb. 77**). Hier opferte Ramboux die Wiedergabe der Figuren in ihrer originalen Position zueinander – die bereits annäherungsweise auf der Übersichtsabbildung erfasst wurde – zugunsten der gut erkennbaren Abbildung der einzelnen Figuren.

Anordnung des Gewandes ist im Allgemeinen treu überliefert, ähnliches gilt für die Bewegung. Es fehlt aber die Spannung, die Gestik ist schematisiert. Architekturen und Landschaften sind häufig stark verändert. WAETZOLDT, Kopien, S. 22.

Dieses Vorhaben konnte aufgrund der strengen horizontalen Projektion der gewölbten Apsis kaum eine Verhältnismäßigkeit der Darstellung gewährleisten. Während die Abbildungen zum Beispiel bei Ciampini die durch die Krümmung verursachte radiale Ausrichtung der dargestellten Figuren weitgehend beibehält, projiziert Ramboux den Standpunkt der Figuren in die Vertikale und verzerrt die Komposition so, dass die Figuren auf einer horizontalen Ebene stehen. Infolge der verzerrenden Kopie verändern sich sowohl die Proportionen der Figuren als auch die Abstände zwischen den Figuren: würde Ramboux die Abstände der Figuren im Bereich der Füße beibehalten, müsste sich der Abstand der Figuren nach oben zunehmend vergrößern, so dass sie viel weiter voneinander entfernt sind als die Vorlage vorgibt. Dieses Ergebnis ist zu verschmerzen, da die Figuren relativ isoliert für sich stehen, wie zum Beispiel auch auf dem Apsismosaik von S. Agnese (*Abb. 78*). Hier wird die Darstellung von Ramboux vergleichbar in die Breite gezogen und die Isolation der Figuren überbetont – diese Interpretation würde sich decken mit der zu Ramboux' Zeit vorherrschenden Wahrnehmung des Mosaiks. Für d'Agincourt wie auch nachfolgende Schriftsteller bildet das Mosaik ein wichtiges Beispiel für den Niedergang der Künste, der insbesondere an dem Auseinanderfallen der Komposition und dem aufkommenden Kult einzelner Heiliger abzulesen sei.⁸²¹ Bei komplexeren Kompositionen jedoch würde diese Projektionsform eine Verfälschung der Bildaussage und des Stils bedeuten, würden sich doch die engen (gestischen) Beziehungen der Figuren zueinander nicht entsprechend wiedergeben lassen – nicht nur für Künstler wegen der vorbildlichen Erzählweise eigentlich interessant, sondern auch für den Kunsthistoriker Rumohr ein Stilmerkmal.⁸²² In diesen Fällen müssen die Figuren bei Ramboux eng zusammenrücken, auch, um in den „Halbkreis“ der projizierten Kalotte zu passen.

Beispiel hierfür ist die Kopie des Apsiskalottenmosaiks von S. Vitale zu Ravenna. Hier wollte Ramboux' die Beziehung der Figuren zueinander möglichst authentisch einfangen, musste sich aber dabei den begrenzten Möglichkeiten des gewählten Abbildungsmodus' beugen (*Abb. Kat. Nr. 10* und *Abb. 79*). Die jeweils äußere Figur hätte aufgrund der Halbkreislinie, die die Darstellung in diesen Bereichen in der Höhe begrenzt, eigentlich kleiner abgebildet werden müssen; doch Ramboux hält an der Wiedergabe der relativ gleich großen Figuren fest. In diesem Fall jedoch können die äußeren Figuren nicht aufrecht stehend wiedergegeben werden. Zudem legte Ramboux Wert auf die Wiedergabe der Ikonografie und damit auf die relativ enge, auf eine verbindenden Gestus aufbauende Beziehung zwischen diesen Figuren und den neben ihnen stehenden Engeln. Ramboux gibt auch deshalb die äußeren Figuren mehr oder weniger stark nach innen geneigt wieder und kann damit zugleich auf die Krümmung der Darstellung anspielen, übrigens auch durch die Anordnung der Wolken oberhalb Christi und der Ausrichtung der Tituli neben den Wolken. Die Schriftzüge verlaufen oberhalb der ihnen zugehörigen Figuren – im Vergleich zum Mosaik leicht versetzt – und entlang der Rundung des Halbkreises und damit der Krümmung des Grundes folgend. In anderen Fällen ließ Ramboux die Tituli beziehungsweise die Wolken horizontal verlaufen und damit die Möglichkeit aus, auf die Krümmung der Darstellung und damit auf den Ort der abgebildeten Darstellung, nämlich der Apsis, hinzu-

⁸²¹ SÈROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, II, S. 22f; III, S. 8 und S. 17.

⁸²² RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 278.

weisen (*Abb. Kat. Nrn. 13* und *17*). Dies tut er in einem anderen Fall jedoch durchaus: Das Blatt mit der integrierten Abbildung von Apsiskalotte und Apsisstirnwand S. Prassedes zeigt die Differenzierung der Apsisdarstellung mithilfe eines Teils der genannten Darstellungsweisen. Die Wolken oberhalb Christi folgen der konkaven Kalottenwölbung, die inwärts geneigten Palmen können auf diese Weise in einer relativ zur Vorlage entsprechenden Höhe abgebildet werden und zugleich die Wölbung andeuten, wohingegen der Schriftzug IORDANES – bei einer frontalen Sicht auf das Mosaik durchaus zutreffend – horizontal verläuft, ebenso wie die Stiftungsinschrift, in diesem Fall aus Gründen der beabsichtigten Lesbarkeit (*Abb. 72* und *Kat. Nr. 25*).

3. 2. 1. 6 Bildraum und Darstellungsperspektive

Die bis hierhin beobachtete Akzeptanz der Originale in ihren stilistischen Besonderheiten erstreckt sich in der Regel auch auf die Darstellungsperspektive und der Beziehung der Figuren zum Bildraum beziehungsweise der Bildfläche. Diese Merkmale wurden, wie oben erwähnt, sowohl für Nazarener als auch für die Kunsthistoriker in ihrem Umfeld als wesentliche Charakteristika bei der entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung historischer Gemälde berücksichtigt. Vom nazarenisch-künstlerischen Standpunkt aus abbildungswürdig waren diese Merkmale vor dem Hintergrund der Bemühungen, die Malerei über das Herauslösen aus dem perspektivisch-illusionistischen Raum zu erneuern. Ramboux enthält sich deshalb weitgehend der „Verbesserung“ flächiger Kompositionen, auch wenn sie sich abseits des klassischen Darstellungsideals der Nazarener bewegten: nur auf wenigen Aquarellen ist nachweisbar, dass Ramboux diese Merkmale – weil sie ihm für sein Darstellungsideal zu weit gingen – milderte oder – insbesondere durch die Projektion von Malereien auf gekrümmtem Untergrund in die Fläche – auch verstärkte.

Nichts von diesen Interpretationen zeigt beispielsweise die „treue Kopie“ nach dem im 6. Jahrhundert entstandenen Mosaik *Kaiser Justinian I. und Gefolge* in San Vitale, Ravenna (*Abb. Kat. Nr. 11* und *Abb. 80*). Im Vergleich zu einer der bis dato einzig zugänglichen Abbildungen des Mosaiks in Ciampinis Stichwerk interpretierte Ramboux den Grund, auf dem die Figuren stehen, nicht als Raum, sondern als Fläche (*Abb. 81*). Der Stich stellt den schmalen Streifen unterhalb der Figuren, dem naturalistischen Ideal entsprechend, als (Fuß-)Boden dar, wie die Schatten, die die Füße auf diesen „Boden“ werfen, verdeutlichen; auch der willkürlich eröffnete Blick auf eine Horizontlinie zwischen den Figuren macht diese räumliche Interpretation des Mosaiks deutlich, ebenso wie die Veränderung der Fußstellungen der Figuren, die auf dem Stich dahingehend interpretiert werden, als würden die Figuren sich gegenseitig *auf* den Füßen stehen. Ganz im Gegenteil zu dieser Interpretation behält Ramboux die Beziehung der Figuren zum Grund bei, auch wenn die sich überschneidenden Füße dadurch wie zusammengewachsen erscheinen. Der dunkelgrüne, unregelmäßige Streifen, der am unteren Rand der Darstellung in etwa bis zu den Zehenspitzen der Figuren reicht, ist nur scheinbar ein von Ramboux gewähltes Mittel, um den Eindruck des „Schwebens“ der Figuren vor dem Bildgrund zu mildern; es handelt sich aber um die authentische Übernahme des damaligen Erscheinungsbildes.

Sehr genau beobachtet ist auch die besondere Perspektivkonstruktion auf dem Fresko *Überführung der Reliquien des hl. Stephan zu Schiff nach Konstantinopel* aus dem Freskenzyklus im Portikus der römischen Kirche S. Lorenzo fuori le mura (**Abb. 82** und **Kat. Nr. 39**). Rumohr nennt die Fresken 1827 „kunstlos in der Anordnung“⁸²³ und meint damit gewiss die aus der Sicht des 19. Jahrhunderts befremdliche Flächigkeit und die fehlende Zentralperspektive. Die Darstellung zeigt einen in Vorder-, Mittel- und Hintergrund gestaffelten Bildraum, in die Figuren, Architekturen und Landschaft weitgehend logisch eingefügt sind. Anders als Antonio Eclissi auf einem zwischen 1630 und 1644 angefertigten Aquarell⁸²⁴ (**Abb. 83**) verschweigt Ramboux die Widersprüche zwischen Raum und Fläche nicht. Im Gegensatz zu diesem bildet Ramboux das Fresko nämlich mitsamt der hellgrünen Rahmung ab und erfasst damit auch die Überschneidungen der Darstellung mit dieser Rahmung. Der Felsen, auf dem der Fischer sitzt, der Mast und die Kirchenarchitektur sind durch die Bildraumstaffelung dem Vorder-, Mittel- und Hintergrund der Darstellung zugeordnet und erscheinen doch nun zugleich auch, in Teilen, auf einer der eigentlichen Darstellung logisch nicht zugehörigen Rahmungsfläche. Da diese schmale Rahmung am unteren Freskorand fehlt und Ramboux dies offenbar irritierte, ergänzte er sie an dieser Stelle.

Demgegenüber deutliche ästhetisch motivierte Korrekturen offenbart das wohl zwischen Ende 1838 und 1840 angefertigte Aquarell nach dem Fresko *Kaiser Konstantin führt Papst Sylvester durch Rom* (**Abb. 84** und **Abb. Kat. Nr. 73**) aus dem um 1250 entstandenen Freskenzyklus im Silversteratorium von SS. Quattro Coronati, Rom. Auch dieses Fresko zeigt ein „Herausfallen“ der Darstellung aus dem umgrenzten Bildfeld: Der Kaiser steht mit dem linken Fuß auf der Bilduntergrenze und tritt mit seinem rechten Fuß aus dem Bildraum hinaus. Da Ramboux auf der Kopie auf die Wiedergabe der Bildfeldrahmung verzichtete, da er ihn nicht dem Bildfeld zurechnete und den Fuß des Kaisers – im Gegensatz zu einem anderen Detail, dem Schirm – nicht abschneiden wollte, griff er korrigierend in die Komposition ein. Doch wohl nicht allein deshalb: offenbar irritierten ihn die „schwebenden“ Figuren, die auf den Fresken flächig wie auf einer separaten Folie vor Architektur und Landschaft liegen. Ramboux scheint dem Kaiser im vorliegenden Fall also buchstäblich „Bodenhaftung“ geben zu wollen und damit zumindest einzelnen Figuren und ihre räumliche Umgebung in eine für ihn schlüssige, naturalistische Beziehung zueinander zu setzen. Ein weiteres Beispiel dafür ist auch das zeitnah zu letzterem entstandene Aquarell nach einem anderen Fresko aus dem Zyklus, *Kaiser Konstantin krönt Sylvester zum Papst und leistet ihm den Zügeldienst* (**Abb. 85** und **Abb. Kat. Nr. 72**). Aufschlussreich ist hier die Wiedergabe des Pferdes in der Toröffnung. Während das Pferd auf dem Fresko in der Luft zu schweben scheint, reicht es auf dem Aquarell mit seinem linken Huf fast bis auf den Boden – aber eben nur fast: eine kleine Distanz zwischen Huf und „Boden“ bleibt gewahrt. Auf diese Weise wird das „schwebende Pferd“ deutlicher dem „Boden“ zugeordnet. Ramboux geht hier also einen Kompromiss ein, indem er auf der einen Seite die für ihn unklare Darstellung zu einem gewissen Grad klärt, ohne den treuen Charakter der Kopie vollständig zu verleugnen. Damit unterscheidet sich

⁸²³ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 175.

⁸²⁴ OSBORNE/CLARIDGE, *Mosaics and Wallpaintings*, Kat. Nr. 35 und Abb. 35.

Ramboux' Wiedergabe deutlich von derjenigen bei d'Agincourt⁸²⁵: hier wird die Darstellung im unteren Bereich derart verkürzt, dass Papstthron, Kaiser und Pferd auf einer gemeinsamen Ebene *stehen* (*Abb. 86*). Anders als das schwebende Pferd behandelt Ramboux den schwebenden Kaiser, dessen Darstellung Ramboux offenbar weniger problematisch erschien: seine Beziehung zum Grund wird auf dem Aquarell nicht verändert. Ramboux hätte den kaiserlichen rechten Fuß horizontal ausrichten können, wie Antonio Eclissi auf seinem um 1630 entstandenen Aquarell, um damit den Eindruck der Gewichtsverlagerung auf den rechten Fuß zu verstärken und die für den Betrachter vielleicht unverständliche kniende Haltung des Kaisers verständlicher zu machen (*Abb. 14*).

Beispiel für die Betonung der Flächigkeit infolge der von Ramboux gepflegten Übertragungspraxis, gewölbte Malereien in die Fläche zu projizieren, ist das bereits oben erwähnte Aquarell nach dem aus dem 7. Jahrhundert stammenden Apsiskalottenmosaik von S. Agnese, Rom (*Abb. 78* und *Abb. Kat. Nr. 17*). Die von Ramboux vorgenommene horizontale Ausrichtung des Himmelssegments lässt die ohnehin flächige Darstellung auf einer nun flachen Wand noch flacher erscheinen; dieser Eindruck wird wesentlich unterstützt – darauf wird unten näher eingegangen werden – durch die fehlende Vermittlung des lebendigen Schimmerns des Mosaiks. Die Wiedergabeform des Mosaiks könnte im Zusammenhang mit der traditionellen und zeitgenössischen kunsthistorischen Einschätzung des Mosaiks stehen: D'Agincourt nennt dieses Mosaik als besonderes Beispiel für den künstlerischen Abstieg, der sich im Zuge des Auseinanderfallens der Komposition und dem Aufkommen des Kultes einzelner Heiliger in der Vereinzelung der Figuren äußert.⁸²⁶

3. 2. 1. 7 Figurenauffassung

Die Festlegung des Betrachtungsstandpunkts und die Wahl des Abbildungsmodus' erfolgten auch vor dem Hintergrund, die einzelne Figur in Haltung, Gestik, Mimik und Proportion sowie mit Bekleidung, Attributen und anderen Ausstattungsstücken möglichst übereinstimmend mit dem jeweiligen Original und damit gut erkennbar wiedergeben zu können. Denn sowohl Künstler als auch Kunsthistoriker konzentrierten sich besonders auf die Darstellung der menschlichen Figur: dies beweisen Zeichnungen, die (nicht nur) Nazarener nach historischen italienischen Gemälden angefertigt haben beziehungsweise die Aspekte, die Kunsthistoriker an historischen Gemälden besonders beachteten. Dabei ist auch hier das Abbildungsinteresse der Kunsthistoriker umfassender – das künstlerische Vorbildnehmen einer Figurenauffassung abseits des naturalistischen Ideals ist kaum zu erwarten, allenfalls hinsichtlich des oben erwähnten und seltenen Zitierens „falscher“ proportionaler Verhältnisse. Die Proportion der Figur war für Rumohr, etwa in der „übermäßigen Verlängerung“ der Gestalten auf frühmittelalterlichen (Buch-)Malereien mit bis zu „10 - 13 Kopflängen“ und die darin zum Ausdruck kommenden Hagerkeit, ein wesentlicher Aspekt der griechisch-mittelalterlichen Kunst und Unterscheidungsmerkmal von der italienischen Kunst⁸²⁷ und damit unbedingt abbildungswürdig. Für Rumohr offenbaren sich an der Figurenbildung auf Kunstwerken ab dem Hochmittelalter wichtige

⁸²⁵ SÈROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, V, pl. CI, 8.

⁸²⁶ SÈROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, II, S. 22f und S. 37; III, S. 8 und S. 17.

⁸²⁷ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 190 - 191.

Stilmerkmale auch für die Zuschreibung an einzelne Künstler, wenn er beispielsweise bei Kunstwerken des Giotto-Schülers Giovanni da Melano eine „Anmut der Gebärde“ als Anhaltspunkt für die enge Verwandtschaft mit Kunstwerken des Giotto-Schülers Taddeo Gaddi beobachtet und da Melano eine „Ausbildung der Form“ zuschreibt, die ihn einzigartig macht.⁸²⁸ Auch die korrekte Zeichnung der menschlichen Figur war aussagekräftig für die Zuschreibung eines Kunstwerks, etwa im Zusammenhang mit dem Giotto-Schüler Giottino, der, „wie glückliche Wendungen der Arme und Häupter“ darlegen, „die menschliche Figur besser als Giotto“ kennt.⁸²⁹

Diese Betrachtungsaspekte flossen zu einem gewissen Grad in die Aquarellkopien ein – abhängig von gewähltem Wiedergabemaßstab der Kopie und Krümmungsgrad des kopierten Gemäldes. Je größer der Verkleinerungsmaßstab und die Krümmung des Gemäldes sind, umso schwieriger musste das Wiedergeben der Figuren in ihrer originalen Auffassung werden – und umso größer war der Spielraum für eine Verfälschung. Dies trifft in besonderem Maße für die Wiedergabe von Malereien zu, die sich in Apsiskalotten befinden.

Die Proportionen der Christusfigur aus dem Apsismosaik von S. Prassede (**Abb. 72** und **87**) weichen auf dem Aquarell, verglichen mit einer in strenger Untersicht aufgenommenen Fotografie, relativ weit ab. Das Verhältnis von Kopf (ohne Nimbus) zu Körperlänge beträgt auf dem Mosaik 7,6:1, auf dem Aquarell 6,1:1. Bezogen auf die Körperlänge sind Kopf, Gesicht, Oberkörper und Unterkörper überlängelt wiedergegeben. Die Hand ist fast doppelt so lang (18,9 %) wie auf dem Foto (7,9 %), während sich die Länge des rechten Fußes mit 13,5 % sehr nah am originalen Befund (13,1 %) bewegt. Die Figur zeigt Ramboux insgesamt breiter als das Foto – die Schulterbreite entspricht auf dem Blatt 32,4 % der Körperlänge, auf der Fotografie des Mosaiks sind es 21 %, die Figurenbreite auf der Höhe des unteren Saums entsprechend 29,7 % gegenüber 26,3 %. Auch das Gesicht ist breiter, der Mund allerdings deutlich schmaler als auf der Fotografie nach dem Mosaik. Auch die hl. Agnes ist insgesamt schmaler und länger als eine in strenger Untersicht aufgenommene Fotografie nach dem Mosaik nahelegt (**Abb. 88 - 89**). Auch hier ist das Verhältnis von Figurenlänge und Kopflänge mit 1:8 größer als das Verhältnis von 1:7 auf der Fotografie nach dem Original. Neben dem Kopf und dem Gesicht ist auch der Hals verkürzt. Die Überlängung der Figur geht einher mit einer relativ starken Verschlan-
kung der Figur – die Breite auf der Höhe des Saums ist mit 21,4 % nur fast halb so groß (41,0 %) wie auf der fotografischen Abbildung, Kopf und Gesicht sind schmaler und nur der Hals breiter als auf der fotografischen Abbildung. Im verschmälerten Gesicht ist die Augenpartie und der Mund schmaler, die Nase dagegen länger wiedergegeben. Insgesamt scheint nach einer stichprobenartigen Vermessung auf den Apsiskalottenkopien eine Tendenz zur Verschlan-
kung und Überlängung der einzelnen Figuren vorzuliegen.

Auf dem bereits angesprochenen Aquarell nach dem Apsisfresko *Christi Himmelfahrt* in der Kirche S. Pietro, Tuscania (**Abb. Kat. Nr. 30**) erscheint die Proportion Christi stark gedrungen und musste in den Augen der Nazarener besonders unharmonisch sein: die Taille Christi liegt direkt unterhalb der Ach-

⁸²⁸ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 282.

⁸²⁹ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 278.

seln, so dass der Oberkörper kurz und der Unterkörper ungewöhnlich lang erscheint. Das heute nicht mehr erhaltene Fresko zeigte Christus in monumentaler Größe. Die Darstellung Christi bedeckte die Mittelachse der Apsis und reichte von der Kalotte bis in das Gewände hinab. Fotos des Freskos legen nahe, dass der unbekannte Künstler des 11. Jahrhunderts die Darstellung geschickt in die Wölbung einfügte und die Figur damit in sich gedrungen malte (*Abb. 90 - 91*). Ramboux war offenbar bemüht, Christus dieser vorgefundenen Proportionen gemäß wiederzugeben, wobei er im Vergleich zu den übrigen, bis dato nachgebildeten Apsiskalottendarstellungen ausschließlich den Oberkörper Christi bis zur Taille in Untersicht sah und aufnehmen konnte, wohingegen der Rest der Figur in Frontalansicht nachgebildet wurde. Zumindest also was den Unterkörper angeht, folgte Ramboux der Proportion und Krümmung der Darstellung und übernahm auch das „abstehende“, in Falten liegende Ende des Gewands auf der linken Seite, das die Krümmung der Darstellung nachzuvollziehen scheint. Die Gedrungenheit der Figur ist abbildungswürdig, weil Ramboux als nazarenischer Betrachter diese als Kennzeichen der Unverdorbenheit und Ursprünglichkeit der frühen italienischen Künstler begriff, die keiner „Verbesserung“ bedurfte. Zugleich wurden diese Merkmale bei Rumohr zu Stilmerkmalen: Er interpretierte die „unharmonische“ Proportion der Figuren als wesentliches Merkmal für die Zugehörigkeit zum byzantinischen Kunstkreis – auch Ramboux schreibt das anonyme Fresko einem byzantinischen Meister zu.

Bei der Überführung von Malereien auf ebenem Untergrund auf das Blatt hatte Ramboux aufgrund der identischen Dimensionen der Bildträger mit weniger Problemen zu tun. Trotz der vermeintlich besseren Ausgangslage finden sich aber auch auf diesen Kopien eine tendenzielle Überlängung und gleichzeitige Verschlanung der Figuren und damit eine Verzerrung der Proportionen.

Auf dem Aquarell nach dem *Jüngsten Gericht* Michelangelos aus dem 16. Jahrhundert (*Kat. Nr. 319*) reduzierte er das Körperliche auf ein ihm natürlicher wirkendes Maß, indem er auch die Schulterpartie des Auferstehenden im zentralen Vordergrund schmäler wiedergibt. Dadurch erreicht Ramboux ein harmonischeres proportionales Verhältnis von Kopf zu Körper. Am naturalistischen Ideal orientiert sich auch die Wiedergabe der Figur des hl. Sebastian auf dem Aquarell nach der Mosaikikone aus dem 7. Jahrhundert. Verglichen mit älteren Abbildungen der Ikone bewegt sich Ramboux aber innerhalb dieser Anpassung näher an den originalen Proportionen der Figur (*Abb. Kat. Nr. 22* und *Abb. 73, 92 - 93*). Anders als der Stich bei Ciampini weist Ramboux den Heiligen weniger stark überlängt aus. Ramboux kommt dem originalen Kopf-Körper-Verhältnis von 6:1 mit 7:1 näher als die Abbildung bei Ciampini (8:1). Dies ist auch der Fall bei der Wiedergabe des Kopfes: zwar verkleinert (verschlannt und verkürzt) Ramboux den Kopf wie Ciampini, doch kommt Ramboux dem Original dabei näher. Die Hand allerdings ist auf dem Aquarell wesentlich länger als auf dem Kupferstich Ciampinis, während der rechte Fuß, auch bei Ciampini länger als das Original, auf dem Aquarell nur leicht kürzer ist als das Original. Während Ciampini den Oberkörper des Heiligen verkürzt und den Unterkörper überlängt, überlängt Ramboux sowohl den Unter- als auch den Oberkörper. Dabei ist, verglichen mit dem Original, der Oberkörper stärker überlängt als der Unterkörper.

Eine vergleichbare Tendenz zur Überlängung der originalen Proportionen findet sich nicht nur bei frühmittelalterlichen Gemälden; sie ist auch zu beobachten auf Aquarellen nach Malereien aus dem 13. - 16. Jahrhundert, wie zum Beispiel nach dem Obergaden-Fresko *Opferung Isaaks* in S. Francesco, Assisi⁸³⁰ (**Kat. Nr. 79**) und nach dem Fresko *Der hl. Franziskus verschenkt seinen Mantel* von Giotto⁸³¹ im unteren Register in derselben Kirche (**Kat. Nr. 124**) aus dem 13. Jahrhundert, nach dem Gemälde *Madonna zwischen Heiligen* des Perugino-Schülers Francesco Melanzio⁸³² (**Kat. Nr. 280**) und nach dem Fresko *Sixtus IV und seine Nepoten*⁸³³ (**Kat. Nr. 252**) aus dem 15. Jahrhundert und dem Fresko *Anbetung der Könige* von Pietro Perugino⁸³⁴ (**Kat. Nr. 275**) aus dem 16. Jahrhundert. Sie zeigen ausnahmslos überlängte Figuren, in drei Fällen werden sie zudem verschlankt und nur in zwei Fällen verbreitert. Somit können auch Abbildungen nach ebenen und vergleichsweise kleineren Darstellungen die Tendenz zur Verschlanung und Überlängung aufweisen. Durch das Verschlanen erscheinen entweder die gesamte Figur oder nur einzelne Körperteile länger als auf der originalen Vorlage. Besonders auffällig sind die Verkleinerung der Köpfe und die Verlängerung der Hälse und der Hände. Diese Tendenz ist bei allen Abbildungen und unabhängig der „Entwicklungsstufen“ der Vorlagen zu beobachten und kann daher als allgemeine Interpretation und Ramboux' Handschrift gewertet werden.

⁸³⁰ Das Verhältnis von Kopf zu Körper Abrahams ist auf dem Aquarell mit 1:9,4 größer als auf dem Fresko (1:8,7). Der Oberkörper (gemessen von der Unterkante des linken Unterarms bis zur Oberkante des Kopfes) beträgt 30,8 % (Fresko 27,6 %), der Unterkörper (gemessen vom linken Fuß bis auf die Höhe des linken Unterarms) beträgt 68,1 % (Fresko 71,3 %) der Gesamtlänge der Figur (gemessen ohne Nimbus). Der Kopf ist leicht gedrunen (mit 10,6 % auf dem Aquarell gegenüber 11,5 % auf dem Fresko leicht verkürzt, aber mit nahezu identischer Breite von 11,7 % bzw. 11,5 %), die Taille (gemessen auf der Höhe der Unterkante des Unterarms) verbreitert (Aquarell 21,3 %, Fresko 20,6 %), ebenso die Schulterpartie (gemessen ab Außenkante des roten Bandes; Aquarell 28,7 %, Fresko 23 %) und auf der Höhe des Saums (Aquarell 49 %, Fresko 43,7 %). Die Figur ist damit überlängt und verbreitert.

⁸³¹ Das Verhältnis von Kopf zu Körper des hl. Franz ist auf dem Aquarell mit 1:8 größer als auf dem Fresko (1:7,5). Der Oberkörper (ab Ellenbogen bis Oberkante Kopf) ist auf dem Aquarell mit 39,6 % leicht verkürzt (Fresko 41,2 %), der Unterkörper (von linkem Fuß bis Ellenbogen) dagegen leicht überlängt (Aquarell 60,4 %, Fresko 59,7 %). Der Kopf ist leicht gedrunen (ähnlich breit mit 10,4 auf Aquarell, 10,5 % auf Fresko, aber verkürzt mit 12,5 % gegenüber 13,4 % auf Fresko). Die Breite der Schultern ist leicht verschlankt (Aquarell 16,6 %, Fresko 20,6 %), auch die Breite auf der Höhe des Saums (Aquarell 29,2 %, Fresko 30,9 %). Der Abstand der Füße auf der Höhe der Zehen ist größer als auf der Höhe der Fersen (jeweils Innenmaße: Aquarell 27,1 %, Fresko 24,7 % bzw. 8,3 % auf Aquarell und 8,2 % auf Fresko.) Die Figur des hl. Franz ist damit leicht überlängt und leicht verschlankt.

⁸³² Das Verhältnis von Kopf und Körper des hl. Fortunato (der rechte Heilige im Vordergrund) ist auf dem Aquarell mit 1:8,3 größer als auf dem Fresko mit 1:7,2. Der Oberkörper (gemessen von Saum bis auf die Höhe der Manschette des linken Ärmels) ist mit 65,2 % gegenüber 61,1 % auf dem Fresko überlängt, der Unterkörper (gemessen von der Höhe der Manschette des linken Ärmels bis zur Oberkante des Kopfes) ist ebenfalls überlängt (Aquarell 43,8 %, Fresko 38,8 %). Der Kopf ist insgesamt kleiner (Breite auf dem Aquarell 12,1 %, Fresko 14,7 % und Höhe auf dem Aquarell 12,1 %, Fresko 13,8). Schulterpartie und Taille (auf der Höhe der Manschette des linken Ärmels) sind jeweils verschlankt (Aquarell 24,2 % und Fresko 27,7 % bzw. Aquarell 25,7 % und Fresko 27,7 %). Auf der Höhe des Saums allerdings ist die Figur verbreitert (Aquarell 36,4 %, Fresko 35 %). Die Figur des hl. Fortunatus ist damit überlängt und bis auf den untersten Bereich verschlankt.

⁸³³ Das Verhältnis von Kopf zu Körper der mittleren Figur in Rot beträgt auf dem Aquarell 1:8,75, auf dem Fresko 1:7,3. Der Kopf ist auch auf den ersten Blick kleiner als auf dem Fresko (Höhe: 11,4 auf Aquarell, 13,7 % auf Fresko; Breite: 10 % auf dem Aquarell, 12,5 % auf dem Fresko). Die Schulterpartie an der breitesten Stelle mit 25,7 % auf dem Aquarell, 22,5 % auf dem Fresko breiter wie auch die Hüfte (unterhalb der Arme) mit 34,3 % gegenüber 30 %. Die Figur des Mannes ist damit überlängt und verbreitert.

⁸³⁴ Das Verhältnis von Kopf und Körper des hl. Joseph beträgt auf dem Original 1:6,4 und auf dem Aquarell 1:6,6. Der Oberkörper (gemessen vom linken Fuß bis zur Unterkante der rechten Hand) entspricht 58 % der Gesamtlänge der Figur (gemessen ohne Nimbus) auf dem Fresko. Der Unterkörper weist auf dem Aquarell 40 % (Fresko 41,3 %) eine leichte Verkürzung auf. Die Kopfhöhe entspricht mit 15 % annähernd dem Original mit 15,5 %, die Kopfbreite ist mit 14 % gegenüber 15,5 % auf dem Fresko geringer. Die Schulterbreite, Hüftbreite (gemessen auf der Höhe des linken Unterarms) und Saumbreite ist mit 20 % (Fresko 22,4 %), 29 % (Fresko 30,2 %) und 26 % (Fresko 27,6 %) schmaler als auf dem Original. Die Figur des hl. Joseph ist damit leicht überlängt und leicht verschlankt.

Es zeigt sich aber, dass sich Ramboux innerhalb dieser Tendenz wiederum sehr eng an das Original annähern kann. Die Wiedergabe des zentralen Bildes aus dem Tafelbild der *Majestas Domini* – das datierte Gemälde diente Rumohr unter anderem aufgrund der beobachteten „widrigen Kürze der Proportionen“ zur Feststellung der „rohen Manier“ und der Datierung der „äußerlichen Entartung der italienischen Kunstfertigkeit“ bis mindestens 1215⁸³⁵ – kommt wohl aufgrund dieser Beobachtung dem Original noch näher als die Wiedergabe der Sebastian-Mosaikikone (*Abb. Kat. Nr. 45* und *Abb. 94*): Ramboux konnte das Tafelgemälde im Gegensatz zu dem noch größeren Mosaik bequemer studieren, da es sich von der Wand abnehmen ließ und wegen seiner Maße von 98 x 198 cm (Mitteltafel circa 98 x 105 cm) eine geringere Verkleinerung nötig machte. So, wie das Verhältnis von Höhe und Breite (1:1) mit der Vorlage übereinstimmt, ist auch das Verhältnis von Kopf zu Körper mit 3:1 beibehalten. Allerdings verkürzte Ramboux den Oberkörper leicht (gemessen von der Taille bis zur Oberkante des Nimbus und bezogen auf die Gesamtlänge der Figur: Original circa 48,8 %, Aquarell circa 45,8 %) und überlängte den Unterkörper entsprechend (gemessen von bis Unterkante der Füße bis zur Taille und bezogen auf die Gesamtlänge der Figur: Original circa 50,6 %, Aquarell circa 52,7 %). Unter identischen Voraussetzungen zeichnet sich auch die Kopie des Madonnenbildes Guido da Siena (*Abb. 95* und *Abb. Kat. Nr. 93*) – das berühmte Tafelbild stellt in den Augen Rumohrs ein „für seine Zeit sehr ausgezeichnet[es]“ Gemälde dar⁸³⁶ – durch eine starke Annäherung an die originalen Proportionen aus, wahren nur relativ geringe Abweichungen zu beobachten sind. Dem übereinstimmenden Verhältnis von Höhe zu Breite der Haupttafel ohne Aufsatz (1:1,5) steht eine leichte Überlängung und Verschlangung der Madonnenfigur gegenüber: Das Verhältnis von Kopf zu Körper beträgt bei Ramboux 7,5:1 gegenüber 6,9:1 auf dem Original. Der Oberkörper (gemessen von Saum bis zum Band unterhalb der Brust) ist leicht überlängelt, der Unterkörper (gemessen von Brustband unterhalb der Achsel bis zum oberen Rand des Nimbus) leicht verkürzt. Die von Rumohr im Vergleich mit der Madonna als „widrig“ beschriebene Größe des Christuskindes behält Ramboux bei; das Verhältnis von Kopf zu Körper entspricht mit 5:1 dem der Vorlage. Ähnlich wie bereits bei der Madonnenfigur beobachtet, ist der Oberkörper des Kindes überlängelt und der Unterkörper verkürzt. Der Hals des Kindes ist kaum verlängert, aber deutlicher verschlankt und könnte die Kleinheit und Schlankheit des Kindes im Vergleich mit der Madonna überbetonen.

Verbunden mit der Proportionalität des Körpers setzte sich Ramboux auch mit der individuellen Physiognomie auseinander. Die Formen des Kopfes, des Gesichts, der Hände und der Füße waren offenbar für Ramboux wesentliche Elemente der jeweiligen Kunstwerke und damit stilistisch relevant, sofern die Abbildungsmaßstab ein Eingehen auf diese Merkmale eröffnete. Im vorliegenden Beispiel ähnelt der Kopf Marias in seiner Form und der Abmessungen der Bestandteile des Gesichts stärker dem Original als etwa auf älteren Reproduktionsstichen dargestellt. Er sieht sie folglich als stilistisches Kennzeichen des Malers: ganz so wie Rumohr, der die Form des Kopfes als Unterscheidungsmerkmal der Künstler des 14. Jahrhunderts heranzieht⁸³⁷ und den spezifischen Schnitt der Gesichter

⁸³⁵ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 187.

⁸³⁶ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 241.

⁸³⁷ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 276 - 277.

als eines der Hauptmerkmale der sienesischen Malerei identifiziert.⁸³⁸ Gegenüber dem Original sind Kopf und Gesicht der Madonna leicht verschlankt, der Hals verlängert, die Augenpartie und der Mund leicht breiter, die Nase dafür länger wiedergegeben. Diese Abweichungen sind jedoch nur leicht. Betrachtet man den Christuskopf der *Majestas Domini*, fallen die Abweichungen noch weniger ins Gewicht: Der Christuskopf ist nur etwas kürzer (Original 21,4 %, Aquarell 20,8 %) aber ähnlich breit (Original 17,8 %, Aquarell 17,4 %), das Verhältnis beträgt jedoch sowohl auf dem Aquarell als auch auf der Vorlage 1:1,2. Auch die Proportionen des Gesichts weisen kaum Abweichungen vom Original auf: Die Nase ist etwas länger (6,9 % gegenüber 5,9 %), aber die Augenpartie (vom äußeren Augenwinkel des einen zum äußeren Augenwinkel des anderen Auges) ähnlich breit (9,52 % gegenüber 9,0 %). Die Augen selbst sind (gemessen vom Unter- bis zum Oberlid) etwas kleiner als die Vorlage vorgibt (Verhältnis 1:2,5 gegenüber 1:3). Diese Genauigkeit erklärt sich wohl nicht allein durch das geübte Auge des Malers Ramboux: er hatte sowohl vom Kopf der Madonna als auch vom Kopf Christi Durchzeichnungen abgenommen, die ihn bei der Nachbildung auf dem Aquarell unterstützten.⁸³⁹

3. 2. 2 *Der Umgang mit dem konservatorischen Erscheinungsbild*

Die meisten Blätter zeigen die Darstellungen vollständig und suggerieren dem Betrachter die Abbildung eines gut erhaltenen Kunstwerks. Dies überrascht angesichts der Tatsache, dass, wie die empirische Überprüfung im Rahmen der Möglichkeiten gezeigt hat, die meisten der kopierten Malereien zur Zeit Ramboux' mehr oder weniger stark beschädigt waren oder gar größere Fehlstellen aufwiesen.⁸⁴⁰ Wie bereits am Beispiel der *Abendmahl*-Nachzeichnung beobachtet, hat Ramboux in diesen Fällen die beschädigten Darstellungen so ergänzt, dass die Darstellungen auf den Aquarellen vollständig und deutlicher erkennbar erscheinen. Risse im *intonaco*, Craquelierung auf Tafelgemälden, abgeblätterte Farbe oder Fehlstellen finden sich auf den Kopien in der Regel nicht wieder – sie waren für Ramboux nicht abbildungswürdig, wurden bewusst weggelassen beziehungsweise ergänzt. Ergänzt hat Ramboux auch Darstellungsbereiche, die durch Beschädigungen schwer erkennbar waren. Ein Grund für dieses Vorgehen war zum einen die Ästhetik: die Beschädigungen sollten nicht vom Kunstwerk ablenken; zum anderen war es das Interesse am ursprünglichen Erscheinungsbild des Kunstwerks. Ramboux setzte sich deshalb eingehend und nahsichtig mit dem Kunstwerk auseinander, um soviel originale ikonografische Details einzufangen wie möglich und die schwer erkennbare Darstellung verdeutli-

⁸³⁸ „Wirklich erkennt man schon in Guido [da Siena], dann in Diotalvi (der von 1259 bis 1291 viele Deckel der Einnahmebücher der sienesischen Republik bemalt, [...] endlich in Duccio (der in den Jahren 1285. 1291 dem Diotalvi in der Bemalung jener Bücher nachfolgt, aber 1308 sein köstliches Altarbild des Domes vollendet, und später nicht mehr vorkommt) eine eigenthümliche Farbenanwendung, einen habituellen Schnitt der Gesichtsformen, welcher in Simon Martini, in Lippo Memmi, Ambrogio und Pietro di Lorenzo [Lorenzetti], in Berna und anderen Sienesern bis zu Taddeo Bartoli, oder bis zum allgemach eintretenden Naturalismus der Kunst, in dieser Schule fort dauert.“ RUMOHR, *Entwicklung, Kunstblatt* 1821, 9, S. 33.

⁸³⁹ ZIEMKE, *Siena*, S. 260, Abb. 1 und S. 261, Abb. 2.

⁸⁴⁰ In den unruhigen Zeiten der Napoleonischen Besatzung und der Befreiungskriege in Italien wurden auch die Kirchen Italiens in Mitleidenschaft gezogen: kampierten Soldaten nutzen die nach der Säkularisation leerstehende Kirchen als Heerlager, beschädigten dabei Bausubstanz und nicht zuletzt auch die Fresken. Abgesehen davon bedeutete auch das Unterlassen von baulichen Reparaturen, etwa das Abdichten undichten Dächer oder Fenster, Schäden für die Fresken. Sind jene durch das Eindringen von Feuchtigkeit verursachten Schäden erwartungsgemäß bei solchen Fresken anzutreffen, die wenig geschätzt wurden, zogen auf der anderen Seite gutgemeinte „Restaurierungen“ geschätzter Fresken nicht weniger (oder gar mehr) Beschädigungen und Zerstörungen nach sich.

chend zu ergänzen; denkbar wäre auch gewesen, dass Ramboux die schwer erkennbaren Bereiche schematisierend wiedergibt oder als neutrale Fehlstelle ausweist, wie auf manchen älteren Stichen nach beschädigten Malereien zu beobachten (*Kat. Nr. 65* und *96*).

Dieses auf die Details besonders eingehende Vorgehen Ramboux' wird besonders deutlich im Vergleich mit Abbildungen aus dem späten 18. Jahrhundert: während der Stecher das stark beschädigte Fresko *Das Martyrium des Apostels Petrus* in der Oberkirche von S. Francesco, Assisi, relativ schematisch ergänzt und die Gewänder der Dargestellten gleichförmig wiedergibt,⁸⁴¹ zeigt Ramboux die Soldaten mit differenziert ausgearbeiteten Rüstungen und Waffen (*Abb. 96 - 97* und *Abb. Kat. Nr. 76*). Im Vergleich mit dem Fresko heute sind diese Details tatsächlich vorhanden, aber schwerer zu erkennen – Hinweis für eine Fundierung der Ergänzungen durch vorgefundene Reste der Darstellung. Diese historische Fundierung bei der Rekonstruktion ist auch deshalb zu erwarten, weil Ergänzungen aus der wissenschaftlichen Sicht eines Carl F. von Rumohr abzulehnen waren, sofern sie keine „historische Treue“ besaßen, sondern Zusätze und Abänderungen eigener Erfindung zeigen.⁸⁴² Wollte sich Ramboux dieser „historischen Treue“ besonders verpflichtet, so musste er sich durchgehend bemühen, die Ergänzungen auf historischen Grundlagen zu stützen und, auf der anderen Seite, sich ihrer zu enthalten, wenn er keine vorfand.

Tatsächlich hat er nur bei relativ wenigen Aquarellen auf ergänzende Rekonstruktionen sowie das Ergänzen von Fehlstellen verzichtet und sich für eine weitgehende Übernahme des authentischen konservatorischen Erscheinungsbilds entschieden. Zumindest legen dies Aussparungen von der Kolorierung nahe und Bereiche, die allein mit Bleistift skizziert sind – sofern diese beiden Aussparungstypen nicht darauf verweisen, dass die Kopie unvollendet geblieben ist. Auf den ersten Blick und ohne den Vergleich mit der Vorlage in ihrem Erhaltungszustand zum Zeitpunkt der Entstehung des Aquarells ist dies kaum zu entscheiden. Ein Indiz auf eine unvollendet gebliebene Aquarellkopie liefert die Form der Aussparung: ist sie regelmäßig geformt und betrifft einen streng umgrenzten Bereich der Kopie, handelt es sich in der Regel um eine unvollendete Partie. Häufig anzutreffen ist diese Art der Aussparung etwa im Bereich von Rahmungen oder Bogenlaibungen und betrifft fortlaufende ornamentale Muster; wie oben angesprochen, übernahm Ramboux aus Effizienzgründen nur die wesentlichen Komponenten und deutete den weiteren Verlauf in Bleistift an. Sind die Aussparungen unregelmäßig umrissen und/oder befinden sie sich innerhalb der figuralen Darstellung, handelt es sich eher um die Übernahme von Fehlstellen (Verlusten) (*Abb. 98*). Aufschlussreich ist auch die Art, wie Ramboux wiederkehrende Details, wie zum Beispiel Nimben innerhalb eines Bildfeldes oder auch innerhalb eines zusammenhängenden Freskenzyklus' wiedergibt. Sind sie differenziert wiedergegeben, deutet dies auf die Übernahme des authentischen konservatorischen Erhaltungszustands hin. Beispiel dafür ist das Aquarell nach dem heute stark beschädigten Fresko *Beweinung Christi* in der Unterkirche von

⁸⁴¹ LASTRI, L'Etruria Pittrice, 1, Tav. VI. Unten links bez. Carlo Mariotti dis. Unten links bez. C. Lasinio inc. Darunter mittig bez. Martirio di S. Pietro Apostolo. Pittura a fresco di Giunta Pisano. Alta B.^a 5 Larga B.^a 3 1/2. Darstellung 32, 7 x 25 cm.

⁸⁴² „Diese Bilder hat Santi Bartoli, mit unendlichen Zusätzen und Abänderungen von seiner eigenen Wahl und Erfindung, bekannt gemacht; Niemand verspreche sich, daß seine Nachbildungen historische Treue besitzen.“ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 221.

S. Francesco, Assisi (**Abb. Kat. Nr. 85** und **Abb. 99 - 100**). Bis auf den Kreuznimbus Christi und den goldenen Nimbus Marias, die gegenüber dem Fresko keine Ziselierung der goldenen Bereiche und keinen Schmuck der roten beziehungsweise blauen Umrandung zeigen, sind alle Nimben vollständig weiß, ohne Umrandung wiedergegeben. Offenbar war der *intonaco* der von der Kolorierung ausgesparten Nimben bereits damals verloren. Der Verzicht auf eine ergänzende Rekonstruktion kann auch daraus resultieren, dass Ramboux keine überzeugenden Anhaltspunkte für eine solche vorgefunden hat. So zeigt das Aquarell nach der *Heiligsprechung des hl. Franziskus durch Papst Gregor IX.* (**Abb. Kat. Nr. 146**) im Bereich einer großen Fehlstelle Bleistiftlinien, die Ramboux mit dem Ziel, die beschädigte Darstellung zu vervollständigen, angelegt hat. War der Bereich des Altars durch die umgebende Darstellung relativ einfach zu ergänzen, verhielt es sich im oberen Bereich offenbar anders. Durch die Größe der Fehlstelle, die nahezu das gesamte Gebäude betrifft, fehlten Ramboux klare Hinweise über die ehemalige Gestalt und so ließ er diesen Bereich frei. Auch im Fall teilweise verlorener Inschriften vermochte Ramboux wohl auch aufgrund nicht ausreichender Griechisch- und Lateinkenntnisse keine Vervollständigung durchzuführen. Die beschädigten Inschriften oder Tituli hat Ramboux nur dann rekonstruiert, wenn die Hinweise, die er vor Ort oder in Quellen fand, als ausreichend erachtet wurden. So ergänzte er offenbar die Beschriftung des Madonnenbildes Guido da Siena: 1818 sah Rumohr auf dieser Inschrift von dem Namen Guido nur die ersten beiden Buchstaben;⁸⁴³ Ramboux gibt den Namen ergänzt wieder – historisch fundiert durch die allgemein anerkannte Zuschreibung an Guido da Siena. Im Fall der Wiedergabe der Inschriften an den Blendbögen des Untergeschosses der im Baptisteriums der Orthodoxen in Ravenna hätte Ramboux ältere abbildende Dokumente heranziehen können⁸⁴⁴ (**Kat. Nr. 1**). Die zeitgenössisch stark umstrittene da beschädigte Datierungsinschrift des Kreuzigungsfreskos in S. Urbano alla Caffarella jedoch gibt Ramboux offenbar so wieder, wie er sie gesehen hat, wiederholt sie aber in „rekonstruierter“ Form außerhalb der Darstellung in Bleistift: die Rekonstruktion entnahm er wohl einem älteren Stich bei d’Agincourt (**Kat. Nr. 29**). Eindeutigere Hinweise auf die Übernahme einer Beschädigung und damit auf den Verzicht einer rekonstruierenden Ergänzung – auch von Inschriften – sind blässere Farbgebung, fehlende Binnenmodellierung, schemenhaft ausgeführte Bereiche, skizzenhaft in Bleistift wiedergegebene Details oder feine Bleistiftlinien, die Risse im *intonaco* andeuten oder – bei Mosaiken – auf mit Gips verfüllte Fehlstellen hinweisen. Dass Ramboux das eben erwähnte Fresko *Beweinung Christi* (**Kat. Nr. 85**) nicht ohne die Beschädigungen am rechten Rand gesehen hat, beweist ein Nachstich des Freskos, der wenige Jahre vor der Anfertigung des Ramboux-Aquarells entstanden ist und von dem Ramboux eine Durchzeichnung besaß⁸⁴⁵ (**Abb. 16 - 17**). Die heute nahezu völlig verlorene Figur des Mannes am rechten Bildrand scheint zu Ramboux’ Zeiten dennoch vollständig erhalten gewesen zu sein: Ramboux gibt den hinter dem Salbstein knienden Mann mit einem gelben Gewand bekleidet und mit

⁸⁴³ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 211.

⁸⁴⁴ KULCZAK-RUDIGER, *Ravenna*, S. 449.

⁸⁴⁵ Auf der Zeichnung vollzieht Ramboux rechts die Bruchkante der verlorenen Putzschicht nach, die einen leicht anderen Verlauf hat als das Fresko heute. *Die Beweinung Christi*. Schwarze Feder auf Papier. 21, 6 - 21,7 x 32, 15 cm. Bez. oben links: 1636 und unten rechts: Fra Francesco da Turrita. Unterhalb der Zeichnung bez.: Fresco in der unteren Kirche von S. Francesco in Assisi von Fra Francesco da Turrita. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album Bd. III, S. 43.

der Andeutung seiner rechten Hand wieder, die der Mann im Begriff ist, dem Trauernden rechts neben ihm beruhigend auf den Arm zu legen. Zudem zeigen Oberkörper und Hand kaum Binnenmodellierungen und das heute (noch) sichtbare, stark lädierte Gesicht des Mannes ist nur schemenhaft nachgebildet.

Auf einer Vielzahl von Aquarellen sind die Inschriften lückenhaft, verblasst oder fragmentiert wiedergegeben (**Abb. 101**). In dieser Wiedergabeform sind die Inschriften manchmal die einzigen Hinweise auf eine Beschädigung des abgebildeten Kunstwerks, da es unwahrscheinlich ist, dass das Gemälde in unmittelbarer Nähe zu der beschädigten Inschrift tatsächlich unbeschädigt war wie Ramboux nahezu legen scheint. Auf Aquarellen nach Mosaiken des 7. und 8. sowie nach Fresken des 15. und 16. Jahrhunderts vollzieht Ramboux Risse in der Oberfläche durch Bleistiftlinien nach (**Abb. 102 - 105**). Diese nur in Ausnahmefällen zu beobachtende Übernahme der konservatorischen Beschaffenheit erschien für Ramboux nicht allein abbildungswürdig, um auf das Material des abgebildeten Kunstwerks hinzuweisen, sondern wohl vor allem deshalb, um Kunsthistorikern wichtige Informationen über Händescheidung beziehungsweise nachträglich veränderte Bereiche zu geben. Er bot damit Datierungshilfen beziehungsweise Auskünfte über die Originalität der Vorlage an.

Auf manchen Aquarellen nach Tafelgemälden, Mosaiken, Fresken und Tapisserien verschiedener Jahrhunderte finden sich unregelmäßig begrenzte dunkelbläuliche oder vereinzelte schwärzliche Farbpunkte. Der Vermutung, dass es sich bei diesen Bereichen um Verschmutzungen der Blätter selbst handelt, widerspricht die Oberfläche: sie zeigt keine feinen Schmutzpartikel, sondern bei Mosaiken in der Regel (bei entsprechendem Verkleinerungsmaßstab) Farbpunkte und bei Fresken, Tafelbildern und Tapisserien eine geschlossene, gemalte Oberfläche (**Abb. 106 - 109**). Wahrscheinlich also handelt es sich um übernommene Oxidierungen von Bleiweiß oder anderweitiger Farbkorrosionen, morsche Stellen im Tapisseriegewebe, punktuelle Verschmutzungen durch Kerzenruß, verlorene Tesserae, Ergänzungen durch Gips oder Farbe, an denen Verschmutzungen stärker anhaften als an den sie umgebende Materialien. Dass Ramboux nicht auf allen Aquarellen auf die beobachteten Verschmutzungen, Beschädigungen oder Fehlstellen eingeht, liegt zum einen darin begründet, dass sich die Kopierarbeit aufwändiger gestaltet und länger gedauert hätte. Zudem hätte es die kopierte Darstellung verunklären und die Nutzung für Künstler einschränken können. Doch hätte auch die unterschiedliche Wertschätzung bestimmter Vorlagen ursächlich gewesen sein können – dies hätte dazu führen können, auch auf einer einzigen Kopie unterschiedlich mit Beschädigungen des Originals umzugehen.

Hierfür ist das 1834 entstandene Aquarell nach dem Fresko *Die hl. Dreifaltigkeit und Heilige* aus San Severo, Perugia, (**Abb. Kat. Nr. 269** und **Abb. 110**) ein gutes Beispiel, da wir hier von Ramboux selbst einen kurzen schriftlichen Kommentar zu dessen Erhaltungszustand besitzen und ferner wissen, dass Ramboux dieses Fresko noch vor ergänzenden Restaurierungsmaßnahmen abbildete. Ramboux schreibt zu dem Fresko, dessen oberer Teil von dem jungen Raffael, der untere Bereich von dessen Lehrer Pietro Perugino gemalt wurde: „das Gemälde ist stark beschädigt und [hat] durch Feuchtigkeit sehr gelitten, so wie jenes auf der Zeichnung angegeben ist [...]“. Tatsächlich zeigt das Aquarell begrenzte Bereiche der von Raffael gestalteten Darstellung in blasserer Farbgebung und diffuserer Dar-

stellungsweise und damit offenbar in dem beschädigten Zustand, in dem sich das Fresko 1834 präsentierte. Doch weist das Aquarell andere Bereiche als intakt aus, die tatsächlich auch beschädigt oder verloren waren, wie Ramboux weiter schreibt: „So fehlt z. B. der Kopf des h. Johannes Mar. [obere Hälfte, rechts außen] und jener des h. Bonifatius M. [untere Hälfte, zweiter von rechts] so wie auch dieselbe Figur des h. Gregor [untere Hälfte, dritter von rechts].“⁸⁴⁶ Alle jene Figuren zeigen auf dem Aquarell keine Andeutungen vorhandener Beschädigungen (*Abb. 104*). Im vorliegenden Fall bildete der Grund für die dokumentierende Herangehensweise im Sinne einer eng am originalen Befund orientierte Nachschöpfung offenbar der Umstand, dass der Freskoteil Raffaels nach Ramboux' Wissen noch nicht im Kupferstich publiziert war; es stellt darüber hinaus die erste Wandmalerei des jungen Raffael dar und entstammt noch dazu aus der von den Nazarener besonders geschätzten frühen Werkperiode des Künstlers. Ramboux hätte sich hier also besonders verpflichtet fühlen können, ein erstes abbildendes und besonders „treues“ (oder besondere Treue erweckendes) Dokument zu liefern, um es vielleicht später als Kupferstich oder Lithographie in Umlauf zu bringen. Dennoch weist er Raffaels Kopf des Johannes am rechten Bildrand als intakt aus – war der Kopf also doch noch so gut erkennbar, dass er eine Ergänzung wagen konnte? Wenn Ramboux also davon spricht, dass der Kopf „fehlt“, scheint er keine Fehlstelle (Verlust des *intonaco*) zu meinen; meint er also nur, dass der *originale* Kopf fehlt und eine spätere Ergänzung vorgelegen hat? Nimmt man den heutigen Erhaltungszustand des unteren Bereichs als Anhaltspunkt, war das Fresko hier mindestens noch stärker beschädigt als die obere Hälfte; stand Ramboux diesem von Perugino geschaffenen Bereich also mit einer größeren Distanz gegenüber, die eine Rekonstruktion rechtfertigte? Passavant beschreibt dieses Spätwerk Peruginos als wenig gelungen,⁸⁴⁷ und so erschien es Ramboux vielleicht auch als weniger bedeutsam, das Freskoteil dokumentarisch abzubilden. Die vermeintlich verlorene Figur des hl. Gregor und der verlorene Kopf des Bonifatius hätten auch nur schwer erkennen gewesen sein und von Ramboux aufgrund noch erkennbarer Darstellungsreste rekonstruiert worden sein können (*Kat. Nr. 269*).

Abgesehen von der Farbgebung der Aquarelle, auf die unten näher eingegangen wird, lassen sich aus proportionalen Unausgewogenheiten und undefinierbaren Darstellungen bestimmter Gegenstände deutliche Hinweise auf eine „unsichtbare“ Ergänzung der beschädigten Darstellung ableiten, wie auf dem Aquarell nach dem Fresko *Sieg Kaiser Konstantins im Zeichen des Kreuzes* von Piero della Francesca (*Kat. Nr. 191; Abb. 111 - 112*). Das Fresko präsentiert sich heute besonders im rechten unteren Bereich stark beschädigt. Wie aus dem Bericht eines Reisenden bekannt ist, befanden sich die Fresken des Zyklus', aus dem Ramboux dieses Fresko auswählte, 1842 „in den letzten Stadien der Auflösung“ und hingen „in Schuppen von den Wänden“.⁸⁴⁸ Indiz für einen bereits existierenden Verlust der Malerei und/oder der Verschmutzung erhaltener Bereiche ist die unklare Wiedergabe des weißen, auf die Seite gestürzten Pferdes mit Reiter unterhalb des weißen, mageren Pferdes des wenig bekleideten Bogenschützen: roter Sattel und rote Satteldecke werden als zusammenhängendes Stoffstück wiedergegeben, von dem der Sattelsitz nicht deutlich abgegrenzt wird. Der über dem Sattel liegende blau

⁸⁴⁶ Verzeichnis, Nr. 304. StA Düsseldorf, II 618, 32r.

⁸⁴⁷ Die Heiligen „[...] geben nur zusehr die Altersschwäche des Meisters zu erkennen.“ PASSAVANT, Rafael, 1, S. 90.

⁸⁴⁸ CLARK, Piero della Francesca, S. 225.

bekleidete Oberschenkel des gestürzten Reiters erscheint auf dem Aquarell als dunkelblauer, flächiger Fortsatz. Es scheint, dass Ramboux diesen Bereich nicht richtig verstanden hat, aber hätte können, wenn er vollständiger erhalten gewesen wäre. Doch ging er bei seiner Ergänzung nicht so weit, diesen ihm unklaren Bereich nach seiner eigenen Erfindung zu klären, da dies seiner Vorstellung der „treuen“ Wiedergabe widersprach. Im Fall der bis an den Bildrand geführten Mohrenflagge rechts oben jedoch scheint eine unfreiwillige Fehlinterpretation der vorgefundenen, wohl weißen Farbreste dazu geführt zu haben, dass Ramboux die Flagge falsch rekonstruierte⁸⁴⁹: sie erscheint auf dem Aquarell überproportional breit, wenn man davon ausgeht, dass sich der Kopf des Mohren im Zentrum der Fahne befunden hat. Darüber hinaus wirkt sie für den relativ kleinen Kopf recht groß und leer. Tatsächlich zeigt der Bereich auf dem (restaurierten) Fresko heute die Flagge wesentlich schmaler und gibt in der rechten oberen Ecke ein Stück Himmel zu erkennen. Hat sich Ramboux hier offenbar stärker von weißen Farbresten als seinem ästhetische Vorstellungen lenken lassen, hätte er für die Vervollständigung des halbbekleideten Reiters auch eine historische Bildbeschreibung heranziehen können. Aufgrund der bei Vasari gegebenen Hinweise hätte Ramboux den halbbekleideten sarazenischen Reiter im rechten Bereich des Freskos „rekonstruieren“ können. Grund für Vasaris ausschnittshafte Beschreibung gerade dieses Reiters war die Möglichkeit, die korrekte anatomische Darstellung des Menschen – für Vasari ein Hauptcharakteristikum der Kunst Piero della Francescas – zu verdeutlichen; entsprechend wichtig hätte es für Ramboux sein können, diesen Bereich zu ergänzen und zwar *seiner* Vorstellung über die anatomisch korrekte Darstellung folgend. Dass sich diese Ergänzungen für meine Augen nicht mitteilen, spricht für die stilistische Einfühlung Ramboux' in die Kunst Pieros, Peruginos oder Raffaels. Bei der Rekonstruktion einer Darstellung, die Verluste aufweist, vermochte er durch das Weiterentwickeln der Ikonografie und im Rahmen seiner Möglichkeiten übereinstimmend mit dem formalästhetischen Erscheinungsbild die Darstellung „stilgerecht“ zu vervollständigen. Dem heutigen Betrachter fällt diese Rekonstruktion insbesondere bei solchen Kunstwerken auf, die nicht Ramboux eigenem Stil entsprachen – also bei Aquarellen nach Kunstwerken, die aus dem Zeitraum zwischen frühem Christentum bis 13. Jahrhundert stammen. Rekonstruktionen nach Kunstwerken ab dem 14. Jahrhundert erscheinen dementsprechend vergleichsweise „unsichtbar“.

Das Nebeneinander von dokumentarischer und ergänzender Abbildungsauffassung bewegt sich im Rahmen der zeitgenössischen Kopienauffassung und auch der Restaurierungspraxis: hier stellte sich seit dem Klassizismus die Frage, ob Fehlstellen ergänzt und unklare Bereiche retuschiert werden sollten. Neuen theoretischen Forderungen, aus Respekt vor dem Kunstwerk auf jedwede Art der Ergänzung und Retuschierung zu verzichten oder diese zumindest kenntlich zu machen, stand die althergebrachte Praxis der Ergänzung und Retuschierung gegenüber, die darauf abzielte, durch ein täuschendes Nachahmen des originalen Stils die „allgemeine Harmonie“ des Kunstwerks wiederherzustellen. Die Restaurierungspraxis des gesamten 19. Jahrhunderts sollte durch den Versuch gekennzeichnet sein, einen Mittelweg zu finden, der sowohl das ästhetische Erscheinungsbild als auch den historisch-

⁸⁴⁹ Eine (mutwillige) Ergänzung vermutet Graber. GRABER, Piero della Francesca, S. 19.

dokumentarischen Wert des Kunstwerks respektiert.⁸⁵⁰ Auch Ramboux hat diesen Mittelweg gesucht. Das Nebeneinander könnte auch auf einen Wandel bei Ramboux' eigener Abbildungsauffassung im Laufe der Kopiertätigkeit zwischen 1833 und 1841 zurückgehen. Die zumindest teilweise dokumentarische Kopie des Freskos Raffaels und Peruginos in Perugia entstand 1834, die sehr wahrscheinlich ergänzte Kopie nach einem höchstwahrscheinlich bereits beschädigten Fresko eines „byzantinischen Meisters“ aus dem 11. Jahrhundert in Tuscania (*Kat. Nr. 30*) 1840; Ramboux hätte dann den konservatorischen Zustand der Vorlage zu Beginn seiner Kopierkampagne für abbildungswürdiger gehalten als später, da er nun weniger „ängstlich“, sondern erfahrener im Umgang mit beschädigten, das heißt unvollständigen Ikonografien und zudem vielleicht auch arbeitsmüde war. Nicht unwichtig war, wie nahsichtig sich Ramboux mit der Vorlage auseinandersetzen konnte. Je nahsichtiger, desto genauer war die Wiedergabe am originalen Erscheinungsbild orientiert. Denkbar wäre auch, dass der unterschiedliche Umgang mit dem konservatorischen Zustand mit der unterschiedlichen Bedeutungszuweisung an die jeweilige Vorlage zusammenhängt: je bedeutender er das Kunstwerk für die kunsthistorische Forschung hielt und als historisches Dokument begriff, desto dokumentarischer erfasste er den Erhaltungszustand des Kunstwerks; je interessanter Ramboux das Kunstwerk von künstlerischem Standpunkt aus erschien, desto zulässiger erschien es Ramboux, die beschädigten und deshalb schwer erkennbaren Bereiche oder gar Fehlstellen zu ergänzen – stets jedoch auf Grundlage von vorgefundenen Hinweisen und nur in den seltensten Fällen künstlerisch frei.

3. 2. 3 Ikonografische und emotionale Interpretation

Auf einer sehr kleinen Gruppe von Aquarellen sind Abweichungen vom heutigen Erscheinungsbild zu beobachten, die nicht durch Schwierigkeiten bei der Projektion der Darstellung auf das Blatt, der Ergänzung von Beschädigungen oder der Übernahme von heute entfernten Übermalungen zu erklären sind. Auf diesen Aquarellen griff Ramboux vorsätzlich verändernd in die Ikonografie der Vorlagen ein – diese bewussten Interpretationen vollzogen sich allein im Rahmen ästhetischer Vorstellungen, die Ramboux vorrangig mit Komposition im Allgemeinen und der jeweiligen Ikonografie im Besonderen verband.

Auf den ersten Blick allgemeiner ästhetischer Natur sind Veränderungen, wie sie das 1833 entstandene Aquarell nach der *Kreuzigung* in S. Chiara zu Ravenna (*Abb. Kat. Nr. 116* und *Abb. 113*) zeigt. Hier schließt Ramboux die vorhandene Fensteröffnung der bemalten Wand virtuell⁸⁵¹ und erweckt durch ein konsequentes Weiterentwickeln der Darstellung (weißes Gewand links, vertikaler Kreuzbalken, Hintergrund) der Bildinhalte den Eindruck einer vollständig dekorierten Wandfläche mit einer an traditionellen Kreuzigungsikonografien orientierten Kreuzigungsdarstellung. Hinzu kommt, dass Ramboux eine benachbarte, aber räumlich getrennte *Verkündigung* auf dem Aquarell mit der *Kreuzigung* in einen engeren räumlichen Bezug setzt. Er erweitert damit die Kreuzigung um die zeitlich vorgelagerte Szene ikonografisch – natürlich passte die zweiteilige Ikonografie optimal in die freien Be-

⁸⁵⁰ ALTHÖFER, Zur Frage der Fehlstellenergänzung, S. 283 - 284.

⁸⁵¹ Dass Ramboux den Fensterdurchbruch für eine nachträgliche Verstümmelung des Freskos hielt, ist angesichts der auf das Fenster spezifisch zugeschnittenen Proportion der Darstellung unwahrscheinlich.

reiche, die die *Kreuzigung* auf dem querrrechteckigen Blatt freiließe; vielleicht aber kannte Ramboux bereits vergleichbare Kompositionen aus der italienischen Kunstgeschichte, in denen die *Verkündigung* in einer vergleichbaren Form in andere Ikonografien eingefügt ist, wie im Fall der von Ramboux kopierten *Thronenden Madonna zwischen Heiligen* (**Abb. Kat. Nr. 299**) oder der *Auferstehung Christi* (**Abb. Kat. Nr. 218**). Eine ähnliche ikonographische Interpretation liegt auch im folgenden Fall vor.

Das 1468 gemalte Altarfresko *Die thronende Madonna umgeben von den hll. Jakob und Antonius* in der Cappella di SS. Antonio e Giacomo zu Assisi von Perugino-Schüler Matteo da Gualdo (1462 - 1507 nachweisbar) (**Abb. Kat. Nr. 228** und **Abb. 114**) gibt Ramboux offenbar deshalb in veränderter Komposition wieder, weil es seinen Vorstellungen zu diesem Motiv nahekam, aber nicht vollständig entsprach. Das Original gleicht einem Triptychon: die Madonna thront mit Kind im Mittelbild zwischen den stehenden Heiligen Jakob und Antonius als Abt. Die Figuren der Heiligen werden vom Mittelbild sowohl äußerlich durch schmale, kapitellbekrönte Lisenen getrennt als auch durch die unterschiedliche Gestaltung einer die Figuren hinterfangenden scheinarchitektonischen Mauer. Auf dem Aquarell verzichtet Ramboux zugunsten einer engeren räumlichen Beziehung der Figuren zueinander und somit eines harmonischeren Zusammenschließens der Darstellungen auf die Wiedergabe der gliedernden Lisenen und lässt die Mauer, die im Original lediglich die Heiligen hinterfängt, auch hinter dem Thron Marias verlaufen. Die Engel, die Marias Thron umgeben, lässt er unberücksichtigt. Ramboux interpretiert die Darstellung also als *Sacra Conversazione* und damit in Übereinstimmung mit seiner Erwartung an ein Sujet, das eine thronende Madonna umgeben von Heiligen idealerweise zeigen sollte.

Auf einer größeren Anzahl von Aquarellen ist eine Interpretation der Darstellung hinsichtlich ihrer Ausdruckswerte, das heißt der Körperhaltung, Mimik und Gestik der Figuren, der ideellen romantisch-nazarenischen Kunstanschauung gemäß, zu beobachten. Auch sie folgte der Vorstellung, die mit der Darstellung eines Bildgegenstandes verbunden wurde: War die Darstellung dem Bildgegenstand nicht angemessen, wurde die Darstellung vor dem Hintergrund einer vorgefassten Motivangemessenheit interpretiert und dahingehend abgewandelt. Eine solche Interpretation liegt vor im Fall des Aquarells nach dem um 1200 entstandenen Mosaik *Thronender Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer und dem Stifter Bartolomeo di Rossano* im Kloster SS. Nilo e Bartolomeo, Grottaferrata (**Abb. Kat. Nr. 36** und **Abb. 115**). Auch wenn das Mosaik vermutlich, nachdem die Kopie entstanden war, umfangreich verändert worden ist, gehen die heute zu beobachtenden abweichenden Gesichtsausdrücke wohl auf eine „emotionalisierende“ Interpretation Ramboux' zurück: richten die äußeren Figuren ihren Blick am Betrachter vorbei ins Leere, blicken sie den Betrachter auf dem Aquarell an. Maria und Johannes wirken dadurch weniger entrückt und nehmen die Beziehung zum Betrachter auf – in dieser Form des direkten Ansprechens des Betrachters eine romantisch-nazarenische Interpretation und ein Annähern an ein Andachtsbild nazarenischer Vorstellung.

Das Aquarell nach der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandenen *Kreuzigung Christi* des Franziskusmeisters in der Unterkirche von S. Francesco, Assisi, zeigt ebenfalls eine auffallend deutliche Veränderung im Bezug auf den emotionalen Ausdruck. Ramboux verstärkte hier die Gefühlsäuße-

rungen – Raum dazu gab ihm die schlechte Erkennbarkeit der Darstellung infolge der Beschädigung des Freskos (*Abb. Kat. Nr. 84* und *Abb. 116*) –, indem er Haltung, Gestik und Mimik der Figuren dahingehend veränderte, dass die Trauer für ihn und den Betrachter intensiver nachempfindbar wird. Marias Augen sind im Gegensatz zum Original vor Gram geschlossen. Die Augenlider der außen links stehenden Trauernden sind bei Ramboux gesenkt und der Blick ist nach unten gerichtet. Überdies ist die linke Hand nicht an die linke Wange gelegt, sondern mit der Handfläche nach oben vor den Körper in Richtung Maria ausgestreckt; die abwehrende Haltung der rechten Hand ist auf dem Aquarell noch gesteigert, indem die Hand noch stärker angewinkelt ist (*Abb. 117*). Maria weist auf dem Aquarell eine leicht veränderte Körperhaltung auf: während Maria auf dem Fresko eine relativ geschlossene Beinstellung aufweist, ist die Stellung des linken Fußes auf dem Aquarell parallel zur unteren Begrenzungslinie des Bildes etwas nach oben versetzt, so dass Maria nun eine leichte Schrittstellung einnimmt. Damit ist Marias Haltung auf dem Aquarell stärker zusammengesunken, so dass Maria vor Trauer gebeugt erscheint. Während Marias linke Hand auf dem Fresko die Schulter Johannes' fest zu umfassen scheint, ruht sie auf dem Aquarell nur sachte auf seiner Schulter. Berühren sich die Köpfe der beiden auf dem Fresko kaum, lehnen sie sich auf dem Aquarell trostsuchend aneinander. Diese verstärkende Emotionalisierung ist in ihrem Ausmaß einzigartig in der Sammlung.

Häufiger sind subtilere Formen der verstärkenden Emotionalisierung, wie zum Beispiel auf dem Aquarell nach dem relativ gut erhaltenen Fresko *Verklärung Mariae* aus dem 14. Jahrhundert (*Abb. Kat. Nr. 170* und *Abb. 118*) in S. Speco, Subiaco. Die Haltung der sich berührenden Hände Marias und Christi sind leicht verändert: liegt die Hand Marias *auf* der Hand Christi, liegt sie auf dem Aquarell *in* der Hand Christi. Die Beziehung zwischen Maria und Christus wird dadurch im Sinne der Nazarener affektiv gesteigert. Auch die Gesichtsausdrücke und die Körperhaltungen der Krönungsgruppe auf dem gut erhaltenen Fresko der *Marienkronung in Engelsgloriole* in S. Giovanni a Carbonara, Neapel aus dem 15. Jahrhundert (*Kat. Nr. 199* und *Abb. 119*) lassen Veränderungen erkennen, die das Ideal des Nazareners verraten: die Köpfe sind runder, die Augen bis auf die Marias größer. Die charakteristisch ausgearbeiteten Ober- und Unterlider, die auf dem Fresko die Augen Gottvaters verengen, berücksichtigte Ramboux nicht und vernachlässigte damit ein stilistisches Merkmal offenbar bewusst – das Gesicht drückt nun weniger Güte denn Strenge aus. Im Vergleich zum Fresko demütiger wirkt dagegen das Gesicht Marias, hervorgerufen durch eine stärkere Neigung des Kopfes und den stärker nach unten gerichteten Blick. Der Kopf Marias, der auf dem Fresko heute im Vergleich zu ihrem Körper und den Köpfen Gottvaters und Christi relativ klein wirkt, erscheint auf dem Aquarell größer und damit proportional harmonischer: ihr Nimbus umgibt den Kopf nun gleichmäßig und ihr Kopf befindet sich auf nahezu einer Höhe mit dem Christi – eine Harmonisierung der Dreieckskomposition Maria-Gottvater-Christus und vielleicht eine buchstäbliche Erhöhung Marias als Folge der Aufwertung Marias als Heilige im 19. Jahrhundert.

Seltenes Beispiel für eine Abmilderung der Gefühlsäußerungen unter den wenigen dramatischen Ikonografien in der Sammlung bildet das Aquarell nach dem gut erhaltenen Fresko *Der Bethlehemische Kindermord* vom Giotto-Schüler Giovanni da Melano aus dem 14. Jahrhundert

(*Abb. 120, Kat. Nr. 162*). Die von Overbeck überlieferte Auffassung, dass der Bethlehemitische Kindermord selbst in der Darstellung Raffaels etwas „Schandeerregendes“ habe und die lebhaft-dramatischen Darstellungen in Overbecks Oeuvre stark zurückgenommen erscheinen⁸⁵², scheint auch für Ramboux' Sichtweise dieser Ikonografie zuzutreffen. Auf jener Kopie wird das Entsetzen und der Schmerz in den Gesichtern der Mütter durch die spezifisch veränderte Wiedergabe der verengten Augen und aufgerissenen Münder gemildert: die Münder der Frauen sind überwiegend geschlossener wiedergegeben; die Augen sind weniger verengt. Manche Gesten der Mütter, wie das Reißen an den eigenen Gewändern oder das angedeutete Zerkratzen des eigenen Gesichts, erscheinen weniger kraftvoll (*Abb. 121*). Wie es scheint, spielten bei dieser Milderung der Ausdruckswerte auch die allgemein dem Künstler zugeschriebenen Stilmerkmale eine Rolle. So beschreibt Rumohr die Kunst des in seinen Augen bislang ungenügend gewürdigten Melano nicht nur als formal für die Zeit außergewöhnlich ausgebildet, sondern auch als besonders anmutig.⁸⁵³ Zum *Bethlehemitischen Kindermord* schreibt er, dass dieser Bildgegenstand sowohl außerhalb der anmutigen Kunstauffassung und der Kraft des Malers liege und er aufgrund dessen die Einzelmotive zur Darstellung anmutiger Bewegungen und Haltungen nutzte.⁸⁵⁴ Ramboux hätte damit auch vor diesem Hintergrund die Anmut der Darstellung betonen können, indem er die weniger anmutigen Charakteristika milderte.

In einem anderen Fall könnte eine Beschreibung über das Aussehen eines Heiligen dazu beigetragen haben, sein „Porträt“ leicht zu verändern. Zwar ist das Fresko *Der heilige Franziskus in Sacro Speco*, Subiaco, in der Zeit nach 1839, als das Aquarell wohl entstand, seinerseits verändert worden, doch erklären sich dadurch nicht alle Abweichungen, die das Aquarell vom heutigen Zustand des Freskos zeigt (*Kat. Nr. 65*). In Übereinstimmung mit der historischen Überlieferung seit dem 17. Jahrhundert⁸⁵⁵ identifiziert Ramboux das Fresko um 1840 als „Bildnis des Fra. Franciscus vor seiner Heiligsprechung“⁸⁵⁶ und kommentiert über zehn Jahre später „vielleicht die älteste Abbildung dieses Heiligen“⁸⁵⁷, woraus sich das Interesse Ramboux' an dem Fresko erklärt und eigentlich eine besondere Treue bei der Wiedergabe hätte nach sich ziehen müssen (*Abb. 122 - 123*). Die Proportion der Figur erscheint auf dem Aquarell leicht verändert: der Kopf ist im Vergleich zu den Schultern und zum Rest des Körpers etwas zu groß wiedergegeben, im Vergleich zur hinterfangenden Bildfläche und der Rahmung wirkt die Figur schlanker. Auf dem Fresko heute ist das Gesicht des Heiligen jugendlich-glatt – das Aquarell zeigt es indes ausdrucksstärker, mit zusätzlichen Schatten, horizontaler Stirnfalte, Adamsapfel und Wangenrot. Das Kinn ist spitzer und die Gesichtsform länglicher, die Oberlider und der Bereich unterhalb der Brauen sind stärker schattiert und die Falte unterhalb der Augen ist stärker betont als auf dem Fresko heute. Die Augen sind gleich groß, der Blick wirkt intensiver. Durch die rötliche Betonung der unteren Bereiche der Wangen erscheint das Gesicht insgesamt schmaler, die dichter wirkenden Enden des Oberlippenbartes scheinen die herabhängenden Mundwinkel zu betonen.

⁸⁵² HEISE, Johann Friedrich Overbeck, S. 141.

⁸⁵³ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 279 und S. 282.

⁸⁵⁴ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 282.

⁸⁵⁵ KRÜGER, Der frühe Bildkult, S. 57 - 58.

⁸⁵⁶ Verzeichnis, Nr. 47. StA Düsseldorf, II 618, 22v.

⁸⁵⁷ RAMBOUX, Umrisse, Nr. 10.

Diese „Asketisierung“ des Heiligen könnte für eine ästhetisch motivierte Veränderung durch Ramboux sprechen. Vielleicht ließ sich die Darstellung auf der „ältesten Abbildung des Heiligen“ nicht übereinbringen mit seiner vielleicht von einer historischen Beschreibung des Heiligen⁸⁵⁸ gespeisten Vorstellung über dessen Gestalt – wie beispielsweise viele Jahre später (1888) Crowe/Cavalcaselle, die die Authentizität des angeblich zu Lebzeiten des Heiligen angefertigten „Porträts“ aufgrund dieses Aspekts in Frage stellten.⁸⁵⁹

3. 2. 4 Die malerische Übersetzung in Aquarell und Sepia

Die Aquarell- und Sepiatechnik waren traditionell für die Aufnahme von Kunstwerken gebräuchlich. Vielleicht kannte Ramboux die im 17. Jahrhundert entstandenen Aquarellkopien, die Overbeck besaß: die Blätter bilden einen Freskenzyklus ab, den auch Ramboux in Aquarell kopieren sollte (*Kat. Nrn. 41 und 67 - 74*).⁸⁶⁰ Aquarellkopien nach berühmten Kunstwerken erfreuten sich besonders seit dem 18. Jahrhundert unter Kunstliebhabern steigender Beliebtheit.⁸⁶¹ Insbesondere unter Nazarenern waren das Aquarell und die lavierte Sepiazeichnung mit Goldauflage ferner gebräuchlich für Entwürfe und Kartons. Abgesehen von der Ölmalerei, scheinen die Techniken den ästhetischen Vorstellungen der Nazarener besonders entsprochen zu haben, da sie keine „Behandlung“ (handwerkliche Malspuren) hinterlassen und die Darstellung damit als unmittelbare Vergegenwärtigung („göttliche“ Erscheinung) wirken lassen.⁸⁶² Ramboux bevorzugte diese Techniken gegenüber der von ihm für Nachbildungen während des ersten Italienaufenthaltes auch genutzten und wesentlich teureren Öltechnik offenbar nicht nur wegen ihrer vielseitigen Ausdrucksmöglichkeiten, sondern auch wegen der relativ unkomplizierten Handhabung und der verhältnismäßig leicht zu transportierenden Utensilien. Sie empfahl sich damit besonders für die von Ramboux beabsichtigte Erfassung der Kunstwerke vor Ort. Ramboux

⁸⁵⁸ Die Beschreibung stammt von dem Zeitgenossen Thomas von Celano. Auszug im LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE, 6, S. 266.

⁸⁵⁹ CROWE/CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*, I, S. 137 - 138. KRÜGER, *Der frühe Bildkult*, S. 58.

⁸⁶⁰ Es handelt sich dabei um die Aquarellkopien nach Szenen aus dem Leben Kaiser Konstantins und Papst Silvesters in der Kapelle des S. Silvestro in SS. Quattro Coronati, Rom. Die Kopien befinden sich seit 1881 in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Codex Series nova 3311. ZAHLTEN, Johannes: Barocke Freskenkopien aus SS. Quattro Coronati in Rom: Der Zyklus der Silvesterkapelle und eine verlorene Kreuzigung, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 29 (1994), S. 19 - 43. WAETZOLDT, Kopien, S. 15 - 16. Mondini vermutet, dass Overbeck die Aquarelle in „nazerenischer Unschuld“ aus der Vatikanischen Bibliothek gestohlen hat. MONDINI, *Mittelalter im Bild*, S. 122 Anm. 246. Die übrigen Kopien aus der Aquarellsammlung Dal Pozzos hat Ramboux nicht im Original kennen können, da sie bereits 1762 an König Georg III. von England verkauft wurden und sich seit dem in Windsor Castle befinden. WAETZOLDT, Kopien, S. 15 - 16.

⁸⁶¹ Die Zeichnung mit Bleistift oder Feder, die anschließend mit Tusche, später zunehmend mit Sepia laviert oder mit Wasserfarben koloriert wurde, erfreute sich aufgrund der praktischen technischen Handhabung und Vielseitigkeit großer Beliebtheit unter Künstlern, Kunstliebhabern und Bildungsreisenden, besonders seit der *Grand Tour*-Epoche am Beginn des 18. Jahrhunderts. Häufig entstanden Nachzeichnungen italienischer Kunstwerke im Rahmen der Künstlerausbildung, besonders während Studienreisen, als Künstler oder Kunststudenten, zum Zweck einer Motivsammlung und/oder des Studiums, bestimmte bewunderte Kunstwerke vor Ort vollständig oder ausschnitthaft abbildete. Aber auch angesichts der allgemein steigenden Nachfrage nach Abbildungen bei der wissenschaftlichen Dokumentation spielte die Sepia- und Aquarellkopie eine wichtige Rolle. Z.B. auch in der Funktion als bildnerische Aufnahme von Wandmalereien wurde die Aquarellkopie bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein im Rahmen der bestandssichernden Denkmalpflege genutzt.

⁸⁶² Overbeck etwa schrieb 1810: „Die Bilder der Sixtinischen Kapelle sind alle wie in Aquarellzeichnung ausgeführt, trotz der ungeheuren Größe; keine Behandlung ist zu erkennen, man sieht nur die Natur, die er [Michelangelo] zwar überall höchst charakteristisch auffaßte, aber keineswegs übertrieb, wie man gewöhnlich von ihm sagt.“ HOWITT, Overbeck, I, S. 147.

benutzte bereits angeriebene Aquarellfarbe, die in Näpfchen einzeln verkauft wurde.⁸⁶³ Die Farben trockneten schnell und erlaubten es, die Arbeit jederzeit zu unterbrechen und wieder aufzunehmen.⁸⁶⁴ Anders als die Reproduktionsgrafik gestattete die aquarellierte beziehungsweise mit Sepia lavierte Bleistiftzeichnung durch die „Übersetzung“ in eine verwandte Technik besonders die Erfassung der Gemälde in ihrem farbigen und malerischen Charakter: Der Maler Ramboux konnte die Gemälde in vergleichbaren gestalterischen Elementen (Fläche, Farbe, Farbauftrag, Modellierung) durchdenken, begreifen und nachschaffen – anders also, als bei der Bleistiftnachzeichnung nach dem *Abendmahl*-Fresko von 1818, die die Darstellung verstärkt linear interpretiert. Doch weisen die vorliegenden Blätter durchaus auch lineare Merkmale auf, bleibt doch die Bleistiftzeichnung, je nach Dichte der aufgetragenen Farbe, Bestandteil der Wiedergabe. Zudem bediente sich Ramboux mehr oder weniger spitzer Kreide- und Kohlestifte und nutzte auch die spitze Feder, um feine Details einzuzichnen und Konturen zu ziehen.

3. 2. 4. 1. Farbgebung

Mit der Wahl des Mediums Aquarell war die Herausforderung verbunden, sich mit dem farbigen Erscheinungsbild der Vorlage auseinanderzusetzen. Im Kontext mit den oben dargelegten Beobachtungen zum Umgang mit dem konservatorischen Erscheinungsbild der Vorlagen ist hinsichtlich der Farbigkeit der Aquarelle zu erwarten, dass sich auch hier die Wahrnehmung jeder Vorlage zwischen „antiquarisch-artistischer Restauration“ und „wissenschaftlicher“ Dokumentation des Ist-Zustands auf den Kopien niederschlagen wird. Denn auch die farbige Gestaltung der Blätter ist Resultat einer Interpretation, die neben der Motivation, die Kunstwerke „treu“ abzubilden, sowohl von äußeren Umständen, der Nutzung der Abbildungsträger und Farbmedien als auch – möglicherweise – von ästhetischen Präferenzen bestimmt wurde.

Ein Hinweis auf die genaue Auseinandersetzung mit der Farbigkeit der Vorlagen ergibt sich aus dem Vergleich der Aquarelle untereinander. Hier zeigt sich keine einheitliche Farbigkeit, sondern eine gro-

⁸⁶³ Dabei handelt es sich um so genannte „Nürnberger Muschelfarben“, die Ramboux von der Nürnberger Firma des Fabrikanten Heller bezog. Muschelfarben basieren auf gemahlene Muschelschalen, Eierschalen, Kalk oder Kreide; die von Ramboux erwähnten Farben wurden in Muscheln verkauft und haben (auch?) daher ihren Namen: Ramboux bestellte 1837 über Passavant „etwa vier Muscheln“ besonders von denjenigen Farbtönen, die „in affresco ihrer Natur nach angewandt werden“, z. B. Erdfarben, Weiß (?), Fleischfarben und verschiedene Grün- und Blautöne, „ausgenommen Saftgrün, Grau- und Schottgelb und Carmin, wovon ich kein Gebrauch mache.“ Brief an Johann D. Passavant vom 31. 10. 1837. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 611, 1072v.

⁸⁶⁴ Der üblichen Malpraxis entsprechend wurde das Papier auf eine feste Unterlage, ein Reißbrett, aufgespannt. Ramboux führte gewiss einen Klappstuhl mit. Die feste Malunterlage lag vermutlich beim Zeichnen und Malen auf seinen Knien, sofern er keine Staffelei benutzte. Nach dem Fixieren folgte das Eintränken des Papiers, das heißt es wurde im unteren Bereich mit einem weichen, breiten Pinsel (Anlege- oder Schlepp-Pinsel) oder einem Schwämmchen mit klarem Wasser befeuchtet. Das feuchte Papier liegt nun fest auf der Unterlage auf. Den umgeknickten Rand bestrich man mit einer (gesättigten) Lösung aus Gummi Arabicum und „klebte“ das Blatt so mit dem Rand an das Reißbrett. Dann ließ man das Papier trocknen. KOSCHATZKY, Die Kunst des Aquarells, S. 51. Beim Auftrocknen zieht sich das Papier zusammen und liegt umso glatter auf, je mehr es zuvor durchnässt wurde. JAENNICKE, Handbuch, S. 89. Beim späteren Bemalen wird sich das Papier nun nicht mehr wellen und die Farbe gleichmäßig und ohne ein Sammeln der Farbe in Wellentälern aufnehmen. Nach der Vorbereitung des Papiers folgte die Vorzeichnung. War Ramboux mit der Vorzeichnung zufrieden, folgte die Kolorierung. Nach einem möglicherweise nochmaligen Befeuchtung des Papiers (das Graphit durfte nicht verschwimmen und musste daher eine bestimmte Härte haben) und dem Abpassen des perfekten Feuchtezustands des Papiers begann er mit dem Aquarellieren. Er legte die Hand auf, ohne dabei das Handgelenks und die den Pinsel führenden Finger zu beeinträchtigen (Malstock) und folgte mit sicherer Pinselführung den Umrisslinien. Waren große Flächen in einem Farbton zu malen (z.B. Himmel), musste Ramboux schnell und gewandt arbeiten. Stets zu beachten war die Fließfähigkeit der Farbe, denn darauf beruhen die Reinheit der Töne und die Gleichmäßigkeit der Farbflächen.

ße Unterschiedlichkeit in der Farbgebung. Spielt das Verblassen und Verbräunen der Aquarelle bei der Beurteilung der Farbnachahmung kaum eine Rolle,⁸⁶⁵ wird die Beurteilung erschwert durch die Tatsache, dass die meisten Aquarelle die ersten bekannten farbigen Abbildungen der jeweiligen Kunstwerke sind. Zudem wurde nahezu jedes der kopierten Malereien in der Zeitspanne zwischen Entstehung der Aquarellkopie und nächster Farabbildung von Übermalungen und Verschmutzungen gereinigt. Dass die meisten Aquarelle vor vergleichsweise verschmutzten Malereien entstanden sind, beweist die mitunter anzutreffende matte und „schmutzig“ anmutende Farbigkeit im Vergleich mit den heute gereinigten Originalen – ein indirekter Hinweis auf die möglichst genaue Wiedergabe der Farbigkeit des Originals (*Abb. 124 - 125*). Insbesondere solche Wandmalereien, die relativ unzugänglich und „vergessen“ waren, waren mitunter stärker durch Staub und Ruß verschmutzt als das vergleichsweise bekannteren und demzufolge „gepflegteren“ Tafelgemälde, die in Galerien zu besichtigen waren. Die Verfälschungen aufgrund der Verschmutzungen waren Ramboux bewusst. Wenn überhaupt von Ramboux vorgenommen, begrenzte sich die Reinigung (etwa durch Abfegen des Staubs oder Abreiben mit Wasser und Brot⁸⁶⁶) eher auf kleine Wandgemälde oder auch nur auf kleine Bereiche von ihnen, insbesondere bei solchen Wandmalereien, die nur durch Gerüste und zusätzliche Leitern erreichbar waren. Dies hätte aber reichen können, um einen Eindruck von der originalen Farbgebung des Gemäldes zu erhalten.

Es waren auch die Lichtverhältnisse, die – verglichen mit den heutigen Fotografien, die die Vorlage sorgfältig ausgeleuchtet abbilden – verfälschend auf die Farbewiedergabe gewirkt haben könnten: Ramboux nutzte insbesondere in schlecht beleuchteten Kirchenräumen gewiss auch künstliche Lichtquellen (Kerzen- oder Fackellicht), war sonst stark auf Tageslicht angewiesen und wird besonders in den Mittagsstunden an den Kopien gearbeitet haben. Dieses begrenzte Zeitfenster verhinderte wohl häufig die farbige Vollendung des Aquarells während einer Sitzung und veranlasste Ramboux mit dazu, Farbnotizen niederzulegen. Die Kolorierung nahm Ramboux dann nicht mehr unbedingt vollständig vor dem Original vor.⁸⁶⁷ Dies betraf wohl auch Kopien, die schwer zugängliche Malereien abbilden. Entweder finden sich diese Farbnotizen als stichwortartige Beschreibungen oder schriftliche

⁸⁶⁵ Möglich ist, dass der Teil der Blätter, der ab 1841 in der Düsseldorfer Akademie ausgestellt war, eventuell verblasst oder verbräunt sein könnte – dabei kann es je nach Lichteinheit der Farben auch zu einem unterschiedlichen Verbleichen der Farben kommen, da deckende Farbschichten weniger anfällig sind als lavierte. Tatsächlich scheint ein Verblassen aber kaum vorzuliegen: Lichtränder befinden sich in der Regel außerhalb der Darstellungen, Verbräunungen sind, wenn überhaupt anzutreffen, leicht und gleichmäßig. Eine punktuelle Beeinflussung der Farbigkeit durch Stockflecken ist auf einigen Blättern dieser Gruppe vorhanden, anderweitige verfälschende Verschmutzungen der Blätter sind nicht zu beobachten. Der Vergleich mit den nicht ausgestellten, in Mappen aufbewahrten und demzufolge relativ farbfrischen Blättern zeigt, dass Licht und Luftfeuchtigkeit kaum Einfluss auf die originale Farbigkeit der Blätter genommen haben. Die Befürchtung, dass die Blätter unter Lichteinfluss verblassen und damit eine ihrer großen Schönheiten einbüßen könnten, äußerte man bereits vor der Ausstellung der Blätter 1841 und ergriff Gegenmaßnahmen: Außerhalb der Ausstellungszeiten wurden die Fensterläden geschlossen. Schreiben des Kuratoriums der Kunstakademie Düsseldorf an den Minister für geistige, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Berlin vom 15. 6. 1841. GStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 1.

⁸⁶⁶ Dies war eine gängige Methode der Reinigung, bei der aber auch *a secco* aufgetragene Farbschichten mit entfernt worden ist. Siehe *Kat. Nr. 240*.

⁸⁶⁷ „Für das Copiren dieser Alterthümer bediente sich Ramboux der Methode, daß er das Ganze in einer Art Federzeichnung möglichst genau an den Ort und Stelle auf dem Papiere wiedergab, daneben aber, wo dies thunlich war, einzelne Stücke durchpauste, dann von der Farbe, sich möglichst vollkommene Notizen, theils schriftlich, theils durch die Zeichnung eingetragene Muster in Aquarellfarbe vermerkte. So brachte er an Ort und Stelle das Material zu seiner späteren Verarbeitung möglichst vollständig zusammen, wobei ihn ein für diese Dinge sehr entwickeltes Gedächtnis unterstützte.“ VOSEN, Ramboux und seine Kunstthätigkeit, S. 281.

Angabe des Farbtons neben einer Detailzeichnung in seinen Notiz- und Skizzenbüchern, auf einer (vielleicht vormals in einem der Bücher enthaltenen und heute losen) vollständigen Zeichnung (*Abb. 65 - 66* und *68*) oder, häufiger, auf dem Blatt selber: dem Prinzip „Malen nach Zahlen“ folgend, trug er in den betreffenden, farblich noch freigelassenen Bereichen eine Ziffer ein, die er neben der Darstellung einer bestimmten Farbe zuordnete. Diese Farbe wurde nicht durch eine Probe des Farbtons definiert, sondern durch die Farbbezeichnung, wie zum Beispiel „1 weiß 0 gold 2 grau 3 h.blau 4 h.grün 5 roth gelb 6 violett“ (*Abb. 126*). Da nur sehr wenige Blätter eine deutliche Abweichung vom mutmaßlichen originalen Farbbefund zeigen, muss Ramboux die farbige Ausführung vor dem Original zumindest begonnen haben, so dass sich die undifferenzierten Farbnotizen auf eine bereits auf dem Blatt niedergelegte Farbgebung bezogen haben. Das anscheinend einzige Beispiel für eine unfreiwillige Abweichung infolge einer deutlich später vorgenommenen farbigen Vollendung sowie unzureichender Farbnotizen ist eines der beiden Aquarelle nach dem Apsismosaik von SS. Cosma e Damiano, Rom (*Abb. Kat. Nr. 4*). Das vermutlich zwischen 1843 und 1864 in Köln farbige vollendete Blatt zeigt den Nimbus Christi hellblau gefärbt und goldgelb umrandet anstatt goldgelb gefärbt und hellblau umrandet; hier scheint es zu einer falschen Zuordnung der Farbnotizen gekommen zu sein. Die Gewänder der Heiligen Cosmas und Damian gibt Ramboux mit weißen statt olivgrünen Untergewändern wieder, auch die Schuhe sind weiß statt braun – vielleicht wählte Ramboux für diese Bereiche die Farbe Weiß, weil er keine Farbnotizen vorgenommen hatte, hätte er sich doch am zweiten, farbigen korrekten Aquarell nach dem Original orientieren können. Doch dieses Blatt war ihm nicht vor Augen, da es sich in Düsseldorf befand. Die teilweise vor dem Original vorgenommene farbige Ausführung und zeitnahe Vollendung der Aquarelle ist die Regel und erfolgte nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Wichtigkeit, der Ramboux der originalen Farbigkeit beimessen musste.

Overbeck, Pforr und Passavant war 1808 die Rolle, die die Farbe abseits des Prinzips der Naturnachahmung in ihrer Kunst spielen konnte, bewusst geworden – die Farbe sollte nicht im klassizistischen Sinne allein „dem Auge schmeicheln und die Übergänge von einem Gegenstand zum dem anderen sanft [...] machen“,⁸⁶⁸ sondern über die Aufladung mit symbolischen und psychologischen Bezügen die Aussage des Bildes maßgeblich unterstützen. Um ein harmonisches Ganzes im Zusammenklang mit der Bildaussage zu bilden, muss die Farbe mit dem psychologischen Charakter des Sujets übereinstimmen, wie zum Beispiel die Gewandfarben oder auch Haarfarbe mit dem Charakter des Dargestellten.⁸⁶⁹ Die „Entdeckung [...] den Charakter der Farben, mehr als man getan hat, mit der Malerei zu verbinden“⁸⁷⁰ fußen wohl maßgeblich auf der Betrachtung historischer, auch mittelalterlicher Gemäl-

⁸⁶⁸ LEHR, Franz Pforr, S. 275. PIANTONI, Aspekte, S. 22.

⁸⁶⁹ PIANTONI, Aspekte, S. 22. „Über den Charakter der Farben kann ich Dir nichts systematisches sagen, weil wir eigentlich nichts Festgesetztes darüber haben. [...] Nur ist es auffallend, welcher Unterschied in den Farben der Haare ist, ich kann Dir einige Farben nennen und ihre Charaktere sagen: Am besten macht sich schwarz und violett, schwarz und blau, [...] zu schwarzem Haar, daß heißt die machen einen guten Charakter. [...] Schwarzes Haar macht zweierlei Hauptzüge kenntlich; entweder Stolz und Kälte oder Munterkeit und Fröhlichkeit; das scheint sehr verschieden zu sein, aber gib nur acht und Du wirst finden, daß wir wenigstens nicht unrecht haben. Braunes Haar bezeichnet gutmütige Fröhlichkeit, unschuldige Schalkheit, Naivität und Munterkeit, blondes Haar Eingezogenheit, Bescheidenheit, Herzengüte und Stille, im ganzen überhaupt mehr leidend als handelnd. Was rotes Haar bedeutet mit einem Gesicht dazu, wie es sich gehört, brauche ich Dir nicht auszulegen.“ Brief von Franz Pforr an Johann D. Passavant vom 1. 8. 1808. LEHR, Franz Pforr, S. 276 - 277.

⁸⁷⁰ Brief von Franz Pforr an Johann D. Passavant vom 1. 8. 1808. LEHR, Franz Pforr, S. 275. PIANTONI, Aspekte, S. 22.

de⁸⁷¹, die sie bis dahin im Original gesehen hatten. Die Nazarener hätten damit durchaus ein Interesse gehabt, auf Aquarellkopien über die originale Farbigekeit der historischen Gemälde unterrichtet zu werden, um mehr über den Gebrauch der Farbe zu lernen.⁸⁷² Auch die Kunsthistoriker Rumohr und Passavant stellen Anforderungen an eine mimetische Farbwiedergabe. Diese Anforderungen waren vielleicht noch differenzierter, da sie besonders etwaige Farbabstufungen berücksichtigen. Für Rumohr etwa war der spezifische, durch „griechische Bindemittel“ verursachte „gelblich-grünliche, verdunkelnde“⁸⁷³ Hauptton eines Gemäldes wesentliche Grundlage für die Zuschreibung an den Kulturkreis „Griechenland“ oder „Italien“. Auch die Farbmodellierung gab Rumohr Anhaltspunkte über den Entstehungszeitpunkt des Gemäldes: Hinweise etwa auf eine „niedere Kunststufe“ waren Lokaltöne, Farbflecken und das Fehlen von Hell-Dunkel-Modellierungen, Farbabstufungen und Schattierungen.⁸⁷⁴ Neben vergleichbaren Merkmalen der Farbabstufungen und Schattierungen berücksichtigte Passavant bei einigen seiner Beschreibungen der Kunstwerke des 15. und 16. Jahrhunderts Farbbesonderheiten, wie zum Beispiel das Changeat oder „Schillern“ der Gewänder und die Goldhöhlungen: „Die Carnation hat einen bräunlichen Ton in den Schatten, während er [Giovanni Santi] in den jugendlichen Figuren und den Kindern bald ins Graue, bald ins Lichtbräunliche verfällt, mit blühend röthlichen Übergängen und frisch aufgesetzten hellweißen Lichtern. Um die Farbenpracht noch mehr zu erhöhen, gab der Meister den Engeln roth- und grünschillernde Gewänder mit in Gold gehöhten Lichtern.“⁸⁷⁵ Ramboux entsprach diesen Sichtweisen mit der Wahl der Farbmedien: 280 der insgesamt ehemals 327 Nachbildungen sind mit Aquarellfarbe und teilweise mit glänzender Goldauflage und weißer Kreidehöhlung ausgeführt.

Den direkten Bezug zu Rumohrs Betrachtung könnte das Aquarell nach dem relativ gut erhaltenen Fresko *Überführung der Leiche des hl. Stephan* (**Abb. 127 - 128, Kat. Nr. 39**) beweisen. Hier beobachtete Rumohr erste Spuren einer abgestuften Farbmodellierung und sparsame Schattierungen, die das Fresko als Beispiel für den beginnenden Aufschwung der Malerei im 12. Jahrhundert ausweisen.⁸⁷⁶ Ramboux hielt es offenbar vor diesem Hintergrund für wichtig, diese Merkmale auf der Kopie einzufangen: die farbliche Modellierung der Gesichter und Gewänder ist wie auf dem Fresko gekennzeichnet durch eine leichte Abschattierung in einem dunkleren Ton und der leichten Höhlung in einem helleren Ton, besonders deutlich am Gewand des Anglers im Vordergrund, das auf dem Aquarell wie auf dem Fresko am detailliertesten modelliert ist. Weitere Farbabstufungen nahm Ramboux nicht vor und enthielt sich damit einer nazarenischen Farbinterpretation in Form von sanften Farbübergängen. Aber wie verhält es sich damit bei der Wiedergabe beschädigter Malereien? Wie die empirische Überprüfung im Rahmen der Möglichkeiten zeigt, sind auch hier willkürliche und gravierende Farbinterpretationen nicht vorgenommen worden. Offenbar also orientierte sich Ramboux an der erhaltenen Farbigekeit und ergänzte sie nur insoweit er Farbreste vorfand. Die Wiedergabe der *Majestas Domini*

⁸⁷¹ PIANTONI, Aspekte, S. 22.

⁸⁷² PIANTONI, Aspekte, S. 22.

⁸⁷³ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 196.

⁸⁷⁴ RUMOHR, Italienische Forschungen S. 152 - 153.

⁸⁷⁵ So zu dem Fresko *Madonna zwischen Heiligen* des Giovanni Santi aus dem 15. Jahrhundert in S. Domenico, Cagli. PASSAVANT, Rafael, I, S. 38.

⁸⁷⁶ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 175. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 74.

weist Abweichungen vom originalen Zustand auf, die klar für eine solche fundierte Ergänzung sprechen. Die Kopie suggeriert dem Betrachter die Abbildung eines unversehrten Kunstwerks, obwohl das Tafelbild bereits ähnlich stark beschädigt war wie heute⁸⁷⁷ (**Abb. 94** und **Abb. Kat. Nr. 45**). Offenbar fand Ramboux für sein Bestreben, den ursprünglichen Zustand des Gemäldes und seine Farbigkeit wiederherzustellen, genug Anhaltspunkte: er ging hier historisch-kritisch und damit stilgerecht vor, indem er für die rekonstruierenden Ergänzungen der beschädigten Bereiche nur solche Farbtöne nutzte, die auf dem Gemälde verwendet worden sind.

Hielten sich die Beschädigungen von den Tafelbildern, die Ramboux kopiert hat, im Rahmen, stand Ramboux bei Wandgemälden, wie bereits oben angedeutet, mitunter vor größeren Schwierigkeiten. Insbesondere durch die Einwirkung von Feuchtigkeit waren Wandmalereien anfälliger für Beschädigungen. Das Fresko *Kreuzigung Christi* im Querhaus der Oberkirche von S. Francesco, Assisi, etwa sah Ramboux höchstens in einem unwesentlich besseren Zustand als es sich heute präsentiert (**Abb. 129** und **Kat. Nr. 94**). Das Fresko war durch Oxidierungen des großflächig verwendeten Bleiweiß derartig schwarz verfärbt, dass Betrachter aus dem späten 18. Jahrhundert vermuteten, ein Barbar habe es mit schwarzer Farbe übermalt. Wie wohl bereits damals ist die Oberfläche heute zudem stark abgerieben. Vielleicht sah Ramboux das Fresko mit den Verlusten des bemalten Putzes (*intonaco*) im unteren rechten, rechten, unteren linken, oberen mittleren und oberen rechten Bereich. Der Himmel lässt Reste von Dunkelblau erkennen, sonst dominiert ein rot-bräunlicher Farbton. Die Figuren zeigen, abgesehen von den schwärzlichen Verfärbungen, eine relativ einheitliche beige-bräunliche und rötlich-beige Färbung, vereinzelt sind hellbeige und dunkelblaue Farbreste zu beobachten. Entsprechend dominiert das Aquarell insgesamt ein dem Inkarnat der Figuren ähnelndes Beige, das auch den Grundton für die meisten Gewänder bildet (**Abb. Kat. Nr. 94**). Die Gewänder zeichnen sich durch pastellene hellgrüne, hellrote und hellblaue Farbtöne aus. Die Engelsflügel zeigen ein vergleichsweise kräftigeres und leuchtendes Rot, ebenso wie das Untergewand Marias, das von einem vergleichsweise dunkleren Blau bestimmt ist oder die Kutte des vor dem Kreuz knienden hl. Franz, die einen kräftigeren Brauntönen zeigt. Auch den Himmel gibt Ramboux in einem zu der pastellenen Farbgebung in starkem Kontrast stehenden tiefen und leuchtenden Blau wieder, ein zweigipfliger Berg hinter dem Kreuz ist tiefschwarz. Die heute erkennbaren dunkelblauen Farbreste um den rechten mittleren Bereich wählte Ramboux offenbar als Anhaltspunkt für die Farbgebung des gesamten Himmels. Auch die matt-bronzenen Nimben scheinen auf die vorgefundenen Farbreste hinzudeuten – Ramboux hätte die Nimben Erfahrungswerten gemäß auch in glänzendem Gold ausführen können, wie auf anderen Aquarellen zu finden. Aber auch hier hielt sich Ramboux eng am Befund vor Ort und enthielt sich freier Farbergänzungen.

Insgesamt bestimmten die Farbreste und Farbspuren nicht allein die Färbung der einzelnen Bereiche, sondern auch die Farbmodellierung: Auf dem Aquarell sind die beigen Gewänder einiger Engel großflächig hellgrün gefärbt, während andere Engelsgewänder nur teilweise hellgrün und durch relativ ungezielte Pinselstriche akzentuiert wurden. Ähnliches lässt sich an den Gewändern der stehenden

⁸⁷⁷ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 186 - 187.

Figuren im Vordergrund beobachten: hier stehen dem gleichmäßig gefärbten Untergewand des dritten Mannes von rechts das abgestuft modellierte rote Untergewand des zweiten Mannes von rechts gegenüber. Ramboux behielt diese am Original orientierte Wiedergabep Praxis selbst dann bei, wenn die rekonstruierte Farbgebung Erfahrungswerten und ästhetischen Vorstellungen eklatant widersprach: Das 1833 angefertigte Aquarell nach dem beschädigten Fresko der Kreuzigung in der ravennatischen Kirche S. Chiara (*Abb. Kat. Nr. 116*) zeigt den Himmel in einer durchgehenden hellgrünen Färbung, obwohl anzunehmen ist, dass er einst blau war. Die heute wie wohl auch damals zu beobachtenden hellgrünen Farbreste im Bereich des Himmels hielten Ramboux davon ab, die Himmelsfarbe nach eigener „Erfindung“ zu korrigieren (*Abb. 130*).

Resultat sind Aquarelle, die, je nach Beschädigung, eine auf wenige Töne reduzierte Farbigkeit zeigen und Bereiche aufweisen, die verschiedene Grade an Farbsättigung, Farbabstufungen und Modellierungen zeigen können: je blasser und flächiger die Farbe beziehungsweise die Farbmodellierung im Kontrast zu der übrigen Farbgebung beziehungsweise Farbmodellierung ausfällt, desto beschädigter war das Original in den entsprechenden Bereichen. Gaben die Reste keine Hinweise auf Binnenmodellierung, gab Ramboux diesen Bereich gleichförmig flächig wieder, der vorgefundene Farbreist wurde dann sozusagen zur Lokalfarbe. Bei diesem Vorgehen handelte Ramboux im Sinne der typischen nazarenischen Farbgestaltung, die eine strenge Lokalfarbigkeit vorsieht.

Im selben Bewusstsein stellt sich das kritische Vorgehen bei anderen Fresken dar, auch bei leichter beschädigten Fresken. So ist auf dem Aquarell nach dem damals geschätzten Fresko *Wunderbare Tränkung des Durstigen* aus dem Franziskuszyklus der Oberkirche von S. Francesco, Assisi, eine differenzierte Wiedergabe zu beobachten (*Abb. Kat. Nr. 136* und *Abb. 131*). Während die leichten farbigen Abweichungen und Aufhellung der Farbtöne mit einer Schmutzschicht auf dem Fresko zusammenhängen können, scheinen die leichten Beschädigungen des *intonaco* im oberen linken und oberen rechten Bereich bereits damals vorhanden gewesen zu sein. Das Fresko heute zeigt die meisten Bereiche der Gebirgslandschaft in einer relativ starken Hell-Dunkel-Modellierung. Dem Berg links und der rechten Flanke des rechten Berges jedoch fehlen die helleren Farbwerte infolge einer leichten Beschädigung. Ramboux übernimmt diese Modellierung, auch wenn der linke Berg dadurch stark flächig erscheint. Ähnlich wie heute scheint auch zu Ramboux' Zeit das dunkelblaue Gewand des Dürstenden durch eine partielle hellbeige Farbigkeit bestimmt gewesen zu sein, als wäre die blaue Farbfläche abgerieben. Offenbar interpretierte Ramboux diesen Bereich anders und sah hier Anhaltspunkte für ein Changieren des Gewands, das er auf anderen besser erhaltenen Fresken des Zyklus' beobachten konnte. Das blaue Gewand ist auf dem Aquarell im mittleren Bereich relativ gleichmäßig durch einen Beigeschimmer aufgehellt. Dieses Changeat der Gewänder zwischen zwei kontrastierenden Farbtönen, ein typisches Merkmal Giotto's und seiner Schule, ahmte Ramboux auf den entsprechenden Aquarellen gewissenhaft nach: Beispiel hierfür ist etwa die Abbildung der *Vision in S. Damiano* aus dem Freskenzyklus in derselben Kirche (*Abb. 132 - 133*).

Insgesamt lässt sich also festhalten, dass die spezifische Farbigkeit der Aquarelle einer bewussten analytischen Auseinandersetzung mit der Malerei vor Ort folgt und Kennzeichen der angestrebten

Stilgenauigkeit der Wiedergaben ist. Vergleichsweise starke Farbabweichungen vom Zustand der Vorlage heute könnten darauf zurückzuführen sein, dass die Vorlage retuschiert oder übermalt war, als Ramboux sie kopierte – diese Übermalungen sind häufig im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts entfernt worden, ohne dass unmittelbar zuvor farbige Bilddokumente angefertigt worden sind.

Bei der Entscheidung, ein farbiges Gemälde auf einer monochromen Sepianachzeichnung und nicht in Aquarell abzubilden, scheint die Farbigkeit für Ramboux eine der Ikonografie noch untergeordnete Rolle gespielt zu haben. Vor allem während des ersten Italienaufenthalts hätte der Blick noch weitgehend verengt auf das dem Kunstwerk innewohnende „Wesentliche“, das es offenzulegen und sichtbar zu machen galt, liegen können. Eine Berücksichtigung der Farbigkeit wäre erst dann eingetreten, als der Blick sich in zunehmender unmittelbarer Auseinandersetzung mit den mittelalterlichen Gemälden weitete und auch die Farbigkeit als ein für die Nazarener – und für Ramboux selbst – wesentliches Stilmittel erkannt wurde.⁸⁷⁸ Da anzunehmen ist, dass der David-Schüler Ramboux diese Wertschätzung erst im Laufe des ersten Italienaufenthalts unter dem Einfluss der Nazarener entwickelt hat, ist durchaus denkbar, dass die mit Sepia lavierten Bleistiftzeichnungen nach den mittelalterlichen Gemälden noch während des ersten Italienaufenthalts unter einer noch weitgehend klassizistisch geprägten Wahrnehmung entstanden sind. Die monochrome Wiedergabe der *Kreuzigung* aus Berna da Sienas Freskenzyklus in der Collegiata zu S. Gimignano (*Abb. Kat. Nr. 186*) erinnert durch die golden kolorierten Nimben stark an die ähnlich ausgeführte Zeichnung nach dem oben erwähnten *Abendmahl*-Fresko und könnte die Entstehung dieses Blattes um 1818 nahelegen. Ähnlich könnte es sich mit der reinen Sepianachzeichnung nach dem Tafelbild *Thronende Madonna mit Kind zwischen dem hl. Petronius und Johannes dem Evangelisten* von Francesco del Cossa (1436 - 1478) in der Pinakothek von Bologna verhalten haben (*Kat. Nr. 299*). Auch Pietro Peruginos Fresko *Anbetung der heiligen drei Könige* (1504) in der Cappella S. Maria dei Bianchi der Bruderschaftskirche in Città delle Pieve (*Kat. Nrn. 282 - 284*) und das 1498 entstandene Temperagemälde Francesco Melanzios (aktiv seit 1487, nach 1526 nicht mehr nachweisbar) in S. Fortunato bei Montefalco (*Kat. Nr. 280*) scheinen in den Augen Ramboux' besser in einer zart lavierten Sepiazeichnung zu erfassen gewesen sein. Doch wäre in diesen Fällen genauso gut ein vergleichsweise banaler Grund wie ein Mangel an geeignetem Papier oder Aquarellfarben denkbar⁸⁷⁹ und damit eine Anfertigung auch während des dritten Italienaufenthalts möglich.

⁸⁷⁸ PIANTONI, Aspekte, S. 22.

⁸⁷⁹ Aus Assisi schrieb er 1835 an Passavant, dass es ihm an gutem Papier zum Aquarellieren fehlte und bat Passavant, ihm welches zuzuschicken. Brief an Johann D. Passavant nach Florenz vom 4. 9. 1835. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 610, 1070r. Aus Siena schrieb er 1837 erneut an Passavant und bat ihm um das Zusenden von Aquarellfarben. Brief an Johann D. Passavant vom 31. 10. 1837. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 611, 1072v. Ein knappes Jahr später berichtet Ramboux an Passavant, dass eine Lieferung von Aquarellfarben nicht wie gewünscht in Florenz eingetroffen sei. Brief an Johann D. Passavant vom 23. 9. 1838. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 612, 1074r.

3. 2. 4. 2 *Material und Technik*

Bedingt durch die Vielseitigkeit der Sepia- und Aquarellmischtechnik und die Benutzung verschiedener Papierqualitäten⁸⁸⁰ kann Ramboux die unterschiedlichen Materialien und Gestaltungstechniken der Vorlagen – Fresko, Mosaik, Tafelmalerei, Stuck, Elfenbeinschnitzerei und Tapiserie – naturgemäß wesentlich differenzierter erfassen als eine Bleistiftzeichnung oder ein Reproduktionsstich.⁸⁸¹ Die Wahl verschieden geleimter und weiß bis bräunlich getönter Papiere nahm Rücksicht auf die Dichte des Farbauftrags, welche ihrerseits in der Regel von Material und die Technik der Vorlage bestimmt wurde.

Die Ansichten spätantiker Architekturen – wie bereits bei den Vorzeichnungen zu den Trierer *Ansichten* – sind dem farbigen Erscheinungsbild des Steins entsprechend als zart lavierte Sepiazeichnungen auf bräunlichem Papier ausgeführt (*Abb. Kat. Nrn. 5 - 6*), ähnlich wie die mit weißer Kreide gehöhte Wiedergabe einer Elfenbeinschnitzerei (*Abb. Kat. Nr. 7*). Hier nutzte Ramboux den bräunlichen Ton des Papiers als Grund(-mittel)ton für die Wiedergabe des Materials und arbeitet durch den kontrastreichen Gebrauch von weißer Kreide und bräunlicher Sepia die Plastizität der Schnitzerei und den Schimmer des Elfenbeins effektiv heraus.⁸⁸² Fresken gibt Ramboux je nach Technik der Vorlage in einer mehr oder weniger stark lasierten Aquarelltechnik wieder. Bei der Lasurtechnik verzichtet er auf das Aufsetzen von Weißhöhlungen und arbeitet mit dem weißen Grundton des Papiers. Bei deckendem Farbauftrag nutzt er auch Weißhöhlungen. Glänzende oder matte Goldauflagen gibt Ramboux mit entsprechender glänzender beziehungsweise matter Goldfarbe wieder. Bei der Wiedergabe von Öl- oder Temperagemälden auf Holz oder Leinwand sowie Mosaik und Tapiserie trug Ramboux die Wasserfarben ausschließlich deckend in Gouache-Technik auf. Eine weitergehende materielle Definition des abgebildeten Kunstwerks als bewegliches Bild oder Wandgemälde nahm Ramboux – wie oben angesprochen – in Einzelfällen etwa durch die Übernahme von Rahmungen, Bordüren oder Pilastern vor: Die Wiedergabe des Madonnen-Tafelbildes Guido da Sienas mit Rahmenleisten der die Haupttafel

⁸⁸⁰ Er bevorzugte nach eigenen Aussagen englisches Aquarellpapier der besten Qualität. Es musste etwas „Korn“ haben und durfte nicht zu leicht sein. Darunter befand sich auch eine stärker gekörnte Variante, wie das Papier der Marke J. Whatmann Turkey Mill 1833, das er zumindest einmal über Gregorio Chiara in der Via degli Antellesi dette la Condotta, Florenz zu einem unbekanntem Zeitpunkt um oder nach 1833 bezog. Brief an Johann D. Passavant nach Florenz vom 4. 9. 1835. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 610, 1070r. Ramboux nutzte überwiegend weißes Papier mit nahezu glatter Oberfläche, daneben ein festeres, strukturierteres Papier, dessen Weißton eierschalifarben erscheint. In der Regel achtete Ramboux darauf, dass sich das Wasserzeichen außerhalb der zu bemalenden Fläche befand; in einigen Fällen aber sind sie auf dem breiten, freigelassenen Rand sichtbar: Hier handelt es sich um Papier des Herstellers Fabriano (Wasserzeichen FABRIANO oder P. M. F. oder P. M. Fabriano). Ramboux benutzte dieses Papier z.B. bei der Abbildung der Fresken in der Oberkirche von S. Francesco, Assisi, in Subiaco und beim Kopieren des ‚Silvesterzyklus‘ von SS. Quattro Coronati. Wiederum eine andere Sorte stellt ein kartonartiges Papier mit relativ zu letzterem glatterer Oberfläche (leichtere Körnung) dar. Ramboux benutzte es für die Kopien des Vierungsgewölbes der Unterkirche von S. Francesco, Assisi. Vielleicht handelt es sich dabei um die bei Passavant bestellten vier Bögen Whatman (Wasserzeichen Whatman Turkey Mill mit Jahreszahl). Zwei der mit Sepia lavierten Zeichnungen befinden sich auf einheitlichen dünnen, braunen Papierbögen, die auf eine gemeinsame Bezugsquelle zurückzugehen scheinen und somit einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der Aquarelle geben könnten.

⁸⁸¹ “[...] und eine von gründlichsten Kunstrichtern bewunderte Technik wusste [er] mit dem einfachen Mittel der Wasserfarbe so überraschend zu schalten, daß mit den Grundzügen des Styls und Colorits zugleich der eigenthümliche Ton des Mosaik, des Tempera- und Ölgemäldes, der Freske, der Teppichweberei, ja selbst des halb verwischten, Verwitterten, je nach der Gattung und dem Zustande des Originals wie durch Zauber wiedergegeben ist und man bald in den uralten Räumen ernster Basiliken, bald in den mächtigen, dämmrigen Hallen gothischer Kathedralen, bald in heitren Palästen zu wandeln, die spezifische Atmosphäre dieser Locale in der Erinnerung wieder zu spüren glaubt. Hier ist eine Technik, die ihren Sitz im tiefsten geistigen Verständnisse hat und von da bis in die Fingerspitzen dringt.“ VISCHER, *Die Aquarell-Copien*, S. 237.

⁸⁸² KULCZAK-RUDIGER, *Ravenna*, S. 449.

bekrönenden dreieckigen Bildtafel und der plastischen Herausarbeitung der halbrunden Rahmenleisten macht das abgebildete Kunstwerk als dreidimensionalen Kunstwerks zumindest ansatzweise begreifbar (*Abb. 95*), ebenso wie die leichte Erhabenheit der Christusfigur der *Majestas Domini* (*Abb. 94*).

Bei der Nachahmung von Mosaiken sind verschiedene Wiedergabeformen ihres materiellen Erscheinungsbildes zu beobachten. In diesem Zusammenhang darf man nicht vergessen, dass Ramboux die Mosaik verschmutzt, mit Ölfarbe übermalt oder mit teilweise mit Stuck verfüllten Fehlstellen antraf. Noch dazu sah er sie in relativ dunkler Umgebung und von relativ weitem Abstand; letzteres trifft vor allem für die Mosaik der Römischen Basiliken zu, während die Mosaiken in S. Vitale besser erkennbar, da nahsichtiger zu betrachten waren. Die akribische Abbildung des Mosaiks mit seinen einzelnen Tesserae ist die Ausnahme (*Abb. Kat. Nrn. 38 und 49 und Abb. 134*). Bei den meisten Mosaikkopien überwiegt die Wiedergabe durch eine geschlossene Farboberfläche, wobei die Andeutung weniger Tesserae durch eine lockere Aneinanderreihung von Punkten oder kurzen dunklen Linien zu beobachten ist: diese fallen je nach Größe und Qualität der Mosaiksteinchen und Mosaikoberfläche feiner (*Abb. Kat. Nr. 17*) oder gröber aus (*Abb. Kat. Nr. 22*). Bei einer kleinen Gruppe von Mosaikabbildungen verwandte Ramboux große Mühen auf die Nachahmung des Schimmerns der goldenen Tesserae durch die Hell-Dunkel-Kontrastierung und glänzender Goldfarbe (*Abb. 135*). Offenbar spielte bei diesen verschiedenen Nachahmungsformen die Darstellung des jeweiligen Mosaiks eine Rolle: Bei der Wiedergabe eines kleinen Mosaikfragments, das ein geometrisches Ornament zeigte, bewunderte Ramboux offenbar die feine Mosaiktechnik, da er jedes der kleinen Tesserae akribisch nachbildete. Andere, ähnlich große Mosaikfragmente zeigt er dagegen in einer Art „Stricheltechnik“, die die Unterbrechungen der Darstellungen durch die Fugen der Tesserae imitiert und zugleich auch Ramboux' Arbeit abkürzte (*Abb. 134*). Wie bei der vergleichsweise freieren, malerischen Wiedergabe der Mosaik in S. Vitale scheint der Fokus verstärkt auf der Darstellung gelegen zu haben – wohl hat Ramboux diese Mosaik auch aus einer größeren Distanz betrachtet als die kleineren Mosaikfragmente, so dass einzelne Mosaiksteinchen nicht erkennbar wurden. Bei der Wiedergabe goldgewirkter Tapissereien entspricht Ramboux der gewebten Struktur mit vereinzelt aufgesetzten feinen, parallel geführten „Schraffuren“. Die Schimmerreflexe der Goldfäden imitiert er durch entsprechende goldglänzende Linien (*Abb. Kat. Nr. 313 und Abb. 136*).

Hintergrund für die Abbildungswürdigkeit der Materialien und Techniken lieferte zum einen die Bedeutung, die Material und Technik eines Kunstwerks für die symbolische Rezeption des „Altitalienischen“ für die Nazarener besaß. Zum anderen waren sie innerhalb der Darstellung einer Kunstgeschichte sowohl für Künstler als auch für Kunsthistoriker mediengeschichtlich relevant.

3. 2. 4. 3 Pinselführung und Modellierung

Eng mit dem Eingehen auf die Materialität der Vorlagen verbunden war die Auseinandersetzung mit der individuellen Modellierung der eigentlichen Darstellung.

Über die Wahrnehmung und angestrebte Abbildung bestimmter Darstellungsmerkmale entschied der gewählte Verkleinerungsmaßstab, und, innerhalb der Übersetzung in das Medium Aquarell, das Me-

dium der Vorlage, die gewählte Pinselstärke und Papieroberfläche darüber, ob und inwieweit Ramboux bestimmte Details „scharf“ erfassen konnte beziehungsweise wollte (**Abb. 137a** und **b**, **Abb. 138a** und **b**). Das historische Interesse an Sachgegenständen, Gewändern, Architekturen, Landschaften und historischen Persönlichkeiten förderte ein nahsichtiges und weniger verkleinertes Abbilden und so wurde, wie oben bereits angemerkt wurde, ein Abbildungsmaßstab gewählt, der zugleich das Eingehen auf bestimmte stilistische Merkmale ermöglichte, die von Farbauftrag und Pinselführung bestimmt werden. Betrachtet man die Aquarelle nach Gemälden aller Epochen untereinander, sind deutliche Differenzierungen in der Modellierung zu beobachten, die sich sehr nah am Original bewegen.

Abseits des „glatten“ Ideals war die Pinselführung eines Malers für die Nazarener eigentlich weniger nachfolgewürdig. Dennoch konnten die Nazarener dieses Merkmal wie auch den damit verbundenen Modellierungsstil als wesentliche Kennzeichen historischer Kunst empfinden und auf Kopien nachfragen. Für den Kunsthistoriker Rumohr sind diese Kennzeichen wichtige Stilmerkmale und unbedingt abbildungswürdig. Die Details der Pinselführung und Modellierung spricht Rumohr besonders bei Kunstwerken des 14. - 16. Jahrhunderts an: Er nutzte diese Merkmale besonders zur Unterscheidung der florentinischen und sienesischen Schule des 14. und 15. Jahrhunderts und zur Differenzierung der einzelnen Maler dieser Schulen. Zu einem Maler des 15. Jahrhunderts, Simone Martini, bemerkt Rumohr beispielsweise eine „feine und emsige“ Pinselführung, welche sich „a tempera durch viele Lagen sich durchkreuzt Striche, a fresco durch zierlichen Auftrag“ auszeichnet, seine Formdefinition sei vollendet und damit „von der flüssigen, verwaschenen Behandlung des Giotto“ deutlich verschieden.⁸⁸³ Die Modellierung von Kunstwerken früherer Jahrhunderte wird demgegenüber weniger detailliert und differenziert untersucht, da hier nicht die Identifikation einzelner Künstler, sondern lediglich die Zuweisung zu einer bestimmten Kunststufe und einem Kunstkreis angestrebt wird: Auf einem Tafelbild des 13. Jahrhunderts, die bereits angesprochene *Majestas Domini*, bemerkt Rumohr lediglich eine „rohe“ und „unvollkommene“ Darstellungsform, die „Umrisse“ – Konturen und Binnengliederungen – seien dunkelfarbig, breit und stark ins Auge fallend.⁸⁸⁴ Während Ramboux die feinen Unterschiede zwischen der Pinselführung eines Simone Martini und eines Giotto nicht mitteilen kann (**Abb. 139 - 142**), erfasst er die vergleichsweise grobe Modellierung des erhabenen gearbeiteten Gewands Christi auf der *Majestas Domini* relativ überzeugend, ebenso wie etwa den glatten Farbauftrag Guido da Sienas auf dem Gemälde *Madonna mit Kind* und die feinen goldenen Linien des blauen Übergewands. Demgegenüber nimmt sich die Wiedergabe eines Freskos aus der Hand Tizians wiederum grob, nahezu skizzierend aus. Jenes Aquarell nach dem Fresko *Das Wunder des Neugeborenen, das sprechend die Wahrheit enthüllt* (**Abb. 143 - 144**) zeichnet sich durch einen relativ lockeren und skizzenhaften Pinselduktus aus, der offenbar als Versuch zu werten ist, dem Malstil Tizians gerecht zu werden. Die Gesichtszüge sind nur skizziert und auch der Faltenwurf der Gewänder ist vereinfacht, wie beispielsweise das Gewand des knienden Heiligen: das Original zeigt hier am Ärmel und im unte-

⁸⁸³ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 287.

⁸⁸⁴ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 188.

ren Bereich wesentlich zahlreichere und vielfältigere Faltenverläufe als das Aquarell. In den Augen Ramboux' handelt es sich aber um die stilgerechte Adaption der flüssigen, gestischen Pinselführung, wenngleich „überinterpretiert“ und damit verstärkend verdeutlicht – nicht zuletzt wegen des relativ großen Verkleinerungsmaßstabs der Kopie. Anders verhält es sich nämlich, wenn Ramboux die Vorlage in relativ geringer Verkleinerung oder sogar in Originalgröße auf einem Aquarell abbilden konnte.

Wie bereits bei der *Abendmahl*-Nachzeichnung war es Ramboux auch auf den Aquarellen wichtig, besonders die Gesichter detailliert abzubilden, spiegelt sich doch dort der von den Nazarenern bewunderte emotionale Ausdruck der Figuren wider. Die möglichst genaue Herausarbeitung des Gesichts und der Mimik war auch für Kunsthistoriker wichtig: Für Rumohr ist der Gesichtsausdruck wesentliches Stilmerkmal, wenn er zum Beispiel auf Gemälden Giottinos einen ernsteren Gesichtsausdruck der Protagonisten feststellt als auf Gemälden Giottos.⁸⁸⁵ Mit dem Gesichtsausdruck waren es auch die physiognomischen Merkmale, die Künstler wie auch Kunsthistoriker interessierten, wenngleich von leicht unterschiedlichen Blickwinkeln aus: Besonders bei der Abbildung von historischen Persönlichkeiten oder Personentypen wie Christus musste besonders für die Nazarener – unabhängig vom Entstehungszeitpunkt des Kunstwerks – die porträthafte Wiedergabe der Gesichter im Vordergrund stehen. Der Kunsthistoriker Rumohr interessierte sich besonders auf Kunstwerken des frühen Christentums und des hohen Mittelalters für Physiognomien und nur wenige allgemeine stilistische Merkmale wie weit geöffnete Augen.⁸⁸⁶ Kunstwerke des 14. - 16. Jahrhunderts betrachtet er differenzierter. Hier ist es besonders auch der auf den Gesichtern zum Ausdruck kommende Stil des Malers, den Rumohr anhand feiner Details wahrnimmt: er beobachtet etwa auf Gemälden eines Malers des 15. Jahrhunderts (Simone Martini) Gesichtsformen, die sich von denen Giottos durch eine „größere Fülle und Rundlichkeit der Backen“, „sehr verlängerten Nasen“ und rundliche Umrisse der Augenlider, „welche übrigens gleich denen des Giotto meistens beinahe geschlossen sind.“⁸⁸⁷ Beim Vergleich zwischen Giotto und seinem Schüler Taddeo Gaddi beobachtet er, dass das Profil bei Gaddi stärker durchgebildet ist, die Augen weiter auseinander stehen, die Nase weniger ausladend ist, der Umriss der Kinnlade erweitert und feiner gerundet ist als bei Giotto.⁸⁸⁸

Während die Form des Kopfes, des Profils, der Hände und Füße selbst auf stark verkleinerten Aquarellen nah am Original bleiben, ist das Eingehen auf diese von Rumohr auf Gemälden des 14. Jahrhunderts beobachteten feinen Details der Gesichtsmodellierung stark abhängig vom Abbildungsmaßstab und der Dicke des Pinsels, natürlich auch auf Aquarellen nach Gemälden aus anderen Jahrhunderten (*Abb. 145 - 150*). Vergleicht man die Gesichtswiedergaben dieser unterschiedlichen Künstler des 14. Jahrhunderts untereinander, so erscheinen sie auf den Aquarellen in der Regel relativ gleichförmig: Gesichter und die Profile sind runder und weicher, das Kinn ist weniger markant, auch die Übergänge zwischen Kopf und Hals werden mitunter zu weich schattiert. Die Augen sind zwar relativ

⁸⁸⁵ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 278.

⁸⁸⁶ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 123.

⁸⁸⁷ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 287.

⁸⁸⁸ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 276 - 277.

schmal wiedergegeben, feinere Abstufungen, etwa die Form der Augenlider, kann Ramboux nicht vermitteln.

Doch kann die Differenzierung der Gesichter auf den Aquarellen mit relativ großem Verkleinerungsmaßstab mitunter so weit reichen, dass eine Händescheidung auf einem einzigen Blatt ansatzweise möglich ist (*Abb. 151a, b* und *152a, b*). Im Bewusstsein der Beschränkung des Wiedergabemaßstabs und des Mediums nahm Ramboux von Köpfen zusätzlich Durchzeichnungen ab⁸⁸⁹ und konnte auf die stilistischen Merkmale auf diesem Wege besser einfangen (*Abb. 153a, b* und *154*). So formte Ramboux das Gesicht der hl. Katharina auf dem Aquarell etwas ovaler und zeigt die eigentlich mandelförmig geschnittenen Augen runder. Auch die Form der ebenfalls gut erhaltenen Hände weicht relativ deutlich vom Original ab: sie sind bei Ramboux schlanker, graziler und, wie auch das Gesicht, weniger „derb“ als auf dem Fresko und anders als auf der Durchzeichnung, die Ramboux vom Original abgenommen hat (*Kat. Nr. 214*). Die Durchzeichnungen dienten weniger als Hilfsmittel für die Ausarbeitung der Aquarelle, sondern als ergänzende Dokumente zu diesen: die in Originalgröße abgenommenen Durchzeichnungen hätten auf den Aquarellen nur verkleinert übernommen werden können – es sei denn, die Aquarelle geben die Vorlage in Originalgröße wieder, wie zum Beispiel auf dem Aquarell nach dem *Doppelbildnis des Luca Signorelli und seines Kämmerers Nikolaus Franchesi* (*Abb. 155*). Die einzelnen Pinselstriche, die Gesichter, Haar und Gewänder der Dargestellten modellieren, entsprechen nahezu exakt der Vorlage. Er konnte hier sowohl den malerischen Charakter des Freskos treu nachahmen als auch die physiognomischen Merkmale der Dargestellten und den Stil des Malers einfangen. Auch auf den übrigen Künstler(selbst)porträts, die Ramboux aus großformatigen Fresken herauslöste und in relativ geringer Verkleinerung auf das Blatt brachte, ist das gleiche Vorgehen zu beobachten, so dass hier deutliche Unterschiede in der Pinselführung zu Tage treten können (*Abb. Kat. Nrn. 115, 177, 206, 237, 244*). Es zeigt sich also, dass Ramboux ein Bewusstsein für die spezifische Pinselführung des kopierten Künstlers besaß, das er jedoch nur in Abhängigkeit von einem bestimmten Verkleinerungsmaßstabs sichtbar werden lassen kann.

Insbesondere bei Aquarellen nach mittelalterlichen Kunstwerken, die die Darstellung weniger stark verkleinert abbilden, kann hinsichtlich des Modellierungsgrads eine unverhältnismäßig starker Kontrast zwischen der Modellierung der Gesichter und der Modellierung der Gewänder auffallen.

Dies ist der Fall auf dem bereits mehrfach genannten Aquarell nach der *Majestas Domini* (*Abb. 94*). Während Ramboux sich, wie bereits angesprochen, relativ eng an den Proportionen des Gesichts hält, übertreibt er dessen feine Modellierung. Zurückhaltender ist er dagegen bei der Modellierung der Gewänder: sie stimmt eher mit der relativ einfachen Modellierung des Originals überein, nur wenige Falten sind hinzugefügt worden. Offenbar spielte die Gewandmodellierung eine der Gesichtsmodellierung untergeordnete Rolle: je genauer Ramboux auf das Gesicht eingehen kann, so tut er dies; doch je detaillierter er das Gesicht wiedergibt, umso größer ist auch der Raum für eine unbewusste nazarenische Interpretation dieses Bereichs. Für die Wiedergabe des Gewands bedeutet dies, dass die

⁸⁸⁹ Müller-Bechtel wertet die Wahl des Umrisslinienstils, die Stilisierung des Objektes und die Sorgfalt in der Ausführung der Durchzeichnung als Indizien dafür, dass bereits bei der Fertigung dieser Blätter ihre Verwendung Reproduktionsvorlagen feststand. MÜLLER-BECHTEL, Die Zeichnung als Forschungsinstrument, S. 211.

nazarenische Interpretation hier geringer ausfällt und Ramboux vergleichsweise enger am originalen Stil bleibt. Dies lässt sich auch auf dem Aquarell nach dem in den 1830er Jahren relativ gut erhaltenen und heute völlig zerstörten Epitaphgemälde in S. Lorenzo fuori le mura, Rom, beobachten (**Abb. 156** und **Abb. Kat. Nr. 75**). Ramboux bildete das 1247 entstandene Fresko wohl als Beispiel für den allmählichen Aufschwung der Malerei ab und erfasst die relativ starke Flächigkeit und Unkörperlichkeit der Figuren deshalb genauer als beispielsweise ein Aquarell aus dem 17. Jahrhundert⁸⁹⁰ (**Abb. 157**). Ramboux übernimmt die originale Modellierung der Gewänder mit ihren charakteristischen streng diagonalen, fast übergangslos nebeneinanderliegenden breiten und dunkelfarbenen Linien, die die Faltentäler definieren. Die Übergewänder des hl. Stephan und des knienden Stifters Guglielmus rechts von Christus beließ Ramboux ohne Schattierungen, Farbabstufungen oder Falten und hält die starke Flächigkeit der Gewänder und damit die fehlende Körperlichkeit der Figuren bei; auch das über dem rechten Fuß des hl. Stephan sichtbare weiße Untergewand mit seinen charakteristischen grauen Faltenlinien sind authentisch wiedergegeben (**Abb. 158**). Allenfalls am Gewand der äußerst linken Figur des hl. Hypolitus zeigt sich eine leichte Tendenz zur Abschwächung der Flächigkeit: den streng diagonal verlaufenden Falten verleiht Ramboux über den Beinen eine leichte Krümmung, um die Körperlichkeit der Figur zu erhöhen. Auch der Saum ist nicht streng gerade, sondern leicht geschwungen wiedergegeben, um die Statik der Darstellung etwas aufzulockern. Gegenüber der Gewandmodellierung zeichnet sich Modellierung der Gesichter durch eine sehr viel feinere Abstufung und damit eine deutlichere Abweichung vom Original aus. Dies betrifft alle Dargestellten, besonders aber das Gesicht der größten Figur, Christus. Die Augen sind weniger dunkel verschattet und weniger rund und erscheinen dadurch kleiner. Das Inkarnat aller Gesichter geht einen schwächeren Kontrast mit den schattierten Bereichen an den Wangen ein; insbesondere am äußerst rechten Heiligen zu sehen, gibt Ramboux den dunklen Wangenfleck weniger stark umrissen und weicher in den Hautton übergehend wieder als es das Original vorgibt. Diese Art der Gesichtsmodellierung ist auch auf anderen Aquarellen anzutreffen, die Kunstwerke aus dem Zeitraum vor dem 14. Jahrhundert abbilden; insbesondere wird auch dort der charakteristische Wangenfleck – von Rumohr als Merkmal der niederen Kunststufen betrachtet⁸⁹¹ – stark abgeschwächt (**Abb. 89** und **126**), aber immerhin wird er andeutungshalber gezeigt: Die oben erwähnte Kopie aus dem 17. Jahrhundert zeigt ihn gar nicht.

Noch stärker ist die naturalistische Interpretation und der Kontrast zwischen Gesichtsmodellierung auf der einen, der Körper- und Gewandmodellierung auf der anderen Seite auf dem 1840 angefertigten Aquarell nach dem noch älteren Fresko *Himmelfahrt Christi* in der Kirche von S. Pietro, Tuscania. An diesem Apsisfresko aus dem späten 11. Jahrhundert – Ramboux datierte es knapp 100 Jahre später⁸⁹² – beobachtete Ramboux den stilistischen Übergang vom „Griechischen in das Lateinische“ und sah es ihm Vergleich zur Kunst Cimabues: „Die Malerey hat den Karackter gleichzeitig mit Cimabue jedoch

⁸⁹⁰ WAETZOLDT, Kopien, S. 22.

⁸⁹¹ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 123.

⁸⁹² Verzeichnis, Nr. 288. StA Düsseldorf, II 618, 31r.

etwas schwächer.⁸⁹³ (*Abb. 90 - 91* und *Abb. 159 - 160*) Die im Bereich des Gesichts vorliegende naturalistische Interpretation im Sinne der Nazarener fällt auf diesem Aquarell nicht wegen der „schwachen“ Qualität der Freskendarstellung besonders stark aus, sondern weil das Gesicht Christi höchstwahrscheinlich bereits stark beschädigt war und Ramboux zur ergänzenden Rekonstruktion griff. Das Haar legt sich nicht haubenartig um Kopf und Hals, sondern schmiegt sich relativ eng an den Oberkopf und fällt am Hals entlang in einem konkaven Schwung über den Rücken. Durch das hinter die – im Gegensatz zum Original vollständig sichtbaren – Ohren gelegte, rötlichbraune Haar erhalten der Kopf und das Gesicht eine kantigere Form. Die Augenbrauen sind weniger halbrund geschwungen und folgen der Form der nicht runden, sondern mandelförmigen, aber dennoch großen Augen. Die auf dem Original vorhandene dunkle, am Unterlid entlang verlaufende breite Linie gibt Ramboux nicht wieder; dafür zeichnet er eine dünne kurze, dunkle Linie unterhalb des äußeren, linken Augenwinkels, die nur bis zur Mitte des unteren Augenlids reicht. Die (beidseitige) starke Konturierung des Nasenrückens weicht bei Ramboux feineren Linien, die rechte Nasenseite hat er dazu noch schattiert. Zudem ist der eigentlich schmale Nasenrücken von Ramboux auf das Gesicht bezogen breiter wiedergegeben. Bei der Gestaltung der Stirn übernahm Ramboux die charakteristischen drei Stirnlocken – sie sind auf dem Aquarell anders als auf dem Fresko gerade und radial ausgerichtet –, die Stirnfalten – Ramboux reduzierte sie auf zwei und gibt sie waagerechter und nur leicht geschwungen wieder – und die Steilfalte zwischen den Augen. In relativ starkem Kontrast zu der Gestaltung des Gesichts steht die Gestaltung des vom Betrachter aus linken Arms Christi: hier musste Ramboux nicht rekonstruieren, die naturalistische Interpretation ist deshalb wesentlich milder und die Wiedergabe dem Stil der Vorlage ähnlicher, aber dennoch vorhanden: Die nahezu halbmondförmige Kontur des Unterarmmuskels gibt Ramboux als leicht geschwungene Linie wieder; die kreisförmige Definition des Handballens erscheint bei Ramboux birnenförmig und nach unten geöffnet; eine lineare Separierung der einzelnen Fingerglieder findet sich auf der Kopie nicht wieder.

Den Faltenwurf – von Rumohr insgesamt als Stilmerkmal betrachtet⁸⁹⁴ – gibt Ramboux zwar auch hier stärker am Original orientiert wieder als das Gesicht, doch nur bis zu einem bestimmten Punkt, wie am Beispiel der Wiedergabe des Gewands von einem der Apostel unterhalb der Himmelfahrt (*Kat. Nr. 31, Abb. 161 - 162*) ablesbar. Ramboux reduzierte die parallel zueinander verlaufenden einzelnen Faltenlinien bis auf eine einzige Faltenlinie; gleichzeitig vernachlässigte er insbesondere diejenigen Falten, die – zum Beispiel auf der Hüfte – einen nahezu kreisrunden Verlauf annehmen, völlig. Dieser unabhängig von dem darunterliegenden Körper eine Art dynamisches Eigenleben entwickelnde Faltenwirbel geht Ramboux eindeutig zu weit: Er begreift die ornamentale und beschwingte Faltengebung nicht als abbildungswürdiges Stilmerkmal, bricht den Faltenwirbel er auf und definiert ihn durch lediglich zwei gegenüberliegende, halbkreisförmig verlaufende schmale Linien – in dieser Form die gravierendste bewusste Abweichung vom originalen Stil, die in der gesamten Kopiensammlung zu finden ist. Weniger stark mildert er die lineare Modellierung übriger Gewandfalten, der Gesichter und

⁸⁹³ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Sammlung, 1936/17 ZB 4, zitiert bei ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 66.

⁸⁹⁴ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 281.

der unbedeckten Körperteile, die im Original besonders mittels parallel geführter, dunkler, farbiger Linien und direkt neben sie gesetzte weiße Linien erfolgt: auf dem Aquarell ist lediglich die zarte Lavierung einiger Linien oder Flächen in einem deutlich blässeren Ton zu beobachten. Im Gegensatz zum Original gehen diese Linien mit dem hellen (weiß-grauen) Inkarnat einen relativ schwachen Kontrast ein. Auch die Modellierung des Gesichts Christi ist malerischer, glatter und homogener und die Wangen sind von einem zarten Rot überhaucht, obwohl hier wohl ursprünglich ein begrenzter roter Wangenfleck vorgelegen hat. Insgesamt also nimmt Ramboux die Merkmale der Kopf- und Gesichtsbildung Christi mit gescheiteltem langen Haar, großen ausdrucksstarken Augen, der Steilfalte, drei Stirnlocken, der leicht sichelförmig verlaufenden Stirnfalten, den roten Wangenfleck, die lineare Modellierung der Arm- und Handmuskeln, die Kontraste und den grundlegenden Faltenwurf als Merkmale der Physiognomie Christi und des Stils wahr, übersetzt sie jedoch deutlich in seine naturalistische Formensprache; er lässt sie nicht weg, sondern mildert sie.

Das Aquarell nach dem feinen und gut erhaltenen Mosaik *Thronender Christus zwei Sklaven befreiend* an der Fassade von S. Tommaso in Formis, Rom, (**Abb. 163 - 164, Abb. Kat. Nr. 47**) gibt die Christusgestalt mitsamt Gewandgestaltung und der Gesichtsphysiognomie wesentlich übereinstimmender mit dem Original wieder als das eben beschriebene Aquarell nach dem Fresko. Dies liegt zum einen am besseren Erhaltungszustand des Anfang des 13. Jahrhunderts entstandenen Mosaiks, zum anderen aber auch an der Gestaltungsweise, die dem naturalistischen Ideal Ramboux' näher war. Der Faltenwurf ist relativ zutreffend erfasst, da er sich nicht durch vergleichsweise naturferne Faltenverläufe auszeichnet wie der in Tuscania. Einziges Manko lag für Ramboux aber auch hier in der unnatürlichen dunklen Schattierung unterhalb der Augen, die er deshalb stark reduziert: lediglich eine feine dunkle Linie akzentuiert das untere Augenlid und reicht auch hier nur vom äußeren Augenwinkel bis zur Mitte des unteren Augenlids. Diese Behandlungsweise ist nicht nur auf Aquarellen nach anderen Kunstwerken aus den „rückständigen“ Epochen des Mittelalters zu beobachten, sondern auch bei vermeintlich fortschrittlicheren Kunstwerken aus dem 15. Jahrhundert anzutreffen. So gibt Ramboux den Kopf des *Salvator mundi zwischen Engelschören* von Benozzo Gozzoli und dem von den Nazarenern sehr verehrten Fra Angelico (**Abb. 165 - 166, Abb. Kat. Nr. 209**), sehr eng am Original orientiert wieder, auch die charakteristischen Falten über der Nase bildete Ramboux nach. Doch an der im Gegensatz zum Fresko vorhandenen Nasenlabialfalte links kann man eine naturalistische Interpretation erkennen.

Die auf allen Kopien vorliegende, tendenziell weichere Linienführung wurde nicht zuletzt mit herbeigeführt durch die Aquarelltechnik: durch die Breite des Pinsels und das Verlaufen der Farbe auf einem mehr oder weniger grobkörnigen Papier werden die durch eine mehr oder weniger feine Linearität bezeichneten Charakteristika nur unscharf erfasst, die Modellierung durch Konturen und übergangslos nebeneinanderliegenden kantigen Linien löst sich auf in eine weichere (verwaschene) Linienführung. Die aquarellgestützte Interpretation wird beispielsweise auch auf dem Aquarell nach dem Fresko *Kreuzigung* aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der Unterkirche von S. Francesco, Assisi, deutlich (**Abb. 116 - 117, Abb. Kat. Nr. 84**). Ramboux konnte der metallischen Schärfe der Faltenwür-

fe der roten Übergewänder nicht entsprechen. Er konnte zum Beispiel im Bereich des Kopftuchs der Frau durch relativ breite Pinselstriche den Verlauf der Falten nur andeuten und verkürzte die Faltenverläufe. Ähnlich verhält es sich mit dem Gewand des Mannes, dessen Faltenverläufe zwar vollständiger und konsequenter nachvollzogen werden konnten, doch konnte auch hier wegen der Breite des Pinsels die Linearität und die feine Farbabstufung nicht erfasst werden. Der technische Übersetzungsverlust und damit der Interpretationsspielraum war bei der engen technischen Verwandtschaft des Mediums Aquarell mit der Fresko-, Tempera-, Öl- und feinen Muralmalerei dennoch relativ gering: hier dominiert, sofern der Erhaltungszustand Ramboux zu keinen Ergänzungen veranlasste, Ramboux' eigener Stil weniger stark. Stärker präsentiert er sich auf Aquarellen nach den vergleichsweise technikfremden Mosaiken, besonders dann, wenn sie sich aus relativ großen Tesseræ zusammensetzen.

Wie bereits erwähnt, übersetzte Ramboux bis auf sehr wenige Ausnahmen die Mosaik malerisch, das heißt, er gibt die aus Mosaiksteinchen gefügte Malerei mit in sich geschlossener Oberfläche wieder – auch dann, wenn der Verkleinerungsmaßstab eine Wiedergabe einzelner Tesseræ erlaubte. Natürlich erfolgte dies nicht zuletzt aus arbeitsökonomischen Gründen; bestimmender aber waren wohl ästhetisch-praktische Überlegungen. Da bei nahsichtiger Betrachtung dieser „groben“ Mosaik die Darstellung undeutlich wird, diente die malerische Übersetzung dazu, die Darstellung verdeutlichend wiederzugeben. Bei diesem Vorgehen eröffnet sich wiederum ein Interpretationsspielraum, der zur weichen, stärker abgestuften und damit weniger flächigeren Wiedergabe verführt. Je größer die Mosaiksteinchen sind, je kontrastreicher sie verlegt sind und je größer der Verkleinerungsmaßstab gewählt ist, desto größer wird der Raum für eine solche Interpretation im malerischen Medium des Aquarells und in der nazarenischen Handschrift sein – besonders bezüglich der Details der Gesichter, wie auf den Aquarellen nach dem relativ feinen Apsismosaik von SS. Cosma e Damiano, Rom (*Abb. 167 - 169*), zu beobachten. Deutlicher erkennbar ist dies auf dem Aquarell nach dem Mosaik *Trennung Abrahams und Loths* in S. Maria Maggiore, Rom (*Abb. 170 - 171, Kat. Nr. 2*). Dem Charakter der Gewänder entspricht Ramboux mit einem flächigen Farbauftrag und breiten Pinselstrichen, wobei er die bisweilen relativ starke Hell-Dunkel-Kontrastierung – und auch die vielleicht durch eine Verschmutzung etwas beeinträchtigten plakativen Farbkontraste – leicht reduziert und die Farbübergänge feiner abstuft. Das Gewand Abrahams (die weißgekleidete Figur links) beispielsweise zeigt auf dem Aquarell statt der gelben Tesseræ, die Ramboux als Faltentäler interpretiert, an entsprechender Stelle zarte ockergelbe Bereiche; dort, wo das Mosaik mehrfarbige zartgrüne, -graue und -gelbe Tesseræ zeigt, tönt Ramboux die Bereiche in einem einheitlichen Grau. Die schwarze Konturierung der Figuren wird auf dem Aquarell nicht übernommen, wodurch sich das Körpervolumen der Figuren etwas erhöht. Ebenso weich wie die Gewänder sind auch die Gesichter modelliert: Aufhellungen und Schattierungen sind hier weniger kontrastreich. Dennoch ist die Interpretation der Gesichter nicht so frei, wie es vielleicht zunächst den Anschein hat. Ramboux bemühte sich auch hier im Rahmen der Möglichkeiten, sich an den Vorgaben des Originals zu orientieren. Die durch wenige Tesseræ definierten Münder, Augen und Nasen werden mithilfe weniger Linien und Schatten modelliert. Bei der Bemühung, die physiognomischen Gesichtstypen Abrahams und Loths auf dem Aquarell zu verdeutlichen, scheint

sich Ramboux auf andere Darstellungen der Personen bezogen zu haben: Vielleicht im Falle Abrahams aufgrund einer Fehlinterpretation – einzelne weiße Tesseræ scheinen ihn dazu veranlasst zu haben –, im Falle Loths – die weißgekleidete Figur rechts – jedoch mutwillig ergänzt scheinen die Oberlippenbärte zu sein: wohl erwartete er diese Barttracht infolge der ihm bekannten und von ihm abgebildeten Darstellung der Personen auf einem Fresko aus dem 14. Jahrhundert (*Abb. Kat. Nr. 171* und *Abb. 172*). Bei genauerem Hinsehen fällt im Vergleich mit diesem Fresko auf, dass auch die Länge des Kinnbarts Abrahams offenbar von diesem inspiriert sein könnte: Auf dem Mosaik so heute nicht erkennbar, ist Abrahams Bart auf dem Aquarell etwas länger als der Loths, wenngleich auch nicht so lang wie auf dem Fresko – soviel Genauigkeit musste dann doch sein. Hintergrund für diese Abweichung scheint der Wunsch gewesen zu sein, die auf dem Mosaik relativ ungenauen und sich stark ähnelnden Gesichtsphysiognomien über eine „typgerechte“ Interpretation identifizierbar zu machen. Wie an der Wiedergabe der auf dem Mosaik relativ großen und langen Hand Loths zu beobachten, greift Ramboux zumindest in diesem Fall anatomisch korrigierend ein, wobei dies wohl vorrangig deshalb geschah, um den Zeigegestus der Hand zu verdeutlichen – auch hier könnte das Fresko des 14. Jahrhunderts Pate gestanden haben. Das Aquarell nach einem aus ähnlich großen Tesseræ gefügten, aber insgesamt größeren Mosaik mit der Darstellung des hl. Sebastian verlangte aufgrund der besseren Erkennbarkeit, insbesondere der Gesichtsphysiognomie, keine vergleichbare Verdeutlichung (*Kat. Nr. 22, Abb. 173 - 174*). Der Interpretationsspielraum ist hier relativ gering und die Wiedergabe deshalb relativ nah am originalen Befund – einmal abgesehen von den fehlenden Wangenflecken. Sie ist sogar so nah am Original, dass Ramboux die leicht schielende Position der vom Betrachter aus linken Pupille auf dem Aquarell übernimmt – er wird sie wohl kaum als ein physiognomisches Merkmal des Heiligen verstanden haben, sondern eher als Merkmal der „Naivität“ dieser Kunstepoche.

Ein weiterer, besonders bei Aquarellen nach Mosaiken zu Buche schlagender Übersetzungsverlust betrifft den charakteristischen Schimmer und die damit verbundene Lebendigkeit der Darstellung. Selbst auf den sehr aufwändig mit Glanzgoldauflage gestalteten Aquarellen nach den ravennatischen Kaisermosaiken zu S. Vitale⁸⁹⁵ (*Abb. 135*) geht die lebendige Wirkung des Mosaiks und der Darstellung verloren. Während die Statik der Figuren auf dem Original durch die lebendige Wirkung des Mosaiks gemildert wird, tritt sie auf dem Aquarell stärker in den Vordergrund, die Figuren wirken erstarrt und über die Gebühr steif.

Halten wir also fest: Die Blätter lassen in Bezug auf die Wiedergabe stilistischer Merkmale Unterschiede erkennen. Die Wiedergabe bewegt sich zwischen der Übernahme charakteristischer Merkmale, die sich abseits des klassischen ästhetischen Ideals bewegen und der Vernachlässigung der Merkmale bei Annäherung an das ästhetische Ideal Ramboux'. Doch es ist weniger der Entstehungszeitpunkt und die Zugehörigkeit des kopierten Kunstwerks zu einer der Entwicklungsperioden, die Ramboux dabei lenkten. Es sind vielmehr Verkleinerungsmaßstab, Erhaltungszustand und die Über-

⁸⁹⁵ Hintergrund für die qualitativ hochwertige Wiedergabe bilden offenbar die von Rumohr beklagten, „durchweg ungenauen“ Abbildungen nach den zeitgenössischen als Beispiele für die letzten glanzvollen Leistungen der italienisch-spätantikfrühchristlichen Kunst vor dem Absinken der künstlerischen Qualität infolge des Einfalls der Langobarden in Italien. RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 120.

setzung einer technikfremden Vorlage in das Aquarell, die es Ramboux nicht ermöglichen, eine stilkritischere Kopie anfertigen zu können. Sofern die Umstände dies zuließen, erfasste Ramboux die Stilmerkmale relativ genau und geht damit weiter als Rumohr, der eine Stilanalyse differenziert, das heißt nur auf Kunstwerke bestimmter Entwicklungsperioden anwendet; Ramboux überträgt den Kriterienkatalog, den Rumohr im Zuge der Zuschreibung hoch- und spätmittelalterlicher Kunstwerke entwickelt hat, auf Kunstwerke des frühen Mittelalters – oder mehr noch: er betrachtet (kopiert) die Kunstwerke des Mittelalters orientiert an dem Kriterienkatalog, den Passavant aufbauend auf Rumohr ausgearbeitet hat und anhand dessen Passavant Gemälde der frühen und hohen Renaissance betrachtet und zuschreibt: demnach hätte Ramboux sein Vorhaben, mit treuen Abbildungen zu bezwecken, was Passavant mit seiner Feder erreicht,⁸⁹⁶ erfüllt.

Unbewusst interpretiert Ramboux im Rahmen seiner Stilgebundenheit und verbunden mit der Übersetzung in die Aquarelltechnik das historische Kunstwerk mehr oder weniger in seinem nazarenischen (klassischen) Darstellungsideal. Er verglich das historische Kunstwerk mit seiner erlernten Darstellungsweise und nahm daraufhin bestimmte Übereinstimmungen und Unterschiede wahr. Die Übereinstimmungen versuchte er, durch Annäherungen wiederzugeben, bleibt dabei aber immer seinem erlernten Darstellungsstil verpflichtet: er spricht dieselben Worte (Formen) in einer mehr oder weniger verwandten Sprache (Medium), aber gebraucht einen anderen, nämlich seinen Akzent (erlernter Stil).⁸⁹⁷ Bei den wahrgenommenen Unterschieden wägte er ab, ob sie abbildungswürdig sind; entweder vernachlässigt er sie und interpretiert sie bewusst in verwandter Sprache und seinem Akzent, oder – falls er sie für abbildungswürdig hält – unbewusst in seinem Akzent. Doch bleibt der Akzent stets erkennbar. Vergleichsweise unsichtbar bleibt er bei der Wiedergabe von Kunstwerken aus der Zeit des Cinquecento: der Akzent Ramboux' war am klassischen Stil geschult und damit eng mit dem Stil jener Renaissance-Kunstwerke verwandt (*Abb. 124* und *Abb. Kat. Nr. 323*) Das liegt bei mittelalterlichen Kunstwerken des 5. - 13. Jahrhunderts weitgehend anders: hier lässt die Wiedergabe der im Vergleich zum eigenen Stil als unterschiedlich wahrgenommenen Merkmale eine in unseren Augen deutlichere nazarenische Interpretation erkennen. Ramboux mag die charakteristischen Merkmale in diesem Rahmen mehr oder weniger deutlich an seine ästhetischen Vorstellung annähern, völlig verneinen tut er sie dennoch nicht: Sie bleiben als Stilmerkmale soweit angedeutet, dass sie das Stilraster der zeitgenössischen Kunstanschauung bedienen und gleichzeitig nicht so deutlich zu Tage treten, dass sie den Künstler zur Nachahmung „verführen“ würden.

Doch sind Blätter nicht allein durch das Bestreben charakterisiert, das Kunstwerk in seinem originalen Erscheinungsbild mimetisch abzubilden (historische Sichtweise),⁸⁹⁸ sondern zugleich auch durch die künstlerische Reflexion (in „überhistorischer“ Sichtweise als ideales, zeitloses Kunstwerk). Je nach Vorlage kann der eine Betrachtungsaspekt den anderen dominieren, doch zeigt sich, dass die bewusste künstlerische Reflexion etwa in Bezug auf Veränderungen der Ikonografie eher die Ausnahme ist –

⁸⁹⁶ Er hatte an Passavant geschrieben: „Das was du mit deiner Feder erreichst, suche ich durch treue Abbildungen zu bezwecken.“ Brief an Johann D. Passavant vom 2. 5. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 603, 1057r. Teilweise abgedruckt bei ZIEMKE, Siena, S. 255.

⁸⁹⁷ GOMBRICH, Kunst und Illusion, S. 404 - 406.

⁸⁹⁸ NIEHR, Der mittelalterliche Künstler, S. 98.

wählte Ramboux doch vor allem diejenigen Kunstwerke für Kopien aus, die von vornherein seinem künstlerischen Ideal entsprachen.

4. Rezeption der Kopiensammlung

Schon im Laufe ihrer Entstehung, besonders aber seit Ramboux' längeren Rom-Aufenthalten gegen Ende der 1830er Jahre bis zum Verkauf der Sammlung 1840, war die Aquarellsammlung bereits bekannt unter deutschen, französischen, englischen und italienischen Künstlern und Kunstliebhabern.⁸⁹⁹

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass beispielsweise der italienische Maler, Restaurator und Direktor der römischen Akademie San Luca, Tommaso Minardi (1787 - 1871), erst durch die Ramboux-Aquarelle auf die (beschädigten) Fresken in Tuscania (*Kat. Nr. 30*) aufmerksam wurde und in den 1840er Jahren deren Restaurierung plante.⁹⁰⁰

Sowohl die Sammlung an sich als auch die einzelnen Blätter mussten die Betrachter hinsichtlich Umfang, Zusammensetzung beziehungsweise Wiedergabequalität beeindrucken: Das *Kunstblatt* betonte 1840, dass es bis dato keine vergleichbare Sammlung gebe und angesichts des dazu nötigen Talents und der Ausdauer des Urhebers kaum ein zweites Mal entstehen würde.⁹⁰¹ Auch in Nazarenerkreisen wurde sie bewundert und 1842 als „Ereignis in der Kunstwelt“ gefeiert.⁹⁰² Für den Nazarener Wilhelm Schadow, Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie und Professor für Historienmalerei, zählte die Aquarellsammlung zu den interessantesten Werken, die er 1839/1840 während seines Romaufenthalts gesehen hatte, da sie „den klarsten Begriff von der Kunst des [unleserlich] Mittelalters [gibt]“ und „sehr genial zusammengestellt und nachgemacht“ ist.⁹⁰³

4.1 Verkauf und Bestimmung der Sammlung

Über den konkreten Bestimmungsort der noch im Entstehen begriffenen Sammlung war sich Ramboux bis Oktober 1837 noch nicht klargeworden. Nach der Aufgabe des Lithografieprojekts – wohl nicht zuletzt infolge von Arbeitsmüdigkeit – hat Ramboux den Verkauf der Blätter seit spätestens Februar 1838 verfolgt. Dabei war ihm angesichts der Intention der Sammlung offenbar wichtig, dass die Sammlung geschlossen verkauft wurde.⁹⁰⁴

⁸⁹⁹ „[...] von den wenigen welche sie [gemeint ist die Aquarellsammlung] bis jetzt ansahen sey es Franzosen, Engländer oder Italiäner haben gleiches Interesse daran gefunden und Vergnügen daran bezeugt. Ich muß aber anfangen zu denken wo ich das Schiffgen am Ende zu landen haben, von Berlin ist mir zwar längst schon darüber geschrieben worden.“ Brief an Johann D. Passavant vom 31. 10. 1837. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 611, 1072r. Auch teilweise abgedruckt bei ZIEMKE, Siena, Anm. 8, S. 287.

⁹⁰⁰ PARLATO, Tommaso Minardi, S. 249.

⁹⁰¹ *Kunstblatt*, 27, 2. 4. 1840, S. 108.

⁹⁰² Brief von Wilhelm von Schadow an Julius Hübner vom 25. 2. 1840. Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut, Archiv Bildende Kunst, Inv. Nr. 48.3460/16. „Ramboux hat durch diese Sammlung das rührende und preisenswerthe Werk der Ameise vollbracht [...]. – Ich halte diese Sammlung für ein Ereigniß in der Kunstwelt und bin überzeugt, sie wird ihre Wirkung nicht verfehlen.“ Brief von E. Steinle an Fräulein Linder, Frankfurt am Main, vom 14. 12. 1842. STEINLE, Eduard von Steinle's Briefwechsel, S. 153 - 154.

⁹⁰³ Brief von Friedrich Wilhelm von Schadow an Julius Hübner vom 25. 2. 1840. Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut, Archiv Bildende Kunst, Inv. Nr. 48.3460/16.

⁹⁰⁴ Brief an Johann F. Böhmer vom 21. 2. 1838. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer, K 5 R Nr. 10, 18r.

Ein Kaufangebot für eine heute nicht genau bestimmbare Anzahl von Blättern war noch vor Herbst 1837 von Berlin aus an Ramboux gerichtet worden.⁹⁰⁵ Dieses Interesse bekundeten mag von Seiten der Artistischen Kommission des Berliner Museums ausgegangen sein. Das mögliche Kaufangebot hat Ramboux jedoch ausgeschlagen, denn noch im Februar 1838 plante er die Sammlung in Rom gewinnbringend zu verkaufen, sobald er die Arbeit an ihr beendet hatte⁹⁰⁶ – tatsächlich arbeitete Ramboux noch bis 1840 an weiteren Aquarellen. Er hoffte, die Sammlung in den Dienst der Künftlerausbildung in Deutschland zu stellen und wollte sie offenbar auch allen anderen Kunstinteressierten zugänglich machen: am liebsten, schreibt er an Böhmer, über den er bereits erfolgreich Geschäfte mit dem Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt abgewickelt hatte, würde er sie irgendwo in Deutschland sehen und bot sie dem Städelschen Kunstinstitut an, das sie erwerben könne, um sie „hier und da zu zeigen“.⁹⁰⁷ Das Kunstinstitut, eines der wichtigsten Künftlerausbildungsstätten Deutschlands, wurde seit 1830 vom Nazarener Philipp Veit geleitet und folgte bei der Ausbildung den Überzeugungen, die Ramboux offenbar teilte. Doch das Angebot blieb anscheinend ohne konkrete Verkaufsverhandlungen.

Daraufhin zeigte Ramboux die Sammlung um die Jahreswende 1838/1839 Friedrich Overbeck in Rom, der offenbar auf Wunsch Ramboux' die Verbindung zur königlich-preußischen Kunstakademie Düsseldorf herstellte. Die Kunstakademie war die führende Kunstakademie Deutschlands und sie hatte, wie das Städelsche Kunstinstitut, einen Nazarener als Direktor, nämlich Overbecks guten Freund Wilhelm Schadow. Nachdem Overbeck die Sammlung begutachtet hatte, richtete er die Empfehlung für ihren Erwerb an Schadow,⁹⁰⁸ die gewiss den Hinweis über die Nützlichkeit der Sammlung für die akademische Künftlerausbildung beinhaltete. Neben dieser Empfehlung waren auch die Verkaufsbedingungen Ramboux' in einem Brief enthalten, den Schadow daraufhin an den Berater des preußischen Kronprinzen, Alexander von Humboldt (1769 - 1859), richtete. Darin verlangte Ramboux für 300 Blätter die Summe von 9600 Reichstalern, in einer jährlichen Rate von 800 Reichstalern auf 12 Jahre verteilt zu zahlen, und die dauerhafte Ausstellung der Blätter in Düsseldorf.⁹⁰⁹ Der Kronprinz indes, der die Sammlung „als wirklich wichtig für die Belebung eines reinen und tiefen Kunstsinnes“ betrachtete⁹¹⁰ und sie trotz finanzieller Engpässe aus seinem eigenen Vermögen zu erwerben beabsich-

⁹⁰⁵ „Ich muß aber anfangen zu denken wo ich das Schiffgen am Ende zu landen habe, von Berlin ist mir zwar längst schon darüber geschrieben worden.“ Brief an Johann D. Passavant vom 31. 10. 1837. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 611, 1072r. Auch teilweise abgedruckt bei ZIEMKE, Siena, Anm. 8, S. 287. Die zwischen 1804 und 1865 zusammengestellte Sammlung aus ca. 50 Kopien verschiedener Künstler – darunter Ramboux-Bekannte wie Lengerich, Wach und Louise Seidler – schmückte seit 1858 den Raffael-Saal der Orangerie im Schloss Sanssouci. STRITTMATTER, Gemäldekopieren, S. 309 - 310. Befand sich möglicherweise die Abendmahl-Nachzeichnung zu diesem Zeitpunkt bereits in den Beständen des Kronprinzenpalais? Die Blätter befanden sich um 1931 in der Grafischen Sammlung des Kronprinzenpalais, damals Zweigstelle der Nationalgalerie. NEUMEYER, Ramboux, S. 15.

⁹⁰⁶ Im September plante er die Arbeit an der Sammlung zu beenden. So schreibt er, „dass man eine Sammlung von etwa 300 Zeichnungen schon schließen kann“. Brief an Johann D. Passavant vom 23. 9. 1838. StB Frankfurt, Ms. Ff. Passavant A II e Nr. 612, 1075r. Auch abgedruckt bei ZIEMKE, Siena, Anm. 8, S. 288.

⁹⁰⁷ Brief an Johann F. Böhmer vom 21. 2. 1838. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer, K 5 R Nr. 10, 18r.

⁹⁰⁸ Darauf lässt ein späterer Brief Alexander von Humboldts an Schadow schließen: „Meine Bitte geht also dahin, daß Sie gütigst „von mir aufgefordert“ unmittelbar dem Kronprinzen einen ganz ähnlichen, die Bedingungen enthaltenden Brief schreiben (mit dem Zeugniß von Overbeck)[...]“. Brief von Alexander von Humboldt an Wilhelm von Schadow vom 28. 3. 1839. FINKE, Alexander von Humboldt, S. 495 - 499.

⁹⁰⁹ EBD.

⁹¹⁰ EBD.

tigte,⁹¹¹ wollte die Sammlung in Berlin sehen und Düsseldorf allenfalls Kopien nach den Blättern überlassen, die während einer kurzen Ausstellung dort angefertigt werden sollten.⁹¹² Der Kronprinz und sein Vater, Friedrich Wilhelm III. (1770 - 1840), waren zuvor als Käufer und Auftraggeber von anderen Kopien nach italienischen Kunstwerken, vor allem solchen von Raffael, in Erscheinung getreten.⁹¹³ Diese waren im Kronprinzenpalais Berlin aufbewahrt und dort sollten offenbar auch die Aquarelle untergebracht werden. Dem Prinzen dürften Ramboux' Kopiertätigkeiten und -fähigkeiten spätestens seit dem Zeitpunkt bekannt gewesen sein, als er eine Zeichnung Ramboux' nach dem Mosaik in SS. Corneli e Cipriano, Murano, gesehen und sich wohl (auch) daraufhin für den Ankauf des Mosaiks entschieden hatte (*Kat. Nr. 28*). Während der Kaufverhandlungen um die Kopiensammlung rückten offenbar weder der Kronprinz noch Ramboux von ihren Vorstellungen ab: die von Humboldt geäußerte Hoffnung, Ramboux würde angesichts des möglichen Scheiterns der Verhandlungen und in Anbetracht der „Aussicht, dass dem gemeinsamen Vaterlande durch sie ein herrlicher Erwerb gesichert wird“ von der „Strenge der ausgesprochenen Lokal-Bedingungen los lassen“ oder Berlin zumindest einen Teil der Originale überlassen, erfüllten sich offensichtlich nicht; auch der Kronprinz schien sich nicht mit der Aussicht auf bloße Kopien nach den Aquarellkopien begnügen zu wollen, wie von Humboldt vorgeschlagen.⁹¹⁴ In dieser verfahrenen Situation scheint Ramboux ein Verkaufsangebot an den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen – wichtiger Förderer der Düsseldorfer Kunstakademie – nach Düsseldorf gerichtet zu haben.⁹¹⁵ Vor Dezember 1839 erreichte die Zusage des Kunstvereins – die Kaufsumme betrug wohl 9000 Taler – die in Rom weilenden Maler Carl Müller (1818 - 1893) und Ernst Deger (1809 - 1885), beide Maler an der Düsseldorfer Kunstakademie und mit Ramboux bekannt.⁹¹⁶ Die Antwort Ramboux' ließ jedoch auf sich warten.⁹¹⁷

Schadow, der sich 1839/40 in Rom selbst vom großen Wert der Sammlung für die Vermittlung mittelalterlicher Kunstgeschichte überzeugt hatte, setzte sich nun auch persönlich für den Verkauf an die Düsseldorfer Kunstakademie ein. Im Januar 1840 bat Schadow Ramboux brieflich um die Erlaubnis, dass der Tübinger Ästhetikprofessor und Kunstkritiker Friedrich T. Vischer (1807 - 1887) und den Landschaftsmaler Johann W. Schirmer (1807 - 1863)⁹¹⁸ die „schöne Sammlung Aquarelle“ ansehen

⁹¹¹ EBD.

⁹¹² EBD.

⁹¹³ Siehe Anm. 504.

⁹¹⁴ Brief von Alexander von Humboldt an Wilhelm Schadow vom 28. 3. 1839. FINKE, Alexander von Humboldt, S. 495 - 499.

⁹¹⁵ Die Archivunterlagen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, der in der Düsseldorfer Kunstakademie seine Räumlichkeiten hatte, sind bei dem Brand der Akademie 1872 verbrannt. Erhaltene Akten des Vereins sind wegen ihrer schlechten Erhaltung leider durch das besitzende Düsseldorfer Stadtarchiv gesperrt.

⁹¹⁶ In Rom befanden sich zu diesem Zeitpunkt eine Reihe von Düsseldorfer Malern und Repräsentanten der Düsseldorfer Kunstakademie: „In Rom wird es diesen Winter recht Düsseldorfisch werden.“ Bemerkung Schnaases angesichts des dortigen Aufenthaltes von Schadow, Ittenbach und Müller. Brief von Karl Schnaase an Johann W. Schirmer vom 27. 9. 1839. Abgedruckt in: JOHANN WILHELM SCHIRMER 1807 - 1863, S. 128 - 129. Dort leider kein Hinweis auf den Aufbewahrungsort des Briefes.

⁹¹⁷ „Nachzuholen die Bitte, dass Du erforschen mögest, warum Deger und Müller dem Kunstverein auf sein Schreiben über die Ramboux'schen Zeichnungen nicht geantwortet haben. Die Sache muß betrieben werden, obwohl freilich Spee's Tod und Schadows Abwesenheit ungünstig sind.“ Brief von Karl Schnaase an Johann W. Schirmer vom 15. Dezember 1839. Abgedruckt in: JOHANN WILHELM SCHIRMER 1807 - 1863, S. 130. Dort leider kein Hinweis auf den Aufbewahrungsort des Briefes. Vielleicht befanden sich die Maler und Ramboux auf einer Studienreise oder sie benötigten die Sammlung selbst zu Studienzwecken: Dazu S. 225- 230.

⁹¹⁸ Schirmer hatte Vischer „und dessen sehr klare und beschauliche Kunst-Ansichten“ im Dezember in Rom bei einer Abendgesellschaft kennengelernt. ZIMMERMANN, Schirmer, S. 30. Möglicherweise war dort auch die Ramboux'sche

durften. Bei dieser Gelegenheit wies Schadow Ramboux ausdrücklich darauf hin, dass er den Herren „einen Sinn für die Sache zutraue“; darüber hinaus war er sich sicher, dass das Betrachten der Sammlung durch sie zum Bekanntwerden der Sammlung in Deutschland⁹¹⁹ und zu einem guten Verkauf beitragen würde.⁹²⁰ Der Schadow-Schüler Schirmer, seit 1839 an der Düsseldorfer Kunstakademie Professor für Landschaftsmalerei und zwischen Juli 1839 und Oktober 1840 in Italien, interessierte sich für die Blätter wohl auch vor dem Hintergrund seiner eigenen Studien zur italienischen Malerei,⁹²¹ doch in der Eigenschaft als Akademieprofessor auch für deren Nutzung im Rahmen der Künstlerausbildung. Darüber hinaus war er nicht nur mit dem Direktor sowohl der Düsseldorfer Kunstakademie als auch des Kunstvereins der Rheinlande und Westfalen, Schadow, sondern auch mit dem Kunsthistoriker Karl Schnaase (1798 - 1875) gut befreundet. Letzterer war zunächst Sekretär, dann ab 1840 schließlich Vorsitzender des Kunstvereins. Der Verein folgte bei seinem Engagement für den Erwerb der Sammlung dem Wunsch, der Provinz, der vaterländischen Kunst und vor allem der Ausbildung der Künstler dienlich zu sein.⁹²² Der dauerhafte Verbleib der Sammlung in Düsseldorf sollte die dortige Kunst beleben und darüber hinaus auch die „dauerhafte Blüte der Stadt“ gewährleisten.⁹²³ Ende Februar 1840 standen „die Düsseldorfer“ mit Ramboux noch immer in schwierigen Kaufverhandlungen, die offenbar weiter um den Preis kreisten.⁹²⁴ Unterdessen hatte Ritterhauptmann Johann W. Freiherr von Mirbach-Harff (1784 - 1849), Vorsitzender der von ihm 1837 gegründeten Genossenschaft des Rheinischen Ritterbürtigen Adels⁹²⁵, Kenntnis vom Vorhaben des Kunstvereins erhalten und schaltete sich in die Kaufverhandlungen ein. Das besondere Engagement des Grafen als Hauptvertreter des katholischen rheinischen Adels ist erklärlich vor dem Hintergrund der Pflichten, die der Adel laut Statuten dieser Genossenschaft zu erfüllen hatte: nicht nur sich einzusetzen für das Gemeinwohl, sondern angesichts bestehender Auflösungserscheinungen Religion und Monarchie zu schützen und zu verteidigen⁹²⁶, damit verbunden die angestammte Position des Adels im Standesgefü-

Aquarellsammlung Gesprächsthema gewesen. Vischer befand sich zwischen dem 11. 11. 1839 und dem 18. 2. 1840 in Rom. NOACK, *Deutschum in Rom*, 2, S. 616.

⁹¹⁹ Ob zu diesem Zeitpunkt der Erwerb der Sammlung für die Düsseldorfer Kunstakademie bereits feststand, ist unklar; der Kaufpreis für die gesamte Sammlung soll 1840 6000 Scudi betragen haben. FINKE, Carl Müller, S. 32.

⁹²⁰ Brief von Wilhelm von Schadow an Johann Anton Ramboux aus Rom vom 15. 1. 1840. Dortmund, Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, Briefe, Atg. 1702.

⁹²¹ So bedauerte er beispielsweise, dass er auf die Kunst Giottos nicht eingehen könne, da die Fresken „von Giotto leider sehr ruiniert“ seien. „Er ist mir überhaupt, auch wenn erhalten, nicht zugänglich.“ ZIMMERMANN, Schirmer, S. 30.

⁹²² StA Düsseldorf, II 618, 8r. Spätere Abschrift eines Schreibens an den Verwaltungsrat des Kunstvereins der Rheinlande und Westfalen.

⁹²³ „Der bleibende Besitz jener schönen Sammlung wird zuverlässig dem Sinn und die Thätigkeit für die höhere Kunst in diesen Gegenden beleben und erhalten, und für die dauernde Blüte dieser Stadt nicht unwirksam sein. Eure hochlöbliche Genossenschaft hat daher durch die kräftige Unterstützung des Erwerbes ein bleibendes Denkmal ihres großartigen Interesses für die geistige Entwicklung und für das Gemeinwohl gestiftet, welches bei den heutigen und bei künftigen Generationen dankbare Gefühle erwecken wird.“ Schreiben des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen an die Genossenschaft des Rheinischen Ritterbürtigen Adels vom 23. 3. 1840. StA Düsseldorf, II 618, 9a-9b.

⁹²⁴ „Wir Düsseldorfer stehn mit ihm [Ramboux] wegen des Ankaufs in Unterhandlungen. [...] würde ich ein [unleserlich] Verdienst mir erwerben, wenn ich die Sache durchfechte, die nach manchen Seiten hier ihre Schwierigkeiten darbietet.“ Brief von Wilhelm von Schadow an Julius Hübner vom 25. 2. 1840. Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut, Archiv Bildende Kunst, Inv. Nr. 48.3460/16.

⁹²⁵ Die am 12. 1. 1837 von Mirbach initiierte Gründung der Genossenschaft war vor dem Hintergrund der Neugründung des Adels (1835) und der damit verbundenen Neuorganisation des Adels erfolgt. Ziele der Genossenschaft waren die rechtliche Vertretung der in der Rheinprovinz grundbesitzenden Edelleute und die Pflege der adligen Gesinnung. SALIS-SOGLIO, Anton J. Frhr. v.: Die Genossenschaft des Rheinischen Ritterbürtigen Adels in ihrer Entwicklung, in: *Deutsches Adelsblatt*, Nr. 18 vom 21. 6. 1927, S. 396 - 398.

⁹²⁶ BEUSCH, *Adlige Standespolitik*, S. 474 - 478.

ge zu bewahren oder wiederherzustellen. Als Stifter der Blätter, die die „wichtigsten Werke christlicher Malerei Italiens“⁹²⁷ abbilden, hätte sich der Adel in die Tradition adeliger Kunststiftungen christlicher Kunst gestellt und damit seine angestammte Funktion unterstrichen. Angesichts der Frömmigkeit des Vorsitzenden und der katholischen Ausrichtung der Genossenschaft insgesamt erscheint der Erwerb der Sammlung als Verherrlichung einer Zeit, in der Religion und katholische Kirche eine der Vorstellungen der Genossenschaft entsprechende Rolle im gesellschaftspolitischen Gefüge spielten.⁹²⁸ Erst mit der finanzkräftigen Unterstützung des rheinischen Adels wurde nun der Erwerb möglich: mit dem Beschluss der Genossenschaft, sich jährlich mit 550 Talern zwölf Jahre lang an der Kaufsumme der Sammlung zu beteiligen, war bereits am 19. Februar 1840⁹²⁹ der offenbar ausschlaggebende Schritt⁹³⁰ für den Erwerb getan worden – „unter der ausdrücklichen Bedingung, daß [...] die Sammlung Eigentum der Stadt Düsseldorf wird und für alle Zeiten bleibt“. Der Verwaltungsrat des Kunstvereins wurde vom Ritterrat der Genossenschaft „ersucht und bevollmächtigt“, wegen der näheren Kaufmodalitäten mit dem Künstler in Kontakt zu treten.⁹³¹ Am 28. Februar 1840 wird die Meldung veröffentlicht, die Stadt Düsseldorf werde „höchst wahrscheinlich bald in den Besitz einer für die Künstler und das Kunststudium überaus wichtigen Sammlung gelangen [...] selbst die vollständigste Gemäldegalerie würde dieser Sammlung den Vorzug [...] zugestehen müssen. [...] Zur Deckung des nach Verhältniß der darauf verwendeten Zeit nur mäßigen, aber immerhin bedeutenden Ankaufpreises, wurde dem Kunstverein, als derselbe im vorigen Jahre von dieser Sammlung Nachricht erhielt, von hoher Hand ein beträchtlicher Beitrag bewilligt. Aber dennoch schien die Aufbringung des Ueberrestes, nämlich einer terminlich zahlbaren Summe von 6600 Thlr., großen Schwierigkeiten unterworfen. Diese sind nunmehr dadurch gehoben, daß die Genossenschaft [...] die erwähnte Summe zugesagt hat.“⁹³² Am 10. März 1840 bekräftigte Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.) gegenüber dem verhandlungsleitenden Verwaltungsrat des Kunstvereins, dass er – offenbar auch, um sein Gesicht zu wahren – an seinem früheren Engagement festhalte und sich mit 200 Talern jährlich am Kaufpreis der Samm-

⁹²⁷ Stiftungsurkunde der Genossenschaft des Rheinischen Ritterbürtigen Adels vom 19. 2. 1840. Abschrift im StA Düsseldorf, II 618, 8v.

⁹²⁸ Vor diesem Hintergrund ist ein Sympathisieren der Genossenschaft mit den Nazarenern und ihren Idealen anzunehmen.

⁹²⁹ Die Genossenschaft war durch Ritterhauptmann Freiherr von Mirbach während einer Sitzung am 19. 2. 1840 über das Vorhaben der Kunstverein der Rheinlande und Westfalen, die Sammlung zu erwerben, informiert worden. Spätere Abschrift eines Schreibens an den Verwaltungsrat des Kunstvereins der Rheinlande und Westfalen. StA Düsseldorf, II 618, 8r. Das Schreiben unterzeichneten: Freiherr von Mirbach, Ritterhauptmann; M.[aximilian] Freiherr von Loe [zu Aller], [Ludwig ?] Freiherr von Spiess-Büllesheim [zu Hall], [Franz Egon ?] Freiherr von Fürstenberg-Stammheim. Die Stiftungsurkunde datiert vom 19. 2. 1840. Es unterzeichnete der Ritterrat: Freiherr von Mirbach, Ritterhauptmann; M.[aximilian] Freiherr von Loe [zu Aller], [Ludwig ?] Freiherr von Spiess-Büllesheim [zu Hall], [Franz Egon?] Freiherr von Fürstenberg-Stammheim. Abschrift im StA Düsseldorf, II 618, 8v.

⁹³⁰ „Dass unser Adel höchst grossmütig die Ramboux’schen Zeichnungen angekauft hat, wirst Du von Schadow (ich schrieb ihm von Kunstvereins wegen, hatte aber keine Zeit für Dich einige Zeilen beizufügen) erfahren haben.“ Brief von Karl Schnaase an Johann W. Schirmer vom 27. 3. 1840. JOHANN WILHELM SCHIRMER 1807 - 1863, S. 131.

⁹³¹ Stiftungsurkunde der Genossenschaft des Rheinischen Ritterbürtigen Adels vom 19. 2. 1840. Abschrift vom 27. 4. 1846. StA Düsseldorf, II 618, 8v.

⁹³² Kunstblatt, 27, 2. 4. 1840, S. 108.

lung beteiligen wollte.⁹³³ Für den Zeitraum von 12 Jahren wurde eine jährliche Zahlung von schließlich 750 Talern an Ramboux vereinbart; der Kaufpreis sollte 1846 nochmals ermäßigt werden.⁹³⁴

Vor dem Hintergrund aktueller Spannungen zwischen rheinischem Adel und preußischem Königshaus aufgrund der Autonomiebestrebungen des Adels⁹³⁵ und auch der politisch-konfessionell problematische Integration der katholischen Rheinprovinz in das protestantische Königreich Preußen⁹³⁶ erscheint die gemeinsame Stiftung als Annäherung und als Symbol: die Kopien nach christlichen Kunstwerken aus dem Zeitraum vor der konfessionellen Spaltung beschworen die bestehende politischen Union aus protestantischem Preußen und überwiegend katholischem Rheinland. Ferner fügte sich die Stiftung gut in die Pläne der preußischen Regierung für die Stadt Düsseldorf, nämlich die Förderung als Kunst- und Kulturstandort zum Ausgleich für den Verlust preußischer Einrichtungen, wie der Verwaltung und der rheinischen Universität⁹³⁷. Am 23. März 1840 war die Sammlung für Düsseldorf gesichert,⁹³⁸ am 14. April 1840 wurde die Schenkung Friedrich Wilhelms IV. und des Rheinischen Ritterbürtigen Adels an die Stadt Düsseldorf vom Stadtrat angenommen.⁹³⁹

4. 2 Die Kopiensammlung an der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf

Wie von Ramboux gefordert, überließ die Stadt die Sammlung der Düsseldorfer Kunstakademie, die sie angemessen nutzbar machen sollte.⁹⁴⁰ Die Blätter wurden in die akademische Lehrsammlung integriert und sollten in einer Dauerausstellung nicht nur den Schülern und Künstlern der Akademie, sondern auch Künstlern außerhalb der Akademie und allen anderen Interessenten offenstehen, nicht zuletzt Künstler und Lehrende nach Düsseldorf ziehen und den Ruf der Akademie heben. Da die Sammlung die „meisten Compositionen der schönsten Abschnitte der italienischen Kunstgeschichte“ zeige, gewähre sie den Künstlern das umfassendste Studium der verschiedensten Motive und Behandlungsweisen. Aber auch für das Studium der Kunstgeschichte und als Vorbereitung für diejenigen, die Italien bereisen wollen, liefere die Sammlung reichhaltigste Quellen. Man könne von der Sammlung und ihrer Ausstellung nur den günstigsten Einfluss auf die Erregung und Ausbildung des Kunstsinnes erwarten.⁹⁴¹

⁹³³ Der Verwaltungsrat des Kunstvereins hatte sich am 26. 1. 1840 schriftlich an ihn gewandt. Abschrift vom 27. 4. 1846 des Briefes des Kronprinzen an den Verwaltungsrat des Kunstvereins der Rheinlande und Westfalen vom 10. 3. 1840. StA Düsseldorf, II 618, 9.

⁹³⁴ Die Ermäßigung betrug 1000 Taler. Schreiben von Wiegmann an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Fuchsius vom 27. 4. 1846. StA Düsseldorf, II 618, 6-7. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, der sich als Verhandlungsleiter betätigt hatte, beteiligte sich zwar nicht an der Kaufsumme, übernahm aber die Transport- und Rahmungskosten der Blätter.

⁹³⁵ BEUSCH, Adlige Standespolitik, S. 520 - 551. Mirbach war stets um die Annäherung an die preußische Regierung und um ein gutes Verhältnis mit dem Königshaus, insbesondere dem Kronprinzen, bemüht.

⁹³⁶ Auch während der Verhandlungen zwischen den Düsseldorfern und dem preußischen Kronprinzen über den Verbleib der Blätter wurde der Nutzen für das gemeinsame Vaterland Preußen betont. Brief von Alexander von Humboldt an Friedrich Wilhelm von Schadow vom 28. 3. 1839. FINKE, Alexander von Humboldt, S. 495 - 499.

⁹³⁷ MONSCHAU-SCHMITTMANN, Julius Hübner, S. 20.

⁹³⁸ Mitteilung des Verwaltungsrats des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen an Düsseldorfs Oberbürgermeister Fuchsius. Unterzeichnet haben: Schnaase, von Sybel, Mosler, Dr. Immermann, Kuhlwetter, Büsen, Wiegmann, Wintergerst. StA Düsseldorf, II 618, Nummer unleserlich.

⁹³⁹ Votum des Stadtrates vom 14. 4. 1840. StA Düsseldorf, II 618, 2. Carl Mosler, Professor für Kunstgeschichte an der Kunstakademie Düsseldorf, soll der Erwerbung der Sammlung zugeraten haben. EBERLEIN, Carl Mosler, S. 115.

⁹⁴⁰ WIEGMANN, Die Königliche Kunstakademie, S. 47.

⁹⁴¹ Schreiben des Kuratoriums der Kunstakademie Düsseldorf an den Minister für geistige, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Berlin vom 15. 6. 1841. GStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 1.

4. 2. 1 Umfang der Kopiersammlung

Obwohl schon Ende Februar 1840 angekauft, gelangten die insgesamt 321 Blätter erst gut ein Jahr später und in zwei Lieferungen nach Düsseldorf. Die erste Kiste mit 287 Blättern hatte Ramboux um den 15. Dezember 1840 aus Rom abgeschickt.⁹⁴² Sie traf Anfang April 1841 in Düsseldorf ein.⁹⁴³ Um den 11. Oktober 1841 wurde eine weitere Kiste mit 34 Blättern aus Siena abgeschickt und traf wohl noch gegen Ende des Jahres 1841 oder zu Beginn des Jahres 1842 in Düsseldorf ein.⁹⁴⁴ Es scheint, dass die Kaufverhandlungen um eine unbestimmte Anzahl von Blättern geführt worden sind und bestimmte Inhalte der Blätter bei den Unterhandlungen wohl keine wesentliche Rolle gespielt haben. Denn wie aus dem Katalog der Nachlassversteigerung Ramboux' nach dessen Tod⁹⁴⁵ hervorgeht, ist nur ein Teil – wenn auch der größte – aller Aquarelle, die Ramboux 1833 - 1843 in Italien erstellt hatte, nach Düsseldorf verkauft worden: 321 von insgesamt 412.⁹⁴⁶

⁹⁴² Ein von Ramboux verfasstes Verzeichnis dieser Blätter trägt eine entsprechende Datierung. Abschrift von 1846 im StA Düsseldorf, II 618, 30r.

⁹⁴³ Brief von Wilhelm Schadow an Julius Hübner vom 11. 4. 1841. Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut, Archiv Bildende Kunst, 48.3460/19. Vgl. auch KRUSE, Düsseldorf Malerschule, S. 106. Die Kosten des Transports von Rom nach Düsseldorf übernahm der Kunstverein für das Rheinland und Westfalen. WIEGMANN, Die Königliche Kunstakademie, S. 48.

⁹⁴⁴ Fortsetzung des Verzeichnisses vom 11. 10. 1841. Abschrift von 1846 im StA Düsseldorf, II 618, 31 - 32. Die Kosten des Transports der Kisten übernahm der Kunstverein für das Rheinland und Westfalen. WIEGMANN, Die Königliche Kunstakademie, S. 48.

⁹⁴⁵ Catalog der nachgelassenen Kunst-Sammlungen des Herrn Johann Anton Ramboux, Maler und Conservator des städtischen Museums in Cöln – II. Abtheilung: Bibliothek, Zeichnungen, Aquarelle, Miniaturen, Stiche, Radirungen (sic), Holzschnitte, etc. Köln [J.M. Heberle (H. Lempertz) 27.12] 1867, S. 38 - 42.

⁹⁴⁶ Der Katalog listet 85 entsprechende Blätter auf. Die Katalognummern folgen denen bei ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, die ihrerseits zurückgehen auf die Nummerierung im Nachlasskatalog (Siehe folgende Anm.). Die Betitelung und Identifikation der kopierten Vorlagen ist ebenfalls dem Nachlasskatalog entnommen: V 807 *Ravenna, S. Vitale*, Fußbodenmosaik (Labyrinth), *Ravenna, Palatium* [wohl Ansicht des Exarchenpalasts]. *Ravenna, unbekannter Ort*, Durchzeichnung eines Mosaiks. V 808 *Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia*, Ansicht, Kreide und Tusche. V 809 *Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia*, Ansichten der Sarkophage, Mosaiken (4 Blätter). V 810 *Etruskische Malereien, Grabmäler der Chiusi* (3 Blätter). V 831 *Unbekannter Ort, Spinello Aretino*, Die Hll. Efeso und Protito. V 832 *Siena, Palazzo Pubblico*, Fredi di Bartolo, Deckengemälde, Christus in Engelsglorie, 4 Evangelisten in den Ecken. V 833 *Unbekannter Ort, J. Bellini*, Krönung Mariä mit Jesus und 4 Heiligen, Kreide und Tusche. V 834 *Unbekannter Ort, Hieronymus Benvenuti da Siena*, die Hll. Katharina und Clara kniend, Hieronymus und vierter Heiliger stehend, 1408. V 835 *Unbekannter Ort (Florenz ?), Buffalmano*, Verklärung mit Engeln, unvollendet. V 836 *Unbekannter Ort (Florenz ?), Buffalmano*, Auferstehung Christi mit Engels, unvollendet. V 837 *Florenz, Buffalmano*, Stifterfigur (?) des Domenico Ganganelli da Lorenzo di Costa und ein stehender Heiliger, Entwurf, Kreide und Tusche. V 838 *Bologna, S. Michele in Bosco*, Bagno Cavallo, Kirchenväter und Heilige sitzend auf Teppichen, 6 Bilder auf 3 Blättern. V 839 *Bologna, S. Michele in Bosco*, Bagno Cavallo, 8 stehende Heilige, unvollendet, 4 Blätter. V 840 *Unbekannter Ort, Francesco Cossa*, 1470, ein vor verzierten Türöffnungen kniendes Stifterpaar (reich gekleideter Mann und korpulente Frau), 2 Blätter. V 841 *Unbekannter Ort, Fra Angelico*, Marienkrönung mit 6 knieenden Heiligen. V 842 *Unbekannter Ort, Fra Angelico*, Kreuzigung Christi zwischen Schächern und 20 Heiligen. V 843 *Florenz, S. Maria Novella*, Cappella della Spagnuoli, Taddeo Gaddi, Wandmalereien, 4 Blätter, eins davon unvollendet. V 844 *Ravenna, Johannes-Kirche*, Giotto, Evangelisten und Kirchenväter an Pulten sitzend, 8 Bilder auf 4 Blättern. V 845 *Ravenna, Johannes-Kirche*, Giotto, thronender Christus zwischen Engel und Teufel. V 846 *Ravenna, S. Chiara*, Giotto-Schule, Fragment einer Malerei. V 847 *Unbekannter Ort, P. Laurati*, Leben der Einsiedler mit 15 Figuren. V 848 *Florenz, Uffizien*, P. Laurati, ähnliche Komposition, skizziert. V 849 *Unbekannter Ort, Simone da Martino* (1276 - 1344), S. Ranieri auf dem Berge Tabor mit Christus und Heiligen. V 850 *Unbekannter Ort, Simone da Martino*, ein Fürst wird von Ordensgeistlichen gesalbt mit Gruppen tanzender und musizierender Figuren. V 850 ½ *Unbekannter Ort, Simone da Martino*, Das Himmelstor. V 851 *Unbekannter Ort, Masaccio*, figurenreiche Szene aus Leben des Apostels Paulus. V 852 *Unbekannter Ort, Masaccio*, figurenreiche Szene aus Leben des Apostels Paulus, Verurteilung und Marter, Kreide und Tusche. V 853 *Unbekannter Ort, Masaccio*, 4 Szenen aus Leben des Apostels Paulus, Kreide und Tusche, 2 Blätter. V 854 *Unbekannter Ort, Giovanni Paolo di Neri*, Opferung im Tempel. V 855 *Unbekannter Ort, Giovanni Paolo di Neri*, 1343, hl. Augustin empfängt Krone im Paradis mit vielen Figuren, wohl unvollendet. V 856 *Leceto, Eremitenkloster*, Vorhof, Paolo di Neri (Vater Giovanni), Der Weg zur Hölle und die Hölle, 2 Blätter. V 857 *Leceto, Eremitenkloster*, Vorhof, Paolo di Neri (Vater Giovanni), 1343, Die Leidenschaften Wucher, Jagd, Krieg,.. V 858 *Unbekannter Ort, Andrea und Bernardo Orcagna*, Szene aus Jüngstem Gericht, Engel mit Posaunen, in Ellipse thronende Maria und Christus. V 859 *Pisa, Campo Santo*, Andrea und Bernardo Orcagna, Triumph des Todes. V 860 *Unbekannter Ort, Pietro da Orvieto*, 1339, Martertod eines Eremiten durch Pfeile mit 5 Figuren. V 861 *Unbekannter Ort, Giovanni di Paolo*, Giebfeld, knieende Geistliche in Landschaft mit thronendem Christus in der Höhe. V 862 *Fontignano, Hospitalskirche*, Giebfeld, Pietro Perugino, Anbetung der Hirten, an Sei-

Unter den 91 Blättern im Besitz Ramboux' befanden sich auch solche Kopien, die noch vor dem Verkauf 1840/1841 entstanden sein müssen, da sie Vorlagen zeigen, nach denen Ramboux bereits früher kopiert hat. Ramboux scheint also die Auswahl der Aquarelle, die das „Museum Ramboux“ bilden sollten, selbst getroffen zu haben. Während die Ansichten etruskischer Grabmäler nicht in die Sammlung von Kopien christlicher Kunst passten und aussortiert wurden, hätten vor allem die Blätter nach Gemälden des 14. - 16. Jahrhunderts nach Fresken in Florenz und im Campo Santo zu Pisa die Düsseldorfer Sammlung ergänzen können. Falls der Kaufpreis – von 9600 auf 9000 Reichstaler heruntergehandelt – den Ausschlag dafür gab, nicht alle Blätter zu verkaufen, hätte Ramboux die Blätter ausgesondert, von denen er annahm, dass man auf sie aufgrund des Bekanntheitsgrads der Vorlagen am ehesten hätte verzichten konnte. Vielleicht hing die getroffene Auswahl auch vom Stand der Vervollendung der Blätter ab.

1864 gingen sechs Aquarelle nach frühchristlichen Mosaiken aus Rom und Neapel auf Wunsch von Ramboux nachträglich in die Düsseldorfer Sammlung über,⁹⁴⁷ wohl nachdem Ramboux sie farbige vollendet hatte (*Kat. Nrn. 4, 19 - 21, 23, 32*). Gleichzeitig bot er die Übergabe weiterer Aquarelle aus seinem Besitz an, knüpfte dies aber an Bedingungen, die erst Ende 1866/Anfang 1867 – kurz nach Ramboux' Tod – erfüllt werden sollten.⁹⁴⁸ Die Weigerung seiner Erben auf Erfüllung dieses Versprechens verhinderte die Erweiterung der Sammlung in Düsseldorf.⁹⁴⁹ Bei der Versteigerung der Aquarelle ist die Düsseldorfer Akademie nicht in Erscheinung getreten. Eine Erweiterung um ein Aquarell

tenwänden die Hll. Sebastian und Rochus (letztes Werk Peruginos). V 863 *Unbekannter Ort, Pietro Perugino*, Christus auf dem Grabe sitzend, dahinter Johannes und Joseph von Arimathia. V 864 *Gubbio, Haus Franciarini*, (Tafelbild?), Pietro Perugino, lebensgroßes Brustbild Christi. V 865 *Unbekannter Ort, Baldassare Peruzzi*, einem römischen Kaiser wird von einer weiblichen allegorischen Gestalt die in Wolken sitzende Maria gezeigt, 9 Figuren. V 866 *Unbekannter Ort, Lucca de Perugia*, 1417, 10 stehende Heilige, Gemälde in Auftrag des Mag. Bartolo von Mailand, Kreide und Tusche. V 867 *Rom, S. Croce di Gerusalemme*, Pinturicchio, 1536, Apsisfresko, Thronender Christus. V 868 *Unbekannter Ort, Matteo da Siena*, 1478, Hll. Katharina und Barbara. V 869 *Florenz, S. Maria Novella*, Cappella della Spagnuoli, Simon da Siena, figurenreiche Darstellung mit Kirchenvätern, Heiligen, die vor Langseite einer Kathedrale sitzen und von teilweise knienden Gruppen von Geistlichen und Weltlichen umgeben sind („auch viele Hunde und Schafe“). V 870 *Florenz, S. Maria Novella*, Cappella della Spagnuoli, Simon da Siena, 1350, Die streitende und triumphierende Kirche, in der Mitte thronender Christus. V 871 *Florenz, S. Maria Novella*, Cappella della Spagnuoli, Simon da Siena, 2 Szenen aus Leben des hl. Thomas v. Aquin, figurenreich, im Vordergrund streitende Hunde. V 872 *Florenz, S. Maria Novella*, Cappella della Spagnuoli, Simon da Siena und Taddeo Gaddi, streitende Kirche und hl. Thomas v. Aquin von allen Wissenschaften umgeben, skizziert. V 873 *Unbekannter Ort, Antonio Veneziano*, Tod des hl. Ramero, dem Patron von Pisa, figurenreich. V 874 *Mailand, Kloster S. Maria delle Grazie*, Refektorium, Leonardo da Vinci, Abendmahl. V 875 *Mailand, Kloster S. Maria delle Grazie*, Refektorium, Leonardo da Vinci, Abendmahl, lebensgroße Köpfe, Kreide und Sepia, 2 Blätter. V 876 *Unbekannter Ort*, unbekannter Meister, die hll. Franz, Thomas v. Aquin, Johannes und Katharina, 4 kniende Figuren, 2 Blätter. V 877 *Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia*, gemalte Rundbögen, je in der Mitte Gitterfenster, zwei Figuren zu beiden Seiten, darunter Grüppchen von Tauben, 4 Blätter. V 878 *Tuscania, S. Pietro*, Kapelle S. Maria (?), 3 wenig ausgeführte Darstellungen auf 2 Blättern. V 879 *Unbekannter Ort*, unbekannter Meister, der hl. Augustinus predigt gegen die Manichäer und Sectierer, figurenreich, Kreide und Sepia. V 880 *Unbekannter Ort*, unbekannter Meister, thronende Maria zwischen Heiligen und Engeln, unvollendet. V 881 *Unbekannter Ort*, unbekannter Meister, Szenen aus dem Leben der Einsiedler, 2 flüchtige in Umrissen wiedergegebene Bilder, Kreide, 2 Blätter. Ein Teil der Blätter befindet sich heute in der Sammlung des Landesmuseums Trier. Die übrigen Blätter sind verschollen.

⁹⁴⁷ „Ich werde [...] zugleich einige noch gehörende Mosaikabbildungen mit beifügen um sie in ihre Sammlung aufzunehmen.“ Brief von Ramboux an Andreas Müller vom 11. 7. 1864. StA Düsseldorf, II 619, 48-49. Die Aufstellung der nachträglich in die Sammlung aufgenommenen Blätter ist undatiert. Das Vorhaben Ramboux', einige Blätter in die Sammlung zu integrieren spricht er in einem Brief vom 11. 7. 1864 an Andreas Müller, dem Kurator der Sammlung an der Akademie, an. „Ich besitze überhaupt noch einen Appendix von colorierten Blättern wo ich nicht abgeneigt wäre Eurer Sammlung einverleibt zu sehen vorausgesetzt daß die ganze Sammlung unter Glas und Rahm gebracht würde, [...]“ Brief von Ramboux an Andreas Müller vom 11. 7. 1864. StA Düsseldorf, II 619, 48-49.

⁹⁴⁸ „Ich besitze überhaupt noch einen Appendix von colorierten Blättern wo ich nicht abgeneigt wäre Eurer Sammlung einverleibt zu sehen vorausgesetzt daß die ganze Sammlung unter Glas und Rahm gebracht würde, [...]“ Brief von Ramboux an Andreas Müller vom 11. 7. 1864. StA Düsseldorf, II 619, 48-49.

⁹⁴⁹ Schreiben von Andreas Müller an das Direktorium der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf vom 19. 5. 1867. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1544, 92.

aus der Hand eines anderen Kopisten erfuhr die Sammlung 1841/42. Ein Freund Ramboux', der Schadow-Schüler und Spätnazarener Carl Müller (1818 - 1893), hatte es 1840 nach Fra Angelicos Fresko *Verkiündigung* im Kloster S. Marco, Florenz, angefertigt.⁹⁵⁰ (*Kat. Nr. 211*)

Die Hefte von Ramboux' Lithografiewerk zur Kunst Italiens zwischen 1200 und 1600, das Teile der Durchzeichnungen verarbeitete, die einzelne Details auch derjenigen Vorlagen zeigen, die auf den Düsseldorfer Aquarelle abgebildet sind, ließ Ramboux der Kunstakademie mit ihrem Erscheinen ab 1852 regelmäßig zugehen. Ramboux wünschte sie ausdrücklich „als Fortsetzung „dem „Museum Ramboux“ einverleibt zu sehen.“⁹⁵¹

4. 2. 2 Das „Museum Ramboux“ 1841 - 1918

Nach Eintreffen der ersten Kiste plante Schadow „binnen Monatsfrist 100 der interessantesten Blätter schon bleibend auszustellen.“⁹⁵² Die Idee, Lehrmittel an einer Kunstakademie auszustellen und auch der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, war nicht neu. Insbesondere die Ausstellung von Abbildungen mittelalterlicher italienischer Fresken und die Einbindung in die Künstlerausbildung ist schon für das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts für die Berliner Kunstakademie belegt: Hier waren Zeichnungen, die der Berliner Akademieprofessor Carl L. Kuhbeil (um 1770 - 1823) zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach Fresken in Subiaco angefertigt hat, zwischen 1804 und 1814 zu sehen.⁹⁵³ Die Anzahl der Blätter jedoch, die in Düsseldorf ausgestellt werden sollte, war (und blieb) ohne Parallelen. Schadow sah die Düsseldorfer Kunstakademie nicht nur als Ausbildungsstätte für Künstler, sondern auch – wie die Kunstakademie Berlin, an der Schadow bis 1826 gelehrt hatte – als Zentrum der Kunstbildung überhaupt.⁹⁵⁴ Vom Museum Ramboux sollten sowohl die Künstler als auch die Öffentlichkeit profitieren.

Da jedoch die Beschränkung der in der Düsseldorfer Akademie zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten eine vollständige Dauerausstellung aller in der ersten Kiste enthaltenen Blätter verhinderte, musste eine Auswahl getroffen werden. Die Auswahl trafen wohl Schadow in seiner Eigenschaft als Direktor und Professor für religiöse Historienmalerei gemeinsam mit den übrigen Professoren und dem Konservator der Akademielehrsammlungen und Lehrer für Kunstgeschichte, Carl I. Mosler (1788 - 1860). Die Auswahl von schließlich 130 Blättern stellt einen relativ repräsentativen Schnitt durch die Sammlung dar, in der fast alle von Ramboux berücksichtigten Kunstepochen vom 4. - 16. Jahrhundert

⁹⁵⁰ Es gelangte noch während des Italienaufenthalts Carl Müllers nach Deutschland, wo es durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen für die Kunstakademie Düsseldorf erworben und als Dauerleihgabe an die Akademie übergeben wurde. RICKE-IMMEL, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, III, 3,2, Kat. Nr. 728. SCHAARSCHMIDT, Geschichte der Düsseldorfer Kunst, S. 68.

⁹⁵¹ Im Juni 1852 übersandte Ramboux der Akademie zwei Probehefte der „Umrisse zur Veranschaulichung altchristlicher Kunst in Italien vom Jahre 1200 bis 1600 nach Durchzeichnungen und mit Erläuterungen des Herausgebers J. A. Ramboux in Köln.“ Die Hefte wurden Mosler übergeben, da das „jetzige Aufbewahrungs-Lokal der Sammlung zur Aufnahme derselben nicht zweckmäßig ist [...]“. Schreiben von Wiegmann an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Hammers vom 8. 6. 1852. StA Düsseldorf, II 619, 1. Ramboux übersandte alle Hefte zunächst dem Minister für geistige, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Berlin, der sie dann der Akademie übergab. Die Blätter fanden Aufnahme in der Bibliothek der Akademie.

⁹⁵² Brief von Wilhelm von Schadow an Julius Hübner vom 11. 4. 1841. Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut, Archiv Bildende Kunst, Inv. Nr. 48.3460/19. Vgl. auch KRUSE, Düsseldorfer Malerschule, S. 106.

⁹⁵³ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 76. Die Blätter scheinen verschollen zu sein.

⁹⁵⁴ MAI, Die Düsseldorfer Kunstakademie, S. 219.

vertreten waren.⁹⁵⁵ Bestimmend für die Auswahl der Blätter waren sowohl die Zugehörigkeit der Vorlagen zu einer bestimmten Entwicklungsphase der Kunstgeschichte und Zuschreibung an bestimmte Künstler als auch die Abbildung bestimmter Ikonografien. Für Schadow und den in seinem Sinne geführten Künstlerausstellung interessant waren besonders Christusdarstellungen, Madonnen mit Kind, gefolgt von Heiligendarstellungen, Märtyrerszenen und der Darstellung anderer „menschlicher Heldentaten.“ Porträts, in der Sammlung durch Künstler selbstporträts und ein Frauenbildnis vertreten, spielte in seiner Kunstauffassung als eigenständige Gattung eine eher untergeordnete Rolle,⁹⁵⁶ ebenso wie die Landschaftsmalerei. Diesen Schwerpunkten kam, durch eine ähnliche künstlerische Prägung Ramboux' wenig überraschend, die Zusammensetzung der Sammlung sehr entgegen.

Wohl seit September 1841 waren die unter Glas gerahmten Aquarelle im Erdgeschoss des als Münze genutzten Nordwestflügels des Akademiegebäudes (ehemaliges landesfürstliches Schloss) öffentlich zu sehen.⁹⁵⁷ Die restlichen Blätter verblieben wohl in Mappen aufbewahrt. Wie die Akademieangehörigen auch,⁹⁵⁸ kritisierte der Kunsthistoriker Franz Kugler, der das Museum 1841 besucht hatte, dass nur ein Teil der zu Verfügung stehenden Aquarelle ausgestellt war – das Vorhandensein der Sammlung mache es zur Pflicht, geeignetere Räumlichkeiten zu finden, so Kugler.⁹⁵⁹ Die Akademie litt bereits seit Längerem infolge steigender Schülerzahlen unter Raumnot und ungeeigneten Atelierräumlichkeiten und versuchte nun, mit der Ramboux'schen Kopiensammlung als Druckmittel, einen Umbau zumindest des Nordwestflügels zu erwirken: seit dem Bombardement von 1794 war dieser bis auf das Erdgeschoss, in dem das Museum Ramboux untergebracht war, größtenteils beschädigt. Im Juni wurde das Vorhaben der Ausstellung aller Blätter im umzubauenden Flügel amtlich und die konkreten Planungen für den Umbau des Nordwestflügels, des so genannten Ständehauses, begannen.⁹⁶⁰

Unterdessen war wohl noch 1841 der gedruckte Ausstellungsführer *Verzeichnis einer geschichtlichen Folge von Denkmälern der Malerei in Italien in Abbildungen von Johann Anton Ramboux*⁹⁶¹ erschienen (**Abb. 175**). Verfasst hat ihn der Ramboux-Bekanntete Carl I. Mosler in der Eigenschaft Professor für Kunstgeschichte und zuständiger Konservator der Sammlungen der Gemäldegalerie und des Kupferstichkabinetts der Kunstakademie. Dem Heftchen ist zu entnehmen, wie die Aquarelle noch vor

⁹⁵⁵ „Der hier vorläufig davon ausgestellte Theil ist aus allen Klassen derselben gewählt, um so weit wie möglich einen Begriff des Ganzen zu geben. Dieses bezweckt eine geschichtliche Darstellung der Malerei in Italien vom IV. ins XVI. Jahrhundert.“ [MOSLER], Verzeichnis, Seite vor S. 1.

⁹⁵⁶ TUCHOLSKI, Schadow, S. 32.

⁹⁵⁷ Bereits im Oktober 1841 folgte eine erste Besprechung durch Franz Kugler. Die Rahmung erfolgte auf Kosten des Kunstvereins der Rheinlande und Westfalen. Schreiben des Sekretärs des Kunstvereins der Rheinlande und Westfalen Wiegmann an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Fuchsius vom 27. 4. 1846. StA Düsseldorf, II 618, 6-7. WIEGMANN, Die Königliche Kunstakademie, S. 48.

⁹⁵⁸ „Eine geeignetere und vollständige Aufstellung des Ganzen, wie sie erforderlich wäre, um die hohe Bedeutung davon anschaulicher zu machen, stand leider nicht in unserer Macht.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 1.

⁹⁵⁹ KUGLER, Die öffentlichen Museen, S. 155.

⁹⁶⁰ Das königliche Unterrichtsministerium hatte im Juni 1841 schriftlich niedergelegt: „Es bedarf eines eigenen Locales in welchem sie [die Sammlung] ganz aufgestellt, gehörig beleuchtet, mit der zu ihrer Conservation erforderlichen Vorsicht behandelt werden kann.“ Schreiben des Kuratoriums der Kunstakademie Düsseldorf an den Minister für geistige, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Berlin vom 15. 6. 1841. GStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 1. Zu den Planungen WEIDENHAUPT, Das Düsseldorfer Schloß, S. 168.

⁹⁶¹ Unklarheiten zur Veröffentlichung bestehen aufgrund des Fehlens sowohl eines Erscheinungsjahres als auch eines Autorennamens. Verzeichniß einer geschichtlichen Folge von Denkmälern der Malerei in Italien in Abbildungen von J. A. Ramboux aufgestellt in der Königlichen Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Düsseldorf o.J. [um 1841]. Das dünne, papiergebundene Heftchen misst 20 x 25 cm. Bei der Bearbeitung ist grundsätzlich auch eine Zusammenarbeit mit anderen Gelehrten der Akademie denkbar. Für eine direkte Zusammenarbeit mit Ramboux, er befand sich 1841 noch in Italien, gibt es keine Hinweise.

dem Umbau des Nordwestflügels in drei nebeneinanderliegenden Räumen aufgestellt waren (**Abb. 176**).

Die wohl in breiten Goldrahmen gerahmten Blätter scheinen die Wände vollständig bedeckt zu haben: sie hingen eng neben- und übereinander, vermutlich auch an den Wänden zwischen den großen, zweiseitigen Fenstern. Wohl hingen einige von ihnen auch an Stellwänden, wie die zeitgenössischen Gemälde im Galleriesaal der Akademie (**Abb. 177**). Dieses Nebeneinander setzte die von Ramboux bereits aus dem originalen Zusammenhang herausgelösten Kunstwerke in einen neuen Zusammenhang, in dem – im Sinne von Ramboux – ein Vergleich der auf den Aquarellen repräsentierten Kunstwerke ermöglicht wurde. Mosler erschloss dem Betrachter die Sammlung durch eine chronologische Aufstellung:⁹⁶² sie begann mit der Innenansicht des Baptisteriums von Ravenna und endete mit einem Ausschnitt aus dem *Jüngsten Gericht* von Michelangelo. Mosler stützte sich bei der chronologischen Präsentation auf die von Ramboux erstellten Verzeichnisse,⁹⁶³ in denen die kopierten Vorlagen identifiziert und die abgebildeten Kunstwerke in die chronologische Reihenfolge einer „Kunstgeschichte“ gebracht worden waren. Während die Auflistung keine Kommentare zur künstlerischen Entwicklung enthält, überführte Mosler die Auflistung durch wenige einleitende Worte und sparsame Kommentare zu einzelnen Künstlern und Kunstwerken in eine strukturierte Kunstgeschichte, die der gängigen Auffassung der historischen Kunstentwicklung folgte: laut Mosler stellt sich der Entwicklungsstand der christlichen Kunst im 4./5. Jahrhundert noch als ein vorzüglicher dar, um bis ins 12. Jahrhundert allmählich zu verfallen. Zeigen sich im 12. Jahrhundert bereits Anklänge des Wiederauflebens, setzt dieses verstärkt im 13. Jahrhundert ein, maßgeblich unter dem Einfluss der gotischen Architektur deutscher Bauart. Der weitere Entwicklungsverlauf der Künste stellt sich bis zur Renaissance als stetiger Aufschwung dar, um danach wieder zu verfallen.⁹⁶⁴ Interessiert daran, einen möglichst geschlossenen Überblick über die Kunst des 6. - 16. Jahrhunderts zu liefern, berücksichtigt die von den Düsseldorfern getroffene Blattauswahl alle Epochen. Die Schwerpunkte der Auswahl liegen mit etwa 8 % auf kopierten Kunstwerken der Epoche des Niedergangs, mit 34 % auf Kunstwerken des beginnenden Aufschwungs im 12. - 14. Jahrhundert und mit schließlich etwa 58 % auf der Epoche der Blüte und des beginnenden Niedergangs im 15. - 16. Jahrhundert.⁹⁶⁵ Während ein Aquarell nach einem Kunstwerk aus dem 8. Jahrhundert und zwei aus dem 9. Jahrhundert ausgestellt waren, fehlen solche nach Malereien aus dem 11. Jahrhundert völlig. Das 12. Jahrhundert ist mit 4 (von 6) Blättern vertreten. Deutlich unter Gebühr wurde das 13. Jahrhundert berücksichtigt (nur 9 von 47 Blättern), während knapp die Hälfte der Aquarelle (47 von 101) nach Kunstwerken aus dem 14. Jahrhundert ausgestellt waren. Ähnlich verhielt es sich mit Kopien nach Malereien aus dem 15. und 16. Jahrhundert: 27 Blät-

⁹⁶² Laut Ausstellungsführer begann „die Reihenfolge [...] mit dem ersten Saale linker Hand des Eintretenden und geht der Verfolg so fort immer zu der nächsten benachbarten Stelle weiter. Im zweiten und dritten Saale hingegen beginnt die Fortsetzung rechter Hand.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. III.

⁹⁶³ Spätere Abschrift der beiden separaten Verzeichnisse im StA Düsseldorf, II 618, 19 - 32.

⁹⁶⁴ „In diesen [...] zeigt sich der Anfangs noch vorzügliche Stand der Kunst, darauf aber der allmähliche Verfall derselben bis in's XII. Jahrhundert nebst dem allmählichen stellenweisen Wiederaufschwungs in diesem und dem XIII. Die sodann folgenden Gebäude-Ansichten charakterisieren den Einfluss der gotischen Bauart auf die italienische, welcher sich mittelbar auf die dortige eben damalige Entwicklung der Malerei erstreckt.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 2.

⁹⁶⁵ 35 % der ausgestellten Blätter entfielen auf kopierte Kunstwerke aus dem 16. Jahrhundert, 21 % betreffen solche nach Kunstwerken aus dem 13. - 14. Jahrhunderts, 15 % aus dem 15. Jahrhundert, 13 % aus dem 14. Jahrhundert, 8 % aus dem 13. Jahrhundert. Die restlichen 8 % umfassen kopierte Kunstwerke aus dem 4. - 9. Jahrhundert.

ter (von 63) zeigen Malereien des 15. und 38 Blätter (von 73) Malereien des 16. Jahrhunderts. Damit entfielen 35 % der ausgestellten Blätter auf kopierte Kunstwerke aus dem 16. Jahrhundert, 21 % betreffen solche nach Kunstwerken aus dem 13. - 14. Jahrhundert, 15 % aus dem 15. Jahrhundert, 13 % aus dem 14. Jahrhundert, 8 % aus dem 13. Jahrhundert. Die restlichen 8 % umfassen kopierte Kunstwerke aus dem 4. - 9. Jahrhundert.

Innerhalb dieser chronologischen Ordnung präsentiert Mosler einzelne Blätter in Gruppen zusammengefasst und folgt mit dieser Untergliederung einmal mehr Ramboux' Verzeichnissen: Ramboux sortiert die Blätter chronologisch und zusammengefasst nach Technik (Medium) der Vorlage. Er beginnt mit architektonischen Ansichten und der Kopie einer Elfenbeinplastik und damit Kunstwerken aus dem 6. bis 13. Jahrhundert. Darauf folgen Mosaik des frühen Christentums, schließlich mittelalterliche Fresken, gefolgt von Bildnissen von Künstlern des 14. - 16. Jahrhunderts. Anschließend findet sich die Zusammenstellung von Tafelbildern in Tempera und Öl aus dem 12. - 16. Jahrhundert. Das Verzeichnis der Aquarelle, die in der ersten Kiste enthalten waren, endet mit einem chronologisch nicht geordneten Nachtrag von Kopien nach Kunstwerken aus dem 14. und 16. Jahrhundert (**Abb. 178**). Mosler behält die Gruppierung nach Technik und Medium der Vorlagen – zum Beispiel Mosaiken, Gemälde nach Tempera auf Tafeln, Wandgemälde, Gebäudeansichten, et cetera – weitgehend bei und ordnete sie nach den „Entwicklungsperioden“ Niedergang (a, b), Aufschwung (b), Blüte (c) und beginnender Niedergang (d und e) oder mit Moslers Worten: „Unsere Auswahl besteht in Abbildungen a) musivisches vom IV. ins XIII., b) von Gemälden a tempera auf Tafeln und Wänden vom XII. ins XIV. Jahrhundert, c) von Gemälden al fresco vom XIV. ins XVI., d) von einigen Gemälden in Öl aus dem XVI. Jahrhundert und e) von nach gemalten Kartonen gewebten Tapeten.“⁹⁶⁶ Liest sich das Verzeichnis von Ramboux (bis auf die wenigen Architekturansichten) vorrangig als Motivgeschichte – die Nennung der Ikonografie steht an erster Stelle der Auflistung, erst danach folgt der Name des Künstlers – überführt Mosler diese in eine Künstlergeschichte (**Abb. 179**). Anders als Ramboux nimmt er eine zusätzliche Untergliederung vor, indem er die abgebildeten Kunstwerke nach lokalen Schulen und Künstlern anordnet, wie etwa innerhalb der Gruppe „Wandgemälde aus dem 14. Jahrhundert“ nach Fresken Giotto, Buffalmacco, Cavallinis et cetera. Innerhalb dieser nach Künstlern gruppierten Hängung wurde dennoch nicht immer das zur Verfügung stehende Bildnis des betreffenden Künstlers einbezogen. Der Betrachter sollte die Möglichkeit bekommen, Kunstwerke einer Epoche, und innerhalb dessen, von verschiedenen Künstlern und Schulen direkt miteinander zu vergleichen und einen geordneten Überblick über das Kunstschaffen in einer Epoche erhalten. Bei der Beschränkung auf bestimmte Blätter zur Veranschaulichung der Kunstentwicklung wurden damit die von Ramboux getroffenen Überlegungen, die Entwicklung der Darstellungsweisen an gleichen Ikonografien verschiedener Epochen darzulegen, nur eingeschränkt berücksichtigt.

Mosler übernahm auch die Informationen über Titel oder Thema der Darstellung, Ort der Vorlage, Technik, Medium, Datierung und Zuschreibung entweder aus den Ramboux-Verzeichnissen oder direkt von den Beschriftungen der Blätter. Gab Ramboux nur unvollständige Informationen, sind auch

⁹⁶⁶ [MOSLER], Verzeichnis, Seite vor S. 1.

die Hinweise im Katalog zwangsläufig lückenhaft – insbesondere bei bislang unbekanntem Vorlagen, da Mosler hier Recherchemöglichkeiten fehlten (*Kat. Nr. 273*). Dies betrifft zum Beispiel auch die Identifikation von Ikonografien: so fasste Mosler, wie Ramboux auch, die 28 kopierten Fresken aus dem Franziskuszyklus in S. Francesco, Assisi, unter „Das Leben des heil. Franz v. Assisi“ zusammen.⁹⁶⁷ Erläuternde Hinweise Moslers erstrecken sich infolge der Auffassung als Künstlergeschichte zumeist nur auf das Leben der kopierten Künstler – er bediente sich hier Vasaris *Vite*. Die von Ramboux gegebenen sparsamen Anmerkungen zum Erhaltungszustand der Malereien übernimmt Mosler in der Regel nicht; Ausnahmen betreffen allseits bekannte Kunstwerke.⁹⁶⁸ (*Kat. Nr. 314*) Anmerkungen zu den Kunstwerken und ihrer kunsthistorischen Bedeutung sind besonders unter den mittelalterlichen Kunstwerken sehr selten – auch übergeht er die bei Ramboux gelieferten Hinweise auf besondere Ikonografien.⁹⁶⁹ Lediglich anhand zweier Vorlagen, der *Madonna mit Kind* des Guido da Siena von (angeblich) 1221 (*Kat. Nr. 93*) und der *Madonna mit Kind* von Duccio aus dem frühen 14. Jahrhundert (*Kat. Nr. 113*), wird die Weiterentwicklung der Künste zwischen dem 13. und dem 14. Jahrhundert herausgestellt.⁹⁷⁰ Ausführlicher geht Mosler dagegen auf Kunstwerke des 15. und 16. Jahrhunderts ein: so betont er etwa die besondere Behandlung der Landschaft unter dem Einfluss der niederländischen Malerei⁹⁷¹ oder stellt fest, dass Luca Signorelli hinsichtlich der Körperauffassung ein wichtiger Vorläufer Michelangelos war⁹⁷² (*Kat. Nr. 238*). Diese kunsthistorischen Einordnungen gehen nicht auf das Ramboux-Verzeichnis zurück, auch nicht die ausführlichen Erläuterungen zu den bereits sehr bekannten und sehr geschätzten Tapisserien Raffaels.⁹⁷³ Besonders über die Kunstwerke

⁹⁶⁷ [MOSLER], Verzeichnis, S. 6.

⁹⁶⁸ Zu den Tapisserien Raffaels schreibt Mosler: „[...] Die hier aufgestellten Nachbildungen zeigen die Tapeten mit einer Treue wobei selbst die Beeinträchtigungen der Fleischfärbung durch die Zeit erkennbar ist.“ Zu Nr.118 (hier *Kat. Nr. 314*): „Von dieser Tapete ist nur die obere Hälfte erhalten, weil, durch die Franzosen im Revolutionskriege geraubt und verkauft, ein roher habsüchtiger Ankäufer den Versuch machte, den Ertrag der eingewirkten Goldfäden durch Verbrennung der andern Hälfte zu prüfen. – Die hier zur Ausfüllung angebrachten einfarbigen Darstellungen zeigen die Art der Verzierungen unter den übrigen Tapeten durch eine Folge in gleicher Weise das Leben Leo X. enthaltend.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 14.

⁹⁶⁹ Zu den Mosaikfragmenten aus der zerstörten Basilika Ursiana in Ravenna zählt auch eine Maria Orans, die Ramboux als „älteste Darstellung einer bittenden Maria“ identifiziert. Verzeichnis, Nr. 28. StA Düsseldorf, II 618, 21v.

⁹⁷⁰ „Der Vergleich mit Nr. 13 (Heil. Jungfrau mit dem Jesuskinde. In Kirche H. Domenico, Siena) von Guido da Siena von 1221, ausgezeichnetes Gemälde seiner Zeit veranschaulicht bestens die Fortschritte der Malerei binnen der neunzig Jahre welche dazwischen liegen.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 4.

⁹⁷¹ Zu den Fresken des Antonio Solario im Kreuzgang von SS. Severino e Sossio, Neapel (hier *Kat. Nrn. 234 - 236*) schreibt Mosler: „Kunstgeschichtlich merkwürdig ist in letztgenannten Bildern die Vorzüglichkeit der Landschaft, deren man damals in Italien fast nie und dann nur viel unbeholfener zu malen pflegte. Dieser Vorzug des Zingaro erklärt sich nur durch das Studium eines Werkes von Johannes van Eyck, welches der König von Neapel erhalten hatte.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 7.

⁹⁷² „Zu Orvieto in einer Kapelle des Doms, zu deren Auszierung ein halbes Jahrhundert früher Giovanni Angelico von Fiesole mit den oben unter Nr. 66 und Nr. 67 [hier *Kat. Nrn. 209 und 210*] enthaltenen Darstellungen den Anfang gemacht hatte. Signorelli malte daran in den Jahren 1499 bis 1501 – Da die in der Kunstgeschichte so berühmten Kartone welche Leonardo da Vinci und Michael Agnolo Buonarrotti für den Rathsaal zu Florenz ausführten, erst mehrere Jahre nachher entstanden, so muß L. Signorelli als der erste unter den neuern Malern betrachtet werden, welche den Reiz kühner Bewegungen und Stellungen des menschlichen Körpers verstanden und richtig darzustellen vermochten. Signorelli hat namentlich in den Gemälden zu Orvieto dem Micheal Agnolo darin vorgeleuchtet.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 12.

⁹⁷³ „Auf Begehren des Papstes Leo X. entwarf und vollführte Rafael zum Theil unter andern eine Anzahl gemalter Kartone um in Arras Tapeten nach ihnen wirken zu lassen. Sieben der Original-Kartone besitzt die Krone von England in dem Schlosse zu Hamptoncourt. Die danach in Wolle, Seide und Goldfäden gewirkten Tapeten sieht man gegenwärtig im Vatikan zu Rom ausgestellt. Ihre ursprüngliche Bestimmung war für die päpstliche Kapelle dieses Gebäudes. Rafael erlebte die Ankunft derselben in Rom wenige Monate vor seinem Tode. Zu den sieben hier zuerst genannten hat Rafael die Kartone selbst, wenn auch durch Gehilfen unterstützt, ausgeführt zu den beiden darauf folgenden mag er bloß Entwürfe gemacht haben. – Die hier aufgestellten Nachbildungen zeigen die Tapeten mit einer Treue wobei selbst die Beeinträchtigungen der Fleischfärbung durch die Zeit erkennbar ist.“ Zu Nr.118 (hier *Kat. Nr. 314*): „Von dieser Tapete ist nur die obere Hälfte erhalten, weil, durch die Franzosen im Revolutionskriege geraubt und verkauft, ein roher habsüchtiger An-

des Mittelalters enthält der Katalog Moslers verglichen mit dem Verzeichnis von Ramboux relativ wenig Neues – Mosler präsentiert damit einen vergleichsweise „rückständigen“ Forschungsstand und eine konservative Auffassung der italienischen Kunstgeschichte.

Ramboux sah die Ausstellung seiner Aquarelle bei einem Besuch der Kunstakademie wohl 1843⁹⁷⁴ und fand die Räume in „dumpfer Luft“ vor, die auf den Blättern bereits Feuchtigkeitsschäden hinterlassen hatte. Auch erschien ihm die Hängung in mehreren Reihen übereinander als ungünstig, da die Blätter in der obersten Reihe auch durch zu wenig Licht schwer zu erkennen waren. Ramboux schlug ein „trockeneres und helleres Lokal, etwa auf einem oberen Stockwerk“ des Ständehauses vor. Dazu wünschte er die ganze Sammlung ausgestellt und mehrere Blätter durch eine schlichtere Einfassung in einem Rahmen gerahmt zu sehen.⁹⁷⁵ Diese gemeinsame Rahmung gleich mehrerer Blätter hätte in den Augen Ramboux' ein unmittelbareres Nebeneinanderstellen der auf den Blättern präsentierten Kunstwerke erlaubt. Die Realisation dieser Vorschläge lag 1843 noch in weiter Ferne. Auch an die Rahmung weiterer Blätter – darunter die 34, die Ramboux im Oktober 1841 aus Italien abgeschickt hatte⁹⁷⁶ – wurde zu diesem Zeitpunkt als unmöglich erachtet. Eine Vergrößerung der Ausstellung wurde jedoch in Aussicht gestellt, sobald der Umbau des Nordwestflügels fertiggestellt sein würde.⁹⁷⁷

Die vom Lehrerkollegium unter Federführung des Professors der Bauklasse, Rudolf Wiegmann (1804 - 1865), ausgearbeiteten Pläne für den Umbau sahen geeignetere Ausstellungsräume vor⁹⁷⁸ (*Abb. 180a* und *b*). Laut Entwurf von 1841 sollte der 1. Stock die Ramboux'sche Sammlung aufnehmen und weitere Räume besitzen, darunter einen Raum, in dem Besucher⁹⁷⁹ nach den Aquarellen kopieren konnten. Für die Ausstellung waren zwei nebeneinanderliegende Räume vorgesehen. Um mehr Ausstellungsfläche zu gewinnen, sollte jeder Raum mit zwei Stellwänden ausgestattet sein. Für die ausreichende Beleuchtung waren insgesamt sechs hohe Doppelfenster eingeplant, die, um die empfindlichen Blätter für „eine lange Reihe von Jahrhunderten zu sichern“, bei Bedarf verdunkelt werden konnten.⁹⁸⁰ Der Plan stieß jedoch bei König Friedrich Wilhelm IV. auf Ablehnung: er zog „in Bezug auf Schönheit“ den Plan von Oberhofbaurat Friedrich A. Stüler (1800 - 1865) vor.⁹⁸¹ Dieser sah im ersten Obergeschoss den Sitzungssaal (Ständesaal) des rheinischen Provinziallandtages vor und teilte dem Muse-

käufer den Versuch machte, den Ertrag der eingewirkten Goldfäden durch Verbrennung der andern Hälfte zu prüfen. – Die hier zur Ausfüllung angebrachten einfarbigen Darstellungen zeigen die Art der Verzierung unter den übrigen Tapeten durch eine Folge in gleicher Weise das Leben Leo X. enthaltend.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 14.

⁹⁷⁴ Belegen lässt sich ein Besuch der Düsseldorfer Kunstakademie für 1843. „In Düsseldorf traf ich manchen [...] geschickten Maler an, obwohl mir in der Tendenz und Styl manches zu wünschen übrig blieb.“ Brief von Ramboux an Johann D. Passavant vom 5. 9. 1843. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 614, 1078r.

⁹⁷⁵ „Bei einer unlängst gehabtten Anschauung der Blätter [...]“ Brief von Ramboux an Andreas Müller vom 11. 7. 1864. StA Düsseldorf, II 619, 48-49.

⁹⁷⁶ Fortsetzung des Verzeichnisses vom 11. 10. 1841, spätere Abschrift im StA Düsseldorf, II 618, 31 - 32. Die Blätter trafen wohl mehrere Monate später, vielleicht gegen Ende des Jahres 1841, in Düsseldorf ein.

⁹⁷⁷ Schreiben des Sekretärs des Kunstvereins der Rheinlande und Westfalen Wiegmann an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Fuchsius vom 27. 4. 1846. StA Düsseldorf, II 618, 6-7.

⁹⁷⁸ WEIDENHAUPT, Das Düsseldorfer Schloß, S. 167.

⁹⁷⁹ Durch einen separaten Straßeneingang sollte der 1. Stock auch für Nicht-Akademie-Angehörige zugänglich sein.

⁹⁸⁰ Schreiben des Kuratoriums der Kunstakademie Düsseldorf an den Minister für geistige, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Berlin vom 15. 6. 1841. GStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 1. Zwei Säle des Erdgeschosses waren der Gewerbeausstellung vorbehalten, im 2. Obergeschoss waren acht Malerateliers geplant. KÜFFNER, Burg und Schloss, S. 135.

⁹⁸¹ WEIDENHAUPT, Das Düsseldorfer Schloß, S. 168.

um Ramboux offenbar keine eigenen Ausstellungsräume zu.⁹⁸² Auf welche Grundlagen die im August 1845 begonnenen Umbauarbeiten fußen ist unklar; wohl geht auf Stüler allein die Fassade des Ständehauses zurück, während die Raumaufteilung⁹⁸³ wohl weitgehend dem Wiegmann-Plan von 1841 entsprach. Für das Museum Ramboux änderte sich dennoch nichts:⁹⁸⁴ Die Raumaufteilung nach Fertigstellung der Arbeiten im November 1847 sah weiterhin die Aufstellung der Blätter im Erdgeschoss vor und wurde 1848 vertraglich festgeschrieben.⁹⁸⁵ Nachteilig für die Nutzung der Sammlung war ferner, dass das Erdgeschoss alle zwei Jahre für etwa sechs Wochen für die Provinzialstän­deversammlung genutzt wurde;⁹⁸⁶ dies verlangte, dass die Ausstellung für diesen Zeitraum verlegt oder geschlossen werden musste. Die Verlegung führte möglicherweise dazu, dass die Sammlung seit 1846 entweder dauerhaft oder vorübergehend nicht in drei, sondern nur in einem Raum aufgestellt war⁹⁸⁷ – falls es sich bei diesem „kleinen Ecksale“ um den auf dem Wiegmann-Plan als „Cabinet“ bezeichneten Raum handelt, hätte seit diesem Zeitpunkt nur ein Teil der Blätter betrachtet werden können. Aber selbst dieser Raum scheint zeitweise anderweitig genutzt worden zu sein, so dass die Sammlung auch gänzlich unzugänglich war, wie etwa im Juli 1846: zu diesem Zeitpunkt etwa waren die Blätter durch eine Kunstausstellung ver­stellt.⁹⁸⁸

1848 brachen in Düsseldorf Revolutionsunruhen aus. Während der Revolution 1848 - 1849 und des Belagerungszustandes wurde im Ständehaus Militär stationiert und es ist anzunehmen, dass die Blätter aus Furcht vor Beschädigung an einen sicheren Ort ausgelagert wurden und nicht nutzbar waren. Nach Renovierungsarbeiten der infolge der Stationierung beschädigten Räume⁹⁸⁹ hätten die Blätter im Mai 1850⁹⁹⁰ in ihre früheren Ausstellungsräume zurückkehren können. Zuvor, am 25. 8. 1849, hatte der Ausschuss des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen die Rahmung weiterer Aquarelle beschlossen. Im Juni 1850 meldet das *Deutsche Kunstblatt*, dass die neugerahmten Blätter zusammen mit den bereits gerahmten Blättern demnächst ausgestellt werden würden;⁹⁹¹ das neue Museum Ramboux wurde dann wohl noch im Sommer 1850 eröffnet⁹⁹² und war weiterhin in drei Räumen des Erdgeschosses⁹⁹³ zu besichtigen.⁹⁹⁴

⁹⁸² KÜFFNER, Burg und Schloss, S. 137.

⁹⁸³ WEIDENHAUPT, Das Düsseldorfer Schloß, S. 168.

⁹⁸⁴ Der Hinweis bei Neumeyer, dass sich im Jahr 1846 175 neue Blätter in der Akademie befanden, die vermutlich von Ramboux erst zwischen 1842 und 1846 vollendet worden waren, konnte wegen der fehlenden Quellenangabe nicht überprüft werden. NEUMEYER, Ramboux, S. 56. Der Nutzungsvertrag des Ständehauses vom 26. 1. 1848 schrieb die Ausstellung der Ramboux'schen Aquarelle im Erdgeschoss fest. WEIDENHAUPT, Das Düsseldorfer Schloß, S. 169.

⁹⁸⁵ WEIDENHAUPT, Das Düsseldorfer Schloß, S. 169.

⁹⁸⁶ Schreiben des Kuratoriums der Kunstakademie Düsseldorf an den Staatsminister für geistige, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Berlin vom 10. 3. 1842. GStA PK, I HA Rep. 76, Sekt. 18, Abt. IX, Nr.1, Bd. 1.

⁹⁸⁷ Die gerahmten Aquarelle waren 1846 „seit mehreren Jahren der Ansicht des Publikums im kleinen Ecksale des hiesigen Akademie-Gebäudes zugänglich“. Schreiben des Sekretärs des Kunstvereins der Rheinlande und Westfalen, Wiegmann an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Fuchsius vom 27. 4. 1846. StA Düsseldorf, II 618, 6-7.

⁹⁸⁸ Brief von Strauß an Vischer vom 25. 7. 1846. RAPP, Briefwechsel, I, S. 178.

⁹⁸⁹ Schreiben der Königlichen Regierung in Düsseldorf an das Düsseldorfer Oberbürgermeisteramt vom 27. 10. 1849. StA Düsseldorf, II 618, 38.

⁹⁹⁰ Die Renovierung der Ausstellungsräume war wohl im Mai 1850 schließlich abgeschlossen, so dass die Wiederaufstellung der Ausstellung erfolgen konnte. Schreiben der Königlichen Regierung in Düsseldorf an das Düsseldorfer Oberbürgermeisteramt vom 8. Mai [?unleserlich] 1850. StA Düsseldorf, II 618, 44.

⁹⁹¹ Deutsches Kunstblatt, 1. Jg., Nr. 24, 17. Juni 1850, S. 192.

⁹⁹² EBERLEIN, Carl Mosler, S. 112.

⁹⁹³ WIEGMANN, Die Königliche Kunstakademie, S. 48. Als dritter Ausstellungsraum trat das im Vergleich zu den beiden anderen Räumen etwa halb so große „Cabinet“ hinzu. KÜFFNER, Burg und Schloss, Abb. auf S. 135.

Der aktualisierte Führer *Museum Ramboux. Nachbildungen zur Vergegenwärtigung der Malerei in Italien von der frühesten christlichen zur kunstreichsten jüngeren Epoche*⁹⁹⁵ durch die um 118 auf 248 Blätter wesentlich erweiterte Dauerausstellung wurde erst unter verstärktem Druck des Magistrats⁹⁹⁶ auf Mosler⁹⁹⁷ schließlich 1851 und damit nicht rechtzeitig zur Eröffnung der neuen Ausstellung fertiggestellt (**Abb. 181 - 182**). Mosler stützte sich auch bei dem Verfassen dieses neuen Katalogs auf die Informationen, die Ramboux in den Sammlungsverzeichnissen niedergelegt hatte, nahm aber nun Korrekturen und Ergänzungen zu diesen vor, die besonders die Lebensdaten der Künstler und die Identifikation der Ikonografien betreffen. Er bezog sich dabei, wie vereinzelt Hinweise im Katalogtext zeigen, auf die aktuelle Forschungsliteratur Passavants und Rumohrs sowie auf ältere Literatur zur italienischen Kunstgeschichte, besonders Vasaris *Lebensbeschreibungen*. Die zuvor in Untergruppen organisierte Hängung gab Mosler zugunsten einer besser verständlichen, strengen chronologischen Ordnung und von der Gattung (Fresko, Tafelbild) unabhängigen Anordnung auf. Die Wahl der neu in die Dauerausstellung aufzunehmenden Blätter fiel gleichberechtigt auf alle Epochen, doch waren für die Verantwortlichen weiterhin die Aquarelle, die Kunstwerke aus den „niederer“ Kunstepochen des 6. - 12. Jahrhunderts zeigen, weitgehend uninteressant und wurden nicht gezeigt: darunter etwa das *Opfer des Melchisedeck* aus S. Apollinaris in Classe, Ravenna (**Kat. Nr. 16**), die Mosaikikone des *Hl. Sebastian* (**Kat. Nr. 22**), das Triumphbogenmosaik mit dem *Heiligen Jerusalem* aus S. Prassede, Rom, (**Kat. Nr. 26**) und die *Kreuzigung* aus S. Urbano alla Caffarella, Rom (**Kat. Nr. 29**). Das Aquarell nach den Mosaikfragmenten eines Fußbodenmosaiks aus dem 13. Jahrhunderts mit den Verantwortlichen ästhetisch fragwürdig erscheinenden „Strichmännchen“ (**Kat. Nr. 38**) fehlt ebenso wie die proportional und vielleicht auch farbig unharmonisch wirkende Kopie nach der *Himmelfahrt Christi* und dem dazugehörigen Aquarell *Thronender Petrus zwischen den 12 Aposteln* aus S. Pietro, Tuscania (**Kat. Nrn. 30 - 31**); keinen Wert für die Künstlerausbildung besaß offenbar auch der gesamte Freskenzyklus mit dem Leben des hl. Konstantin aus dem 13. Jahrhundert in SS. Quattro Coronati, Rom, (**Kat. Nrn. 67 - 74**) wohl auch aufgrund der darstellerischen „Schwächen“, die Ramboux in den Augen der Akademie-Professoren vielleicht zu überzeugend nachgeahmt hatte. Die Aquarelle nach Cimabues alttestamentarischen Szenen aus der Schöpfungsgeschichte und der Bau der Arche Noah in der Oberkirche von S. Francesco, Assisi, (**Kat. Nrn. 78 - 80** und **82**) fehlen ebenso wie die die vergleichbaren Szenen aus

⁹⁹⁴ Den Hinweis bei Neumeyer, die Sammlung sei 1851 in das 1. Obergeschoss des Ständehauses wegen Feuchtigkeit der Wände im Erdgeschoss umgezogen, konnte ich aufgrund der nicht angegebenen Quelle nicht überprüfen. NEUMEYER, Ramboux, S. 57. Im 1. Obergeschoss befand sich der Sitzungssaal des Provinzial-Landtages, und auch hier gab es Beschwerden wegen der Feuchtigkeit der Wände. Abgesehen von dem fehlenden Platz für eine Ausstellung der Sammlung wäre somit auch keine klimatische Besserung erreicht worden. Die Feuchtigkeit der Wände rührte vom Salzmagazin her, das erst 1871 abgerissen wurde. KÜFFNER, Burg und Schloss, S. 146.

⁹⁹⁵ Museum Ramboux. Nachbildungen zur Vergegenwärtigung der Malerei in Italien von der frühesten christlichen zur kunstreichsten jüngeren Epoche bei der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf. Geordnet, aufgestellt und erörtert durch Prof. Mosler. Düsseldorf 1851.

⁹⁹⁶ Schreiben der Stadt Düsseldorf an Mosler vom 5. 5. 1851. Darin wurde Mosler eine Frist bis zum 20. 5. 1851 gesetzt. StA Düsseldorf, II 618, 45. Nach einer erfolglosen Mahnung zur Vollendung des neuen Katalogs durch den Magistrat 1851 wurde Mosler schließlich dazu veranlasst, die von ihm für die Erstellung des Katalogs genutzten Materialien der Stadt zu überlassen, so dass von Verantwortlichen dort der Katalog vollendet werden konnte. Schreiben von der Stadt an Mosler vom 21. 5. 1851. WIEGMANN, Die Königliche Kunstakademie, S. 48. NEUMEYER, Ramboux, S. 56.

⁹⁹⁷ 1846 hatte Mosler das Amt des Sekretärs der Kunstakademie niedergelegt, um sich mehr den akademischen Sammlungen widmen zu können. Die Besuchszeiten des Kupferstichkabinetts sollten von 12 - 13 auf 12 - 14 ausgedehnt werden, was auch für Mosler eine Ausdehnung der Arbeitszeit bedeutete. EBERLEIN, Carl Mosler, S. 112.

dem 14. Jahrhundert, die Ramboux in S. Chiara zu Assisi abgebildet hat (*Kat. Nrn. 119 - 121*) – vielleicht ein Hinweis auf die Ablehnung dieser alttestamentarischen Ikonografien durch die Verantwortlichen. Insgesamt ist der Anteil der bei Ramboux sehr breit vertretenen Kopien von Kunstwerken des 14. Jahrhunderts in der Ausstellung reduziert worden; darunter befinden sich auch vergleichsweise seltene Ikonografien wie die durch drei Christusköpfe versinnbildlichte Dreifaltigkeit (*Kat. Nr. 225*). Aquarelle nach Kunstwerken des 15. Jahrhunderts und damit der „vollkommensten“ Kunstepoche wurden kaum aussortiert; unter diesen wenigen – sowie den Aquarellen nach Kunstwerken des 14. Jahrhunderts, die aussortiert worden sind – befinden sich überproportional viele Blätter, die Fresken aus den Klöstern von Subiaco abbilden.

Insgesamt war der Überblick über die italienische Kunstgeschichte jedoch nun breiter gefächert; motivgeschichtliche Studien waren auf einer breiteren Basis möglich, wenngleich sie teilweise auch hier – im Rahmen der Präsentation als Künstlergeschichte – eingeschränkt wurden: so geschehen bei der Ikonografie der Schöpfung, dem Sündenfall, dem Bau der Arche Noah oder der Berufung der Apostel. Auch die vielen von Ramboux angebotenen Ikonografien aus dem Heiligenleben blieben anzahlmäßig begrenzt, wie die aus dem Leben des hl. Augustin. Auch manche der vergleichsweise drastischen Martyriumsdarstellungen fielen der Auswahl zum Opfer, wie zwei der bei Ramboux häufig vertretenen Enthauptungen der hl. Katharina (*Kat. Nrn. 154* und *281*), eine Enthauptung des Apostel Paulus (*Kat. Nr. 54*) oder die Folterung des hl. Placidus (*Kat. Nr. 60*).

Anders als die anderen Lehrsammlungen an der Akademie⁹⁹⁸ war das Museum Ramboux für nur wenige Stunden in der Woche geöffnet. Nicht nur die Studenten, sondern auch „das ganze Publikum“ konnte es jeden Samstag zwischen 11 und 13 Uhr besuchen. Gegen eine „Vergütung seiner Bemühungen“ war der Kastellan der Akademie angewiesen, Besucher auch zu jeder anderen Zeit einzulassen.⁹⁹⁹ Diese relativ eingeschränkten Besuchsmöglichkeiten wurden zusätzlich beschnitten durch die zeitweilige Auslagerung der Sammlung. Da die Räume des Erdgeschosses 1852 durch die Provinzial-Gewerbeausstellung vom Juni - Oktober genutzt werden sollten, musste das Museum Ramboux weiterhin mangels alternativer Räume in der Akademie für die Dauer dieser Ausstellung ausgelagert werden. Die Gemeindeverordnetenversammlung hielt für diesen Zweck diesmal die ehemalige Dienstwohnung des Direktors Schlegel über der Düsseldorfer Postwagenwerkstatt für geeignet;¹⁰⁰⁰ offenbar hingen die Blätter auch in den Werkstatträumen.¹⁰⁰¹

Im November hätte die Sammlung in ihre angestammten Räume zurückkehren können,¹⁰⁰² doch der Konservator Mosler weigerte sich angesichts der Feuchte der Räume standhaft, die Sammlung dort wieder aufzubauen, so dass sie weiterhin bis zur Beseitigung der Feuchtigkeit zunächst in jener Post-

⁹⁹⁸ Die akademische Gemäldesammlung war gemeinsam mit der städtischen Gemäldesammlung neuerer Meister jeden Sonntag von 11- 13 Uhr geöffnet. Das Handzeichnungs- und Kupferstichkabinett war täglich von 12 - 13 Uhr unter Aufsicht Moslers geöffnet. WIEGMANN, Die Königliche Kunstakademie, S. 47 und S. 48.

⁹⁹⁹ WIEGMANN, Die Königliche Kunstakademie, S. 48.

¹⁰⁰⁰ Diese befand sich in der Düsseldorfer Poststraße in relativer Nähe zur Akademie. Beschluss der Versammlung der Gemeindeverordneten vom 8. 6. 1852. StA Düsseldorf, II 619, 2.

¹⁰⁰¹ Schreiben des Oberpostdirektors an den Düsseldorfer Bürgermeister Hammers vom 16. 2. 1853. StA Düsseldorf, II 619, 12.

¹⁰⁰² „[...] wenn die Wiederaufstellung in den früheren Räumen noch in der Absicht liegt.“ Schreiben vom Comité der Gewerbeausstellung an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Hammers vom 13. 11. 1852. StA Düsseldorf, II 619, 9.

wagenwerkstatt belassen wurden.¹⁰⁰³ Im Februar 1853 mussten diese Werkstatträume jedoch ihrerseits geräumt werden,¹⁰⁰⁴ die Einwände der Akademie und der Stadt gegen die Ausstellung der Blätter im Erdgeschoss des Ständehauses bestanden jedoch noch immer. Unterdessen waren von der Stadt Düsseldorf 2000 Taler für die Ausstellung im ersten Stock des Ständehauses bewilligt worden.¹⁰⁰⁵ Die Sammlung wurde in der Zwischenzeit an einem „trockenen Ort“ zwischengelagert, der jedoch eine angemessene Betrachtung und Nutzung nicht zuließ.¹⁰⁰⁶

Auslöser der Auseinandersetzung zwischen Stadtverwaltung und Kunstakademie auf der einen, der königlichen Regierung auf der anderen Seite war das Salzmagazin, das sich neben dem Ständehaus befand und offenbar für die feuchten Wände der Ständehausräume verantwortlich war. Die Stadt warf der preußischen Regierung in ihrer Eigenschaft als Eigentümerin des gesamten Akademiegebäudes (und auch des Ständehauses) und Miteigentümerin der Ramboux'schen Sammlung vor, die Beseitigung des Salzmagazins nicht voran zu treiben und damit vertraglich vereinbarte Auflagen, für eine angemessene Unterbringung der Sammlung mit Sorge zu tragen, nicht zu erfüllen. Da die Intervention des Oberbürgermeisters bei der königlichen Regierung in Düsseldorf zunächst nicht fruchtete, wandte er sich im April 1854 an den Direktor der Kunstakademie Wilhelm von Schadow mit der Bitte, sich bei der Lösung des Problems direkt bei König Friedrich Wilhelm IV. zu verwenden, da die Stadtverwaltung nicht „glauben [kann], daß ein derartiges Verhalten der Staatsbehörden den Absichten Sr. Majestät des Königs, des erhabenen Protectors der Kunst, dessen Freigebigkeit wir das jetzt dem Verderben ausgesetzten Geschenk verdanken, entspricht, [...]“.¹⁰⁰⁷ Nachdem Schadow aber die Verantwortlichkeit für die Verlegung und den Abriss des Salzmagazins ausschließlich bei der Stadtverwaltung sah und ein Involvieren seiner Person sowie der Akademie abgelehnt hatte,¹⁰⁰⁸ erging schließlich Anfang 1855 ein Erlass seitens des Regierungspräsidenten. Dieser bestimmte „zur Vermeidung fernerer Beschädigungen der Ramboux'schen Sammlung [...] welche durch deren Belassung in den jetzigen feuchten Lokalitäten im Erdgeschoße des neuen Ständehauses [...] entstehen“ die Verlegung der Ausstellung in die Vorräume und den Sitzungssaal der Ständerversammlung (Provinziallandtages) in die erste Etage des Ständehauses.¹⁰⁰⁹ Zwar verursachte die Ausstellung auch dort Feuchtigkeitsschäden an mindestens einem Blatt, doch war man zuversichtlich, weitere Schäden durch regelmäßiges Lüften der Räume vermeiden zu können.¹⁰¹⁰ Offenbar waren zu diesem Zeitpunkt, wie von Ramboux gewünscht,

¹⁰⁰³ Schreiben der Rückführungskommission an die Stadt Düsseldorf vom 27. 11. 1852. StA Düsseldorf, II 619, 10.

¹⁰⁰⁴ Schreiben des Oberpostdirektors an den Düsseldorfer Bürgermeister Hammers vom 16. 2. 1853. StA Düsseldorf, II 619, 12.

¹⁰⁰⁵ NEUMEYER, Ramboux, S. 57.

¹⁰⁰⁶ Es wurde seitens der Akademie und des Oberbürgermeisters „gegen die Wiederaufstellung jener Sammlung in den [...] Schloßräumen solange die letztern [...] nicht trocken gelegt sind Einspruch erhoben. [...] Die Stadtverwaltung hat [...] die Verantwortung nicht übernehmen können, die Sammlung durch Unterbringung in die für sie bestimmten Räume des Schlosses dem drohenden Verderben Preis zu geben und sich genöthigt gesehen, dieselbe in einem trockenen Orte, der eine Anschauung und Benutzung der Zeichnung nicht gestattet [...] zu bringen.“ Schreiben vom Düsseldorfer Oberbürgermeister Hammers an die Registratur I der Königlichen Regierung vom 11. 3. 1853. StA Düsseldorf, II 619, 13.

¹⁰⁰⁷ Schreiben des Düsseldorfer Oberbürgermeisters Hammers an Wilhelm von Schadow vom 26. 4. 1854. StA Düsseldorf, II 619, 15.

¹⁰⁰⁸ Schreiben Wilhelm von Schadows an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Hammers vom 26. 5. 1854. StA Düsseldorf, II 619, 16.

¹⁰⁰⁹ Schreiben des Düsseldorfer Regierungspräsidenten an den Regierungsrat Klein vom 19. 1. 1855. StA Düsseldorf, II 619, 17.

¹⁰¹⁰ Zwischen Rahmen und Aquarell nach einer Tapissérie Raffaels waren Schimmelflecken entstanden. Die nahe diesem

mehrere in einem Zyklus zusammenhängende, auch größere Blätter in einem gemeinsamen Rahmen untergebracht;¹⁰¹¹ ein Rahmen konnte damit bis zu 2 x 3 Meter messen.

In dem Räumen des ersten Geschosses verblieb die Sammlung bis 1866, musste aber bei jedem Zusammentreten des Provinziallandtages teilweise oder vollständig abgebaut und auch weiterhin in den Räumen des noch immer feuchten Untergeschosses zwischengelagert und ausgestellt werden. Angesichts dieser weiterhin als unhaltbar eingeschätzten Umstände wurde 1866 vom neuen Direktor der Kunstakademie, Eduard Bendemann (1811 - 1889; Direktor 1859 - 1867), eine Verlegung der Sammlung in die vormals der Gemäldegalerie¹⁰¹² vorbehaltenen Räume der ehemaligen Münze im Schloss angeregt¹⁰¹³ und durchgesetzt.¹⁰¹⁴ Hintergrund war, neben der andauernden Sorge um den Erhaltungszustand und der Kritik an der Präsentation der Sammlung, die Aussicht auf die Übergabe weiterer Blätter aus dem Besitz Ramboux'. Die Übergabe hatte Ramboux an die Bedingungen¹⁰¹⁵ einer vollständigen und dauerhaften Ausstellung in einem hellen und trockenen Ort geknüpft.¹⁰¹⁶ Der Umzug des Museum Ramboux in die vier Räume der Münze war wohl im Frühjahr 1867 beendet.¹⁰¹⁷ Insgesamt waren die Blätter nun auf einer Fläche von etwas mehr als 110 Quadratmetern ausgestellt¹⁰¹⁸ – in einem Raum hingen die gerahmten Blätter auch an zwei großen hölzernen Stellwänden¹⁰¹⁹ – und konnten gemeinsam mit der in denselben Räumen auch teilweise ausgestellten Sammlung der Kupferstiche studiert werden, was als besonders vorteilhaft erachtet wurde.¹⁰²⁰ Die übrigen, ungerahmten Aquarelle wurden zusammen mit der Zeichnungs- und Kupferstichsammlung weiter in Mappen aufbewahrt. Sie waren stundenweise, vermutlich in den Räumen und zu den Öffnungszeiten des Kupferstichkabinetts, zugänglich – wenngleich auch weiterhin nicht durch einen Katalog im Zusammenhang mit den ausgestellten Blättern erschlossen. Die Hoffnung, nach dieser relativ durchgreifenden Verbesserung der Nutzungsbedingungen auch die übrigen Aquarelle, die sich noch im Besitz Ramboux' be-

Blatt befindliche Tür wurde abgedichtet. Um eine durchgehende Lüftung der Räume bei trockenen und warmen Tagen zu ermöglichen, ohne dass eine Aufsichtsperson anwesend ist, wurde ein Verblenden der Fenster mit einer Art „Fliegengitter“ vorgeschlagen. Schreiben von Andreas Müller an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Hammers vom 27. 3. 1856. StA Düsseldorf, II 619, 24.

¹⁰¹¹ „[...] in dem einen Rahmen 3 Zeichnungen (von den Tapeten nach Raffael) [...]“. Schreiben von Andreas Müller an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Hammers vom 27. 3. 1856. StA Düsseldorf, II 619, 24.

¹⁰¹² Die Gemäldegalerie wurde in die Tonhalle verlegt, bis das Gebäude der Kunsthalle vollendet war.

¹⁰¹³ Schreiben von Bendemann an das Kuratorium der Königlichen Kunstakademie vom 1. 8. 1866. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1544.

¹⁰¹⁴ Nach der Übergabe der Nutzungsrechte für die Räume Nr. 19, 21, 22 an die Akademie wurde im Oktober 1866 die Verlegung genehmigt. Schreiben des Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten Berlin vom 22. 10. 1866. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1544, 74.

¹⁰¹⁵ Siehe S. 185 und Anm. 948. Den Vorschlag Ramboux' hatte Müller im Juli 1865 der Stadt mitgeteilt. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1544, 65 - 66.

¹⁰¹⁶ Schreiben von Bendemann an Andreas Müller vom 1. 8. 1866. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1544, 65 - 66.

¹⁰¹⁷ Die Rechnungen für die Umbau- und Umzugsarbeiten wurden im Mai 1867 bei der Stadt eingereicht. Schreiben von Andreas Müller an das Direktorium der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf vom 19. 5. 1867. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1544, 93.

¹⁰¹⁸ Die Räume maßen in der Breite 5, 5 m, 5, 3 m, 6, 9 m und 8, 3 m. Die Tiefe der ersten drei Räume entsprach ihrer Breite. Schreiben vom Direktorium der Kunstakademie Düsseldorf mit dem Programm zum Bau eines neuen Kunstakademiegebäudes in Düsseldorf vom 31. 7. 1873. GStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 3.

¹⁰¹⁹ Schreiben vom Direktorium der Kunstakademie Düsseldorf mit dem Programm zum Bau eines neuen Kunstakademiegebäudes in Düsseldorf vom 31. 7. 1873. GStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 3.

¹⁰²⁰ „Sodann bietet der unmittelbare Zusammenhang [...] mit der Kupferstichsammlung bessere Gelegenheit und größere Bequemlichkeit in der Benutzung.“ Schreiben von dem Düsseldorfer Oberbürgermeister Hammers an das Kuratorium der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf vom 19. 9. 1866. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1544, 70.

fanden, übergeben zu bekommen, scheiterte: Der relativ plötzliche Tod Ramboux' 1866¹⁰²¹ und die Weigerung seiner Erben auf Erfüllung seines Versprechens verhinderte die Erweiterung der Sammlung, was der Konservator Andreas Müller ausdrücklich bedauerte.¹⁰²²

Die relativ günstigen Nutzungsmöglichkeiten der Sammlung währten nur 5 Jahre. Bei dem Großbrand des Kunstakademiegebäudes¹⁰²³ von der Nacht vom 19. auf den 20. März 1872 brannten auch die Räumlichkeiten der Handzeichnungs- und Kupferstichsammlung sowie die Ausstellungsräume des Museum Ramboux aus.¹⁰²⁴ Die Lehrsammlungen konnten bis auf wenige Verluste¹⁰²⁵ gerettet werden¹⁰²⁶ – 27 der ausgestellten Ramboux-Aquarelle wurden aber zerstört.¹⁰²⁷ Nach dem Verlust der Blätter gab es 1877 von Seiten der Stadt Überlegungen zur Kompensation der verlorenen Blätter auch durch die Anfertigung neuer Kopien:¹⁰²⁸ Im Juli 1878 plante eine Kommission aus dem Düsseldorfer Oberbürgermeister, dem Stadtverordneten und Maler Roland Risse (1835 - 1900) und den Professoren Andreas Müller und Karl Woermann (1844 - 1933) 15 Aquarelle durch „dazu befähigter Künstler“ bei „gelegentlichem Aufenthalt“ in Italien „neu machen zu lassen.“ Des weiteren wurde eine Ergänzung der Sammlung durch Kopien nach Werken der Maler Andrea del Castagno (1419 - 1457), Filippino Lippi (um 1457 - 1504), Correggio (1489/94 - 1534), Masaccio (1401 - um 1428), Masolino da Panicale (1383 - 1440?), Andrea Mantegna (1431 - 1506), Andrea del Sarto (1486 - 1530), Fra Bartholomeo (1472 - 1517), Cosimo Roselli (1439 - 1507) und Filippo Lippi (um 1406 - 1469) ins Auge gefasst.¹⁰²⁹ Die Weiterführung der „Kunstgeschichte in Kopien“ kam jedoch nicht zustande.¹⁰³⁰

¹⁰²¹ Ramboux verstarb, nach einem leichten Schlaganfall, schließlich an der Cholera im Oktober 1866 in Köln.

¹⁰²² „Mit großem Bedauern muß ich schließlich die von dem verstorbenen Conservator Ramboux versprochenen Zeichnungen zur Vervollständigung seiner hiesigen Sammlung zu erhalten erfolglos geblieben sind, da die Erben in keiner Weise dem von dem Verstorbenen gemachten Versprechen, obgleich es schriftlich vorliegt, nachkommen wollen.“ Schreiben von Andreas Müller an das Direktorium der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf vom 19. 5. 1867. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1544, 92.

¹⁰²³ Gänzlich brannten die den früheren Münzhof umfassenden drei Flügel ab: zwei Flügel des alten Schlosses und der das Ständehaus bildende neue Schlossflügel. Beschädigt wurde ein Teil des Daches über dem Galerie-Saal. BRÜES, Das Akademiegebäude, S. 127.

¹⁰²⁴ Der Brand brach zwischen 24 und 1 Uhr im oberen Stockwerk, im Verbindungsbereich Ständehaus mit Rheinflügel, wohl im Sekretariat des Kunstvereins, aus. Die Ursache des Brandes war unklar. Bericht Hermann Beckers in der Kölnischen Zeitung vom 22. 3. 1872. Auch bei WOERMANN, Geschichte, S. 10. Der Flügel längs des Rheins war mit den Ateliers der Professoren Andreas Müller, Rötting, Keller im oberen Stockwerk, darunter und daneben mit denen der Professoren Wislicenus und Carl Müller, der Bauklasse und dem Konferenzsaal ausgebrannt.

¹⁰²⁵ Großformatige Fotografien, darunter solche nach den Londoner Kartons Raffaels für die Tapisserien im Vatikan, verbrannten bis auf eine. WOERMANN, Geschichte, S. 11, Anm. 8.

¹⁰²⁶ Dies ist dem aufopferungsvollen Einsatz des Konservators der Sammlungen, Andreas Müller, gemeinsam mit Akademieangehörigen zu verdanken. Müller vernachlässigte dabei sein Atelier, das vollständig ausbrannte. WOERMANN, Geschichte, S. 11. Die gerahmten Aquarelle wurden von den Wänden genommen und in einem Ecksaal gemeinsam mit den Blättern der Kupferstichsammlung und der Handzeichnungssammlung übereinandergestapelt gelagert. WOERMANN, Geschichte, S. 12. Bei der Neuordnung der Kupferstichsammlung half Andreas Müllers Tochter Wilhelmine. KOLLER, Das Ideal, S. 20.

¹⁰²⁷ Über die Anzahl der zerstörten Blätter herrscht in der Literatur Verwirrung: Ziemke spricht zutreffend von 27. ZIEMKE, Siena, Anm. 9. Abweichend dazu findet sich bei LEVIN, Repertorium, S. VI der Hinweis auf 25 verbrannte Blätter, 31 sind es bei WOERMANN, Geschichte, S. 22. Neumeyer spricht davon, dass kaum ein Blatt verloren ging. Dazu liefert er allerdings keinen Quellennachweis. NEUMEYER, Ramboux, S. 57.

¹⁰²⁸ Oberbürgermeister Becker hatte eine Kommission eingesetzt, der er selbst vorsah. WOERMANN, Geschichte, S. 22. Roland Risse war vom Oberbürgermeister mit der Klärung der Fragen beauftragt worden, welche der Blätter 1872 verbrannten und wo sich die übrigen Aquarelle befänden. In der Folge dieser Aufklärung machte Risse darauf aufmerksam, dass sie Stiftung der Sammlung an die Vorgabe geknüpft worden war, sie dauerhaft auszustellen und diese Forderung baldmöglichst erfüllt werden müsse. Desweiteren machte er Vorschläge zur Vervollständigung der Sammlung. Schreiben von Roland Risse an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Becker vom 22. 10. 1877. StA Düsseldorf, II 618, 65-66.

¹⁰²⁹ Von Roselli sollte das *Abendmahl* in der Sixtinischen Kapelle kopiert werden und von Masolino ein Fresko in der Collegiata zu Castiglione Olona. Schreiben von Roland Risse an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Becker vom 21. 7. 1878. StA Düsseldorf, II 618, 67. Das Exemplar des Mosler-Katalogs von 1851, das heute im Akademiearchiv zu Düsseldorf aufbewahrt wird, enthält auf der letzten Seite handschriftliche Notizen, die die Vorschläge Risses und noch weitere

Sehr wahrscheinlich aber wurde der gleichzeitig gefasste Plan umgesetzt, 18 bislang in Mappen aufbewahrte Aquarelle zu rahmen und auszustellen;¹⁰³¹ zumindest weisen Lichtränder auf einigen, in den beiden Mosler-Katalogen nicht verzeichneten Blättern darauf hin¹⁰³² (*Kat. Nrn. 67 - 74*).

Bis zur Fertigstellung des neuen Kunstakademiegebäudes 1879 verblieben die Blätter in der Obhut des Kurators Andreas Müller und wurden aus Mangel an geeigneten Räumlichkeiten nicht gezeigt,¹⁰³³ aber wohl im Rahmen der Künstlerausbildung zumindest eingeschränkt genutzt. Im neuen Akademiegebäude¹⁰³⁴ sollten die Akademiesammlungen (die Gemäldegalerie, das Kupferstichkabinett und die Ramboux'sche Sammlung) ihren Platz in den zwei Räumen des Kupferstichkabinetts im ersten Stock finden, wo neben Malklassen, Ateliers, die Kupferstecherschule auch der Hörsaal für Kunstgeschichte untergebracht war.¹⁰³⁵ (*Abb. 183a*) Eine vom Berliner Finanzministerium 1874 geäußerte Überlegung, die der Stadt Düsseldorf gehörende Ramboux'sche Sammlung in die Kunsthalle der Stadt zu überführen, um durch den Verzicht auf Ausstellungsräume Baukosten des zu errichtenden Kunstakademie-neubaus einzusparen, wurde von der Akademie offenbar abgelehnt und nicht weiter verfolgt.¹⁰³⁶ Die 1881 seitens des Kunstakademiekuratoriums geäußerte Befürchtung, die Stadt würde als Miteigentümerin die Sammlung der akademischen Nutzung entziehen, konnte nach dem Auffinden zwischenzeitlich verschollener Dokumente entkräftet werden.¹⁰³⁷ Im Laufe der zweiten Jahreshälfte 1881 waren Blätter nicht allein im Kupferstichkabinett, sondern auch in der Aula der Akademie im zweiten Stock ausgestellt, wo sich auch die Gemäldegalerie der Akademie befand. Die Aquarelle dienten weiter be-

re Ergänzungsvorschläge auflisten: „Von Andrea del Castagno das *Abendmahl* aus S. Apollonia, jetzt in Militärmagazin zu Florenz, von Filippino Lippi in der Capella Brancacci in S. Maria del Carmine zu Florenz die *Ehrung* und die *Kreuzigung Petri*, von Correggio eine Madonna zu Parma und ein Fresko in S. Paolo zu Parma, von Masaccio in der Capella Brancacci in S. Maria del Carmine zu Florenz den *Zinsgroschen*, *Petrus tauft die Heiden*, *Adam und Evas Vertreibung aus dem Paradies*, von Masaccio oder Masolino *Heiligung des Lahmen und Auferweckung der Tabitha*, von Masolino nach einem der Gewölbegemälde in der Colleciata in Castiglione Olona bei Mailand, von Mantegna ein Fresko in der Eremitani zu Padua, von Andrea del Sarto die Madonna del Sacco in SS. Annunziata zu Florenz und eines der monochrom gemalten Fresken im Chiostrò dello Scalzo zu Florenz, von Fra Bartholomeo das 1870 abgenommene *Jüngste Gericht* in S. Maria Nuova zu Florenz, von Filippo Lippi die *Marienkronung* im Dom zu Spoleto und ein Fresko aus dem Chor des Domes zu Prato.“

¹⁰³⁰ WOERMANN, Geschichte, S. 22.

¹⁰³¹ Roland Risse war vom Oberbürgermeister mit der Klärung der Fragen beauftragt worden, welche der Blätter 1872 verbrannt und wo sich die übrigen Aquarelle befänden. In der Folge dieser Aufklärung machte Risse darauf aufmerksam, dass sie Stiftung der Sammlung an die Vorgabe geknüpft worden war, sie dauerhaft auszustellen und diese Forderung baldmöglichst erfüllt werden müsse. Schreiben von Roland Risse an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Becker vom 22. 10. 1877. StA Düsseldorf, II 618, 65-66.

¹⁰³² Neumeyer nennt eine vermutlich mit dieser Kommission identische Kommission, die mit der Aufgabe befasst gewesen sei, die Aufstellung der seit dem Brand in Mappen verwahrten Aquarelle zu klären. NEUMEYER, Ramboux, S. 57.

¹⁰³³ Schreiben von Roland Risse an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Becker vom 22. 10. 1877. StA Düsseldorf, II 618, 65-66.

¹⁰³⁴ Unmittelbar nach dem Großbrand wurde zunächst ein Wiederaufbau der zerstörten Gebäudeteile angestrebt, schließlich jedoch ein Neubau geplant: den Anforderungen an eine Kunstakademie konnte das ehemalige kurfürstliche Schloss nicht genügen, ein Neubau hingegen würde der Künstlerausbildung gerechter werden und auch die Kunstentwicklung der Stadt Düsseldorf positiv beeinflussen können. BRÜES, Das Akademiegebäude, S. 127. 1873 begannen schließlich die Vorarbeiten für den Neubau, der von 1875 bis 1879 an der Nordseite des Sicherheitshafens errichtet wurde. WOERMANN, Geschichte, S. 24.

¹⁰³⁵ BRÜES, Das Akademiegebäude, S. 130 und Abb. 5. Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Archiv, Inv. Nr. 119.

¹⁰³⁶ Schreiben vom Finanzministerium Berlin an den Staatsminister für geistige, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten vom 5. 7. 1874. GStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 3.

¹⁰³⁷ Schreiben vom Kuratorium der Kunstakademie Düsseldorf an den Staatsminister für geistige, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten vom 6. 6. 1881. GStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 7. Schreiben vom Staatsminister für geistige, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten an das Kuratorium der Kunstakademie Düsseldorf vom 23. 7. 1881. GStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 7.

sonders als Lehrmittel im Rahmen von Vorlesungen und Studien der Schüler.¹⁰³⁸ (*Abb. 183b*) Ende des Jahres beklagt der neue Konservator Theodor Levin (1861 - unbekannt; zwischen 1883 - 1890 an der Akademie tätig) die aber auch dort bestehende räumliche Enge, die ungünstige Art der Hängung sowie die unsystematische und unvollständige Aufstellung, infolge derer die „in ihrer Gesamtheit sehr werthvolle und für das Studium der italienischen Kunst bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts [...] schwer zu beschaffendes Material bietende Ramboux'sche Sammlung durch die vorliegenden Verhältnisse in keiner Weise begünstigt wird.“¹⁰³⁹ Offenbar war die Hängung nicht streng chronologisch organisiert, so dass sich kaum kunsthistorische Zusammenhänge erschlossen. Besonders bedauerlich war in den Augen Levins auch, dass der Mosler'sche Katalog von 1851, zwar veraltet, inzwischen vergriffen und nicht mehr zu beschaffen war.¹⁰⁴⁰ Spätestens mit dem Fehlen eines Katalogs musste eine zielgerichtete Nutzung der Sammlung nahezu unmöglich werden; es ist zudem unklar, auf welcher Grundlage die Hängung der neueröffneten Ausstellung fußte. Sie hätte auf die Nummerierung der Blätter im oberen rechten Bereich¹⁰⁴¹ zurückgehen können, die auf die Katalognummern des Katalogs von 1851 basiert. Aussicht auf Abhilfe versprach die 1882 gemachte (Wieder-)Entdeckung der Abschrift der von Ramboux angefertigten Verzeichnisse. Auf die unerwartet schwierige Beschaffung des Mosler'schen Kataloges von 1851 konnte damit verzichtet¹⁰⁴² und seit mehr als 30 Jahren eine die aktuelle Forschung berücksichtigende Katalogisierung der Ramboux'schen Sammlung angestrebt werden.¹⁰⁴³ Laut Levin war es in hohem Grade wünschenswert, durch die Aktualisierung des Katalogs „auch den Schülern der Akademie“ die Bedeutung der Sammlung zu verdeutlichen.¹⁰⁴⁴ Wenn auch die kunsthistorische Bedeutung der Blätter unter den Schülern offenbar wenig verbreitet war, war ihre Wertschätzung als künstlerische Studienobjekte ungebrochen: noch 1882 wurden die eingeschränkten Besuchszeiten beklagt und eine Ausweitung der Öffnungszeiten gefordert.¹⁰⁴⁵

Von der einst angestrebten angemessenen Nutzung der Ramboux'schen Sammlung konnte allerdings auch weiterhin kaum die Rede sein. Levin spricht 1883 nun gar von einer „nutzlosen“ Aufstellung:

¹⁰³⁸ Schreiben vom Kuratorium der Kunstakademie Düsseldorf an den Staatsminister für geistige, Unterrichts- und Medizinal-angelegenheiten vom 6. 6. 1881. GStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 7. BRÜES, Das Akademiegebäude, Abb. 5. Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Archiv, Inv. Nr. 119.

¹⁰³⁹ Die gerahmten Blätter hingen an den Wänden bis zu einer „dem Auge kaum erreichbaren“ Höhe. Bericht von Theodor Levin über die Handzeichnungs- und Kupferstichsammlung der Akademie vom 27. 12. 1881. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1598, 203.

¹⁰⁴⁰ „Zur Zeit ist in Düsseldorf ein Katalog derselben [Sammlung] überhaupt nicht zu erlangen. Wie man mir mitgetheilt hat haben die Erben des verstorbenen Sekretärs der königlichen Kunst Akademie Mosler das alleinige Recht, den von demselben verfassten Katalog zu verkaufen. Bis vor kurzem konnte dieser Katalog zu dem unverhältnismäßig hohen Preise von 1 Mark von den Moslerschen Erben bezogen werden. Seit einigen Monaten ist der Maler Mosler jun. nach Leipzig verzogen und hat die noch vorrätigen Exemplare mit sich genommen. Meine Bemühungen [diese] zu erlangen waren vergeblich. Doch auch ohne Kenntnis dieses Verzeichnisses darf man aus allgemeinen Gründen annehmen, daß dasselbe gänzlich veraltet ist.“ Bericht von Theodor Levin über die Handzeichnungs- und Kupferstichsammlung der Akademie vom 27. 12. 1881. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1589, 204. Laut Reiseführer war der Katalog zum Preis von 1 Mark um 1890 noch zu beziehen. Woerl's Reisehandbücher. Führer durch Düsseldorf, 6. Auflage, Wien 1890, S. 13.

¹⁰⁴¹ Siehe dazu *Katalog, Vorbemerkung*.

¹⁰⁴² Schreiben von Levin vom 3. 10. 1882. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1598, 295 - 296.

¹⁰⁴³ Schreiben des Kuratoriums der Akademie an den Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten vom 12. 6. 1882. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1598, 276 - 278.

¹⁰⁴⁴ Bericht von Theodor Levin über die Handzeichnungs- und Kupferstichsammlung der Akademie vom 27. 12. 1881. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1589, 204.

¹⁰⁴⁵ Schreiben des Direktoriums an das Kuratorium der Kunstakademie vom 13. 6. 1882. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1598, 264.

Die ungerahmten Blätter (circa 80 Stück), „deren Bedeutung hinter der der eingerahmten in keiner Weise zurücksteht“, befanden sich weiter in Mappen und wurden wohl im Kupferstichkabinett aufbewahrt, dass seit Januar 1882 auch für die Öffentlichkeit zugänglich¹⁰⁴⁶ war. Die nach dem Brand verbliebenen 223 gerahmten Blätter¹⁰⁴⁷ hingen noch immer zusammen mit der Gemäldesammlung in der lediglich für zwei Stunden in der Woche geöffneten Aula¹⁰⁴⁸ teilweise so hoch, dass eine eingehende Betrachtung stark eingeschränkt oder ausgeschlossen war¹⁰⁴⁹ (*Abb. 184a und b*). Einige Aquarelle waren wegen Raumnot an schwenkbaren, in der Aula eigentlich zur Aufnahme von Ölgemälden gedachten (Stell-)Wänden aufgehängt worden.¹⁰⁵⁰ Ein Teil der gerahmten Blätter, die zuvor in den Räumen des Kupferstichkabinetts ausgestellt waren – darunter die besonders geschätzten Aquarelle nach den Tapisserien Raffaels, die gemeinsam mit den Kupferstichen nach den Originalkartons Raffaels studiert werden konnten – konnten infolge des Platzmangels nicht aufgehängt werden. Sie waren dem Studium entzogen und wurden in einem unzugänglichen Raum übereinandergestapelt aufbewahrt.¹⁰⁵¹ Gerade vor diesem Hintergrund muss wohl von einer relativ willkürlichen Auswahl der gezeigten Blätter ausgegangen werden; das Auswahlkriterium bildete bei dem Ziel einer möglichst umfangreichen Aufstellung die (geringe) Größe der Blätter, während ausgerechnet die für das Studium besonders wertvollen großformatigen Blätter unbenutzt blieben.¹⁰⁵²

Angesichts dieser für ihn unhaltbaren Umstände schlug Konservator Levin 1883 vor, die gesamte Sammlung zu rahmen und in einem die beiden Räume des Kupferstichkabinetts verbindenden, 17 Meter langen Korridor aufzuhängen.¹⁰⁵³ (*Abb. 183a*) Der Korridor war zwar ungeheizt, besaß aber Fenster, die die Blätter noch dazu keinem direkten Sonnenlicht aussetzten. Die Blätter sollten in zwei übereinander liegenden Reihen in relativ niedriger Höhe zu betrachten sein. Mit kurzen deutlichen Bezeichnungen versehen, würde die Sammlung so nicht nur auf die Akademieschüler, die das Kupferstichkabinett und somit auch den Korridor täglich nutzten, „künstlerisch in hohem Maße anregend wirken, sondern auch wesentlich dazu beitragen, den Sinn für die historische Betrachtung der Kunst zu wecken“. ¹⁰⁵⁴ Diese Hängung wäre gewiss im Sinne Ramboux' gewesen, wären doch auf diese Art die feinen Details besser erkennbar und ein Studieren der abgebildeten Kunstwerke besser möglich gewesen. Obwohl das Lehrerkollegium der Kunstakademie eine Ausstellung der gesamten Sammlung

¹⁰⁴⁶ Schreiben des Direktorium der Kunstakademie an das Kuratorium der Kunstakademie vom 30. 3. 1882. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1598, 243.

¹⁰⁴⁷ LEVIN, Repertorium, S. VI.

¹⁰⁴⁸ Die Aula war nur sonntags zwischen 11 und 13 Uhr geöffnet. Schreiben von Levin an das Direktorium der Akademie vom 15. 6. 1883. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1599, 29 - 30.

¹⁰⁴⁹ Schreiben von Levin an das Direktorium der Akademie vom 15. 6. 1883. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1599, 29 - 30.

¹⁰⁵⁰ Der Vorschlag von Andreas Müller im Schreiben des Kuratoriums der Kunstakademie Düsseldorf an den Staatsminister für geistige, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten vom 11. 3. 1879. GStA PK, I. HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 5. Die Umsetzung im Schreiben vom Kuratorium der Kunstakademie Düsseldorf an den Staatsminister für geistige, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten vom 6. 6. 1881. GStA PK, I. HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 7.

¹⁰⁵¹ Schreiben von Levin an das Direktorium der Akademie vom 15. 6. 1883. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1599, 29 - 30.

¹⁰⁵² EBD., 32.

¹⁰⁵³ EBD., 30 - 31.

¹⁰⁵⁴ EBD., 30.

befürwortete,¹⁰⁵⁵ überwogen auf dieser Seite jedoch konservatorische Bedenken.¹⁰⁵⁶ Es wurde von diesem sogar ins Auge gefasst, im Falle einer Ausstellung von den potentiell gefährdeten Blättern Kopien anzufertigen¹⁰⁵⁷ – ein Vorschlag, den Levin als „nicht zweckentsprechend“ vor allem hinsichtlich der zu erwartenden minderen Qualität dieser Kopien ablehnte.¹⁰⁵⁸ Daran, Fotografien nach den Blättern anzufertigen, wurde übrigens nicht gedacht. Da die Kunstakademie und das Kultusministerium keine Verantwortung für die Unversehrtheit der Blätter übernehmen konnten (oder wollten), kam die Ausstellung der Blätter nicht zustande. In dieser Folge wurde auch die an die Ausstellung gekoppelte Katalogisierung nicht realisiert.¹⁰⁵⁹

Bedeutend für die Nutzung der Sammlung war aber das von Levin 1882 verfasste und 1883 erschienene *Repertorium der bei der königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf aufbewahrten Sammlungen*. Sämtliche an der Akademie aufbewahrte Bücher, Gipsabgüsse, Gemälde, Stiche, Handzeichnungen, Nachstiche, Kopien und auch Ramboux' Aquarellkopien sind hier alphabetisch nach Autoren, Künstlern beziehungsweise kopierten Künstlern sortiert. „Neben der Möglichkeit, sich schnell und erschöpfend zwischen den vorhandenen Kunstlehrmitteln zu orientieren, soll Schülern der Akademie zugleich ein wissenschaftlicher Leitfaden im Gebiete der Kunstgeschichte geboten werden. Vielleicht erweist es sich auch für weitere Kreise, die den Sammlungen der Akademie ihre Teilnahme zuwenden, nicht als unbrauchbar.“¹⁰⁶⁰ Durch die alphabetische Ordnung der Sammlung nach Künstlern erschloss sich dem Nutzer des Repertoriums allerdings keine zusammenhängende chronologische Kunstgeschichte. Zwar wies Levin auf alle Aquarelle, auch die nach anonymen frühchristlichen und frühmittelalterlichen Kunstwerken, gesondert hin, die seiner Meinung nach besondere Beachtung verdienten,¹⁰⁶¹ doch lieferte er keine über die Informationen zu Künstlernamen, Ort, Datum und Titel der Kunstwerks hinausgehenden Erläuterungen. Allerdings korrigierte aber bei einigen Blättern die Zuschreibungen; er konnte sich dabei auf die jüngeren Veröffentlichungen zur italienischen Malerei unter anderem von Jacob Burckhardt¹⁰⁶² und Joseph A. Crowe/ Giovanni B. Cavalcaselle¹⁰⁶³ stützen, in denen einige der von Ramboux abgebildeten Kunstwerke besprochen werden. Der Erwähnung der Blätter im Repertorium muss aber nicht bedeuten, dass die Blätter auch durchgängig zu sehen waren: Wie wir oben hörten, waren die Aquarelle nach Raffaels berühmten Tapisserien nicht aufgehängt gewesen, werden aber 1883 im Repertorium erwähnt.

¹⁰⁵⁵ Schreiben des Kuratoriums der Akademie an den Minister für geistliche, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten vom 28. 2. 1884. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1599, 85.

¹⁰⁵⁶ Die geäußerten Bedenken hinsichtlich Wandfeuchte, Diebstahl oder mutwilliger Beschädigung der hinter Glas zu rahmenden Blätter ließ Levin nicht gelten. Schreiben von Levin an das Direktorium der Akademie vom 15. 6. 1883. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1599, 30 - 31.

¹⁰⁵⁷ Schreiben des Direktoriums der Akademie an das Kuratorium der Akademie vom 14. 8. 1833. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1599, 38.

¹⁰⁵⁸ Schreiben von Levin an das Direktorium der Akademie vom 9. 8. 1883. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1599, 41. Ein Ersetzen beschädigter Kopien durch Kopien von Akademieschülern, freilich vor den Originalen ausgeführt, hatte er zuvor für möglich gehalten. Schreiben von Levin an das Direktorium der Akademie vom 15. 6. 1883. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1599, 31.

¹⁰⁵⁹ Levin hatte eine von ihm durchzuführende Katalogisierung der Sammlung erst bei der Entscheidung für eine Ausstellung in Angriff nehmen wollen. Schreiben von Levin an das Direktorium der Akademie vom 15. 6. 1883. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1599, 32.

¹⁰⁶⁰ LEVIN, Repertorium, S. VII.

¹⁰⁶¹ LEVIN, Repertorium, S. 314 - 315.

¹⁰⁶² BURCKHARD, Jacob: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Leipzig 1855.

¹⁰⁶³ CROWE, Joseph A./Giovanni B. CAVALCASELLE: Geschichte der italienischen Malerei, 6 Bde., Leipzig 1869-79.

Obwohl die Aula in den Jahren 1886 bis 1894 umgebaut und erst 1896 eingeweiht wurde,¹⁰⁶⁴ scheinen die Aquarelle in diesem Zeitraum dennoch ausgestellt gewesen zu sein, denn die Öffnungszeiten der Aula wurden 1891 von drei auf sechs Stunden in der Woche erweitert.¹⁰⁶⁵ Angesichts der weiter wachsenden Raumnot wurden 1891 bereits frühere Pläne, die Aquarelle in die Städtischen Kunstsammlungen zu überführen, wieder aufgenommen. Sie blieben aber wieder ohne Konsequenzen.¹⁰⁶⁶ An der Katalogisierung aller Aquarelle wurde weiterhin festgehalten.¹⁰⁶⁷ Wohl in diesem Zusammenhang wurde die Sammlung 1895 revidiert und erstmals in ihrer Gesamtheit chronologisch geordnet; wie es scheint, blieb aber eine Katalogisierung aus. Es kam auch nicht zu einer Rahmung und Ausstellung aller Blätter.¹⁰⁶⁸ Zumindest seit 1898 war es möglich, an Führungen des Kastellans durch das Museum teilzunehmen¹⁰⁶⁹ – vielleicht war dies bereits zuvor der Fall gewesen. 1898 war das Museum an allen Tagen der Woche für je drei Stunden gegen Eintritt geöffnet.¹⁰⁷⁰

Doch das Platzproblem sollte sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nicht lösen, sondern verschärfte sich durch das stetige Anwachsen der Lehrsammlung dramatisch.¹⁰⁷¹ Wohl um mehr Platz für die aktuellen Ausbildungsansprüchen genügenden Lehrmittel zu erlangen, wurden seit 1913 erneut Verhandlungen über die Übernahme der Blätter durch die städtischen Kunstsammlungen und damit über eine Auslagerung des Museum Ramboux geführt.¹⁰⁷² Offizieller Endpunkt der akademischen Nutzung der Sammlung bildete im September 1918 nach längeren Verhandlungen schließlich die Übergabe der Aquarelle an die Städtischen Kunstsammlungen.¹⁰⁷³ Angesichts des „besorgniserregenden“ Zustands der Blätter wurden sie zunächst konservatorischen Maßnahmen unterzogen.¹⁰⁷⁴ Um eine Nutzung der nun ausschließlich für die Wissenschaft als außergewöhnlich wertvoll erachteten Blätter zu ermöglichen, wurden sie schließlich erstmals vollständig katalogisiert. Die Bearbeitung des Katalogs war im April 1921 „nach langen Mühen“ abgeschlossen.¹⁰⁷⁵ Dieser Katalog bildet bislang die einzige voll-

¹⁰⁶⁴ BIEBER, Dietrich: Die Wand- und Deckenbilder Peter Janssens in der alten Aula der Kunstakademie, in: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, hrsg. v. Eduard Trier, Düsseldorf 1973, S. 139 - 146, hier S. 139.

¹⁰⁶⁵ Erlass des Ministers für geistliche, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten vom 15. 6. 1891. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1599, 162.

¹⁰⁶⁶ Unklarheiten über die Eigentumsverhältnisse der Sammlungen verzögerten die Durchführung zunächst. Nach der Klärung verliefen die Verhandlungen im Sande.

¹⁰⁶⁷ Erlass des Ministers für geistliche, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten vom 15. 6. 1891. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1599, 162.

¹⁰⁶⁸ Die Akten, die über die Inventarisierung und Verwaltung der Kunstsammlungen der Akademie über 1895 hinaus Auskunft geben könnten, sind seit dem Zweiten Weltkrieg verloren.

¹⁰⁶⁹ Teilnehmern der 70. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte Düsseldorf am Rhein und seine Umgebung das Bergische Land. Festgabe den Teilnehmern der 70. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte zu Düsseldorf vom 19. - 24. September 1898 gewidmet. Herausgegeben vom Düsseldorfer Verkehrsverein, Düsseldorf 1898, S. 71. 1921 wurde aufgrund der Aufbewahrungsart der Blätter ohne Rahmung und Montierung vermutet, dass sie bereits nach dem Akademiebrand nicht mehr zu sehen gewesen waren. Maschineschriftlicher Bericht über die Ramboux-Sammlung von Koetschau vom 23. 4. 1921. StA Düsseldorf, II 618, ohne Nummer.

¹⁰⁷⁰ Öffnungszeiten: Mo - Sa 10 - 13 Uhr, So 11 - 13. Eintritt: 50 Pf für 1 - 2 Personen, für jede weitere Person 25 Pf. Woerl's Reisehandbücher, Führer durch Düsseldorf, 6. Auflage, Wien 1890, S. 13.

¹⁰⁷¹ Schreiben von Schaarschmidt an das Direktorium der Kunstakademie vom 30. 3. 1893. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1599, 198 - 199.

¹⁰⁷² Schreiben der Registratur I an Professor Koetschau 1913 - 1917. StA Düsseldorf, II 619, 147 - 148.

¹⁰⁷³ Maschineschriftlicher Bericht über die Ramboux-Sammlung von Koetschau vom 23. 4. 1921. StA Düsseldorf, II 618, ohne Nummer.

¹⁰⁷⁴ „Die Aquarelle sind jetzt sorgfältigst konserviert, wie unsere Handzeichnungen montiert [...] und in Kästen untergebracht worden.“ Schreiben von Koetschau an das Oberbürgermeisteramt vom 22. 6. 1920. StA Düsseldorf, II 619, 154.

¹⁰⁷⁵ „Nach langen Mühen sind die Arbeiten an der Ramboux-Sammlung nunmehr zum Abschluß gekommen. [...] Inspektor Horn wurde mit der Anfertigung eines Zettelkatalogs betraut. Diese ist in sorgfältiger Weise, für die er alles Lob verdient, von ihm durchgeführt worden, sodass es heute ohne jede Schwierigkeit möglich ist, die Ramboux-Sammlung zur Erläute-

ständige Katalogisierung der Sammlung und ist noch heute – hinsichtlich der Zuschreibung der Vorlagen in vielen Fällen überholt – in der Grafischen Sammlung des Museum Kunst Palast in Düsseldorf in Gebrauch.

4. 2. 3 *Wahrnehmung der kopierten Kunstwerke*

Insgesamt ergab sich durch die museale Präsentation für die kopierten Kunstwerke eine weitere Veränderung ihrer Wahrnehmung. Waren die Kunstwerke bereits während des Kopierens aus ihrem originalen Bezug herausgelöst, verkleinert, in ein anderes Medium übersetzt und in eine neue Funktion überführt worden, setzte sich dieser Prozess der Abstraktion von ursprünglichem Erscheinungsbild, Umfeld und angestammter Funktion mit der Präsentation in einem Museum einer Kunstakademie nördlich der Alpen fort. Die den Vergleich mit anderen Kunstwerken ermöglichende Ausstellungssituation entkleidete die überwiegend religiösen Kunstwerke ihres religiösen Entstehungszusammenhangs und relativierte sowohl ihre Einzigartigkeit als auch – durch die Einordnung in eine chronologische Kunstgeschichte – die schöpferische Leistung ihrer Urheber. Diese Umstände mussten die Profanisierung der von den Nazarenern als „göttlich“ verehrten Kunstwerke und Künstler unfreiwillig befördern und das erklärte Ziel, die christliche Kunst mithilfe der Kopiersammlung „wiederzubeleben“, aushöhlen.

Bereits während der Kaufverhandlungen der Kopiersammlung waren die kopierten Kunstwerke in einen neuen Bedeutungszusammenhang gestellt worden. Die von Ramboux getroffene Entscheidung über die Abbildungswürdigkeit der Kunstwerke ließ die kopierten Kunstwerke in den Augen der Stifter der Sammlung als „die wichtigsten Kunstwerke Italiens“¹⁰⁷⁶ erscheinen. Auch die Akademieprofessoren und Kunsthistoriker bezeichneten sie als die „bedeutendsten Monumente der christlichen Malerkunst in Italien.“¹⁰⁷⁷ Im Zusammenhang mit der bisherigen Lehrsammlung der Kunstakademie betrachtet waren sie „von ungleich bedeutsameren Interesse als die [Düsseldorfer] Gemäldegalerie.“¹⁰⁷⁸ Zusätzlich dazu bedeutete die museale Präsentation eine weitere Aufwertung der kopierten Kunstwerke – nicht nur gegenüber den nicht-kopierten Kunstwerken, sondern auch gegenüber den nicht ausgestellten kopierten Kunstwerken: Wir erinnern uns an Levins oben angeführten Worte von 1883, dass die in Mappen aufbewahrten Blätter in ihrer Bedeutung in keiner Weise hinter den gerahmten und ausgestellten Kopien zurückstehen würden.

Die Begeisterung, mit der die Wiedergabe der tatsächlich weitgehend unbekanntesten Kunstwerke aufgenommen wurde, speiste sich nicht aus dem – unmöglichen – unmittelbaren Vergleich mit den Originalen, sondern vor allem aus dem Vergleich mit den wenigen Reproduktionen, die den Betrachtern bis dato von den Vorlagen zu Verfügung standen: 1859 wurde die gelungene Einfühlung Ramboux' in die

rung der Geschichte der italienischen Malerei heranzuziehen.“ Die Katalogisierung wurde erschwert durch einen Mangel an zuverlässigen Verzeichnissen der Sammlung. Maschineschriftlicher Bericht über die Ramboux-Sammlung von Koetschau vom 23. 4. 1921. StA Düsseldorf, II 618, ohne Nummer.

¹⁰⁷⁶ Stiftungsurkunde der Genossenschaft des Rheinischen Ritterbürtigen Adels vom 19. 2. 1840. Abschrift im StA Düsseldorf, II 618, 8v.

¹⁰⁷⁷ WIEGMANN, Die Königliche Kunstakademie, S. 48.

¹⁰⁷⁸ WIEGMANN, Die Königliche Kunstakademie, S. 47. Auch Franz Kugler gewichtete die Bedeutung der Aquarelle innerhalb der akademischen Sammlung Düsseldorf sehr hoch, sie sei eine „Hauptzierde“ der Sammlungen der Düsseldorfer Kunstakademie und „unschätzbar“. KUGLER, Die öffentlichen Museen, S. 154 - 155.

Ausdruckswerte und die formalästhetisch-stilistischen Merkmale der Vorlagen gelobt und mit den Stichen der Brüder Riepenhausen verglichen: diese hätten Anfang des 19. Jahrhunderts versucht, „durch Schwung der Linien [...] der Schwäche aufzuhelfen, durch eingehenden Vortrag das Alterthümliche dem neuen Vorstellungsvermögen anzunähern, so dass eine Verkündigung von Giotto in der Riepenhausenschen Gestalt füglich für eine Erfindung des Vasari gelten könnte.“¹⁰⁷⁹ Die Begeisterung über das von Ramboux zusätzlich gebotene detaillierte Eingehen auf Merkmale, die in der gewohnten Form der Reproduktionsstiche nicht zum Ausdruck gekommen sind und kommen konnten, musste – sofern die teilweise ungünstige Hängung der Blätter ein nahsichtiges Betrachten der Blätter überhaupt erlaubte – zu einer veränderten Sichtweise der abgebildeten Kunstwerke hinsichtlich ihres materiellen und stilistischen Erscheinungsbildes führen.

Der Kunsthistoriker Franz T. Kugler (1808 - 1858) besaß zwar eine gewisse Denkmälerkenntnis, doch konnte er sich höchstens auf sein Gedächtnis, ihm bekannte Reproduktionsstiche und aus diesen Seherfahrungen gespeisten Vorstellungen über das Aussehen der Kunstwerke beziehen, als er die Kopien 1841 nach dem Besuch des Museums Ramboux mit den Worten lobte:

„Allerdings sind dies nur Kopien, [...]. Aber sie vergegenwärtigen uns die Originale in einer so höchst meisterhaften Weise, daß sie in der That nichts zu wünschen übrig lassen; der Künstler hat sich überall in den Geist und Charakter seines Originales so vollständig hineingearbeitet, er hat dasselbe durchweg so von innen heraus, so im Gefühle des Ganzen, so frei von aller sklavischen Ängstlichkeit, die sonst nur zu häufig den Kopien anzuhängen pflegt, reproduziert, daß seine Arbeiten vielmehr den Eindruck eines selbständigen Schaffens als den der Nachahmung hervorbringen.“¹⁰⁸⁰ Ferner beobachtete er, dass der „Charakter der alten Mosaiken, der einfache Vortrag der Giottisten [...] ebenso treu wiedergegeben [sind], wie die sorgfältig zierliche Technik des Perugino, die grossartig freie Behandlung der Buonarotti'schen Fresken, der Schiller der Tapeten Raphaels und das leichtsinnige Verfahren der späten Manieristen.“¹⁰⁸¹

Auch das *Kunstblatt* stellt heraus, dass die Aquarelle ebenso „genial und frei, wie treu im Geiste der Urheber gemacht“ sind, und in ihrem Zusammenhang eine vollständige Übersicht der Entwicklung der italienischen Kunst gewähren, von dem „strengen Style der altchristlichen Mosaiken in Ravenna und Rom bis zu der höchsten Stufe der Kunst bei Raphael und Michelangelo.“¹⁰⁸² Das buchstäbliche „Einfühlen“ in das dargebotene Kunstwerk und das überzeugende, das heißt übereinstimmend auch mit dem Geist des Kunstwerks wahrgenommene „Nachschöpfen“ denn das bloße handwerkliche Nachahmen, entsprach der Sichtweise der Zeit – auch der eines Kunsthistorikers – auf Kunstwerke allgemein als poetische Ausdrucksformen und bewegt sich im Rahmen der Kopienauffassung der Zeit, die

¹⁰⁷⁹ Archiv für die zeichnenden Künste, 5. Jg., 1859, S. 10.

¹⁰⁸⁰ KUGLER, Die öffentlichen Museen, S. 154. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, S. 18 - 19.

¹⁰⁸¹ KUGLER, Die öffentlichen Museen, S. 155.

¹⁰⁸² Kunstblatt, 27, 2. 4. 1840, S. 108.

– wir erinnern uns an die eingangs erwähnten Definition¹⁰⁸³ – sich zwischen freier Nachschöpfung und Dokumentation des Ist-Zustandes bewegen kann. Offenbar waren es allein das beobachtete differenzierte Eingehen auf Stil, Material, Technik und die auch ohne den Vergleich mit dem Original auf den Aquarellen erkennbaren Hinweise auf den Erhaltungszustand der Vorlagen, die das Urteil der besonderen Treue der Kopien begründeten. So schreibt der Kunstkritiker und Tübinger Ästhetikprofessor Friedrich T. Vischer (1807 - 1887) nach dem Betrachten der Blätter 1842, dass auf den Aquarellen: „mit den Grundzügen des Styls und Colorits zugleich der eigenthümliche Ton des Mosaik, des Tempera- und Ölgemäldes, der Freske, der Teppichweberei, ja selbst des halb verwischten, Verwittern, je nach der Gattung und dem Zustande des Originals wie durch Zauber wiedergegeben ist [...]“¹⁰⁸⁴

Auf Grundlage dieser Beobachtungen wurde (und wird) der Betrachter dazu verleitet, die Kopien uneingeschränkt mit den Originalen gleichzusetzen. So wurden die Aquarelle an einer Stelle als „Abbildungen in Größe der Originale“¹⁰⁸⁵ – wegen der gemeinsamen Präsentation mit den Ölgemälden der Gemäldegalerie in vermutlich ähnlichen Goldrahmen mussten die von Ramboux verkleinert abgebildeten Kunstwerken in den Augen der Betrachter als vergleichbar große Gemälde erscheinen. War diese Annahme zumindest hinsichtlich der bekanntesten Vorlagen noch zu korrigieren, so konnten auch bereits kunsterfahrenen Italienreisenden die von Ramboux auf den Kopien subtil und stilistisch unsichtbar vorgenommenen Eingriffe in die Ikonografien und die rekonstruierenden Ergänzungen der beschädigten Kunstwerke nicht auffallen, sofern die Kopien nicht unmittelbar mit anderen Abbildungen verglichen werden konnten. Dies jedoch war kaum möglich, da – auch in der Akademielehrsammlung selbst – in den weit überwiegenden Fällen keine alternativen Abbildungen existierten und die wenigen nicht genau genug waren, um einen Vergleich zu ermöglichen. Dies betraf auch die Farbigkeit: Gerade die Farbigkeit hob die Blätter aus den bisherig bekannten Reproduktionen heraus und wurde von den Betrachtern deshalb besonders beachtet¹⁰⁸⁶ und als authentisch wahrgenommen.¹⁰⁸⁷ Die von Ramboux gepflegte Praxis, die vorgefundenen Farbreste als Grundlage für die Farbgebung zu wählen und die Kunstwerk damit vollständig zu kolorieren, musste bei dem Betrachter zu Fehlinterpretationen und zu einer verfälschten Wahrnehmung der Farbgebung der kopierten Kunstwerks führen. Unwahrscheinlich ist auch, dass die verflachende Projektionsweise gekrümmter Vorlagen und die damit einhergehenden Verzerrungen der Komposition von allen Betrachtern durchschaut und richtig interpretiert wurden. Doch setzt dies alles eine relativ nahsichtige Betrachtung der Aquarelle unter hinreichenden Lichtverhältnissen voraus, welches – wie oben dargelegt – höchstens für einen Teil der Aquarelle möglich war. Aus diesem Grund war auch die von Ramboux ursprünglich angestrebte Möglichkeit zum vergleichenden Studieren der kopierten Kunstwerke kaum angemessen möglich. Dazu trug auch die zeitweise ungeordnete (nicht chronologische) Hängung und die fehlende Erschließung der Sammlung durch einen Katalog bei – der Rezipient konnte so die Kunstentwicklung

¹⁰⁸³ Siehe S. 8 - 9.

¹⁰⁸⁴ VISCHER, Die Aquarell-Copien, S. 237.

¹⁰⁸⁵ Archiv für die zeichnenden Künste, 5. Jahrgang, 1859, S. 12.

¹⁰⁸⁶ „Kupferwerke können schon durch den Mangel der Farbe und der unmittelbaren Nachbildung des Originals bei Weitem nicht so lebendige Anschauung geben.“ Kunstblatt, 27, 2. 4. 1840, S. 108.

¹⁰⁸⁷ Schreiben des Kuratoriums der Kunstakademie Düsseldorf an den Minister für geistige, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten Berlin vom 15. 6. 1841. GStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX., Nr. 1, Bd. 1.

nicht nachvollziehen und wurde im Unklaren gelassen über die Datierung, Zuschreibung und Lokalisierung des kopierten Kunstwerks und damit seine Bedeutung und Besonderheit innerhalb der italienischen Kunstgeschichte. Ferner fehlte die Identifikation der dargestellten Inhalte und Persönlichkeiten, was den Nutzen des Museums Ramboux zumindest zeitweise zusätzlich stark einschränken musste.

4. 3 Konkrete Bezüge auf die Kopiensammlung

4. 3. 1 Kunsthistorische Forschung und Publikationen

Eine eingehendere kunsthistorische Beschäftigung mit den auf den Blättern abgebildeten Kunstwerken scheint an der Düsseldorfer Kunstakademie nur sehr eingeschränkt stattgefunden zu haben. 1853 beklagte man in der Zeitschrift *Deutsches Museum*, dass es ein „Jammer“ sei, dass in Düsseldorf „für die Kunstgeschichte schon seit Jahren nichts, aber auch gar nichts gethan wird, zumal da durch eine treffliche Kupferstichsammlung und die bekannte Ramboux'schen Aquarelle die besten Anhaltspunkte geboten waren.“¹⁰⁸⁸ Tatsächlich brachte es Düsseldorf nicht zu einem Zentrum der kunsthistorischen Forschung wie zum Beispiel Berlin, mit seiner oben kurz angesprochenen besonderen Verschränkung von praktischer kunsthistorischer Künftlerausbildung an der Akademie und theoretischer kunstwissenschaftlichen Forschung an Museum, im Kunstverein und der Universität. Die rheinische Universität hatte ihren Standort nicht in der Landeshauptstadt Düsseldorf, sondern in Bonn – kurz nach ihrer Gründung 1818 wurde dort Kunstgeschichte zunächst im Rahmen des naturwissenschaftlichen Zeichenunterrichts gelehrt. Nach 1840 – nachdem der Maler-Kunsthistoriker Ernst Förster als Professor für Kunstgeschichte abgelehnt worden war¹⁰⁸⁹ – sollte sich (auch) in Bonn die theoretische Kunstgeschichte als universitäres Fach vom akademischen Zeichenunterricht lösen und nicht mehr von Malern, sondern von Juristen, Theologen, (Kirchen-)Historikern und schließlich von Kunsthistorikern auf einer theoretischen Ebene betrieben werden.

In Düsseldorf gab es an der Kunstakademie seit 1821 eine „Professur für Kunstgeschichte“: Sie wurde von den Konservatoren der akademischen Lehrsammlung bekleidet und rekrutierte sich zunächst aus Künstlern oder Künstler-Kunsthistorikern wie Carl I. Mosler. Er und seine Nachfolger hielten Vorlesungen, die sich nicht nur an die Schüler der Akademie, sondern auch an die „Kunstfreunde der Stadt“ richteten und die Kunstgeschichte vornehmlich von der Renaissance bis zur zeitgenössischen Kunst praktisch anhand von Beispielen aus der Lehrsammlung behandelten. Die Vorlesungen Moslers fanden zwei Mal wöchentlich, überwiegend aber an Samstagen statt.¹⁰⁹⁰ Ab 1855 übernahm Andreas Müller die Vorlesungen.¹⁰⁹¹ Befasste sich Mosler seit längerem hauptsächlich forschend und theoretisch mit Kunstgeschichte, waren seine Nachfolger bis 1874 hauptsächlich „Praktiker“, die Kunstgeschichte mit Bezug auf die praktischen künstlerischen Bedürfnisse der Kunstschüler lehrten. Die ge-

¹⁰⁸⁸ Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben, 3. Jg., 1853, Januar - Juni, S. 443 - 444.

¹⁰⁸⁹ DILLY, Kunstgeschichte als Institution, S. 184.

¹⁰⁹⁰ EBERLEIN, Carl Mosler, S. 111. Die Akademie verfügte über einen eigenen Hörsaal für Kunstgeschichte, der im oberen Geschoss neben den Ateliers, den Räumen der Elementarklasse, der Bauklasse, der Kupferstecherklasse, dem Kupferstichkabinett und der Aula, in der die Gemäldesammlung und die Aquarelle Ramboux aufbewahrt wurden, untergebracht war. WOERMANN, Geschichte, S. 25.

¹⁰⁹¹ WOERMANN, Geschichte, S. 16. Mosler war bis 1855 an der Akademie tätig. BIEBER, Aus der Chronik, S. 215.

haltenen Vorlesungen wurden nicht veröffentlicht, wie etwa in den Statuten der Berliner Kunstakademie verankert.¹⁰⁹² Berührungspunkte mit freiberuflich forschenden Kunsthistorikern, wie Karl J. Schnaase (1798 - 1875), hatten die Düsseldorfer Künstler, Kunstschüler und Kunstinteressierten auf außerakademischer Ebene, in Privathäusern und vor allem im Kunstverein, wo Schnaase in den 1830er Jahren aus seinen Werken las.¹⁰⁹³ Im April 1873 wurde schließlich ein akademischer Lehrstuhl für Kunstgeschichte eingerichtet, der von Wilhelm Rossmann (1832 - 1885), ehemals Professor für Kunstgeschichte an der Kunstschule Weimar, bekleidet wurde. Seine öffentlichen Vorträge über Kunstgeschichte erfreuten sich über den Sommer 1873 großer Beliebtheit, bis Rossmann noch im selben Jahr als Vortragender Rat an der Generaldirektion der königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft nach Dresden wechselte. Der Lehrstuhl blieb bis zur Einsetzung seines Nachfolgers Karl Woermann (1844 - 1933), Dozent an der Heidelberger Universität, im April 1874 vakant.¹⁰⁹⁴ Von Woermann, Jurist und Professor für Kunstgeschichte, sind kunsthistorische Publikationen bekannt und es ist anzunehmen, dass er während ihrer Bearbeitung auch die Aquarelle genutzt hat. Dennoch war und blieb die Kunstakademie Düsseldorf kein Ort für die institutionalisierte theoretische kunsthistorische Forschung, wie sie sich im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an den Universitäten etabliert hatte.

Dabei hatte der potentielle Nutzen der Kopiensammlung für die theoretische kunsthistorische Forschung zumindest teilweise zu ihrem Erwerb beigetragen. Der Jurist und Kunsthistoriker Schnaase hatte als Vorsitzender des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen den Erwerb der Sammlung für die Akademie maßgeblich vorangetrieben.¹⁰⁹⁵ Schnaase gilt als einer der Begründer der modernen deutschen Kunstgeschichtsforschung. Bereits während eines Italiaufenthalts 1826/1827 hatte er den Plan entwickelt, eine „zusammenhängende Übersicht“ über die italienische Kunst auszuarbeiten und arbeitete während der 1830er Jahre in Düsseldorf an der Konzeption dieses Werks.¹⁰⁹⁶ Wenn auch letztlich nicht beweisbar, ist dennoch davon auszugehen, dass die Aquarelle eine nicht unwesentliche Rolle bei der Entstehung des mehrbändigen Überblickswerks *Geschichte der bildenden Künste*¹⁰⁹⁷ spielten, insbesondere bei den Studien zu dem Band, der sich mit der italienischen Kunst des Mittelalters befasst und 1864 erschien. Allerdings wird im Text des Buches nicht auf die Ramboux'schen Aquarelle hingewiesen, dafür aber – wohl aufgrund der besseren Erreichbarkeit – auf die inzwischen erschienenen Lithografien nach den Durchzeichnungen Ramboux'.¹⁰⁹⁸

Franz T. Kugler, seit 1835 Professor an der Berliner Akademie der Künste, Kunsthistoriker, Dichter und Herausgeber der Zeitschrift *Kunstblatt*, hat das Museum Ramboux 1841 kurz nach seiner Eröffnung besucht und eine Besprechung des Museums in der *Allgemeinen Preußischen Staats-Zeitung* veröffentlicht.¹⁰⁹⁹ Neben Schnaase ist Kugler nach Rumohr und Waagen die vierte wichtige Persön-

¹⁰⁹² DILLY, Kunstgeschichte als Institution, S. 189.

¹⁰⁹³ DILLY, Kunstgeschichte als Institution, S. 212.

¹⁰⁹⁴ WOERMANN, Geschichte, S. 16 und 17.

¹⁰⁹⁵ Siehe S. 181.

¹⁰⁹⁶ KULTERMANN, Geschichte der Kunstgeschichte, S. 94.

¹⁰⁹⁷ SCHNAASE, Karl: Die Geschichte der bildenden Künste, 8 Bände, 2. Auflage, Düsseldorf/Stuttgart 1843 - 1864.

¹⁰⁹⁸ SCHNAASE, Geschichte der bildenden Künste, 7, Teilband 5, S. 334.

¹⁰⁹⁹ KUGLER, Franz: Die öffentlichen Museen von Köln und Düsseldorf, in: Kleine Schriften und Studien zur

lichkeit, die die Kunstgeschichte in Deutschland als Wissenschaft begründet hat. Sein *Handbuch der Kunstgeschichte*¹¹⁰⁰ stellt einen ersten Versuch in Deutschland dar, einer breiten Öffentlichkeit eine umfassende Überblicksdarstellung zur Kunstgeschichte zu liefern.¹¹⁰¹ Zum Zeitpunkt des Museumsbesuchs hatte er die Arbeiten zur ersten Auflage vom *Handbuch* bereits abgeschlossen.¹¹⁰² Er lobte die „Bequemlichkeit mit der man hier gründlich kritische Vergleichen anstellen kann.“ Die Anordnung der Ausstellung sei „sehr zweckmäßig“ und „wohlbedacht,“¹¹⁰³ man könne originale Kunstwerke, die an entlegenen Orten verstreut sind, an einem Ort in Kopien versammeln – wir erinnern uns an die oben zitierte Klage Kuglers von 1834 über die stark beschränkte Auswahl an Abbildungen italienischer Kunst vor allem aus der Zeit vor dem 14. Jahrhundert. „[Die Kopien] begreifen sowohl die Werke aus den älteren, der Antike noch nahe stehenden Zeiten der christlichen Kunst, als solche aus den Perioden des dumpfen Verfalls im weiteren Mittelalter, aus denen des Wiedererwachens im 12., 13. und 14., so wieder steigenden Entwicklung im 15. Jahrhundert, aus der grossartigen Blüten-Epoche im Anfange des 16. und endlich aus den Zeiten der Ausartung in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.“¹¹⁰⁴ Es ist anzunehmen, dass sich Kugler die Blätter im Rahmen der Möglichkeiten genau ansah und zu Erkenntnissen kam, die für die nächsten Bände und Auflagen seines Handbuches hätten wertvoll sein können, wenn auch die Spuren, die die Betrachtung in seiner Veröffentlichung hinterließen, in einem Fall vage (*Kat. Nr. 28*), aber sonst nicht erkennbar sind: Kugler ging es in dem Überblickswerk vorwiegend um das Ordnen der bereits in früheren Veröffentlichungen gemachten Erkenntnisse denn um eingehende stilistische Untersuchungen, für die die Sammlung hätte Grundlage sein können.

Auch Friedrich T. Vischer (1807 - 1887), seit 1836 außerordentlicher Professor für Ästhetik an der Universität Tübingen und Verfasser zahlreicher kunstkritischer Aufsätze, lobt die Sammlung 1842 ausdrücklich. Vischer sah die Kunstakademie in der Pflicht, die Vervollständigung „dieser trefflichen Sammlung“ durch die Hand Ramboux’ voranzutreiben. Desweiteren wünschte sich Vischer „im Namen von ganz Deutschland“ die Vervielfältigung der Aquarelle durch die Verantwortlichen der Akademiesammlung in Form eines Druckwerkes, das in mehreren Lieferungen (Heften) veröffentlicht werden sollte.¹¹⁰⁵ So würde jede größere Bibliothek, insbesondere jede Universitätsbibliothek und Kunstschule, über die Sammlung verfügen können, und besonders die italienische Malerei vor dem 16. Jahrhundert könnte so endlich anschaulich gemacht werden.¹¹⁰⁶ Während es 1864 zur Übergabe weiterer Blätter von Ramboux gekommen war und 1877 zumindest eine Überlegung zur „Vervollständigung“ der Sammlung – wenn auch nicht durch Kopien von der Hand Ramboux’ – gegeben hatte, so blieb eine druckgrafische Publikation der Blätter aus. Dies sollte sich insbesondere für die weitere kunsthistorische Rezeption nachteilig auswirken. Obwohl das Museum Ramboux den Status als

Kunstgeschichte II, Stuttgart 1854, S. 152-156. Zuerst veröffentlicht in: Allgemeine Preußische Staats-Zeitung, 1841, 9. Oktober.

¹¹⁰⁰ KUGLER, Franz: *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgart 1842. Die zweite Auflage erschien 1847.

¹¹⁰¹ KULTERMANN, *Geschichte der Kunstgeschichte*, S. 91 - 92.

¹¹⁰² Das Vorwort der 1842 erschienenen ersten Auflage datiert vom Oktober 1841.

¹¹⁰³ KUGLER, *Die öffentlichen Museen*, S. 155.

¹¹⁰⁴ KUGLER, *Die öffentlichen Museen*, S. 155.

¹¹⁰⁵ VISCHER, *Die Aquarell-Copien*, S. 286.

¹¹⁰⁶ VISCHER, *Die Aquarell-Copien*, S. 285.

Düsseldorfer Sehenswürdigkeit bis in das späte 19. Jahrhundert hinein beizubehalten schien¹¹⁰⁷ und unter Kunstinteressierten während der 1840er und 1850er Jahre in überregionalen Kulturzeitschriften Thema war, ist sie dennoch in Kunsthistorikerkreisen auf anschaulicher Ebene nie richtig bekannt geworden. In ikonografischen Spezialuntersuchungen finden sich nur vage Spuren einer Nutzung als Forschungshilfsmittel.

Ferdinand Piper (1811 - 1889), Kirchenhistoriker und Professor für Theologie an der Universität Berlin, verweist in seiner 1851 erschienenen ikonografischen Studie *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert*¹¹⁰⁸ neben druckgrafischen Abbildungswerken auch auf die Aquarelle in der Düsseldorfer Kunstakademie. Piper hat die Blätter selbst gesehen und nicht nur die ausgestellten Blätter betrachtet, sondern auch die nicht ausgestellten. Für Piper waren sie in ihrer Gesamtheit, wie von Ramboux beabsichtigt, besonders wertvoll als Ikonografiegeschichte: darunter zum Beispiel die bislang noch nicht im Reproduktionsstich veröffentlichten Fußbodenmosaikfragmente aus dem 13. Jahrhundert in der Kirche S. Giovanni in Evangelista zu Ravenna (*Kat. Nr. 38*). Piper geht auf das kopierte Kunstwerk ein, weil er sich für die Darstellung der Personifikation des Windes interessierte: „Noch einmal in dem Mosaikfußboden des Hauptschiffs [von S. Giovanni in Evangelista] war das bewegte Meer dargestellt; dieses Mosaikbild hat sich mit einigen anderen Resten erhalten (es ist 1763 aufgefunden) und wird gegenwärtig in der Sakristei aufbewahrt: da erscheint am Mast des Schiffs der Wind als ein Mann in halber Figur in einer grünen Jacke und bläset in ein Horn.“¹¹⁰⁹ Weitere von ihm genutzte Aquarelle betreffen Malereien, von denen bereits bei Ciampini und/oder d'Agincourt Reproduktionen vorhanden waren. Im Rahmen der Untersuchung der Kreuzigungsikonografie verweist Piper auf eine *Kreuzigung* in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi aus dem 13. Jahrhundert¹¹¹⁰ (*Kat. Nr. 94*), für die Ikonografie des personifizierten Flusses Jordan nennt er das Apsismosaik zu S. Prassede, Rom.¹¹¹¹ (*Kat. Nr. 25*) Als frühestes (bekanntes) Beispiel für die Ikonografie „Christus in der Herrlichkeit“, die unter oder über dem Himmel, der durch Sonne, Mond und Sterne angedeutet ist, angeordnet ist, nennt er das Apsismosaik von S. Maria Maggiore, Rom.¹¹¹² (*Kat. Nr. 48*) Den Freskenzyklus zum Leben des hl. Benedikt im Klosterhof von SS. Severino e Sossio in Neapel aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert führt er als Beispiel für die Anordnung religiöser Szenen in einer Landschaft an.¹¹¹³ (*Kat. Nr. 234 - 237*)

In dieser Breite wird die Sammlung in anderen veröffentlichten ikonografischen Studien nicht herangezogen. Der Aachener Kanonikus und bedeutender Sammler mittelalterlicher Stoffe und Erforscher ihrer Geschichte, Franz Bock (1823 - 1899), nutzte die Sammlung in geringem Umfang für seine zwischen 1859 bis 1871 in Bonn erschienene Untersuchung *Geschichte der liturgischen Gewänder des*

¹¹⁰⁷ So wird es in Reiseführern als „von bedeutend höherem Interesse“ als die Gemäldesammlung originaler Kunstwerke angepriesen, es enthalte Aquarelle „nach den kunstgeschichtlich wichtigsten Werken der christlichen Malerei Italiens von ihrer frühesten Epoche an bis zur höchsten Blüthezeit.“ Woerl's Reisehandbücher, Führer durch Düsseldorf, 6. Auflage, Wien 1890, S. 13.

¹¹⁰⁸ PIPER, Ferdinand: *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert*, erster Band, zweite Abteilung, Weimar 1851.

¹¹⁰⁹ PIPER, *Mythologie*, S. 442 - 443.

¹¹¹⁰ EBD., S. 178.

¹¹¹¹ EBD., S. 540.

¹¹¹² EBD., S. 188.

¹¹¹³ EBD., S. 28 - 29.

Mittelalters.¹¹¹⁴ Bock kannte Ramboux seit den frühen 1850er Jahren persönlich. Beide verband das Interesse an der Wiederbelebung mittelalterlicher Kunst, wie die Gestaltung von kirchlichen Stickereien in Gestalt von Bildteppichen und Paramenten.¹¹¹⁵ Für seine Forschungen zur mittelalterlichen Paramentik stützte sich Bock bevorzugt auf die originalen mittelalterlichen Stücke, die er unter anderem während einer ausgedehnten Studienreise 1853 - 1855 durch Kirchen und Klöster Deutschlands, Frankreichs, Belgiens, Österreichs und Italiens zusammengetragen hatte.¹¹¹⁶ Für die Untersuchungen frühchristlicher Paramente jedoch waren Bock Ramboux' Aquarelle nach frühchristlichen Mosaiken bedeutsam, da aus dieser Zeit kaum Stoffe erhalten sind: „Die trefflichen Original-Copien frühchristlicher Malerei, [...], geben vielfach Aufschluss, nicht nur wie die frühesten liturgischen Gewänder beschaffen, sondern wie sie auch an einzelnen Theilen durch Stickereien verziert waren.“¹¹¹⁷ Doch die Schwarz-Weiß-Illustration in seiner Publikation zu einzelnen Figuren aus dem Mosaik *Kaiser Justinian I. und Gefolge* aus S. Vitale, Ravenna, geht nicht auf das Ramboux-Aquarell, sondern auf eine Zeichnung von Ernst Förster aus dem Jahr 1837 nach dem Mosaik zurück.¹¹¹⁸ Die druckgrafische Publikation von Försters Zeichnungen erschien erst ab 1870;¹¹¹⁹ offenbar waren sie vor 1859 bereits anderweitig verfügbar gemacht worden – im Unterschied zu den Aquarellen von Ramboux, zu deren beschränkter Zugänglichkeit Bock 1859 bemerkt: „Diese reichhaltige, höchst lehrreiche Sammlung ist jetzt Eigenthum der Stadt Düsseldorf; ihre Benutzung scheint aber bis jetzt leider eine sehr beschränkte geblieben zu sein.“¹¹²⁰ Ihre druckgrafische Verbreitung blieb auch weiterhin Desiderat der Forschung, sofern die Blätter überhaupt bekannt waren. So findet sich beispielsweise im Anmerkungsapparat der vom Professor der Königlichen Akademie Berlin, Hermann Weiss, 1862 in Stuttgart verlegten Spezialuntersuchung *Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter* der Hinweis, dass der Verfasser zwar über den nur ungenauen Hinweis bei Bock wusste, dass es Abbildungen nach frühchristlichen Mosaiken im Museum Ramboux gibt, diese ihm aber nicht bekannt seien – Weiss gibt darüber hinaus falsche Angaben zu der Aquarellsammlung, wenn er von einer „auf der Stadtbibliothek

¹¹¹⁴ BOCK, Franz: Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters oder Entstehung und Entwicklung der kirchlichen Ornate und Paramente in Rücksicht auf Stoff, Gewebe, Zeichnung, Schnitt und rituelle Bedeutung nachgewiesen, 3 Bde., Bonn 1859 - 1871, hier besonders Bd. 1, S. 134, Anm. 317 und 318.

¹¹¹⁵ Zu Ramboux' Entwürfen zu der Serie von sechs Teppichen, die das Presbyterium, die Thronsitze und die Stufen vor dem Haupt- und Nebenaltären des Hochchores des Kölner Doms schmücken sollten, siehe ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nrn. 114 - 115 und NAREDI-RAINER, Paul von: Die Wandteppiche von J. A. Ramboux im Kölner Domchor, in: Kölner Domblatt 43 (1978), S. 143 - 188. Es ist unklar, ob Ramboux die mittelalterlichen Stickereien, die sich in seinem Nachlass befanden, von Bock oder vielleicht während seiner mehrmonatigen Jerusalemreise 1854 erworben hat. Zu dieser „Pilgerreise“ siehe COHEN, Elischeva: A pilgrim in Jerusalem, in: Israel Museum Journal, VI (Frühjahr 1987), S. 63 - 68.

¹¹¹⁶ 1849 plante Bock, zwecks geeigneter Vorlagengewinnung für die zeitgenössische Paramentenstickerei in den Sakristeien deutscher Kirchen alte Stickereien zu erschließen. BORKOPP-RESTLE, Der Aachener Kanonikus, S. 57. Bock brach 1853 zu einer ausgedehnten Studienreise zu mittelalterlicher Paramentik und Ornamentik auf, die ihn nicht nur durch Deutschland führte, sondern auch nach Frankreich, Belgien, Österreich und 1854 schließlich auch Italien: Hier suchte er Städte von Mailand bis Sizilien auf. Auf seiner Reise stellte er eine umfangreiche Sammlung von mittelalterlichen Stoffen und Stickereien vom 8. - 16. Jahrhundert zusammen. Enthalten waren auch Zeichnungen nach solchen sowie kirchliche Ausstattungsstücke und Abgüsse nach solchen. BORKOPP-RESTLE, Der Aachener Kanonikus, S. 68 - 72 und S. 78. 1855 schließlich wurde das Erzbischöfliche Museum in Köln eröffnet, das die stetig wachsende Sammlung Bocks aufnahm und dem Bock als Konservator vorstand. BORKOPP-RESTLE, Der Aachener Kanonikus, S. 80 - 85.

¹¹¹⁷ BOCK, Geschichte der liturgischen Gewänder, 1, S. 134 Anm. 2.

¹¹¹⁸ BOCK, Geschichte der liturgischen Gewänder, 1, Tafel X und S. 434 Anm. 1.

¹¹¹⁹ FÖRSTER, Ernst: Denkmale italienischer Malereien vom Verfall der Antike bis zum 16. Jahrhundert, 4 Bde., München 1870 - 1882.

¹¹²⁰ BOCK, Geschichte der liturgischen Gewänder, 1, S. 134 Anm. 2.

befindlichen Sammlung von Durchzeichnungen“ in Düsseldorf spricht.¹¹²¹ Eine druckgrafische Herausgabe der Blätter hielt Weiss für sehr wünschenswert,¹¹²² aber tatsächlich kam es auch weiterhin nicht dazu. Deshalb finden wir in Hefner-Altenecks *Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalters bis Ende des Achtzehnten Jahrhunderts nach gleichzeitigen Originalen*¹¹²³ wieder die Aquarelle Ernst Försters als Grundlage für die prachtvollen Farbabbildungen der beiden Kaiser-Mosaik zu S. Vitale, Ravenna (**Abb. 185 - 186**). Auch der in Düsseldorf 1841 – in dem Jahr, als das Museum Ramboux eröffnet wurde – gegründete *Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf*, der sich der grafischen Reproduktion religiöser Gemälde älterer Künstler, aber vor allem der zeitgenössischen Düsseldorfer Malerei widmete,¹¹²⁴ fühlte sich zur grafischen Publikation der Blätter nicht berufen. Selbst Karl Woermann – immerhin zwischen 1873 und 1882 Professor für Kunstgeschichte an der Düsseldorfer Kunstakademie und mit den Blättern vertraut – nutzte sie nicht zur Illustration seiner kunsthistorischen Publikationen: hier finden sich nebeneinander Chromolithografien, Stiche und Fotolithografien nach Originalen und auch Kopien; die Illustration zum Apsismosaik von S. Pudenziana geht nicht auf das Aquarell von Ramboux zurück, sondern auf eine spätere Kopie eines anderen Kopisten.¹¹²⁵

Wie gesucht Abbildungen nach besonders frühchristlichen und frühmittelalterlichen Kunstwerken noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren und welche Bedeutung die Aquarelle theoretisch noch immer hatten, zeigt das folgende Beispiel. Im Juli 1864 wandte sich der Philosoph und Kunsthistoriker Heinrich G. Hotho (1802 - 1873), Professor an der Berliner Universität und seit 1860 Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts, an die Düsseldorfer Kunstakademie. Er war zu diesem Zeitpunkt mit der Bearbeitung des ersten Teils seines Überblickswerks *Geschichte der christlichen Malerei in ihrem Entwicklungsgang: 1. Teil 300 - 1300*¹¹²⁶ beschäftigt und suchte nach geeigneten Grundlagen für Illustrationen, wobei er sich „[...] in Rücksicht auf altchristliche Mosaiken in großer Verlegenheit“ befand. Alles ihm bisher an Nachbildung Bekanntes entbehrte der „nöthigen Form und ist mehr oder weniger unbrauchbar für den Zweck den ich bei der Auswahl von photographierenden Blättern im Auge behalten muß. [...] Mein einziger Zweck geht darauf, gerade zur Veranschaulichung der Kunst aus diesen Jahrhunderten das Beste [...] zu liefern was zu erhalten ist. Selbst für die Aga

¹¹²¹ EBD. Vielleicht meinte er die Hefte von Ramboux' Lithografiewerk, die möglicherweise in der Stadtbibliothek in Düsseldorf aufbewahrt wurden. Sie enthalten keine Durchzeichnungen von Mosaiken.

¹¹²² WEISS, Herrmann: *Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräthes in Mittelalter vom 4. bis zum 14. Jahrhundert*. Erster Abschnitt. Byzanz und der Osten, Stuttgart 1862, S. 58 - 59, Anm. 1.

¹¹²³ HEFNER-ALTENECK, Jakob H. von: *Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalters bis Ende des Achtzehnten Jahrhunderts nach gleichzeitigen Originalen*, 6 Bde., 2. Auflage, Frankfurt/Main 1879 - 1888.

¹¹²⁴ GIERSE, Ludwig: *Das kleine Andachtsbild und der Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf*, in: *Religiöse Graphik aus der Zeit des Kölner Dombaus 1842 - 1880*. Ausst. Kat. Diözesanmuseum Köln 1980/81, S. 21 - 29. Der Verein verfolgte eine katechetisch-pädagogische Absicht und wollte sich an die breite Bevölkerung richten, trug aber nicht zuletzt zur hohen Wertschätzung und Popularisierung der Düsseldorfer Nazarener bei. Im Laufe von 25 Jahren vertrieb der Verein 7 Millionen „Bildchen“ in Kupfer- und Stahlstich, Lithographie und Photographie. KNOPP, Giesbert: *Die Altargemälde der Spätazarener in der Kirche St. Remigius in Bonn. Geschichte – Ikonografie – Restaurierung und Neuaufstellung*, Worms 2002, S. 50.

¹¹²⁵ WOERMANN, Karl: *Die Geschichte der Malerei*, 3 Bde., Leipzig 1879 - 1888. WOLTMANN, Alfred/Karl WOERMANN: *Die Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, 6 Bde., Wien/Leipzig 1915 - 1922. Die Abbildung in Band 3, Tafel 16 stammt von K. Otte.

¹¹²⁶ Der Band erschien 1867. Ein zweiter Teil, der zwei Jahre später erschien, blieb unvollendet.

Sofia ist das was Salzenberg giebt¹¹²⁷, kaum geeignet“ und auch das große Katakombenwerk Bosios aus dem 17. Jahrhundert¹¹²⁸ befriedigte seine Ansprüche nicht. Der Generaldirektor der Königlichen Museen Berlin, Ignaz von Olfers (1798 - 1872), hatte ihn auf die Ramboux'sche Sammlung aufmerksam gemacht¹¹²⁹ mit dem Hinweis, dass diese seinem Zweck dienliche Blätter enthalten könnte. Diese Blätter würde sich Hotho gerne nach Berlin schicken lassen,¹¹³⁰ um sie dort zu fotografieren und sie als Illustrationen in sein Buch aufzunehmen. Unter anderem¹¹³¹ interessierte er sich für Kopien nach Mosaiken von SS. Cosma e Damiano (*Kat. Nr. 3 und 4*) und S. Maria Maggiore in Rom (*Kat. Nr. 48*) sowie S. Vitale und S. Michele in Ravenna (*Kat. Nrn. 10 - 13*).¹¹³² Dem Gesuch Hothos wurde in Rücksicht auf Förderung eines wissenschaftlichen Werkes, „welches nach den bekannten Werken des Herrn Hotho jedenfalls vortrefflich werden wird“,¹¹³³ stattgegeben.¹¹³⁴ Der Ende 1867 veröffentlichte Band der *Geschichte der christlichen Malerei in ihrem Entwicklungsgange* Hothos enthielt allerdings keine Abbildungen, da eine umfangreiche Illustration einen erhöhten Kaufpreis nach sich gezogen hätte, der dem Wunsch Hothos entgegenstand, das Buch einem großen Leserkreis zugänglich zu machen.¹¹³⁵ Tatsächlich wissen wir nicht, ob die Aquarelle Hothos hohen Ansprüchen an die Wiedergabe der Originale entsprochen haben. Er wird sie dennoch gewiss auch als Forschungshilfsmittel studiert haben, so dass sie für uns unsichtbare Spuren in seiner Veröffentlichung hinterlassen haben.

Ist die Rezeption der Blätter auf nationaler Ebene kaum vorhanden, so ist sie auf internationaler Ebene nicht zu erwarten. In der zwischen 1864 - 1866 erschienenen, mehrbändigen *A New History of Painting in Italy From the Second to the Sixteenth Century*¹¹³⁶ von Joseph A. Crowe (1825 - 1896) und Giovanni B. Cavalcaselle (1819 - 1897) findet sich nur der Bezug auf die private Gemäldesammlung Ramboux', die Cavalcaselle 1852 bei einem Kölnbesuch gesehen hatte;¹¹³⁷ vielleicht studierte er auch die Durchzeichnungssammlung. Ob er auch das Museum Ramboux in Düsseldorf besucht hat, ist eher

¹¹²⁷ SALZENBERG, Wilhelm: Altchristliche Baudenkmale Constantinopels vom 5. bis 12. Jahrhundert. Im Anhang des Silentiarius Paulus Beschreibung der Agia Sofia metrisch übersetzt von W. Kortum, Berlin 1854.

¹¹²⁸ BOSIO, Antonio: Roma sotterranea. Posthum herausgegeben von Giovanni Severano, Rom 1632 - 34.

¹¹²⁹ Olfers war 1839 als Generaldirektor berufen worden. Da er auch enger Vertrauter des Königs Friedrich Wilhelm IV. war, hätte er von der Aquarellsammlung im Rahmen der Kaufverhandlungen erfahren können.

¹¹³⁰ NEUMEYER, Ramboux, S. 57, Anm. 1 ohne Nennung der Quelle.

¹¹³¹ Da er nicht genau wußte, welche Kopien sich in der Sammlung befinden, fragte er auch nach Kopien von Kunstwerken, die sich nicht in der Sammlung befinden: Mosaikausstattung des sog. Mausoleums der Galla Placidia in Ravenna, dem Lateranbaptisterium und den Mosaiken des Triumphbogens in S. Paolo fuori le mura in Rom. Brief von Heinrich G. Hotho an Andreas Müller vom 6. 7. 1864. StA Düsseldorf, II 619, 46-47.

¹¹³² Brief von Heinrich G. Hotho an Andreas Müller vom 6. 7. 1864. StA Düsseldorf, II 619, 46-47.

¹¹³³ So Andreas Müllers Einschätzung. Brief von Andreas Müller an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Hammers vom 17. 7. 1864. StA Düsseldorf, II 619, 44.

¹¹³⁴ Beschluss der Stadtverordnetenversammlung vom 26. 7. 1864. StA Düsseldorf, II 619, 52. Darin wurde auch dem Ersuchen Ramboux' stattgegeben, sich einige Blätter auszuleihen, um „einzelne Köpfe daraus in größerem Maßstab zu colorieren“. Brief von Ramboux an Andreas Müller vom 11. 7. 1864. StA Düsseldorf, II 619, 48-49. Welche Blätter Ramboux entlieh ist leider nicht überliefert. Andreas Müller hatte Ramboux zuvor vom Vorhaben Hothos informiert und wohl von Ramboux auch das Einverständnis erhalten. Müller hatte Hotho zuvor ein Verzeichnis der Mosaik-Kopien zugeschickt. Brief von Andreas Müller an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Hammers vom 17. 7. 1864. StA Düsseldorf, II 619, 44. Es ist letztlich nicht klar, ob er sich noch andere als die gewünschten hat zuschicken lassen. Die entliehenen Blätter waren im Oktober 1864 wieder in Düsseldorf zu besichtigen. „Die [...] Aquarellzeichnungen [sind] mit großem Danke und in bestem Zustande wieder hierher zurückgeliefert worden [...] [und] bereits in ihre Rahmen eingefügt und eingeklebt in der Sammlung wieder aufgehängt worden.“ Schreiben von Andreas Müller an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Hammers vom 12. 10. 1864. StA Düsseldorf, II 619, 53.

¹¹³⁵ So lautet der Klappentext. ZIEMER, Hotho, S. 326.

¹¹³⁶ CROWE, Joseph A./Giovanni B. CAVALCASELLE: A history of painting in Italy From the Second to the Sixteenth Century, 6 Bde., London 1864 - 1866.

¹¹³⁷ LEVI, Donata: Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana, Turin 1988, S. 40. CROWE/CAVALCASELLE, A history of painting, 5, S. 234, Anm. 4, daneben noch weitere Erwähnungen.

unwahrscheinlich. Cavalcaselle, italienischer Pionier der Kunstgeschichtsforschung, stützte sich bei seinen Forschungen über die italienische Malerei vor allem auf die unmittelbare Ansicht der Originale und seine bei dieser Gelegenheit angefertigten Nachzeichnungen.¹¹³⁸ Die Illustrationen des frühesten Werks der beiden Autoren gehen auf Fotografien nach den Originalen zurück, verwiesen wird ferner auf einschlägige Stichwerke.

1870 bemerkt Heinrich Otte in seiner Rezension des zwischen 1864 - 1866 erschienenen französischen Prachtwerks *Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance* von Jules Laborte (1797 - 1880),¹¹³⁹ dass sich dieser bei der Abbildung römischer Mosaik des frühen Mittelalters auf die „ungenügenden“ Abbildungen bei Ciampini stützt,¹¹⁴⁰ hätte er doch im Einzelfall auch die Aquarelle von Ramboux nutzen können. Offensichtlich kannte Otte die Blätter durch Hotho, hatte sie oder die Reproduktionsfotografien bei ihm oder im Berliner Kupferstichkabinett gesehen: Bei der Besprechung der Aussagen Labortes zu ravenatischen Mosaiken nennt Otte lediglich die Ramboux-Aquarelle nach den Mosaiken in S. Vitale und an entsprechender Stelle zu römischen Mosaiken nur die (beiden) Aquarelle nach dem Apsismosaik in SS. Cosma e Damiano und damit diejenigen Blätter, die nach Berlin geschickt worden waren. In Auseinandersetzung mit den Thesen Labortes stützte sich Otte in einem Fall – dem letztgenannten Apsismosaik – auf die Ramboux-Aquarelle: Anders als Laborte, der das Mosaik einem griechischen Mosaizisten zuschreibt, erschien Otte als „unbefangenen Betrachter“ das Mosaik auf den Aquarellen noch frei von der byzantinischen Starrheit und sei demzufolge nicht das Werk eines byzantinischen Meisters.¹¹⁴¹ Die Mehrzahl der insgesamt 148 Tafeln von Labortes in 500 Exemplaren erschienenem Werk – in einem separaten Album herausgegeben – wurde in dem neuen Druckverfahren der Fotolithografie in Verbund mit Farbendruck angefertigt. Offenbar hatte auch Hotho solche Illustrationen für seine Publikationen geplant. Durch die Möglichkeiten der Fotolithografie, also eine Fotografie nach einem Kunstwerk druckgrafisch zu vervielfältigen, mussten sich die Ansprüche der Kunsthistoriker dahingehend verändern, vorzugsweise Fotografien nach den Vorlagen als Forschungsgrundlage heranzuziehen. Ramboux' Aquarelle hätten aber, bevor Fotografien nach den Vorlagen existierten, nun zwar fotografisch verbreitet werden können, doch fehlte dazu seitens der Sammlungsinhaber und Kuratoren das Interesse und bis in die 1880er Jahre das Bewusstsein für die vor allem kunsthistorische Bedeutung der Blätter.

Im weiteren Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts blieb die Sammlung in Kunsthistorikerkreisen innerhalb und außerhalb des Rheinlandes weiterhin weitgehend unbekannt – die kunsthistorische Rezeptionsgeschichte als Forschungshilfsmittel hätte wohl einen anderen Verlauf genommen, wäre die Sammlung nicht nach Düsseldorf, sondern tatsächlich nach Berlin, in eines der Zentren der Kunstwissenschaft in Deutschland während des 19. Jahrhunderts, gelangt. Mussten die eingeschränk-

¹¹³⁸ MÜLLER-BECHTEL, Susanne: Die Zeichnung als Forschungsinstrument. Giovanni Battista Cavalcaselle (1819 - 1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550, (Kunstwissenschaftliche Studien 154), Berlin/München 2009. DIES.: Italienersehnsucht – Giovanni Battista Cavalcaselle und seine Zeichnungen nach italienischen Gemälden der Alten Pinakothek München, in: Italienersehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos, hrsg. v. Hildegard Wiegel, München, Berlin 2004, S. 161 - 173.

¹¹³⁹ LABORTE, Jules: *Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance*, Paris 1864 - 1866. LABORTE, Jules: *Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance*, Album. Paris 1864.

¹¹⁴⁰ *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* 3 (1870), Heft 1, S. 287 - 369, besonders S. 341 - 342.

¹¹⁴¹ EBD., S. 342.

ten Nutzungsmöglichkeiten an der Düsseldorfer Kunstakademie zum Vergessen der Sammlung wesentlich beitragen, war es nicht zuletzt auch die traditionelle Praxis der Kunsthistoriker, ihre Studien vor allem auf Reproduktionsstichwerke zu stützen; solange die Blätter auf diesem Wege nicht zugänglich waren, blieben sie unbekannt. Besiegelt wurde das Schicksal der Blätter schließlich durch die zunehmende Anzahl an Fotografien nach den Originalen, die über die fotografischen Anstalten Braun, Brogi oder Alinari beziehbar waren und letztlich den Blick auf die Kunstwerke dahingehend veränderten, dass die Aquarelle zumindest für die sich nun wandelnden Ansprüche der meisten Kunsthistoriker¹¹⁴² hinsichtlich ihrer Wiedergabequalität – der Dokumentation des Ist-Zustandes – überholt erscheinen mussten. Besiegelt wurde diese Verdrängung spätestens mit der technischen Möglichkeit, die Fotografie druckgrafisch zu vervielfältigen.¹¹⁴³

In Bezug auf die Kunstwerke, die sie abbildeten, mussten die Blätter jedoch noch lange theoretisch interessant bleiben, denn die Fotografiekampagnen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wählten nicht unbedingt die von den Nazarenern favorisierten Kunstwerke des Mittelalters oder Werke der Peruginoschule aus, sondern diejenigen Kunstwerke, die dem aktuellen Kunstgeschmack entsprachen. Die technischen Möglichkeiten bedeuteten jedoch noch nicht, dass die Reproduktionsfotografie sofort eine weite Verbreitung erfuhr. Dieser stand neben der begrenzten Auswahl der fotografierten Kunstwerke auf dem Markt und des relativ hohen Anschaffungspreises vor allem auch die mangelhafte Reproduktion der Farbigeit entgegen.¹¹⁴⁴ Es sollte es noch bis Ende des 19. Jahrhunderts dauern, bis die Farbfotografie erfunden werden sollte. Auf der anderen Seite war es die fehlende Akzeptanz der allgemeinen Reproduktionsart vor allem auf der Seite konservativer Kunsthistoriker und Akademiker. Um die Bevorzugung der Fotografie und die damit verbundene Abkehr von den traditionellen Reproduktionstechniken entbrannte ab 1838 eine leidenschaftliche Diskussion, in der die „technophoben“ Vertreter der traditionellen Reproduktionstechniken (aus Sorge um ihre Existenz) und auch einige Kunsthistoriker die Rolle der Fotografiekritiker einnahmen.

Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich war die Sammlung in Kunsthistorikerkreisen so vergessen, dass es bereits Tendenzen zu ihrer Wiederentdeckung gab: 1906 schreibt der Kunsthistoriker Heinrich Finke, die Sammlung habe nicht bloß einen künstlerischen, sondern auch kunsthistorischen Wert, doch dürfte die Sammlung „in Düsseldorf so ziemlich vergessen sein; jedenfalls hat, soviel ich weiß, keine des Materials würdige Ausstellung und auch keine größere Benützung stattgefunden“, und es wäre wünschenswert, dass vielleicht „einer der zahlreichen Meister der Zunft denen die Aufschrift

¹¹⁴² Die Akzeptanz fotografischer Reproduktionen von Kunstwerken setzte sich unter den Kunsthistorikern während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert nur langsam durch: Verantwortlich war hier das Festhalten an überkommenen Sehgewohnheiten und den damit verbundenen Abbildungserwartungen.

¹¹⁴³ LANGENMEYER/SCHLEIER, *Bilder nach Bildern*, S. 297.

¹¹⁴⁴ Bis zur Erfindung des ersten Farbfilms wurde die Farbigeit der Vorlagen nur unbefriedigend in adäquate Schwarz-Weiß-Werte übersetzt. Die Reproduktionen wichen in den Helligkeitsverhältnissen bei bestimmten Farbtönen stark von den Vorlagen ab. So erschienen rote und gelbe Farbtöne zu dunkel oder schwarz, blaue Töne blieben weiß. Abhilfe brachte die Retusche, in Anbetracht derjenigen Vorlagen, die sich nicht in gut zugänglichen Sammlungen, Galerien oder Museen befanden – wie z.B. die Fresken in Assisi oder anderer Kirchen in Italien –, ein sehr umständliches, teures und darüber hinaus auch mittelbares Verfahren. Darüber hinaus blieb auch das Ausbleichen der Fotografien bis in die 1880er Jahre ein Problem. Erst 1894 lag das erste systematische Fotografiewerk der Gemälde aus Florentinischen und Römischen Sammlungen vor. Bis dahin behalf man sich mit qualitativ minderwertigen und kleinformatischen Reproduktionen. PETERS, *Photographie als Lehr- und Genußmittel*, S. 6.

dieses Artikels zu Gesicht kommt, sein Interesse dem Ramboux'schen Schatze zuwendet: verdient hätte er es, und lohnend würde eine liebevolle Beschäftigung mit ihm immerhin sein.“¹¹⁴⁵ Dieser Meinung war man bereits an der Kunstakademie seit spätestens 1881, als der zuständige Konservator Theodor Levin die Bedeutung der Sammlung entdeckte. 1914, und damit noch vor der vollständigen Katalogisierung der Sammlung, wurde nochmals der erhebliche wissenschaftliche Wert der Blätter von den Kunstakademie festgestellt und es nun als Ehrenpflicht betrachtet, die Blätter zu publizieren. In jenem Jahr plante der Konservator der Lehrsammlung der Kunstakademie, Hermann Board (1908 - 1918 an der Akademie tätig), ein solches Projekt. Zu diesem Zweck hat er die Blätter in Schwarz-Weiß fotografieren lassen, sah dann jedoch von einer Publikation ab, da die akademische Lehrsammlung inzwischen einen wissenschaftlichen Direktor erhalten hatte, dem er die Veröffentlichung der Aquarelle überlassen wollte.¹¹⁴⁶ Doch auch jener Direktor, der Kunsthistoriker Karl Koetschau (1868 - 1949), seit 1913 Direktor der nun städtischen Kunstsammlungen Düsseldorf, verzichtete darauf. War im Zuge der zeitaufwändigen Katalogisierung der Aquarelle 1920 erneut der außergewöhnliche Wert der Blätter für die kunsthistorische Forschung betont worden,¹¹⁴⁷ wurde diese Einschätzung ein Jahr später eingeschränkt: Man begann, die traditionelle „Verlässlichkeit“ der Aquarelle in Frage zu stellen – Ausdruck der durch die Fotografie geprägten Erwartungen an die Abbildung historischer Kunstwerke und der inzwischen fortgeschrittenen Denkmälerkenntnis: „Die Zuverlässigkeit der Kopien von Ramboux ist nicht so groß, wie es bis jetzt angenommen wurde. Der Stil der Zeit in der sie geschaffen wurden, hat dem Künstler den Pinsel geführt, sodass also außergewöhnlich viel Nazarenisches in die alte Kunst hineingetragen worden ist. Es zeigt sich aber, daß die Kopien auch von willkürlichen Veränderungen den Originalen gegenüber nicht frei sind und daß sich der Künstler oft damit begnügt hat, den Gesamtausdruck [...] wiederzugeben, ohne sich treu an die Einzelheiten zu halten. [...]. Seitdem das nötige Vergleichmaterial vorhanden war, scheint sich kein Forscher, der über genügend Sachkenntnis verfügte, mit den Aquarellen beschäftigt zu haben, ausgenommen den Hamburgischen Professor Warburg, von welchem über einen Einzelfall demnächst eine Veröffentlichung zu erwarten ist.“¹¹⁴⁸

In diesem 1921 veröffentlichten Aufsatz über zwei Aquarelle nach Piero della Francesca's Fresken in der Kirche S. Francesco, Arezzo, (*Kat. Nrn. 190 - 191*) stellt der Kunsthistoriker Aby Warburg (1866 - 1929) den jeweils in Schwarz-Weiß abgebildeten Blättern unmittelbar die schwarz-weißen fotografischen Reproduktionen der kopierten Fresken gegenüber und übernimmt die Informationen der Blätter

¹¹⁴⁵ „So hat seine Sammlung nicht bloß einen künstlerischen, sondern auch einen kunsthistorischen Wert. Trotzdem dürfte sie in Düsseldorf so ziemlich vergessen sein; jedenfalls hat, soviel ich weiß, keine des Materials würdige Ausstellung und auch keine größere Benützung stattgefunden.“ FINKE, Alexander von Humboldt, S. 497. Finke kannte die Sammlung vermutlich durch die Arbeit an den Künstlerbiographien zu zwei Düsseldorfer Spätnazarenern, Carl Müller und Franz Ittenbach, die die Sammlung gut kannten. FINKE, Heinrich: Carl Müller, Köln 1896. FINKE, Heinrich: Der Madonnenmaler Franz Ittenbach, Köln 1898.

¹¹⁴⁶ Wissenschaftlicher Direktor der Städtischen Kunstsammlungen war Karl Koetschau (1868 - 1949) zwischen 1913 - 1934. Die Negativplatten wurden zu einem Gesamtpreis von 882 Mark von der Stadt angekauft. Schreiben von Koetschau an das Oberbürgermeisteramt vom 5. 3. 1914. StA Düsseldorf, II 619, 140. Die auf die 1913/1914 durchgeführte Kampagne zurückgehenden Schwarz-Weiß-Fotos sind noch heute die einzigen fotografischen Dokumente aller Blätter und werden noch heute genutzt.

¹¹⁴⁷ Schreiben von Koetschau an das Oberbürgermeisteramt vom 22. 6. 1920. StA Düsseldorf, II 619, 154.

¹¹⁴⁸ Maschineschriftlicher Bericht über die Ramboux-Sammlung von Koetschau vom 23. 4. 1921. StA Düsseldorf, II 618, ohne Nummer.

trotz leichter Zweifel ob möglicher Ergänzungen durch Ramboux dennoch weitgehend für die (theoretische) Rekonstruktion der beschädigten Vorlagen.¹¹⁴⁹ Kurz danach betrachtete der Kunsthistoriker Hans Graber in seiner 1922 erschienenen Monografie über Piero della Francesca eines der beiden Aquarelle kritischer. Er hält es für möglich, dass Ramboux die stellenweise zerstörte Vorlage auf dem Blatt ergänzend abgebildet haben könnte.¹¹⁵⁰ 1931 kam es, von Aby Warburg angeregt, zu einer ersten umfangreicheren Auswertung der Blätter durch Alfred Neumeyer (1901 - 1973). Sollte ursprünglich die ganze Sammlung publiziert werden,¹¹⁵¹ untersuchte Neumeyer schließlich nur einen kleinen Teil der Sammlung kritisch im Vergleich mit den Vorlagen mit dem Ziel, Informationen über das frühere Erscheinungsbild der Vorlagen zu erhalten.¹¹⁵²

Trotz des vielgelobten Einfühlens in die Vorlagen sind die Blätter im Laufe der zweiten Hälfte des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts nicht Forschungshilfsmittel kunsthistorischer Spezialuntersuchungen zu Ikonografie und Stil geworden: Der Grund hierfür lag in ihrer beschränkten Zugänglichkeit und der fehlenden druckgrafischen Verbreitung. Erst nachdem die Blätter für die Künstlerausbildung nicht mehr interessant waren und den Aufbewahrungsort gewechselt hatten, wurde ihnen von Seiten der Kunsthistoriker neue Aufmerksamkeit gewidmet. Doch nun war es für ein Heranziehen als kunsthistorisches Forschungshilfsmittel bereits zu spät: die kunstwissenschaftliche Sicht auf die kopierten Kunstwerke hatte sich durch die fotografischen Forschungshilfsmittel und die damit verbundene wachsende Denkmälerkenntnis gewandelt. Die Kopien wurden nun zunehmend mit der Erwartung, wie auf den Fotografien den Ist-Zustand des Originals dokumentiert zu bekommen betrachtet und aufgrund der beobachteten Abweichungen zu den später entstandenen Fotografien als Forschungshilfsmittel abgewertet. Diese Abwertung wurde noch verstärkt durch den beobachteten starken Einfluss nazarenischer Kunst, die Anfang des 20. Jahrhunderts nicht mehr dem gängigen Kunstgeschmack entsprach und ästhetisch abgelehnt wurde.

4. 3. 2 *Künstlerausbildung*

Anders als Kunsthistorikern waren die Aquarelle den Akademieschülern und -professoren ab 1841 im Rahmen der Zugänglichkeitsmöglichkeiten bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts stets vor Augen gewesen und geliebt. Die Künstlerausbildung blieb in ihren Grundstrukturen im Laufe des 19. Jahrhunderts nahezu unverändert; auch die theoretischen Rahmenbedingungen für die Nutzung der Lehrsammlungen der Akademie änderten sich nicht. Ein „Ersetzen“ der grafischen Reproduktionen durch Reproduktionsfotografien fand nicht statt und wurde seitens der Kunstakademie auch nicht angestrebt. Es war vielmehr ein Vorteil, möglichst viele, technisch unterschiedliche Abbildungen einer

¹¹⁴⁹ WARBURG, Aby: Piero della Francescas Constantinschlacht in der Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux, in: Gesammelte Schriften, Leipzig/Berlin 1932, I, S. 251 - 254. Erstmals veröffentlicht: WARBURG, Aby: Piero della Francesca's Constantinsschlacht in der Aquarellkopie von Johann Anton Rambouse, in: Atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte, Rom 1921, S. 326 - 327.

¹¹⁵⁰ GRABER, Hans: Piero della Francesca, Basel 1922, S. 19.

¹¹⁵¹ WARBURG, Aby: Tagebücher der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl, hrsg. v. Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass, in: Aby Warburg, Gesammelte Schriften, Studienausgabe, Bd. VII, Berlin 2001, S. 391.

¹¹⁵² NEUMEYER, Alfred: Johann Anton Ramboux. Sein Leben und Werk, (Habil.) Berlin 1931 (masch.). Neumeyer emigrierte 1935 in die USA und war dort 1937 - 1966 Dozent für Kunstgeschichte am Mills College in Oakland, Kalifornien.

Vorlage zu besitzen. Das Vorhandensein von mehreren Reproduktionen einer Vorlage in verschiedenen Reproduktionstechniken ist innerhalb der Lehrsammlung dennoch die Ausnahme. Die Aquarelle werden auch 1883 unter den vorhandenen übrigen Reproduktionen nach bestimmten Vorlagen noch immer so hoch geschätzt, dass sie im *Repertorium* noch vor Reproduktionsstichen, Chromolithografien und den wenigen Reproduktionsfotografien an erster Stelle genannt werden. Die Einschätzung, die Aquarellkopien Ramboux' seien mit der Erfindung der Fotografie per se überflüssig geworden und aufgrund besserer technischer Reproduktionsmöglichkeiten, wie auch der Chromolithographie, zunehmend in Vergessenheit geraten¹¹⁵³ ist somit nur zum Teil zutreffend.

Über die Richtlinien der Künstlerausbildung in Düsseldorf informieren die Berichte Schadows an das Berliner Kultusministerium von 1827¹¹⁵⁴ und 1831¹¹⁵⁵. Die Richtlinien basieren auf den bereits 1820 von Peter Cornelius und Carl I. Mosler entwickelten Plänen für eine im Sinne der Nazarener neu einzurichtende Düsseldorfer Kunstakademie. Die Vorstellungen über die rechte Ausbildung eines Künstlers speisen sich, der historischen Kunstauffassung der Nazarener gemäß, aus der Ausbildungspraxis der Künstler des Mittelalters und der Renaissance. Die Ausbildung, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts kaum verändern sollte, sah in den verschiedenen Abteilungen der Malerei-, Bau- und Kupferstecherschule jeweils drei aufeinander aufbauende Ausbildungsstufen vor: Die von allen Kunstschülern zu durchlaufende Elementarklasse, die Vorbereitungsklasse und schließlich die Meisterklasse, in der in Anlehnung an die mittelalterliche Praxis, im Atelier des Meisters zu lernen, jeder Künstler individuell betreut wurde, erstmals eigene Kompositionen entwarf und vom betreuenden Lehrer auch zur Mitarbeit an Aufträgen herangezogen werden konnte.

Die Ramboux'sche Sammlung kam neben den Sammlungen der Handzeichnungen, Kupferstiche und Gemälde vor allem in der zweiten Stufe der Künstlerausbildung zum Einsatz. In der ersten Ausbildungsstufe, der Elementarklasse, lernte der Schüler das „naturgemäße“ Zeichnen, das heißt die Einheit von zugleich schöner und natürlicher Naturnachahmung zu verinnerlichen. Er wurde an das dreidimensionale Auffassen einfacher Gegenstände, das Erfassen der Proportion und das Setzen von Licht und Schatten herangeführt und übte sich in den verschiedenen Zeichentechniken. Gezeichnet wurde nach einfachen Gegenständen und nach zeichnerischen oder druckgrafischen Vorlagen einzelner Körperteile. Die Nutzung der Ramboux'schen Aquarelle nach mittelalterlichen Kunstwerken kam zu diesem Zweck nicht in Frage. Das akademische Ideal war und blieb die traditionelle klassische Kunstauffassung, wie sie während der Antike, der Renaissance und dem Klassizismus gepflegt worden war. Allenfalls mögen die Blätter in Einzelfällen – wenn sie Kunstwerke abbilden, die der klassischen Kunstauffassung folgen – Vorlagen für Schülerzeichnungen gewesen sein.¹¹⁵⁶ Nach dem erfolgreichen

¹¹⁵³ RAVE, Ramboux und die Wiederentdeckung altitalienischer Malerei, S. 254. ZAHN, Johann Anton Ramboux, S. 12.

¹¹⁵⁴ Bericht von Wilhelm Schadow über den Zustand der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf an das Ministerium für geistliche, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten vom 18. 1. 1827. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, 1526, 205 ff. Abgedruckt bei TUCHOLSKI, Schadow, S. 323 - 332.

¹¹⁵⁵ Bericht über die zweckmäßige Organisation hiesiger Akademie und Bericht über den jetzigen Zustand derselben von 2. 9. 1831. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1526, 12 2ff. Abgedruckt bei TUCHOLSKI, Schadow, S. 333 - 338.

¹¹⁵⁶ Das Durchzeichnen nach den Aquarellen war wohl nicht gestattet. Im Reglement von 1831 ist das Durchzeichnen nach

Absolvieren der Elementarklasse lernte der Schüler in der obligatorischen Vorbereitungsstufe, an der alle Schüler bis auf die Architekturklasse teilnahmen, das Zeichnen nach dreidimensionalen Körpern, das heißt konkret nach antiken Skulpturen oder Gipsabgüssen nach diesen und dem lebenden Modell, um sich in der richtigen Auffassung der vollständigen menschlichen Figur, ihrer Anatomie und Proportion zu üben. Das Gewandzeichnen wurde nach dem „Gliedermann“, einer menschlichen Puppe mit beweglichen Gliedmaßen und unterschiedlichen Bekleidungen, und später nach der Drapierung am lebenden Modell geübt. Weitere Lehrinhalte waren die Perspektive und das architektonische Zeichnen, das Malen von Kopfstudien, Grundlagen der Farbgebung sowie die Kunstgeschichte. Der Kunstgeschichtsunterricht war seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in den Statuten der Kunstakademien verankert: An der Berliner Kunstakademie beispielsweise wurden öffentliche Vorlesungen zur „Theorie der schönen Künste und Alterthumskunde, wie auch über Mythologie“ von einem eigenen akademischen Lehrer gehalten, die von den Kunstschülern der höheren Ausbildungsstufe regelmäßig besucht werden mussten.¹¹⁵⁷

Für den kunsthistorischen Unterricht an der Düsseldorfer Kunstakademie hat sich auch Schadow, wie bereits vor ihm Cornelius zusammen mit Mosler 1820,¹¹⁵⁸ ausdrücklich ausgesprochen. Wie im Mittelalter und der Renaissance sollten sich die Zöglinge nicht nur zu einem relativ frühen Zeitpunkt mit dem Studium nach der Natur beschäftigen, sondern auch mit dem Studium der Kunstgeschichte befassen. Das Vor-Augen-Führen der künstlerischen Leistungen der Vorfahren sei um so notwendiger, da die Verbindung zu der früheren Kunst – das heißt der religiöse Historienmalerei – abgebrochen sei und deshalb mehr denn je die „geschichtliche Orientierung“ für die rechte Kunstbetrachtung wichtig sei.¹¹⁵⁹ Die Auseinandersetzung mit historischer Kunst würde schließlich den Leitfaden für die praktische Kunstausbildung bilden. In anschaulicher und ausführlicher Weise sollten die wesentlichen Grundzüge und Strömungen der Kunstgeschichte vermittelt werden, das heißt das „Wesen des Aufschwungs, der höchsten Entfaltung und Blüte und des Verfalls.“¹¹⁶⁰ Diese systematische Vermittlung sollte mit Hilfe originaler Handzeichnungen und Kupferstiche, möglichst durch einen in der Kunstgeschichte bewanderten Künstler und aus dessen praktischer Sichtweise heraus erläutert werden, um einer möglichen falschen Rezeption der „Schwächen“ entgegenzuwirken. An der Düsseldorfer Kunstakademie fand der kunsthistorische Unterricht in Form eines Vortrags statt, der verbunden war mit der Demonstration an Gipsabgüssen, Handzeichnungen, Kupferstichen und besonders der Ramboux'schen Sammlung. „Der [...] Unterricht wird in einem Jahres-Cursus wöchentlich 2 Stunden, von dem Professor Mosler in den Sälen des Kupferstich-Cabinetts ertheilt. Der Cursus pflegt jedoch nicht in jedem Jahr wiederholt zu werden, sondern je nachdem das Bedürfnis sich fühlbar macht.“¹¹⁶¹ Den Schülern sollten auf diese Weise die verschiedenen christlichen Ikonografien vermittelt werden, zugleich aber

Gemälden der Akademiesammlung verboten. Reglement vom 24. 11. 1831 für die Königliche Kunstakademie zu Düsseldorf, § 55, in: Königliche Kunst-Akademie in Düsseldorf. Schüler Ordnung nebst Nachricht über Zweck und Einrichtung der Anstalt nach dem Reglement vom 24. 11 1831 und den später ergangenen Bestimmungen, Düsseldorf 1897, S. 13.

¹¹⁵⁷ DILLY, Kunstgeschichte als Institution, S. 189 - 190.

¹¹⁵⁸ GSStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. I, Nr. 1, Bd. 1, 253 - 259. Abgedruckt bei BÜTTNER, Peter Cornelius, 1, S. 230 - 234.

¹¹⁵⁹ BÜTTNER, Peter Cornelius, 1, S. 230 - 234.

¹¹⁶⁰ BÜTTNER, Peter Cornelius, 1, S. 233.

¹¹⁶¹ VON KALNEIN, Düsseldorfer Malerschule, S. 210.

auch die rechte Auffassung dieser Motive gelehrt werden. Dass dabei vor allem der „Geist“ und nicht die „Äußerlichkeiten“ zum Vorbild genommen wurde, galt es anscheinend gerade für die Ramboux'sche Aquarellsammlung besonders sicherzustellen. So äußerte 1841 der preußische Staatsminister für Unterrichtsangelegenheiten die Befürchtung, die Aquarelle besonders nach den mittelalterlichen Kunstwerken würden einen schlechten Einfluss auf die Kunstschüler haben, war ihm doch bekannt, dass die Aquarelle die „meisten Compositionen der schönsten Abschnitte der italienischen Kunstgeschichte“ zeigen, den Künstlern das umfassendste Studium der verschiedensten Motive und Behandlungsweisen gewähren und „durch ihre Lebendigkeit des Ausdrucks, durch geistreiche Ausführung und durch die Treue, mit welcher der Styl der verschiedenen Meister in ihrer geistigen und technischen Eigenthümlichkeit, bis zur feinsten Charakteristik ihrer Pinselführung wiedergegeben ist“ alle bis dato existierenden Kopien übertreffen würden.¹¹⁶² Das Kuratorium der Kunstakademie beeilte sich, diese Befürchtung zu zerstreuen: man könne von der Sammlung und ihrer Ausstellung nur den günstigsten Einfluss auf die Erregung und Ausbildung des Kunstsinnes erwarten – und dies ohne eine einseitige Hinneigung zu der mehrheitlich vertretenen kopierten Darstellungen aus der „unvollkommenen Kunstrichtung“ des Mittelalters zu befürchten: dies sei wenigstens nicht bei Künstlern und einer Kunstschule zu erwarten, die so sehr von dem Studium der Natur und der Grundsätze der Produktion aus individueller Empfindung abhängt. Vielmehr könne ein tiefes Verständnis der einfachen und direkten Ausdrucksweise, welche in diesen alten Werken herrscht, sich vorteilhaft besonders auf Madonnenbilder auswirken.¹¹⁶³ Zwar hätte die Gefahr, sich zu eingehend mit den abgebildeten mittelalterlichen Kunstwerken zu befassen, aufgrund der ungünstigen Hängung der Blätter kaum eintreten müssen, doch ist nicht auszuschließen, dass die Blätter im Rahmen der Lehre in den Klassen abgehängt und in den Klassenräumen oder Malerateliers auch zum individuellen Studium von Schülern und Professoren aufgehängt wurden.¹¹⁶⁴ Ein solches Entleihen zur Benutzung in den Akademieräumen war zwar für Handzeichnungen verboten, aber zumindest für Kupferstiche, Holzschnitte und Photographien unter bestimmten Auflagen gestattet.¹¹⁶⁵ Zum Studieren und Kopieren der Blätter war stets die Erlaubnis – das heißt die Zustimmung des Lehrers zu dem günstigen Einfluss des jeweiligen Vorbildes auf die künstlerische Entwicklung des Schülers – erforderlich.¹¹⁶⁶

Die Hoffungen, die Lehrende und Außenstehende in die Aquarelle hinsichtlich einer günstigen Beeinflussung der Kunstentwicklung setzten, waren hoch: Eduard J. von Steinle (1810 - 1886), Maler im Umkreis der Nazarener, schreibt 1842: „Die paar Tage, die ich ihn Düsseldorf zubrachte, ließen mich

¹¹⁶² Schreiben des Kuratoriums der Kunstakademie Düsseldorf an den Minister für geistige, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Berlin vom 15. 6. 1841. GStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 1.

¹¹⁶³ Schreiben des Kuratoriums der Kunstakademie Düsseldorf an den Minister für geistige, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Berlin vom 15. 6. 1841. GStA PK, I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 1.

¹¹⁶⁴ Königliche Kunst-Akademie in Düsseldorf. Schüler Ordnung nebst Nachricht über Zweck und Einrichtung der Anstalt nach dem Reglement vom 24. 11 1831 und den später ergangenen Bestimmungen, Düsseldorf 1897, § 60, S. 13.

¹¹⁶⁵ Die Schüler der Vorbereitungs- und Meisterklassen konnten die Blätter (auch die ungerahmten) gegen einen vom Klassenlehrer unterschriebenen Schein innerhalb der Akademieräume für maximal vier Wochen entleihen. Die gerahmten Blätter durften nicht ausgerahmt werden. Königliche Kunst-Akademie in Düsseldorf. Schüler Ordnung nebst Nachricht über Zweck und Einrichtung der Anstalt nach dem Reglement vom 24. 11 1831 und den später ergangenen Bestimmungen, Düsseldorf 1897, § 56, S. 13. Handzeichnungen und seltene Kupferstiche durften unter keinen Umständen entleihen werden. Ebd., § 57, S. 13.

¹¹⁶⁶ Königliche Kunst-Akademie in Düsseldorf. Schüler Ordnung nebst Nachricht über Zweck und Einrichtung der Anstalt nach dem Reglement vom 24. 11 1831 und den später ergangenen Bestimmungen. Düsseldorf 1897, § 61, S. 13.

einen tiefen Blick in das dortige Kunsttreiben werfen, und wenn dies etwa nur in Bezug auf Deger, dessen wahre, innige Frömmigkeit sich auch in seinen Werken nicht verläugnet, erfreulich zu nennen ist, so fand ich doch für alles Unerquickliche und Trostlose reichen Ersatz an der Ramboux'schen Sammlung. Ramboux hat durch diese Sammlung das rührende und preisenswerthe Werk der Ameise vollbracht [...] – Ich halte diese Sammlung für ein Ereigniß in der Kunstwelt und bin überzeugt, sie wird ihre Wirkung nicht verfehlen.“¹¹⁶⁷ Das „Unerquickliche und Trostlose“ spielt an auf den in den späten 1830er einsetzenden und sich in den 1840er Jahren verstärkenden Niedergang der Historienmalerei (nicht nur) an der Düsseldorfer Kunstakademie. Die Landschafts- und Genremalerei in Gestalt kleiner Staffeleibilder gewann deshalb an Bedeutung, weil die Nachfrage nach religiösen Historien gemälden in der breiten Bevölkerung sank. Infolge des „modernen Hypermateri alismus“ seien die Tugenden des Mittelalters in Gestalt „einer religiösen Begeisterung“, „enthusiastischen Aufopferungs fähigkeit“ und „praktischen Macht“, die die Seele und das Gemüt durchdrungen haben, fast gänzlich verlorengegangen. Im Zuge der „kommerziellen und überhaupt industriellen Tendenz unserer Zeit“ sei an die Stelle der „poetischen Gefühle, Anschauungen und Ideen“ des Mittelalters „die fade ste Verflachung, die trivialste Anschauung des Menschen“ getreten mit einer Historienmalerei, die „ohne Schwung der Phantasie und der Genialität, ohne Tiefe der Seele und der Empfindung“ zu einem Handwerk herabgesunken sei.¹¹⁶⁸ Wenn sie auch beklagt wurden, so konnte sich die Düsseldorfer Kunstakademie diesen gewandelten Umständen nicht verschließen, wollte sie weiterhin Kunstschüler anziehen, die zu erfolgreichen Künstlern ausgebildet werden wollten. Die von Schadow vertretene religiöse Historienmalerei spielte schon in den 1840er Jahren eine stetig geringer werdende Rolle, die Kritik an Schadows fast ausschließlicher Förderung der religiösen Kunst war auch im Jahre der Eröffnung des Museum Ramboux 1841 bereits deutlich vernehmbar gewesen.¹¹⁶⁹ Dabei hatte sich Schadow bereits zuvor, 1831, den im Rheinland gegebenen Möglichkeiten angepasst. Der nazarenische Vertreter der christlichen Monumentalmalerei musste erkennen, dass die Förderung dieser Gattung im Rheinland (und in Deutschland) ohne die entsprechenden Gebäude ein relativ aussichtsloses Unterfangen war.¹¹⁷⁰ Der von Schadow unterstützte Erwerb der Kopiensammlung und ihre Nutzung lässt das Museum Ramboux damit als Versuch erscheinen, die Position der religiösen Historienmalerei in Düsseldorf zu stärken und der Wiederbelebung der christlichen Malerei auch im Bereich des kleinformatigen Staffeleibildes in Deutschland neue Impulse zu verleihen – sie musste der zunehmenden Gruppe von Kunstschülern, die sich gegen Schadows einseitige Bevorzugung der religiösen Malerei stellten, zuwiderlaufen und die Kluft vergrößern, die zwischen den Kunstschülern der neuen realistischen Historienmalerei und den Anhängern der traditionellen Richtung auftrat.

¹¹⁶⁷ Brief von Eduard Steinle an Fräulein Linder vom 14. 12. 1842. STEINLE, Eduard von Steinle's Briefwechsel, S. 153 - 154. Im Zusammenhang mit der Besetzung der Stelle des Konservators der Wallraf'schen Sammlung hatte Steinle am 19. 12. 1842, nur wenige Tage nach dem Verfassen des Briefes, mit Deger über Ramboux gesprochen. STEINLE, Eduard von Steinle's Briefwechsel, S. 258.

¹¹⁶⁸ Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Industrie und künstlerisches Leben, I, 1858 - XI, 1869, Nr. 2 vom 15. 1. 1857. ASCHENBORN, Bendemann, S. 29 - 30.

¹¹⁶⁹ ASCHENBORN, Bendemann, S. 196 - 197.

¹¹⁷⁰ ASCHENBORN, Bendemann, S. 186.

Vischer nahm die Ausstellung der Blätter zum Anlass, sich öffentlich kritisch über die zeitgenössische Malerei zu äußern und zugleich den Nutzen, den die Blätter für eine Neuorientierung böten, herauszustellen.¹¹⁷¹ Er geißelt wie Steinle die Leichtfertigkeit und Dürftigkeit vieler zeitgenössischer Werke aufgrund einer fehlenden inhaltlichen Überzeugungskraft, eine Überzeugungskraft, die besonders die Kunstwerke des italienischen Mittelalters auszeichne und die auch auf den Aquarellen Ramboux' erkennbar werde.¹¹⁷² Auch das in der Betrachtung des Museums heranreifende Urteilsvermögen und der daraus hervorgehende gute Geschmack des Publikums könne dem Zustand der gegenwärtigen Kunst zuträglich sein, denn der Geschmack des Volkes sei durch „Modebilder“, „theatralischer Effectmalerei“ und „Illustrationsgekritzeln“ der zeitgenössischen Kunstpraxis abgestumpft und die Phantasie sei durch die „blasse Aufklärung abgebleicht“. Durch die Anschauung der auf den Kopien so meisterhaft dargebotenen Kunstwerke könnten sich die Sinne des Volkes schärfen und verjüngen. Das so am „idealen Styl“ geschulte Urteil des Volkes würde auf die Künstler rückwirken und diesen eine bislang unbekanntere höhere Richtschnur darbieten.¹¹⁷³ Noch 1865 erhoffte sich August Reichensperger (1808 - 1895), Vertreter der Neogotik und einflussreicher Förderer der christlichen Künste im Rheinland, dass die Kunstjugend vor den Blättern das schlichte und einfache Wesen und den damit verbundenen tiefen, nicht selten feierlichen Ernst der „echtkirchlichen“ Kunst schätzen lernen möge.¹¹⁷⁴

Doch mit dem Schätzenlernen scheint es zumindest während der kunsthistorischen Vorträge mitunter nicht so weit her gewesen zu sein. Die Vorlesungen waren unter den Studenten wohl relativ unbeliebt, letztlich war dies auch abhängig vom vortragenden Lehrer: Schirmer, selbst ehemaliger Schüler der Düsseldorfer Kunstakademie, bemerkt über die früheren kunsthistorischen Vorträge Moslers: „Professor Mosler [...] hielt am Sonnabendnachmittag von 2 bis 4 einen Vortrag über Kunstgeschichte ab. Doch erging sich derselbe bei seiner Gediegenheit derart ins trockene Detail, daß wir nur kamen, weil wir mußten und uns mit dem Teil der Stunde entschädigten, wo die betreffenden Kupferstiche und Handzeichnungen vorgelegt wurden.“¹¹⁷⁵ Wenig beliebt waren Moslers Vorträge auch noch nach 1831 und sie wurden deshalb „von allen Schülern absichtlich gemieden“.¹¹⁷⁶ Inwieweit dies auch noch in späteren Jahren unter der Leitung anderer Lehrer und unter der Benutzung der Ramboux'schen Aquarelle der Fall war, ist unklar, aber nicht unwahrscheinlich; vor allem steht dies zu erwarten hinsichtlich der stetig abnehmenden Bedeutung der religiösen Malerei während der 1840er und 1850er Jahre und der Tatsache, dass sich viele Kunstschüler auch infolge des Mangels an Atelierräumen in der Aka-

¹¹⁷¹ VISCHER, Friedrich T.: Die Aquarell-Copien von Ramboux in der Gallerie zu Düsseldorf, in: Kritische Gänge I, Tübingen 1844, S. 207 - 287. (Zuerst in: Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst, Jg. 1842). Seine kritische Einstellung gegenüber der zeitgenössischen Kultur und der bildenden Kunst, die der Nazarener im besonderen, kommt in einem der eigentlichen Besprechungen der Aquarelle vorangestellten Absatz „Einleitende Betrachtungen über den Zustand der jetzigen Malerei“ zum Ausdruck. Vischer war bereits 1839/40 in Rom durch Schadow auf die Ramboux'sche Kopiensammlung aufmerksam gemacht worden und hatte um die Erlaubnis einer Betrachtung über Schadow bei Ramboux ersuchen lassen. Ein Zufall hielt ihn davon ab, sie dort auch zu sehen. VISCHER, Die Aquarell-Copien, S. 238.

¹¹⁷² VISCHER, Die Aquarell-Copien, S. 234.

¹¹⁷³ VISCHER, Die Aquarell-Copien, S. 236. STRITTMATTER, Gemäldekopieren, S. 117.

¹¹⁷⁴ Organ für christliche Kunst, 15. Jg., 1865, S. 131.

¹¹⁷⁵ SCHIRMER, Lebenserinnerungen, S. 37.

¹¹⁷⁶ Bericht von Schadow über die zweckmäßige Organisation hiesiger Akademie und Bericht über den jetzigen Zustand derselben von 2. 9. 1831. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1526, 122ff. Abgedruckt bei TUCHOLSKI, Schadow, S. 333 - 338, hier besonders S. 337 - 338.

demie immer weiter von der Akademie und ihren Lehrmethoden entfernten. Die Vorlesungen Wilhelm Rossmanns 1873 scheinen stärker besucht und anschaulicher gewesen zu sein und haben gewiss auch Teile der Aquarellsammlung einbezogen. Die Bemerkung von Levin von 1883, „auch den Schülern der Akademie“ die Bedeutung der Sammlung zu verdeutlichen, legt eine in den Augen der kunsthistorisch geschulten Verantwortlichen mangelnde Wertschätzung der Ramboux'schen Sammlung unter den Studenten nahe, die auf ein Geringschätzen des kunsthistorischen Unterrichts auch in den 1880er Jahren schließen lässt. Über den eigentlichen Inhalt der Vorträge ist nichts bekannt, ebenso wenig wie über die Lehrpläne für Kunstgeschichte. 1882 hören wir, dass Levin als Lehrer für Kunstgeschichte im Wintersemester an zwei Tagen der Woche am späten Nachmittag jeweils eine Stunde über die Geschichte der griechischen Kunst sprechen will, vorausgesetzt, dass das Berliner Kultusministerium die zur Veranschaulichung notwendigen Lehrmittel zur Verfügung stellt. Sollten sie nicht eintreffen, würde er alternativ die Geschichte der neueren Kunst vom Rokoko bis zur Gegenwart durchnehmen, denn hierfür sei Anschauungsmaterial in der akademischen Lehrsammlung vorhanden.¹¹⁷⁷ Offenbar wurde also in jedem Semester ein anderer Abschnitt der Kunstgeschichte vorgestellt. Im vorliegenden Fall wurde der Abschnitt, den die Ramboux'sche Sammlung abdeckt, außen vor gelassen – Hinweis darauf, dass nachantike Kunst bis zur Hochrenaissance zuvor Thema gewesen war oder Hinweis auf die Relevanz, die man insbesondere mittelalterlicher Kunst (nicht) einräumte?

Dies muss jedoch der Nutzung des Museums außerhalb der Vorträge keinen Abbruch getan haben, denn die Aquarellsammlung blieb in ihrem Umfang und ihrer Qualität in Deutschland (und Europa) einzigartig und bot den Studenten, die aus Deutschland, ganz Europa und auch Amerika stammten, entsprechend einzigartige Studienmöglichkeiten.

4. 3. 3 Religiöse Malerei

Die Sammlung wurde nicht nur von Kunstschülern der Akademie selbst, sondern auch von anderen Künstlern genutzt, sofern sie sie kannten und sich die Mühe machten, nach Düsseldorf zu reisen. Es ist denkbar, dass sich auch Kupferstecher, Handwerker und andere Vertreter des Kunstgewerbes aus ganz Deutschland hier Anregungen holten – insbesondere im Bereich der religiösen (Gebrauchs-)Kunst, die im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vor allem auch im katholischen Rheinland, an Bedeutung gewann. Man muss sich jedoch vor Augen halten, dass sich ab 1850 in Deutschland zunehmend Kunstgewerbemuseen gründeten – in Düsseldorf wie auch im nahen Köln geschah dies allerdings erst in den 1880er Jahren. Zudem nahm die Anzahl von Abbildungen potentieller Vorbilder, auch Fotografien, stetig zu. Abgesehen davon ermöglichten auch originale historische Gemälde Studienmöglichkeiten, beispielsweise auch in Gestalt von Ramboux' eigener Sammlung von über 430 italienischen Gemälden,¹¹⁷⁸ die zunächst in Teilen 1854 und 1855, dann ab 1862 bis 1867 in Köln ausgestellt war. 1854 waren die bedeutenden Gemälde von immerhin knapp 10.000 Besuchern betrachtet

¹¹⁷⁷ Schreiben von Theodor Levin an das Direktorium der Kunstakademie vom 20. 10. 1882. HSTA Düsseldorf, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1598, 302.

¹¹⁷⁸ Zu der Gemäldesammlung in Köln VEY, Ramboux in Köln, S. 68 - 70 und KIER/ZEHNDER, Rekonstruktion der Sammlungen, S. 540 - 605.

worden.¹¹⁷⁹ Die einfachen und stark schematisierten Lithografien nach Teilen seiner Durchzeichnungs- und Zeichnungssammlung, die 1852 - 1858 beziehungsweise 1860 erschienen, konnten der Aquarellsammlung dagegen nicht das Wasser reichen, geschweige denn den Abbildungswünschen der Zeit gerecht werden.¹¹⁸⁰

Besonders an den Werken der Düsseldorfer Kunstakademieabsolventen müsste der Einfluss der Aquarellsammlung am ehesten fühlbar werden. Doch sind konkrete, das heißt sichtbare Rezeptionsbezüge schwer nachweisbar, zum einen wegen der Rezeptionsweise an sich, die in den seltensten Fällen ein reines Kopieren bedeutet, zum anderen unternahm viele Künstler selbst Studienreisen nach Italien, studierten Kunstwerke vor Ort und legten eigene Studiensammlungen an. Doch hätte die Sammlung bei der Auswahl der Studienorte einflussreich sein können und es könnten sich in den Zeichnungssammlungen der Schüler Zeichnungen nach den Aquarellen finden. Konkrete Spuren, die die Aquarellsammlung in der religiösen Malerei der Düsseldorfer Akademieabsolventen hinterlassen haben, könnten allenfalls in schwächeren Werken sichtbar sein, wie vielleicht im Spätwerk des Genremalers Hubert Salentin (1822 - 1910). Der Kölner Salentin, gelernter Nagelschmied, war von Ramboux besonders geprägt: Er war einer der wenigen heute bekannten Schüler¹¹⁸¹ von Ramboux an der kleinen Kölner Kunstschule, die sich 1849 unter Vorsitz Ramboux' als „Studien-Verein Kölner Künstler“ gegründet und nur kurz Bestand hatte.¹¹⁸² Ramboux erteilte den Schülern unter seiner Aufsicht Zeichenunterricht, indem er sie nach Zeichnungen aus seinem Zeichnungs- und Kopienfundus kopieren ließ. Er beaufsichtigte sie ferner bei der Anfertigung von Ölgemälden aus dem Bereichen Porträt, Genremalerei und religiöser Malerei.¹¹⁸³ Auch ist anzunehmen, dass er die Schüler mit einigen Gemälden aus seiner eigenen Gemäldesammlung vertraut machte und besonders bei dieser Gelegenheit über Kunstgeschichte dozierte. Er wird Salentin in seinem 1851 gefassten Entschluss, die Düsseldorfer Kunstakademie zu besuchen, unterstützt haben. Dort durchlief Salentin die Elementar- und Vorbereitungs-klasse und studierte die Aquarellsammlung seines einstigen Lehrers bestimmt besonders interessiert. Salentin spezialisierte sich im weiteren Verlauf seiner Ausbildung auf das Fach Genremalerei. Erst aus seinem Spätwerk sind Gemälde mit christlichen Motiven bekannt. Darunter zum Beispiel die 1892 angefertigte *Madonna mit Kind* (**Abb. 187**), die bei einer leichten Veränderung der Gesamtkomposition in einzelnen Motiven an das Aquarell nach der (übermalten) *Madonna mit Kind* Lo Scheggias aus dem 15. Jahrhundert erinnert (**Abb. Kat. Nr. 247**): Die Form des Gemäldes, das Gewand Marias und ihr Nimbus, der Segensgestus des Kindes und der Rosenbusch am linken Bildrand mit rosafarbenen Blüten könnten vage Hinweise auf eine Rezeption des Aquarells durch den in Düsseldorf lebenden Maler sein.

¹¹⁷⁹ VEY, Ramboux in Köln, S. 68.

¹¹⁸⁰ Kugler wünschte sich statt Lithografien Fotografien nach den Durchzeichnungen. Deutsches Kunstblatt, 9. Jg., 1858, April, S. 113.

¹¹⁸¹ Ein anderer war der Holzschneider und Reproduktionsgrafiker Richard Brend'amour (1831 - 1915). Er lernte zunächst ab 1846 beim Kölner Holzschneider E. Stephan (gest. 1864), bevor er sich 1849/50 - 1853 unter Ramboux an der Kölner Kunstschule weiterbildete. Er kopierte hier nach Gemälden alter Meister. 1856 gründete er in Düsseldorf die „Xylographische Kunstanstalt Brend'amour & Cie.“ und etablierte eine moderne Holzschnitt-Technik, mit der er Erfolge als Illustrator in ganz Deutschland feierte. LEXIKON DER DÜSSELDORFER MALERSCHULE, 1, S. 188.

¹¹⁸² VEY, Ramboux in Köln, S. 31.

¹¹⁸³ NEHER, Hubert Salentin, S. 49.

Im Rahmen der Planungen für ein monumentales Ausstattungsprogramm einer Kirche ist die Sammlung wohl nur einmal genutzt worden, und zwar als sie sich noch in Italien befand: Ramboux hielt sich mit seiner Aquarellsammlung zur selben Zeit in Rom auf, als dort das zwischen 1843 und 1853 ausgeführte, umfangreiche Freskenprogramm für die Remagener Apollinariskirche in den Jahren 1839 bis 1840 entworfen wurde. Die Ausmalung der Apollinariskirche gilt als letzte große nazarenische Gemeinschaftsproduktion. Die Düsseldorfer Maler Ernst Deger (1809 - 1885), Franz Ittenbach (1813 - 1879), Andreas (1811 - 1890) und sein Bruder Carl Müller (1818 - 1893), die den von ihrem Lehrer Wilhelm von Schadow besonders geförderten Kreis der so genannten Düsseldorfer Spätnazarener bilden, weilten zur Vorbereitung der Ausmalung¹¹⁸⁴ mit Unterbrechungen zwischen 1837 und 1842 in Italien und vor allem Rom. Maßgeblich unterstützt wurden die jungen Maler bei den Vorarbeiten durch Friedrich Overbeck. Sie besuchten seine Zeichenkurse und unternahmen mit ihm gemeinsam Besichtigungen in Rom.¹¹⁸⁵ Ernst Deger und Andreas Müller profitierten zudem auch wesentlich von seinen theologischen und liturgischen Kenntnissen bei der thematischen Auswahl und Verteilung der Fresken im Kirchenraum. Neben Overbeck wurden sie auch vom Kunstkenner Sulpiz Boisserée¹¹⁸⁶ und, bezüglich Zeichnung und Komposition, vom Historienmaler Wilhelm von Kaulbach (1804 - 1874) beraten.¹¹⁸⁷ Es ist ferner nicht auszuschließen, dass auch Ramboux aufgrund seiner ungewöhnlichen Kenntnisse der historischen italienischen Malerei in dieser Funktion an den Planungen des Projekts beteiligt war. Er hatte sich 1839 gemeinsam mit Boisserée die Fresken in der Libreria Piccolomini zu Siena angesehen; diese Fresken hatte Overbeck den jungen Malern hinsichtlich der maltechnischen Ausführung empfohlen.¹¹⁸⁸ Ab 1839 verblieben Deger und Andreas Müller überwiegend in Rom, um erste Entwurfsskizzen und Kartons auszuarbeiten. Auch Ramboux befand sich wohl fast das ganze Jahr 1839 in Rom und seiner näheren Umgebung und traf häufig mit den jungen Malern zusammen, unter anderem im oben erwähnten „Kompositionsverein“. Während dieser und anderer Treffen nutzten die Maler die Möglichkeit, die umfangreiche Aquarellsammlung zu betrachten und zu studieren. Auch Overbeck kannte die Sammlung spätestens seit Winter 1838/39 und schätzte sie offenbar sehr, hatte er doch an Schadow ein Empfehlungsschreiben für ihren Verkauf geschrieben, und hätte sie den jungen Malern ans Herz legen können. In der verschollenen brieflichen Korrespondenz zwischen den Brüdern Andreas und dem noch in Deutschland weilenden Carl Müller nahm die Sammlung einen breiten Raum ein¹¹⁸⁹ – sie interessierte ausschließlich als Ansichtsmaterial bestimmter Vorlagen¹¹⁹⁰ und nicht aufgrund der Darlegung kunsthistorischer Zusammenhänge.¹¹⁹¹ Es ist anzunehmen, dass sie auch nach der Ankunft der Maler Schadow, Carl Müller und Franz Ittenbach im Dezember 1839 in Rom bis zu ihrem Abschicken 1840 und 1841 nach Düsseldorf in Ergänzung zu eigenem An-

¹¹⁸⁴ DELLWING, Die Wandmalereien, S. 30- 32.

¹¹⁸⁵ DELLWING, Die Wandmalereien, S. 37.

¹¹⁸⁶ Sulpiz Boisserée besuchte das Museum Ramboux im Herbst 1842, äußerte sich aber in seinen Tagebüchern nicht weiter dazu. 28. 9. 1842. BOISSERÉE, Tagebücher, IV, S. 907.

¹¹⁸⁷ DELLWING, Die Wandmalereien, S. 33 ff.

¹¹⁸⁸ DELLWING, Die Wandmalereien, S. 34.

¹¹⁸⁹ FINKE, Carl Müller, S. 32.

¹¹⁹⁰ Belegt ist, dass sie das Aquarell nach dem *Einzug Christi nach Jerusalem* aus dem 14. Jahrhundert in S. Francesco, Assisi, (*Kat. Nr. 161*) studiert haben. KOLLER, Das Ideal, S. 41, Anm. 150.

¹¹⁹¹ KOLLER, Das Ideal, S. 37.

sichtsmaterial Hilfsmittel für die ikonografische Programm- und Bildfindung bei dem nun beginnenden gemeinsamen Entwerfen blieb. Selbst als die Sammlung schließlich ab 1841 an der Düsseldorfer Kunstakademie aufbewahrt wurde, befand sie sich weiter in unmittelbarer Nähe zu ihren Ateliers und hätte den Malern noch vor der Ausführung der Fresken ab 1843 theoretisch vor Augen sein können.¹¹⁹² Das Auseinandersetzen mit den originalen Kunstwerken der alten Meister wurde jedoch für die jungen Maler durch den vorhandenen Bildquellenschatz Ramboux' nicht überflüssig. Die Maler besuchten in Rom Kirchen und Galerien und unternahmen von Rom aus bis 1839 Studienreisen zur Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in die Toskana und nach Umbrien, wo sie während zum Teil mehrwöchiger Aufenthalte Zeichnungen und Aquarelle nach denjenigen Kunstwerken anfertigten, die sie vor dem Hintergrund ihres Auftrages besonders interessierten. Die Ziele ihrer Studienreisen führten die Spätnazarener, aufgrund des ähnlichen Interesses nicht überraschend, zu gleichen Orten wie zuvor Ramboux. Unter den aufgesuchten Orten befanden sich Florenz, Pisa¹¹⁹³, Subiaco, Viterbo, Siena, Arezzo, Perugia, Assisi, Citta delle Pieve und Orvieto.¹¹⁹⁴ Wie bereits oben angedeutet, hätte Ramboux' Kopiertätigkeit in Subiaco auf die Empfehlungen oder gar den Wunsch der Spätnazarener zurückgehen können: Ernst Deger, Andreas Müller und Melchior P. von Deschwanden (1811 - 1881) hatten zwischen 1. - 8. 6. 1839 in Subiaco gezeichnet, also noch bevor Ramboux den Ort aufsuchte, um bislang wenig beachtete Fresken des Mittelalters abzubilden. Umgekehrt hätten die Maler auf Anregung der Sammlung bestimmte Originale vor Ort aufsuchen können¹¹⁹⁵ um sie zu studieren und auch zu kopieren: Auch die zweite Generation der Nazarener schätzte das Kopieren allgemein als wichtiges Studienmittel,¹¹⁹⁶ um den Geist der alten Meister zu erfassen und für das spätere Arbeiten bildlich zu fixieren. Im Bezug zu den Vorbildern ging es auch in der Kunst der Spätnazarener um das Nachschöpfen im Sinne der alten Meister und nicht darum, sie¹¹⁹⁷ oder Abbildungen nach ihnen, nachzuahmen. Die nicht erhaltenen Kopien der Spätnazarener nach den mittelalterlichen Meistern gaben den allgemeinen Charakter der Malereien wieder und waren „bereits durchgeistigt von der Idee, für die [man] das Modell verwenden wollte.“¹¹⁹⁸

Offenbar also kopierten die Spätnazarener die Fresken nicht in demselben Anspruch, wie Ramboux dies getan hatte; folglich besaß die Aquarellsammlung hohe Bedeutung als Studiensammlung beson-

¹¹⁹² Die Maler verließen Rom im Mai 1842 Richtung Düsseldorf. RÖSLER-SCHINKE, Apollinariskirche, S. 169.

¹¹⁹³ DELLWING, Die Wandmalereien, S. 37.

¹¹⁹⁴ Ernst Deger hielt sich von Oktober 1837 - Mai 1839 in Rom auf. Dort besichtigte er die römischen Kirchen und Galerien, von Mai - Juni 1839 besuchte er Tivoli und Subiaco. Im Juli 1839 reiste er über Viterbo nach Siena, wo er sich zwischen dem 11. 7. und dem 10. 8. 1839 aufhielt. Den 10. - 31. August verbrachte er in Pisa, bis Oktober war er in Florenz. Nach einer kurzen Besichtigung Arezzos reiste er über Cortona, Perugia, Assisi, Citta delle Pieve und Orvieto zurück nach Rom, wo er am 12. 10. 1839 eintraf. SCHIFFER, Die malerische Ausstattung, S. 245 - 246. Für Franz Ittenbach sind vor Ort angefertigte detailgetreue Aquarellkopien nachgewiesen. FINKE, Ittenbach, S. 39 f. Diese sind aber verschollen.

¹¹⁹⁵ So, wie Andreas Müller nach der Ansicht von Kopien Franz A. Schuberts (1806 - 1896) nach Gemälden aus Neapel entschied, nicht dorthin zu reisen, so könnten einige Blätter Ramboux' eine gezielte Reise zu den Originalen ausgelöst haben. Der Maler und Radierer Schubert, Schüler von Cornelius und Schnorr von Carolsfeld, hatte in Neapel Aquarelle nach Gemälden der Antike und der Renaissance angefertigt. KOLLER, Das Ideal, S. 46, Anm. 172.

¹¹⁹⁶ KOLLER, Das Ideal, S. 36.

¹¹⁹⁷ DELLWING, Die Wandmalereien, S. 65.

¹¹⁹⁸ FINKE, Carl Müller, S. 35. DELLWING, Die Wandmalereien, S. 68. Die Kopien, darunter auch Aquarellkopien, sind – sofern nicht verschollen – wohl gemeinsam mit den die Fresken vorbereitenden Zeichnungen, Entwürfen und Kartons bei dem Düsseldorfer Akademiebrand 1872 zerstört worden. Die Maler hatten ihre Ateliers in der Akademie. Andreas Müller, der Kustos der akademischen Lehrsammlung, opferte sein Atelier zugunsten der Rettung der Lehrsammlung und der Ramboux'schen Sammlung. DELLWING, Die Wandmalereien, S. 46. KOLLER, Das Ideal, S. 20.

ders hinsichtlich der vollständigen und farbigen Abbildung der Bildfelder. Die Anregungen, die die Maler den Originalen und der Ramboux'schen Sammlung entnahmen, lagen auf dem Weg zu einer Bildfindung im Motivischen und der emotionalen Auffassung der Bildinhalte. Die Spätnazarener variierten einzelne Motive und fügten sie versatzstückhaft zusammen und formten unter anderem über dieses Vorgehen eine eigenständige Komposition. Auf Grundlage von verkleinerten Kopien nach vollständigen Kompositionen oder einzelnen Details aus ihnen konnte sich eine solche Bildfindung ganz praktisch durch das Nebeneinanderlegen der Ramboux'schen Blätter vollziehen. Sie ermöglichten durch die relativ einheitliche Präsentationsweise eine Rezeption, die auf einem versatzstückhaften Zusammenfügen von einzelnen Elementen oder ganzen Szenen basiert. Durch die Berücksichtigung der originalen Form des Bildfeldes und den daraus hervorgehenden Hinweisen auf die Anordnung im Kirchenraum hätten die Blätter zugleich Vorschläge über die Anordnung der gezeigten Komposition und Ikonografie innerhalb eines Ausstattungsprogramms unterbreiten können. Doch gab die Sammlung für die Planung des Bildprogramms in seiner Gesamtheit keine Hinweise: Die Blätter bilden überwiegend einzelne Malereien ab und geben dabei kaum Anhaltspunkte über geschlossene Ausmalungsprogramme. Unabhängig davon wäre dies im konkreten Fall auch an sich nicht möglich gewesen, da das vorgegebene Programm der Apollinariskirche eine direkte Gegenüberstellung von Marienleben und Christuszyklus vorsah, für das es in dieser speziellen Form in der italienischen Kunstgeschichte keine Entsprechung gab.¹¹⁹⁹ Dennoch offenbart die Sammlung den Malern eine den zeitgenössischen ikonografischen Idealen entsprechende Auswahl der Ikonografien, in der christologische und mariologische Szenen einen breiten Raum einnehmen. Doch enthält die Sammlung zum Beispiel keine Ikonografien aus der Jugend Mariae oder Christi, die in der Apollinariskirche als weniger bedeutende Szenen unterhalb der Hauptszenen – für deren Ikonografie es wiederum in der Sammlung viele Beispiele gibt (Geburt Christi, Geburt Mariae; Kreuzigung Christi, Verkündigung an Maria; Auferstehung Christi, Marienkrönung) – angebracht sind. Erwartungsgemäß lassen sich für diese Hauptszenen kaum konkrete Vorlagen benennen, geschweige denn ein konkreter Bezug zu den Aquarellen herstellen; allenfalls sind es Grundformen der Komposition oder einzelne Motive, die fühlbar werden.

Die *Kreuzigung* erinnert in einzelnen Motiven relativ deutlich an das teilweise beschädigte Fresko der Kreuzigung von Pietro Lorenzetti (um 1325/30) in der Unterkirche von S. Francesco, Assisi (**Abb. Kat. Nr. 114** und **Abb. 188**). Die Haltung der Gekreuzigten wurde von den Spätnazarenern leicht variiert, die das Kreuz Christi umschwebenden Engel wurden auf drei Engel reduziert und mit Bänderolen ausgestattet. Die Gruppe unter den Kreuzen scheint sich an eine andere Kreuzigung (um 1315/20) aus der Giotto-Werkstatt in der Unterkirche, unweit der erwähnten Lorenzetti-Kreuzigung liegend, anzulehnen (**Abb. Kat. Nr. 160**): Auch hier kniet Maria Magdalena vor dem Kreuz Christi, neben ihr der heilige Franz, ebenfalls kniend und mit erhobenen Armen. Auf dem Apollinariskirchenfresko scheint Maria Magdalena die Position des hl. Franz einzunehmen, rückt aber näher an das Kreuz heran und breitet die Arme weiter aus als der hl. Franz. Lorenzettis Figur des Johannes scheint Maria zu entspre-

¹¹⁹⁹ DELLWING, Die Wandmalereien, S. 52.

chen. Das Vorbildnehmen der Kreuzigung von Lorenzetti erstreckte sich auch auf die ornamentalen Rahmung: der dort im Scheitel und damit direkt über dem Kopf Christi angeordnete Pelikan, der seinen Jungen mit dem Blut aus seiner Brust füttert, taucht an entsprechender Stelle des Remagen-Freskos auf – allerdings zeigt die entsprechende Aquarellkopie Ramboux' ausgerechnet dieses Fresko ohne Rahmung und hätte in diesem Fall nur eingeschränkt als Vorlage genutzt werden können.

Bei der Konzeption der Wandmalereien griffen die Spätnazarener nicht unbedingt nur auf vorbildliche Fresken zurück, sondern bezogen sich auch auf Tapisserien, Mosaik und kleinere Tafelbilder: Die Ramboux'sche Kopiensammlung bot dafür ausreichend Gelegenheit – zeigt sie doch Fresken, Tapisserien, Mosaik und Tafelbilder hinsichtlich Größe und Technik relativ vereinheitlicht. Deutlich wird dieser Vorlagenmix an den vier gegenüberliegenden Wänden des Querhauses mit Szenen aus der Heiligenlegende des Apollinaris. Die querrrechteckigen Gemälde erinnern in Aufbau und Komposition an die zeitgenössisch auch von den Spätnazarenern hochverehrten und von Ramboux teilweise nachgebildeten Tapisserien Raffaels im Vatikan (**Abb. 189**). Auch in der Beziehung zum architektonischen Raum erscheinen die Fresken wie aufgehängte Wandteppiche und wirken durch die dargestellten, spätantik anmutenden Renaissance-Architekturen im neugotischen Kirchenraum wie Fremdkörper.¹²⁰⁰

Natürlich waren den Malern die Tapisserien im Vatikan auch ohne die Aquarellkopien vor Augen und wurden besonders von Andreas Müller, dem Urheber der entsprechenden Apollinarisfresken, eingehend studiert. Er zeichnete im Oktober 1838 nach drei Teppichen aus dem Tapisseriezyklus zum Leben der Apostel, die auch Ramboux abgebildet hat: dem *Tod des Ananias*, der *Predigt Pauli in Athen* und dem *Opfer zu Lystris*.¹²⁰¹ Konkrete Hinweise auf eine Rezeption dieser Tapisserien finden sich sowohl bezüglich der „Darstellungsausstattung“ als auch der Kompositionsprinzipien. Ein wörtliches Zitat aus *Das Opfer zu Lystris*, der Brandopferaltar, findet sich als „historische Requisite“ im Zentrum des Freskos *Sturz des Jupiterstandbildes durch Apollinaris* wieder (**Abb. Kat. Nr. 312**), während das Muster der Bodenplatten offenbar aus dem *Tod des Ananias* übernommen wurde (**Abb. Kat. Nr. 310**). Die bühnenartige Komposition inmitten spätantik anmutender Renaissance-Architekturen und Standbilder verbunden mit Ausblicken in weite Landschaften verrät eine Vorbildnahme der Tapisseriekompositionen ebenso wie der Aufbau des Bildraums in unterschiedliche Ebenen, der die Kompositionen in Haupt- und Nebenszenen gliedert. Für die Ikonografie *Tod des hl. Apollinaris* boten die Tapisserien keine Anhaltspunkte; hier orientierten sich die Spätnazarener an den Aufbahrungsszenen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Ob zufällig oder nicht, erinnern die Komposition und einzelne Figuren aus der unteren Zone des Freskos *Tod des hl. Apollinaris* an das Fresko *Tod des hl. Ludwig von Tolosa* im Palazzo Comunale, Perugia, aus der Hand eines Perugino-Schülers und von Ramboux abgebildet (**Abb. Kat. Nr. 220** und **Abb. 190**). Die Motive mit aufgebahrtem Heiligen und dem rechts vor diesem knienden Trauernden entsprechen sich nahezu – auf dem Apollinarisfresko ist es allerdings eine trauernde Frau und kein Mann. Der relativ homogenen Emotionalität des Perugia-Freskos weicht auf dem Fresko in Remagen einer großen Vielfalt individueller Gefühlsäußerungen; eine Trauergeste

¹²⁰⁰ Rösler-Schinke spricht von aufgehängten Gemälden. RÖSLER-SCHINKE, Apollinariskirche, S. 183.

¹²⁰¹ KOLLER, Das Ideal, S. 39.

jedoch scheint aus dem Perugia-Fresko übernommen worden zu sein: Der weinende Mönch rechts, der seine mit dem Ärmel bedeckte Hand vor das Gesicht führt, um seine Tränen zu verbergen, wurde auf dem Remagener Fresko hinter den Aufgebahrten plaziert und frontal dem Betrachter zugewandt, damit der Betrachter zwecks besserer Identifikation in sein weinendes Gesicht blicken kann. Deshalb wurde auch die Geste leicht variiert: Er wischt sich mit der mit dem Ärmel bedeckten Hand die Tränen aus seinem Auge.

Wie die Tapisserien sind auch die Remagener Apollinarisfresken am rechten, linken und unteren Rand von einer „Bildbordüre“ gerahmt. (**Abb. 189**) Auf den Tapisserien sind es unterhalb der Hauptszenen monochrome, golddurchwirkte Darstellungen, auf den Fresken zwei querrrechteckige in Grisaille und Gold ausgeführte Szenen, wie etwa auf der beschädigten Tapisserie *Erblindeter Elimas vor dem Procosul*, die Ramboux mit Sepia und Goldhörung wiedergibt (**Abb. Kat. Nr. 314**). Zwischen diesen beiden querrrechteckigen Szenen befindet sich in Remagen jeweils eine Schrifttafel mit deutschen Texten zur Legende des hl. Apollinaris, auf der genannten Tapisserie befindet sich zwischen den zwei querrrechteckigen Szenen aus dem Leben des Stifters Papst Leo X. der Name des Stifters. Am rechten und linken Rand der Apollinarisfresken befinden sich jeweils zwei hochrechteckige Bilder mit jeweils einem Heiligen, der vor Goldgrund in einer stilisierten Ädikula steht; auf den Tapisserien sind es vier untereinander liegende Bildfelder mit einzelnen Personifikationen, von denen jeweils eine auch in einer Ädikula steht. Zudem rückt der Goldgrund die Remagener Heiligenfresken in die Nähe mittelalterlicher Tafelbilder und lässt die Fresken damit in ihrer Gesamtheit auch als Flügelaltargemälde erscheinen.¹²⁰² Zugleich jedoch erinnern diese solitären Heiligendarstellungen – insgesamt 16 Namensheilige und Schutzpatrone der Stifterfamilie der Apollinariskirche – stark an solche Fresken an Wandpfeilern, Bogenlaibungen oder Wandgemäldesockeln in S. Francesco und S. Maria degli Angeli in Assisi sowie in S. Benedetto, Subiaco (**Abb. Kat. Nrn. 57, 200, 251, 256**). Insbesondere ist die bildliche Aufteilung mit dem namensbeschrifteten Podest und den stilisierten Blattranken in den oberen Zwickeln den in einem Dreipassbogen stehenden Heiligendarstellungen in der Martinskapelle zu S. Francesco, Assisi, ähnlich: Ramboux bildete zwei dieser Darstellungen ab (**Abb. Kat. Nr. 200**). Auch der von den Spätnazarenern ursprünglich geplante tiefblaue Grund dieser Heiligenbilder¹²⁰³ verweist auf das Vorbild in Assisi; der Stifter der Apollinariskirche verlangte jedoch einen Goldgrund. Das punzierte Muster des Goldgrunds scheint auf den Hintergrund vergleichbarer Heiligendarstellungen in S. Benedetto, Subiaco, anzuspähen, auch hier bot Ramboux Anschauungsbeispiele (**Abb. Kat. Nrn. 57**). Konkrete italienische Vorlagen für die Ikonografie der einzelnen Heiligen können sich nur auf italienische Heilige beziehen, wie den hl. Franz (**Abb. Kat. Nr. 200**), den hl. Gregor (**Abb. Kat. Nr. 51**) oder vielleicht auch die hl. Elisabeth (**Abb. Kat. Nr. 256**) – die ursprüngliche Planung der Spätnazarenner sah auch die Figuren des hl. Benedikt, des hl. Bernard und des hl. Dominikus vor¹²⁰⁴ und damit Heilige, die in der italienischen Kunst häufig vertreten und von Ramboux mehrfach kopiert worden

¹²⁰² DELLWING, Die Wandmalereien, S. 44.

¹²⁰³ Siehe das Entwurfsquarell zu dem Fresko *Auferweckung der Tochter des Rufinus durch Apollinaris* bei DELLWING, Die Wandmalereien, Abb. 56.

¹²⁰⁴ RÖSLER-SCHINKE, Apollinariskirche, S. 169.

sind. Grundsätzlich aber rezipieren die Spätnazarener diese möglichen Vorbildfiguren allenfalls als Grundtypen und interpretieren sie den Idealen der Schadow-Schule entsprechend, das heißt als harmonische Verschmelzung von Idealiät und Realismus infolge strengen Naturstudiums.¹²⁰⁵ Alle knapp 580 Figuren des Freskenprogramms stützen sich auf sorgfältige Gewand- und Aktstudien,¹²⁰⁶ die Gesichter sind nicht vorrangig idealisiert, sondern Porträts „realer“ Personen – einige Trauernde auf dem Fresko *Tod des hl. Apollinaris* tragen die Züge von Personen aus dem familiären Umfeld der Maler und auch Züge der Maler selbst. Die Spätnazarener knüpfen mit Letzterem indirekt an die Praxis der italienischen Maler des 15. und 16. Jahrhunderts an – Ramboux kopierte solche Fresken Giottos oder Signorellis, auf denen sich die Künstler innerhalb der Darstellungen abgebildet hatten.

Auch der thronende *Weltenrichter* auf Goldgrund des Remagener Apsiskalottenfreskos (**Abb. 191**) greift Motive aus verschiedenen frühchristlichen Mosaiken und einem mittelalterlichen Tafelbild auf, die den Aquarellen Ramboux' zu entnehmen gewesen wären. Das Motiv des Thronens Christi auf dem Regenbogen findet sich innerhalb der Aquarellsammlung etwa auf der Kopie nach einem Tafelbild aus dem frühen 13. Jahrhundert (**Abb. Kat. Nr. 45**). Die strenge Frontalität sowie der Goldgrund finden sich sowohl dort als auch auf verschiedenen römischen Mosaiken, die Ramboux kopierte, wie auch der erhobene rechte Arm Christi: Diese Motive zeigt das zu Ramboux' Zeiten verehrteste Mosaik Roms, das Apsismosaik von SS. Cosma e Damiano (**Abb. Kat. Nrn. 3 - 4**) oder auch das Mosaik von S. Prassede, Rom (**Abb. Kat. Nr. 25**). Dem aufgeschlagenen Codex etwa entspricht der Codex auf dem Mosaik von S. Pudenziana, dem ältesten erhaltenen Mosaik mit dieser Ikonografie und damit eine der ursprünglichsten Christusbildungen aus dem frühen 5. Jahrhundert, an das die Spätnazarener hier vielleicht bewusst anknüpfen wollten (**Abb. Kat. Nr. 18**). Der Codextitulus indes findet sich auf keinem der kopierten Gemälde. Auf der Entwurfszeichnung zu dem Remagen-Fresko (**Abb. 191**) sitzt Christus auf einer Wolke und wird umgeben von einer kreisrunden Aureole – auf einer Wolke und umgeben von einer kreisrunden Aureole thront der *Weltenrichter* auf dem Fresko Fra Angelicos und Benozzo Gozzolis aus dem 15. Jahrhundert im Dom von Orvieto (**Abb. Kat. Nr. 209**) oder dem Fassadenmosaik von S. Maria Maggiore in Rom aus dem frühen 14. Jahrhundert (**Abb. Kat. Nr. 49**). Der blaue Aureolenrand mit goldenen Sternen findet sich auf dem erwähnten Tafelbild aus dem frühen 13. Jahrhundert, dort trägt der *Weltenrichter* übrigens auch ein rotes Unter- und blaues Übergewand sowie einen Kreuznimbus.

Auch die Remagener *Krönung Mariae* (**Abb. 193**) erinnert an Vorlagen, die auf den Aquarellen der Sammlung präsentiert sind. So sind in der oberen Hälfte des Freskos Anklänge an die *Marienkrönung* Leonardo da Besozzos in S. Giovanni e Carbonara, Neapel, (**Abb. Kat. Nr. 199**) oder die des Sano di Pietro im Palazzo Pubblico zu Siena (**Abb. Kat. Nr. 185**) zu beobachten. Die untere Hälfte erinnert, deutlicher als eine andere in der Forschung genannt Vorlage,¹²⁰⁷ an das Fresko *Erhebung Mariae aus dem Grabe* von Taddeo di Bartoli, ebenfalls im Palazzo Pubblico in Siena und von Ramboux kopiert

¹²⁰⁵ KOLLER, Das Ideal, S. 44.

¹²⁰⁶ RÖSLER-SCHINKE, Apollinariskirche, S. 164 und 176.

¹²⁰⁷ Dellwing nennt Raffaels Gemälde *Marienkrönung* (1502 - 1504) im Vatikan als vorbildlich. DELLWING, Die Wandmalereien, S. 68.

(*Abb. Kat. Nr. 194*). Zwar fehlt die eigentliche Szene der Erhebung aus dem Sarkophag, die umstehende Menschenmenge ist auf die Apostel reduziert und ihre Anordnung um den Sarkophag verändert, doch entsprechen sich die bergige Landschaft, die Einbeziehung der Gürtelspende an Thomas, die Lage des Sarkophags und die Rosen, die aus ihm herauswachsen. Bei Haltung und Gestik des Apostels Thaddeus (im roten Gewand rechts) scheint es sich um ein direktes Zitat aus dem Sieneser Fresko zu handeln: er steht an entsprechender Stelle und blickt mit gebeugtem Kopf und erhobener Hand in den leeren Sarkophag.

Abseits der Remagener Fresken ist der Rezeptionsnachweis der Aquarelle noch schwieriger zu führen. Theoretisch hätten die in der Sammlung enthaltenen Kopien nach Künstlerbildnissen auf Overbecks 1829 in Rom begonnenes und 1840 dort auch fertiggestelltes Hauptwerk *Triumph der Religion in den Künsten*¹²⁰⁸ einflussreich sein können (*Abb. 194*). Das Gemälde zeigt unter den mehr als 100 Figuren wichtige Vertreter der italienischen Kunstgeschichte, darunter unter anderem die Figuren der Maler Giotto, Raffael, Fra Angelico und Luca Signorelli; von diesen Malern hat Ramboux (Selbst-)Porträts kopiert (*Abb. Kat. Nrn. 242, 244, 248, 288, 289*). Bei den Zeichnungen, die Overbeck nach Künstlerbildnissen eigens für das Gemälde zwischen 1831 und 1840 angefertigt hat oder hat anfertigen lassen,¹²⁰⁹ handelt es sich um Zeichnungen nach Illustrationen in Vasaris *Vite*, aber auch um (Durch-)Zeichnungen nach Fresken: darunter etwa die Porträts Fra Angelicos und Luca Signorellis im Dom von Orvieto,¹²¹⁰ die auch Ramboux auf zwei Aquarellen abgebildet hat (*Abb. Kat. Nr. 242* und *244*); vielleicht gehen die Durchzeichnungen Overbecks auf diese Blätter zurück. Auch das für die Komposition des Overbeck-Gemäldes vorbildliche Raffael-Fresko hat Ramboux auf drei heute zerstörten Blättern verteilt abgebildet (*Kat. Nr. 290 - 292*).

5. Schluss

Der besondere Bezug zu historischer christlicher Kunst der Zeit vor der Hochrenaissance, der sowohl der nazarenischen Kunst als auch der zeitgenössischen kunsthistorischen Forschung eigen ist, verlangte nach der visuellen Erschließung von konkreten Bezugspunkten. Die Kopien Ramboux' entstanden aus der erlebten Notwendigkeit heraus, Bildquellen für die zeitgenössische Kunstrezeption zu sammeln und über die Zerstörung dieser Kunstwerke hinaus für diese zu bewahren. Zwar wurden auch im Umkreis von Ramboux Kopien in Aquarell und laviertes Sepia erstellt, doch fügten sich diese nicht in eine Sammlung dieses Umfangs, dieser Bandbreite und Wiedergabequalität. Als selten konkreter Ausdruck der nazarenischen Rezeption historischer Kunst spiegelt sie in ihrer Zusammensetzung das praktische Interesse der Nazarener, die christliche Kunst von ihren Wurzeln her zu begreifen und zu erneuern: Ramboux ermöglicht das Zurückverfolgen und damit die Rezeption „urchristlicher“ Ikonografien, indem er traditionelle Darstellungen vom Frühchristentum bis zum Zeitalter der Reformation versammelt. Die Sammlung stellt damit sowohl eine Art „nazarenischer Vorbilderkanon“ als

¹²⁰⁸ Öl auf Leinwand. 389 x 390 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

¹²⁰⁹ HINZ, *Der Triumph der Religion*, S. 154 - 155, Abb. 6 - 12, Anm. 28 und 29.

¹²¹⁰ HINZ, *Der Triumph der Religion*, Abb. 7.

auch eine „Kunstgeschichte in Kopien“ dar. Diese zeigt sich zwar konkret beeinflusst von zeitgenössischen kunsthistorischen Schriften, erweitert und aktualisiert die Geschichte der christlichen Kunst Italiens aber durch eine Reihe bis dato noch relativ unbekannter Kunstwerke, die Ramboux mitunter zufällig entdeckte. In dieser Form ist sie Teil der „Entdeckung“ und kunsthistorischen Fundierung der Kunst Italiens.

Die Wiedergabequalität zeigt sich gleichermaßen geprägt von den Aspekten, unter denen Kunstwerke sowohl von Kunsthistorikern als auch von Künstlern betrachtet wurden. Die Aufwertung, die das formale Erscheinungsbild der historischen Kunstwerke im Zuge der nazarenischen und kunsthistorischen Rezeption erhielt, ist damit auf den Blättern ablesbar. Die von den Kunsthistorikern Rumohr und Passavant nur auf Kunstwerke bestimmter Epochen beschränkten Betrachtungs- und Analyse Kriterien übertrug Ramboux konsequent auf Kunstwerke aller Epochen – insbesondere auf solche des frühen Mittelalters – und kann (auch) in dieser Hinsicht als Pionier gelten. Die Kopiensammlung ist damit auch Ausdruck der Methodenentwicklung des Faches Kunstgeschichte, denn die romantisch-nazarenische Kunstbetrachtung öffnete den Blick nicht nur für bislang wenig beachtete Kunstwerke aus wenig beachteten Epochen und Kunststätten, sondern auch für bislang unbeachtete Details. Die nazarenische Auffassung, das Gesehene „so objektiv wie im Spiegel“ mit dem spitzen Bleistift wiederzugeben, setzte der Detailgenauigkeit theoretisch keine Grenzen: sowohl Nazarener als auch Kunsthistoriker interessierten sich für die Form des Bildfeldes, das materielle, farbige, ikonografische und stilistische Erscheinungsbild. Der Versuch, diese Abbildungsaspekte miteinander zu vereinen, mündete in einen Kompromiss, bei dem feine stilistische Details der Figur- und Gewandmodellierung zugunsten der Wiedergabe des gesamten Bildfeldes, die eine bestimmte Blattgröße und einen bestimmten Verkleinerungsmaßstab nach sich zog, und durch die Übersetzung in das Medium Aquarell vernachlässigt werden mussten. Abgesehen davon bedeutete die Aufbereitung der Vorlagen auch für die künstlerische Rezeption ein bewusstes Abwägen der Abbildungswürdigkeit bestimmter Merkmale, das als nazarenische Interpretation (Handschrift Ramboux') sichtbar wird.

Diese fällt besonders dort auf, wo der Raum für eine Interpretation gegeben war, wie im Fall von starker Verkleinerung und Verschiedenheit vom Kopiermedium sowie Verschmutzungen, Beschädigungen oder Fehlstellen der Vorlage, aber auch der Abweichung vom ästhetischen Ideal: besonders in der Gesichts- und Gewandbildung auf Kopien nach Malereien des frühen Mittelalters wird in Einzelfällen erkennbar, dass Ramboux' Bewusstsein für stilistische Besonderheiten Grenzen gesetzt waren. Er interpretierte diese Merkmale als künstlerische Schwächen und übersetzte sie in das naturalistische Ideal seiner Kunstbetrachtung, auch aus Sorge vor einer Verleitung der Künstler zur Nachahmung dieser Schwächen. Ist man sich dieser Umstände bewusst und blendet man diese auf allen Blättern erkennbare, gleichförmige nazarenische Interpretation aus, so kann man dennoch ungewöhnlich deutliche Rückschlüsse auf den Stil der Vorlage ziehen. In diesem Rahmen ist die Kopiensammlung eine Stilgeschichte, wie sie in den 1830-1840er Jahren, im Medium Aquarell bzw. laviertes Sepia und (nur) unter Einfluss der nazarenischen Kunstbetrachtung möglich war. Die Kopien sind buchstäbliche Schnappschüsse auf dem Weg von ästhetischer zu objektiv-kunstwissenschaftlicher Betrachtung von

Kunstwerken des Mittelalters. Die stilkritische Kunstbetrachtung sollte sich im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend differenzieren und wiederum einen Wandel in der Abbildungsauffassung nach sich ziehen: die Zeichnungen aus der Hand Giovanni Cavalcaselles beispielsweise sind in Bleistift ausgeführt, mit Farbnotizen versehen und in der Regel auf Details der Figuren ausgerichtet, besonders die Gesichter, Hände und Gewandfalten.¹²¹¹ Die Anzahl von Durchzeichnungen, die Ramboux von gut erhaltenen und gut zugänglichen Malereien abgenommen hat, können als erste Anklänge an diese Betrachtungsweise angesehen werden.

Die Entstehung und die Rezeption der Sammlung führt aber nicht nur zu den Wurzeln der Entstehung wissenschaftlich-vergleichender Kunstgeschichte und spiegelt die zeitgenössische Wahrnehmung mittelalterlicher Kunstwerke, sondern war auch Teil der Künftlerausbildung einer der bedeutendsten Kunstakademien des 19. Jahrhunderts in Deutschland mit Ausstrahlung auf das Kunstschaffen in Europa und Nordamerika. Sie prägte, verstanden als Kanon der „wichtigsten Werke christlicher Malerei Italiens“, die Vorstellung ganzer Künstlergenerationen über die christliche Kunst Italiens, beeinflusste möglicherweise Studienreisen nach Italien und hinterließ – direkt oder indirekt – mehr oder weniger deutliche Spuren in der religiösen Malerei. Durch die von Ramboux zwar nach dem Vorbild seines Lithografiewerks mit Ansichten Trierer Altertümer projektierte, aber letztlich nicht umgesetzte druckgrafische Verbreitung der Blätter ist die Sammlung von der kunsthistorischen Forschung nur sehr eingeschränkt als Studienhilfsmittel genutzt worden, obwohl das Diserat nach Abbildungen besonders frühmittelalterlicher Gemälde noch bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bestand.

Bei der Untersuchung der einzelnen Blätter wurde deutlich, dass sich das Erscheinungsbild der kopierten Kunstwerke im Laufe der Jahrhunderte bisweilen stark verändert hat, nicht allein durch Verfall, sondern auch durch Übermalungen oder Ergänzungen aus ästhetischen Gründen, die besonders im Zuge von Restaurierungen, die verstärkt ab der Mitte des 19. Jahrhunderts durchgeführt wurden, wieder entfernt wurden. In vielen Fällen stellen die Aquarelle die frühesten detaillierten Farbabbildungen der Malereien dar, doch muss man sich bewusst sein, dass Ramboux die Darstellungen mitunter verändert und Beschädigungen bisweilen ergänzt hat – er befand sich in dem für seine Zeit üblichen Zwiespalt, die Forderungen der Ästhetik und dem Interesse am ursprünglichen Erscheinungsbild des Kunstwerks (das ergänzende Schließen von Fehlstellen und das Retuschieren undeutlicher Bereiche) mit den Forderungen der dokumentarischen Abbildung (dem Verzicht auf Ergänzungen und Retuschen) überein zu bringen. Das Nebeneinander von Ergänzung und authentischer Übernahme des Gesehenen auf einem Blatt macht die Hauptproblematik bei der Beurteilung der Kopien hinsichtlich ihres Dokumentarwerts aus. Im Rahmen der Möglichkeiten ergab sich, dass bewusste Veränderungen beim Kopieren nur in sehr begrenzten Ausnahmefällen vorgenommen wurden und Ergänzungen höchstwahrscheinlich auf erhaltenen Darstellungsresten fußen. So kann der begrenzten Anzahl von Blättern, die der kunsthistorischen Forschung bislang bekannt ist und der eine große Bedeutung für die Erforschung der abgebildeten Kunstwerke zugebilligt wird, nun eine Reihe weiterer Blätter hinzugefügt werden – obwohl grundsätzlich *jedes* Blatt für die Erforschung der allzu oft unzureichend dokumen-

¹²¹¹ MÜLLER-BECHTEL, Die Zeichnung als Forschungsinstrument, S. 166 - 176.

tierten Restaurierungsgeschichte der jeweiligen Vorlage wichtig ist. Herausragende Bedeutung haben die Aquarelle nach den Mosaiken Ravennas (*Kat. Nrn. 10 - 12, 14 - 16, 34, 38*) und Grottaferratas (*Kat. Nr. 36*), nach Mosaiken und Fresken Roms (*Kat. Nr. 17, 24*), nach Fresken in S. Maria Maggiore, Tuscania (*Kat. Nr. 33*), der Collegiatskirche in S. Gimignano (*Kat. Nrn. 171 - 172*), S. Benedetto, Subiaco (*Kat. Nr. 60*), im Dom von Orvieto (*Kat. Nrn. 178 - 182, 240 - 241*), in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi (*Kat. Nrn. 83 - 87, 157 - 159, 164*), in S. Severo, Perugia (*Kat. Nr. 269*) sowie Aquarelle nach einem sienesischen (*Kat. Nr. 93*) und einem aretinischen Tafelbild (*Kat. Nr. 247*). Die wohl einzigen (farbigen) Bilddokumente heute teilweise (*Kat. Nr. 91 - 92*) oder vollständig zerstörter Vorlagen (*Kat. Nrn. 38, 66, 192, 225, 226*) stellen sieben Aquarelle dar.

In sehr vielen Fällen wurden zwischen Kopie und Vorlage mehr oder weniger deutliche Abweichungen von ihrem dokumentierten und heutigen Erscheinungsbild beobachtet, ohne dass aufgrund der unzureichenden Dokumentation der Eingriffe, die im Laufe der Jahrhunderte an ihnen vorgenommen worden sind, beantwortet werden konnte, ob Ramboux Teile ergänzt oder wahrheitsgemäß abgebildet hat. Unter diesen Blättern befinden sich etwa die Kopien nach den Mosaiken im Baptisterium S. Giovanni in Fonte zu Neapel (*Kat. Nrn. 19 - 21*), nach den Fresken in der Kirche S. Chiara in Assisi (*Kat. Nrn. 98 - 99, 119 - 121*) oder dem Tafelbild mit dem *Hl. Franz* in S. Francesco a Ripa, Rom (*Kat. Nr. 64*). Es spricht angesichts der Ergebnisse bei der Analyse anderer Kopien der Sammlung vieles dafür, diese Abweichungen nicht als freie Erfindungen Ramboux' abzutun, sondern als konkrete Hinweise auf bislang nicht dokumentierte Eingriffe an den Vorlagen zu interpretieren, die nach der Anfertigung der Kopien vorgenommen worden sind. Es spricht angesichts der Ergebnisse bei der Analyse anderer Kopien der Sammlung vieles dafür, diese Abweichungen nicht als freie Erfindungen Ramboux abzutun, sondern als Hinweise auf bislang nicht dokumentierte Eingriffe an den Vorlagen zu interpretieren, die nach der Anfertigung der Kopien vorgenommen worden sind.

Die Bearbeitung der Sammlung versteht sich als Beitrag zur Aufarbeitung der erhaltenen bildlichen Dokumente zur Malerei Italiens, wie in der jüngeren Forschung zur Wandmalerei Italiens gefordert.¹²¹² Sie ist zugleich Plädoyer für die Erschließung weiterer, bislang vergessen in Privatbesitz, Museen, Archiven und Bibliotheken lagernder Kopien, Nachzeichnungen und Durchzeichnungen aus verschiedenen Jahrhunderten: Darunter sind etwa die Blätter des dänischen Malers Johann L. G. Lund (1777 - 1867) in der Sammlung für Architekturzeichnungen in der Kunstakademie Kopenhagen¹²¹³ und das erst kürzlich wiederentdeckte Nachzeichnungskonvolut im Berliner Kupferstichkabinett,¹²¹⁴ beide aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zu erwähnen sind auch die Aquarelle, die der österreichische Maler Eduard Kaiser (1820 - 1895) in den 1870er Jahren im Auftrag der Arundel Society¹²¹⁵ besonders nach den Fresken in S. Francesco, Assisi, angefertigt hat und die im Department of

¹²¹² ROETTGEN, Wandmalerei, 1, S. 26.

¹²¹³ RAGN-JENSEN, Hannemarie: J. L. Lund e la sua collezione di studio die primi maestri italiani, in: Studi per Pietro Zampetti, hrsg. v. Ranieri Varese, Ancona 1993, S. 574 - 580. DIES.: J. L. Lunds tegninger fra Italien. En studiesamling, in: Inspirationens Skatkammer. Rom og skandinaviske kunstnere i 1800 - tallet, hrsg. v. Hannemarie Ragn Jensen, Solfried Söderlind und Eva-Lena Bengtsson, Kopenhagen 2003, S. 109 - 137. Beide Aufsätze enthalten keine Katalogisierung der Blätter.

¹²¹⁴ Siehe dazu Anm. 514.

¹²¹⁵ HARROD, Tanya: John Ruskin and the Arundel Society, in: Apollo 127 (1988), S. 180 - 188. COOPER, Robyn: The

Fine Art in der Universität Leeds aufbewahrt werden.¹²¹⁶ Zu nennen sind ferner die Aquarellkopien nach italienischen Malereien anderer Kopisten des 19. Jahrhunderts, die sich heute in The Ruskin Gallery in Sheffield befinden¹²¹⁷ sowie weitere Aquarellkopien und Chromolithografien, die in der National Gallery oder dem Victoria and Albert Museum in London aufbewahrt werden.¹²¹⁸

Abkürzungsverzeichnis

AkA = Archiv der Kunstakademie mit Sammlungen

GStA PK = Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz

HSTA = Hauptstaats- und Landesarchiv

StA = Stadtarchiv

StB = Stadtbibliothek

SMB PK = Staatliche Museen Berlin Preussischer Kulturbesitz

Literatur- und Quellenverzeichnis

1. Literatur

Lexika

ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE, 56 Bde., hrsg. v. der Historischen Kommission bei der Königlich Bayrischen Akademie der Wissenschaften, Leipzig 1875 - 1912.

ENCICLOPEDIA DELL'ARTE MEDIEVALE, 12 Bde., Rom 1991 - 2002.

FABER, Friedrich: Conversations-Lexicon für Bildende Künste, 8 Bde., Leipzig 1843 - 1857.

THIEME, Ulrich/Felix BECKER: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907 - 1950.

LEXIKON DER DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1819 - 1918, hrsg. v. Hans Paffrath, 3 Bde., München 1997 - 1998.

BETTHAUSEN, Peter/ Peter H. FEIST/Christiane FORK: Metzler Kunsthistoriker Lexikon, 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, Stuttgart 2007.

LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum, 8 Bde., Freiburg i. Br. 1968 - 1976.

Popularization of Renaissance Art in Victorian England. The Arundel Society, in: Art History 1, No. 3 (1978), 263 - 292.

¹²¹⁶ SMART, Alastair: Some Unpublished Copies of Frescoes at Assisi, in: Apollo 99 (1974), S. 228 - 231.

¹²¹⁷ CASTERAS, Susan P.: „The Germ of a Museum, arranged first for ‘Workers in Iron’“: Ruskin’s museological theories and the curating of the Saint George’s Museum, in: The Art of Seeing: John Ruskin and the Victorian Eye. Ausst. Kat. Phoenix Art Museum und Indianapolis Museum of Art, hrsg. v. Harriet Whilchel, New York 1993, S. 184 - 210.

¹²¹⁸ COOPER, Robyn: The Popularization of Renaissance Art in Victorian England. The Arundel Society, in: Art History 1, No. 3 (1978), 263 - 292.

Primärliteratur

- LEVIN, Theodor: Repertorium der bei der königlichen Kunst-Akademie zu Düsseldorf aufbewahrten Sammlungen, Düsseldorf 1883.
- MOSLER, Carl: Museum Ramboux. Nachbildungen zur Vergegenwärtigung der Malerei in Italien von der frühesten christlichen zur kunstreichsten jüngeren Epoche bei der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf. Geordnet, aufgestellt und erörtert durch Prof. Mosler, Düsseldorf 1851.
- [MOSLER, Carl]: Verzeichnis einer geschichtlichen Folge von Denkmalen der Malerei in Italien in Abbildungen von Johann Anton Ramboux. Aufgestellt in der Königlichen Kunst-Akademie zu Düsseldorf, Düsseldorf o.J. [um 1841].
- PIPER, Ferdinand: Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert, erster Band, zweite Abteilung, Weimar 1851.
- RAMBOUX, Johann A.: Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters, 5 Hefte, Köln 1860.
- DERS.: Malerische Ansichten der merkwürdigsten Alterthümer vorzüglicher Naturanlagen im Moselthale bey Trier, gezeichnet und lithographirt von Johann Anton Ramboux, mit einer allgemeinen Einleitung und einem erläuternden Texte von Johann Hugo Wyttenbach, München 1824 - 1827.
- DERS.: Umrisse zur Veranschaulichung alt-christlicher Kunst in Italien vom Jahre 1200-1600, Köln 1852-1858.
- RIEPENHAUSEN, Franz und Johannes: Geschichte der Malerei in Italien nach ihrer Entwicklung, Ausbildung und Vollendung, aus den Werken der besten Künstler anschaulich dargestellt und mit kurzen Erläuterungen und Lebensbeschreibungen begleitet von F. und J. Riepenhausen, Tübingen 1810.
- SCHADOW, Wilhelm: Meine Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers, in: Berliner Kunst-Blatt 1828, S. 264 - 273.
- VISCHER, Friedrich T.: Die Aquarell-Copien von Ramboux in der Gallerie zu Düsseldorf, (Zuerst in: Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst, Jg. 1842), in: Kritische Gänge, I, Tübingen 1844, S. 207 - 287.
- VOGEL VON VOGELSTEIN, Carl C.: Verzeichnis der in den Jahren 1814 bis 1857 in Italien von C. Vogel von Vogelstein theils selbst gemachten, theils zusammengestellten Abzeichnungen und Durchzeichnungen nach altitalienischen Meistern, München 1860.
- WACKENRODER, Wilhelm H.: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin 1797, in: Vietta, Silvio (Hrsg.): Wilhelm Heinrich Wackenroder,

Sämtliche Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe, Band 1: Werke, Heidelberg 1991.

Sekundärliteratur

- AHRENS, Dieter (Hrsg.): Johann Anton Ramboux: Ansichten von Trier, Ausst. Kat. Städtisches Museum Simeonstift Trier 1991.
- AHRENS, Dieter: Metrologische Bemerkungen zur Zeichenweise von J. A. Ramboux, in: Johann Anton Ramboux: Ansichten von Trier, Ausst. Kat. Städtisches Museum Simeonstift Trier, hrsg. v. Dieter Ahrens, Trier 1991, S. 97 - 101.
- DERS.: Ramboux und Dräger in Italien, in: Räume der Geschichte, Deutsch-Römisches vom 18. bis 20. Jahrhundert, (Museumsdidaktische Führungstexte 9), hrsg. v. Dieter Ahrens, Trier 1986, S. 93 - 110.
- ALPERS, Svetlana: *Ekphrasis* und Kunstanschauung in Vasaris *Viten*, in: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. v. Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995, S. 217 - 258.
- ALTHÖFER, Heinz: Zur Frage der Fehlstellenergänzung im 19. Jahrhundert, in: Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung: Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung, hrsg. v. Heinz Althöfer, München 1987, S. 283 - 286.
- ANDALORO, Maria: La Pitture Medievale a Roma 312 - 1431, hrsg. von Maria Andaloro und Serena Romano, Atlante per corsi visiva. Vol. 1. Suburbio, Vaticano, Rione Monti, Viterbo 2006.
- DIES.: Polarità bizantine, polarità romane nelle pitture di Grottaferrata, in: Italian church decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, forms and regional tradition. Ten contributions to a colloquium held at the Villa Spelman, Florence, hrsg. v. William Tranzo, (Villa Spelman Colloquia 1), Bologna 1989, S. 13 - 26.
- ANDALORO, Maria/Serena ROMANO: Römisches Mittelalter, Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, Darmstadt 2002.
- ANDREESCU-TREADGOLD, Irina: The Emperor's new crown and St. Vitalis' new clothes (1), in: Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina 41 (1994), S. 149 - 186.
- ANDREESCU-TREADGOLD, Irina/Warren TREADGOLD: Procopius and the Imperial Panels of S. Vitale, in: The Art Bulletin 79 (1997), S. 708 - 723.
- ANTELLINI, Simonetta: Il restauro del mosaico dell'arco absidale nella chiesa dei SS. Nereo ed Achilleo a Roma, in: Mosaici a S. Vitale e altri restauri, il restauro

in situ di mosaici parietali. Atti del Convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali Ravenna 1 - 3 ottobre 1990, hrsg. v. Anna Maria Iannucci, Cesare Fiori, Cetty Muscolino, Ravenna 1992, S. 191 - 196.

- APOLLONJ GHETTI, Bruno M.: I Ss. Quattro Coronati, (Le chiese di Roma illustrate 81), Rom 1964.
- APPEL, Heinrich: J. W. Schirmers Italienische Reise (1839/40), in: Aachener Kunstblätter 17-18 (1958/59), S. 78 - 83.
- ARBEITER, Achim/Dieter KOROL: Wand- und Gewölbemosaiken von Tetrarchischer Zeit bis zum frühen 8. Jahrhundert: Neue Funde und Forschungen, in: Acta Congressus Internationalis XIV Archaeologiae christianae, Akten des XIV. Kongresses für Christliche Archäologie, Frühes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel, Wien 19. - 26. 9. 1999, hrsg. v. R. Harreither u.a. (Studi di Antichità Cristiana pubblicati a cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana LXII; Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Archäologische Forschungen 14), Bd. 1, Vatican/Wien 2006, S. 45 - 86.
- ARNOLD, Christian: Konrad Eberhard 1768 - 1859, Bildhauer und Maler, Leben und Werk eines Allgäuer Künstlergeschlechts, (Veröffentlichungen der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte, Reihe 1, Studien zur Geschichte des Bayerischen Schwaben 8), Augsburg 1964.
- ASCHENBORN, Wulf: Eduard Bendemann (1811 - 1889): Das Direktorat an der Düsseldorfer Kunstakademie 1859 - 1867, (Diss.) Düsseldorf 1998.
- ASSEL, Jutta: Joseph Anton Nikolaus Settegasts italienische Reise, in: Joseph Anton Nikolaus Settegast 1813 - 1890, Retrospektive zum 100. Todestag eines Spätnazareners, Ausst. Kat. Clemens-Sels-Museum Neuss und Mittelrhein-Museum Koblenz 1991, Köln 1991, S. 8 - 38.
- AUF PAPIER: von Raffael bis Beuys, von Rembrandt bis Trockel: Die schönsten Zeichnungen aus dem museum kunst palast, ein Bildhandbuch, Ausst. Kat. museum kunst palast Düsseldorf 2009, Bielefeld 2009.
- BAGNOLI, Alessandro (Hrsg.): La Collegiata di San Gimignano. L'architettura, i cicli pittorici murali e i loro restauri, Siena 2009.
- BAGNOLI, Alessandro: La Maestà di Simone Martini, Mailand 1999.
- BAILEY, Colin J.: Samuel Amsler's Portrait Album, in: Burlington Magazine 133, (1991) Nr. 1062, S. 647 - 667.

- BALDINI, Umberto: Gli affreschi dell'abbazia di Santa Scolastica, in: I Monasteri benedettini di Subiaco, hrsg. v. Claudio Giumelli, Mailand/Subiaco 2002, S. 67 - 74.
- BARTALINI, Roberto: Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio: Vicende della pittura aretina del trecento, in: Arte in Terra d'Arezzo, Il Trecento, hrsg. v. Aldo Galli und Paola Refice, Florenz 2005, S. 10 - 40.
- DERS.: I Tarlati, il „Maestro del Vescovado“ e la pittura aretina della prima metà del Trecento, in: Prospettiva 83-84 (Juli-Oktober 1996), S. 30 - 55.
- BASILE, Giuseppe/Maria B. PARIS/Gabriella SERANGELI: Il restauro degli affreschi del portico di San Lorenzo fuori le mura a Roma, in: Arte medievale II serie, anno II, n.2 (1988), S. 205 - 242.
- BECKER, Wolfgang: Paris und die deutsche Malerei 1750 - 1850, München 1971.
- BENTIVOGLIO, Simonetta/Enzo BENTIVOGLIO: Le pitture di Lorenzo da Viterbo nella Cappella Mazzatosta a Viterbo, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 17 (1973), I, S. 87 - 104.
- BERENSON, Bernard: Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. Central Italian and North Italian schools, 3 Bde., London 1968.
- BERETTA FESTI, Cesare: Francesco Melanzio da Montefalco, Mailand 1973.
- BERNABEI, Roberta: Chiese di Roma, Mailand 2007.
- BERNHARD, Marianne (Hrsg.): Deutsche Romantik – Handzeichnungen, 2 Bde., München 1973.
- BERTELLI, Carlo/Antonio PAOLUCCI (Hrsg.): Piero della Francesca e la corti italiane, Ausst. Kat. Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna Arezzo 2007, Mailand 2007.
- BERTORELLO, Carla: Gli interventi antichi e moderni restauri alle pitture, in: La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto, hrsg. v. Giusi Testa, Mailand 1998, S. 351 - 355.
- DIES.: Restauri antichi e moderni nella cappella di S. Brizio, in: Il duomo di Orvieto, hrsg. v. Lucio Riccetti, Rom u.a. 1988, S. 216 - 229.
- DIES.: Scheda di restauro degli affreschi e dell'altare della eloria, in: La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto, hrsg. v. Giusi Testa, Mailand 1998, S. 357 - 385
- BEUSCH, Carl H.: Adlige Standespolitik im Vormärz: Johann Wilhelm Graf von Mirbach-Harff (1784 - 1849), (Historia profana et ecclesiastica 3), (Diss. Köln 1999), Münster 2001.
- BICKENDORF, Gabriele: Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert, (Berliner Schriften zur Kunst 11), Berlin 1998.

- DIES.: Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma „Geschichte“. Gustav Friedrich Waagens Frühschrift „Ueber Hubert und Johann van Eyck“, (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen N. F. 18), Worms 1985.
- DIES.: Luigi Lanzis „Storia pittorica della Italia“ und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 2 (1986), S. 231 - 272.
- BIEBER, Dietrich: Aus der Chronik der Kunstakademie, Personen und Ereignisse, in: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, hrsg. v. Eduard Trier, Düsseldorf 1973, S. 215 - 221.
- BIELMEIER, Stefanie: Gemalte Kunstgeschichte. Zu den Entwürfen des Peter Cornelius für die Loggien der Alten Pinakothek, München 1983.
- BIGARONI, Marino/Hans-Rudolf MEIER/Elvio LUNGHI: La basilica di S. Chiara in Assisi, Perugia 1994.
- BISOGLI, Fabio: Problemi iconografici riminesi. La Cappella di San Matteo in Santa Maria in Porto Fuori, in: Paragone 27 (1976), S. 39 - 48.
- BLOCH, Peter: Original – Kopie – Fälschung, in: Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz 16 (1979), S. 41 - 72.
- BLÜHM, Andreas/Gerhard GERKENS (Hrsg.): Johann Friedrich Overbeck 1789 - 1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages, Ausst. Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Lübeck 1989.
- BOCK, Franz: Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters oder Entstehung und Entwicklung der kirchlichen Ornate und Paramente in Rücksicht auf Stoff, Gewebe, Zeichnung, Schnitt und rituelle Bedeutung nachgewiesen, 3 Bde., Bonn 1859 - 1871.
- BÖHM, Elga: De Noël und Ramboux. Zwei Kölner Museumskonservatoren des 19. Jahrhunderts, in: Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung: Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung, hrsg. v. Heinz Althöfer, München 1987, S. 313 - 320.
- BONSANTI, Giorgio (Hrsg.): La Basilica di San Francesco ad Assisi. Basilica inferiore/The Basilica of St. Francis in Assisi. Lower Basilica. Bd. 1.1, Atalante/Photo-Atlas, (Mirabilia Italiae 11), Modena 2002.
- DERS.: La Basilica di San Francesco ad Assisi. Basilica superiore/The Basilica of St. Francis in Assisi. Upper Basilica. Bd. 1.2, Atalante/Photo-Atlas, (Mirabilia Italiae 11), Modena 2002.
- BOREA, Evelina: Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrate, I, in: Prospettiva 69 (1993), S. 28 - 40

- DIES.: Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistiche illustrate, II, in: *Prospettiva* 70 (1993), S. 50 - 74.
- BORKOPP-RESTLE, Birgit: *Der Aachener Kanonikus Franz Bock und seine Textilsammlungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert*, (Diss.) Riggisberg 2008.
- BRILLO, Attilio: *Italiens Mitte. Alte Reisewege und Orte in der Toskana und Umbrien*, Berlin 1998.
- DERS.: *Reisen in Italien. Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. - 19. Jahrhundert*, Köln 1989.
- BRÜES, Eva: *Das Akademiegebäude*, in: *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, hrsg. v. Eduard Trier, Düsseldorf 1973, S. 127 - 138.
- BUNSEN, Christian C. J. Freiherr von (Hrsg.): *Die Basiliken des christlichen Roms nach ihrem Zusammenhange mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst, Tafeln von Gutensohn/Knapp 1822 - 1827*, München 1842.
- BURCKHARD, Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Leipzig 1855.
- BUSCH, Werner/Wolfgang BEYRODT (Hrsg.): *Kunsttheorie und Malerei Kunstwissenschaft*, (Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente, 1, hrsg. v. Wolfgang Beyrodt, Ulrich Bischoff, Werner Busch und Harold Hammer-Schenk), Stuttgart 1982.
- BÜTTNER, Frank: *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, 2 Bde., Stuttgart 1980 - 1999.
- CACCHI, Laura: *Sebastiano Raghiasci-Brancaleoni e il restauro tra XVIII e XIX secolo*, in: *Restauri in San Francesco ad Assisi. Il cantiere dell'utopia. Studi, ricerche e interventi sui dipinti murali e sulle vetrate dopo il sisma del 26 settembre 1997*, hrsg. v. Giuseppe Basile, Assisi, Perugia et al., S. 139 - 141.
- CALABRESI, Elena: *Restauri artistici del Novecento nella Collegiata di San Gimignano. Un cantiere ancora aperto*, in: *La Collegiata di San Gimignano. L'architettura, i cicli pittorici murali e i loro restauri*, hrsg. v. Alessandro Bagnoli, Siena 2009, S. 329 - 370.
- CARL PHILIPP FOHR. *Romantik – Landschaft und Historie. Katalog der Zeichnungen und Aquarelle im Hessischen Landesmuseum Darmstadt und Privatbesitz*, bearb. v. Peter Märker, Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt und Haus der Kunst München 1995/96 und 1997, Heidelberg 1995.
- CARLI, Enzo: *Il Duomo di Orvieto*, Rom 1965.
- CARLI, Enzo/Cesare BRANDI: *Relazione sul restauro della Madonna di Guido da Siena del 1221*, in: *Bollettino d'arte* 36 (1951), S. 248 - 260.

- CARNINO, Alessandro: San Giovanni Evangelista in Ravenna: La pavimentazione in mosaico. Storia e restauro di un frammento, in: Quaderni di Soprintendenza/ Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per Ambientali e Architettonici, 5 2001 (2002), S. 84 - 95.
- CASARETTI, Paolo (Hrsg.): Ravenna. Gli splendori di un Impero, Bologna 2005.
- CASTELLANETA, Carlo/Ettore CAMERASCA: L'opera completa del Perugino, Mailand 1969.
- CASTELNUOVO, Enrico (Hrsg.): Ambrogio Lorenzetti. Il buon governo, Mailand 1995.
- CAVAZZINI, Laura: Il fratello di Masaccio. Giovanni di Ser Giovanni detto lo Scheggia, Florenz 1999.
- CENTAURO, Giuseppe: Dipinti murali di Piero della Francesca. La basilica di S. Francesco ad Arezzo: Indagini su sette secoli, Mailand 1990.
- DERS.: Ricerca storica, in: Un progetto per Piero della Francesca. Indagini diagnostico-conoscitive per la conservazione della "Leggenda della Vera Croce" e della "Madonna del Prato", Ausst. Kat. Basilica di San Francesco Arezzo 1989, Florenz 1989, S. 79 - 151.
- CESANI, Marina: San Gimignano tra ripristino e restauro conservativo dal 1874 al 1900. I lavori nella Collegiata, in: La Collegiata di San Gimignano. L'architettura, i cicli pittorici murali e i loro restauri, hrsg. v. Alessandro Bagnoli, Siena 2009, S. 281 - 327.
- CHIERICI, Sandro (Hrsg.): Die Sixtinische Kapelle. Das jüngste Gericht, Zürich 1997.
- CIAMPINI, Giovanni: Vetera monimenta in quibus praecipue musivs opera sacrarum, profanorumque aedium structura ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrantur, 2 Bde., Rom 1690/1699.
- CLARK, Kenneth: Piero della Francesca, Köln 1970.
- CLARK, Nicholas: Melozzo da Forli. Pictor papalis, Faenza 1989.
- CLAUSSEN, Peter C.: Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter, 1050 - 1300, A - F, Stuttgart 2002.
- COHEN, Elischeva: A pilgrim in Jerusalem, in: Israel Museum Journal, VI (Frühjahr 1987), S. 63 - 68.
- COLUCCI, Silvia: Vescovi a santi, papi e condottieri: Tipologia dei monumenti funebri aretini, in: Arte in Terra d'Arezzo. Il Trecento, hrsg. v. Aldo Galli und Paola Refice, Florenz 2005, S. 139 - 160.
- CROWE, Joseph A./Giovanni B. CAVALCASELLE: A history of painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the 2nd to the 16th Century, 6 Bde., London 1903 - 1914.
- DIES.: Geschichte der italienischen Malerei, 6 Bde., Leipzig 1869-79.
- DIES.: Storia della Pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI, 11 Bde., Florenz 1883 - 1908.

- D'ALOE, Stanislao: Le pitture di Zingaro nella chiostra di S. Severino, Neapel 1846.
- DERS.: Les Peintures de Giotto de l'Eglise de l'Incoronata a Naples, Berlin 1843.
- DEHMER, Andreas : Nuova lettura di un dipinto votivo in San Pietro in Vincoli, in: Bollettino d'Arte 108 (1999, April - Juni), S. 71 - 76.
- DEICHMANN, Friedrich W.: Ravenna – Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, 3 Bde., Wiesbaden 1974 - 1976.
- DELFINI-FILIPPI, Gabriella: Per la storia del restauro musivo nel secolo XIX: l'esempio di Sant'Agnese fuori le mura, in: Storia dell'Arte 65 (1989), S. 87 - 94.
- DELLWING, Herbert: Die Wandmalereien, in: Die Apollinariskirche von Remagen. (Forschungsberichte zur Denkmalpflege 7), Worms 2005, S. 29 - 76.
- DEUHLER, Florens: Duccio, Mailand 1984.
- DILK, Enrica Y.: Ein „practischer Aesthetiker“. Studien zum Leben und Werk Carl Friedrich von Rumohrs, Hildesheim u.a. 2000.
- DIES.: Die „Neudeutsche religios-patriotische Kunst“. Rumohrs Kontroverse mit Passavant und Fiorillo, in: Dilk: Ein „practischer Aesthetiker“. Studien zum Leben und Werk Carl Friedrich von Rumohrs, S. 13 - 34.
- DILLY, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zu Geschichte einer Disziplin, Frankfurt/Main 1979.
- DOMSCHEIT-PREUß, Anette: Casa Buti: Deutsches Künstlerleben in Rom, in: Räume der Geschichte: Deutsch- Römisches vom 18. bis 20. Jahrhundert, hrsg. v. Dieter Ahrens, (Museumsdidaktische Führungstexte 9), Trier 1986, S. 101 - 111.
- DRAGENDORF, H./E. KRÜGER: Das Grabmal von Igel, (Römische Grabmäler des Mosellandes und der angrenzenden Gebiete 1), Trier 1924.
- DUSSLER, Luitpold: Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche, München 1966.
- EBERLEIN, Kurt K.: Carl Mosler zur Geschichte der Rheinischen Kunstwissenschaft, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 5 (1928), S. 109 - 118.
- EFFENBERGER, Arne: Eine frühe Kopie des Mosaiks aus S Michele in Africisco, in: Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst. Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet, (Römisch-Germanisches Zentralmuseum. Monographien 10,2), hrsg. v. Otto Feld und Urs Peschlow, Bonn 1986, S. 167 - 170.
- EGIDI, P./V. FEDERICI/G. GIOVANNONI/F. HERMANIN: I monasteri di Subiaco, 2 Bde., Rom 1904.
- EICHLER, Hans: Goethe über den Trierer Maler Johann Anton Ramboux, in: Räume der Geschichte. Deutsch-Römisches vom 18. bis 20. Jahrhundert,

- (Museumsdidaktische Führungstexte 9), hrsg. v. Dieter Ahrens, Trier 1986, S. 87 - 89.
- EICHLER, Hans (Hrsg.): Johann Anton Ramboux. Ausst. Kat. Rheinisches Landesmuseums Trier 1935.
- EICHLER, Hans: Johann Anton Ramboux, Nazarener und Realist, in: Beiträge zur Rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege II, (Festschrift Albert Verbeek), Düsseldorf 1974, S. 227 - 244.
- ENDERLEIN, Lorenz: Die Gründungsgeschichte der „Incoronata“, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 31 (1996), S. 17 - 46.
- ENGLER, Alia: Caelius I. Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri, Rom 2003.
- ESSER, Saskia: Die Ausmalung der Unterkirche von San Francesco in Assisi durch den Franziskusmeister, Diss. Bonn 1983.
- FAIETTI, Marzia: La pittura del trecento, in: Storia di Ravenna, III, Dal mille alla fine della signoria polentano, hrsg. v. Augusto Vasina, Ravenna 1993, S. 657 - 681.
- FARAGLIA, Nunzio F.: I dipinti a fresco dell'atrio del Platano in S. Severino, in: Napoli nobilissima. Rivista di topografia ed arte napoletana, 5 (1896), IV, S. 49 - 52.
- FARIOLI CAMPANATI, Raffaella: I mosaici pavimentali della chiesa di S. Giovanni Evangelista in Ravenna, (Biblioteca di "Felix Ravenna" 8. Pavimenti musivi medioevali in Val Padana II), Ravenna 1995.
- DIES.: Innovazione e continuità nella decorazione pavimentale di Ravenna (secoli X - XIII), in: Storia di Ravenna, III, Dal mille alla fine della signoria polentana, hrsg. v. Augustino Vasina, Venedig 1993, S. 481 - 506.
- FASTERT, Sabine: Deutsch-Französischer Kulturaustausch im frühen 19. Jahrhundert am Beispiel der Nazarener, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge, 52 (2001), S. 159 - 184.
- DIES.: Die Sieben Sakramente von Johann Friedrich Overbeck. Ein nazarenisches Kunstprojekt im Kontext seiner Zeit, (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München 68), München 1996.
- FEA, Carlo: Descrizione ragionata della SS. Patriarcale Basilica e Cappella papale di S. Francesco d'Assisi [...] con la descrizione della pitture e sculture, di cui va ornate, Rom 1820.
- FERCHL, Franz M.: Übersicht der einzig bestehenden, vollständigen Incunabel-Sammlung.... [sic], München 1856.

- FILLITZ, Hermann: Bemerkungen zum Freskenzyklus im Porticus von S. Lorenzo fuori le mura in Rom, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46/47 (1993/1994), Teil 1, S. 165 - 172.
- FINKE, Heinrich: Carl Müller. Sein Leben und künstlerisches Schaffen, Köln 1896.
- DERS.: Der Madonnenmaler Franz Ittenbach (1813 - 1879), Köln 1898.
- FLAMINIO, Roberta: Il mosaico di San Sebastiano nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma, in: Atti del VI colloquio dell' Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Venezia, 20 - 23 gennaio 1999, hrsg. v. Federico Guidobaldi und Andrea Paribeni, Ravenna 2000, S. 425 - 438.
- FÖRSTER, Ernst: Beiträge zur neueren Kunstgeschichte, Leipzig 1835.
- DERS.: Peter Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Werken, 2 Bde., Berlin 1874.
- FOSCHI, Silvia/ Claudio FRANZONI: Artisti, eruditi, viaggiatori: le interpretazioni di San Vitale, in: La Basilica di San Vitale a Ravenna, hrsg. v. Patrizia Angionelli Martinelli, Bd. 2, Modena 1997, S. 135 - 160.
- FREITAG, Wolfgang M.: Early Uses of Photography in the History of Art, in: Art Journal 39 - 40 (1979-80), S. 117 - 123.
- FREULER, Gaudenz: Bartolo di Fredi Cini. Ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts, Disentis 1994.
- FROMMEL, Luitpold C.: Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Wien 1967/68.
- FUHRMANN, Matthias: Historica sacra de baptismo Constantini Max. Augusti, Bd. II, Wien 1746.
- GALLWITZ, Klaus (Hrsg.): Die Nazarener in Rom: Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. Deutsche Ausgabe Ausst. Kat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom, München 1981.
- GARIBALDI, Vittoria/Francesco F. MANCINI: Perugino il divin pittore. Ausst. Kat. Galleria Nazionale dell'Umbria Perugia 2004, Mailand 2004.
- GARRISON, Edward B.: Italian Romanesque Panel Painting: An illustrated index, Florenz 1949.
- GARRUCCI, Raffaele: Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa. Corredata della Collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura, 3 Bde., Prato 1873 und 1876.
- GELLER, Hans: Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800 - 1830, Berlin 1952.
- GEROLA, Giuseppe: Il mosaico absidale della Ursiana, in: Felix Ravenna 5 (1912), S. 177 - 190.

- GERSTENBERG, Kurt und Paul Ortwin RAVE: Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo in Rom, Berlin 1934.
- GIESE, Elisabeth: Benozzo Gozzolis Freskenzyklus in Montefalco: Bildkomposition als Erzählung, (Europäische Hochschulschriften. Reihe 28. Kunstgeschichte 52), Frankfurt/Main u.a. 1986.
- GIUMELLI, Claudio (Hrsg.): I Monasteri benedettini di Subiaco, Mailand/Subiaco 2002.
- GOMBRICH, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Köln 1967.
- GRABER, Hans: Piero della Francesca, Basel 1922.
- GRAF, Dieter (Bearb.): Handzeichnungen und Aquarelle 1800 - 1850, (Bildhefte des Kunstmuseums Düsseldorf 8), Düsseldorf 1971.
- GRAF, Dieter: Die Düsseldorfer Spätnazarener in Remagen und Stolzenfels, in: Die Düsseldorfer Malerschule, hrsg. v. Wend von Kalnein, Mainz 1979, S. 121 - 129.
- GRAF VON HARDENBERG, Kuno von/Edmund SCHILLING: Karl Philipp Fohr, Freiburg 1925.
- GRAMACCINI, Norberto/Hans-Jakob MEIER: Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648 - 1792, München/Berlin 2003.
- GREWE, Cordula: Objektivierete Subjektivität. Identitätsfindung und religiöse Kommunikation im nazarenischen Kunstwerk, in: Religion Macht Kunst, Die Nazarener, Ausst. Kat. Kunsthalle Schirn Frankfurt 2005, Köln 2005, S. 77 - 99.
- GROß, Guido: Beiträge zur Kenntnis von Leben und Schaffen des Trierer Malers Johann Anton Ramboux, in: Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete, 53 (1990), S. 325 - 354.
- GROTE, Ludwig: Zwei Briefe von J. Schnorr von Carolsfeld and Karl Friedrich von Rumohr, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 12/13 (1943), S. 299 - 311.
- GUALDI SABATINI, Fausta: Giovanni di Pietro detto lo Spagno, 2 Bde., Spoleto 1984.
- GUILLOU, André: Demografia e società a Ravenna nell'età erarcale, in: Storia di Ravenna, II.1, Dall'età bizantina all'età ottoniana, hrsg. v. Antonio Carile, Venedig 1991, S. 101 - 104.
- GURATZSCH, Herwig (Hrsg.): Julius Schnorr von Carolsfeld: 1794 - 1872, Ausst. Kat. Museum der Bildenden Kunst Leipzig und Kunsthalle Bremen, Leipzig 1994.
- GUTENSOHN, Johann G./KNAPP, Johann M.: Denkmale der christlichen Religion oder Sammlung der christlichen Kirchen oder Basiliken Roms vom IV. bis zum XII. Jahrhundert, 4 Lieferungen, München [1822 - 1826].
- HALLENSLEBEN, Horst: Bibliotheca Hertziana Max-Planck-Institut, Rom, in: Max-Planck-Gesellschaft Jahrbuch 1983, S. 753 - 756.

- HANDZEICHNUNGEN UND AQUARELLE des 19. Jahrhunderts aus den Beständen des Kupferstichkabinetts im Kunstmuseum Düsseldorf. Ausst. Kat. Kupferstichkabinett im Kunstmuseum Düsseldorf bearbeitet von Irene Markowitz und Eckhard Schaar, Düsseldorf 1965.
- HARDING, Catherine D.: Guida alla Cappella del Corporale del Duomo di Orvieto, Orvieto 2004.
- HARROD, Tanya: John Ruskin and the Arundel Society, in: Apollo 127 (1988), S. 180 - 188.
- HARTMANN, Wolfgang: Zehn Dante-Aquarelle von Johann Anton Ramboux, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 32 (1970), S. 165 - 192.
- HEFNER-ALTENECK, Jakob H.: Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des Achtzehnten Jahrhunderts nach gleichzeitigen Originalen von Dr. J. H. Hefner-Alteneck, Bd. 1, Frankfurt/Main 1879.
- HEISE, Brigitte: Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen, (Pictura et Poesis 11), Köln 1999.
- HENRY, Tom/Lawrence B. KANTER: Luca Signorelli. The complete paintings, London 2002.
- HETHERINGTON, Paul: Pietro Cavallini. A Study in the Art of Late Medieval Rome, London 1979.
- HINZ, Bertholt: Der Triumph der Religion in den Künsten. Overbecks „Werk und Wort“ im Widerspruch seiner Zeit, in: Städel-Jahrbuch N.F. 7 (1979), S. 149 - 170.
- HOFMANN, Franz: Der Freskenzyklus des Neuen Testaments in der Collegiata von San Gimignano. Ein herausragendes Beispiel italienischer Wandmalerei zur Mitte des Trecento, (Beiträge zur Kunstwissenschaft 65), München 1996.
- HOWITT, Margret: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen, 2 Bde., Freiburg 1886.
- HUECK, Irene: La basilica Franciscana di Assisi nell'Ottocento: Alcuni documenti su restauri progettati ed interventi eseguiti, in: Bollettino d'Arte 66 (1981), S. 143 - 152.
- DIES.: Le copie de Johann Anton Ramboux da alcuni affreschi in Toscana e Umbria, in: Prospettiva 23 (1980), S. 2 - 10.
- DIES.: Le copie del Ramboux da Piero e da opere ritenute sue, in: Piero Interpretato. Copie, giudizi e musealezzazione di Piero della Francesca, hrsg. v. Cecilia Prete und Ranieri Varese, Ancona 1998, S. 39 - 47.
- DIES.: Le vetrate di Assisi nelle copie del Ramboux e notizie sul restauro di Giovanni Bertini in: Bollettino d'arte, LXIV/4 (1979), S. 73 - 90.

- IANNUCCI, Anna M.: I vescovi Ecclesijs Severvs Vrsvs Vrsicinvs. Le scene dei privilegi e die sacrifici in S. Apollinare in Classe. Indagine sistematica, in: Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina 33 (1986), S. 165 - 193.
- DIES.: Restauri ravennati: L'oratorio di S. Andrea nell' Episcopo, in: Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, 38 (1991), S. 209 - 232.
- IMPERATOR CAESAR FLAVIUS CONSTANTINUS. Konstantin der Grosse. Ausst. Kat. Trier und Luxemburg 2007, hrsg. v. Alexander Demandt und Joseph Engemann, Trier 2007.
- ISERMEYER, Christian A.: Die mittelalterlichen Malereien der Kirche S. Pietro in Tuscania, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 2 (1938), S. 289 - 310.
- JACOBSEN, Emil: Umbrische Malerei des vierzehnten, fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert. Studien in der Gemäldegalerie zu Perugia, Straßburg 1914.
- JAENNICKE, Friedrich: Handbuch der Aquarellmalerei. Nach dem heutigen Standpunkte und in vorzüglicher Anwendung auf Landschaft und Architektur. Nebst einem Anhang über Holzmalerei, Stuttgart 1877².
- JENNI, Ulrike: Joseph Anton Kochs Auseinandersetzung mit der Kunst des Trecento und Quattrocento, in: Römische historische Mitteilungen 37 (1995), S. 163 - 191.
- JENSEN, Jens C.: I Nazareni – das Wort, der Stil, in: Klassizismus und Romantik. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Nürnberg 1966, S. 46 - 52.
- JOANNIDES, Paul: Titian to 1518. The Assumption of a genius, New Haven/London 2001.
- JOHANN ANTON RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO: Leihgabe der Städtischen Kunstsammlung Düsseldorf, Ausst. Kat. Städtischen Museum Schloss Rheydt und Kunstmuseum Düsseldorf 1954, (Kleine Mitteilungen des Städtischen Museums Schloss Rheydt 6).
- JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): Aquarelle nach italienischen Wandgemälden, Ausst. Kat. Leopold-Hoesch-Museum Stadt Düren 1958 (masch.).
- JOHANN WILHELM SCHIRMER 1807 - 1863. Ausst. Kat. Stadthalle Jülich 1982.
- JOSEPH ANTON NIKOLAUS SETTEGAST 1813 - 1890. Retrospektive zum 100. Todestag eines Spätnazareners, Ausst. Kat. Clemens-Sels-Museum Neuss und Mittelrhein-Museum Koblenz 1991, Köln 1991.
- JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD. Die Bibel in Bildern und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener, Ausst. Kat. Clemens-Sels-Museum Neuss 1982.

- JURZIG, Katrin: Mittelalterrezeption in Wackenroders „Herzensergießungen“, Tausenstein 2000.
- KALNEIN, Wend von (Hrsg.): Die Düsseldorfer Malerschule, Ausst. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf 1979, Mainz 1979.
- KECKS, Roland G.: Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance, (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz, hrsg. v. Max Seidel, Vierte Folge, 2), Berlin 2000.
- KIER, Hiltrud/Frank Gunther Zehnder (Hrsg.): Rekonstruktion der Sammlungen Anton Joseph Essingh, Johann Peter Weyer und Johann Anton Ramboux, in: DIES., Lust und Verlust II, Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen 1800-1860, Köln 1998, S. 540 - 605.
- KLAPHECK, Richard: Die Kunstsammlungen der Staatlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, Düsseldorf 1928.
- DERS.: Geschichte der Königlichen Akademie zu Düsseldorf. Teil 1: Die Vorgeschichte zur Neugründung, Düsseldorf 1919.
- KOLLER, Angelico: Das Ideal der Nazarener in seiner Gestaltung durch die Meister der Apollinariskirche, Emsdetten 1935.
- KOSCHATZKY, Walter: Die Kunst des Aquarells, München 1985.
- KOVALEVSKY, Bärbel: Louise Seidler 1786 - 1866. Goethes geschätzte Malerin, Berlin 2006.
- KRAPF, Michael: Zu den Voraussetzungen der Entstehung des Lukasbundes in Wien, in: Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, hrsg. v. Klaus Gallwitz, deutsche Ausgabe Ausst. Kat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom, München 1981, S. 27 - 33.
- KRÜGER, Klaus: Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Diss. Berlin 1992.
- KÜFFNER, Hatto und Edmund SPOHR: Burg und Schloß Düsseldorf. Baugeschichte einer Residenz, (Jülicher Forschungen 6), Jülich 1999.
- KUGLER, Franz: Die öffentlichen Museen von Köln und Düsseldorf, in: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte II, Stuttgart 1854, S. 152-156.
- DERS.: Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit, 2 Bde., Berlin 1837.
- DERS.: Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842.
- DERS.: Rezension zu: Studien nach alten florentinischen Malern, gezeichnet und geätzt von C. L. Kuhbeil. Berlin 1812, in: (Museum, 1834, Nr. 33 f.) DERS., Kleine Schriften, 1, S. 252 - 254.
- KULCZAK-RUDIGER, Friederike: Ravenna in Sammlungen von Umrissen: Unbekannte Kopien frühchristlicher Denkmäler von Johann Anton Ramboux, in: Antike Welt 26, Nr. 5, (1995), S. 445 - 452.

- KULTERMANN, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, München 1996.
- KUNZE, Max (Hrsg.): Antike zwischen Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen. Ausst. Kat. Winckelmann-Museum Stendal 2001, Mainz 2001.
- LA SISTINA RIPRODOTTA. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del cinquecento alla campagna fotografische Anderson, hrsg. v. Alida Moltedo, Ausst. Kat. Istituto Nazionale per la grafica Rom 1991.
- LADIS, Andrew: Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné, Columbia/New York 1982.
- LANGENMEYER, Gerhard/Reinhart SCHLEIER: Bilder nach Bildern: Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst, Ausst. Kat. Porträtarchiv Diepenbroick Münster 1976.
- LANZI, Luigi: Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII. secolo, Bassano 1789 (1795, 1805, 1818), Florenz 1818, 1825, Mailand 1804, 1823, Pisa 1815.
- LASINIO, Carlo: Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa intagliate da Carlo Lasinio conservatore des medesima, Florenz 1812.
- LASTRI, Marco: L'Etruria pittrice; ovvero, Storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti ch si esibiscono in stampa dal secolo X. fino al presente, 2 Bde., Florenz 1791 - 92.
- LEHR, Fritz H.: Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr, Der Meister des Lukasbundes, (Diss.) Marburg 1924.
- LEONE DE CASTRIS, Pierluigi: I mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli. La letteratura, I restauri antichi e quello attuale, in: Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali. Atti del Convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali Ravenna 1 - 3 ottobre 1990, hrsg.v. Anna Maria Iannucci, Cesare Fiori, Cetty Muscolino, Ravenna 1992.
- LIGHTBOWN, Ronald: Sandro Botticelli. Life and Work, 2 Bde., London 1978.
- LOCHER, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, (Habil. Basel 1999), München 2001.
- LUNGHI, Elvio: The Basilica of S. Francis at Assisi. The frescoes by Giotto, his precursors and followers, London 1996.
- MAI, Ekkehard: Die Düsseldorfer Kunstakademie im 19. Jahrhundert – Cornelius, Schadow und die Folgen, in: Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750 - 1850), hrsg. v. Gerhard Kurz, Düsseldorf 1984, S. 197 - 237.

- MALAFARINA, Gianfranco (Hrsg.): *La Basilica di San Vitale e il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna*, Modena 2008.
- MANCINI, Francesco F.: *Pintoricchio*, Milano 2007.
- MARCAN, Fritz J.: *Johann Anton Ramboux und seine Fresken in Trier*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 2 (1925), S. 105 - 117.
- MARLE, Raimond van: *The Develpment of the Italian Schools of Painting*, 19 Bde., Den Haag 1923-36.
- MARTIUS, Lilli: *Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco von Assisi und ihre Stellung in der kunstgeschichtlichen Forschung*, Berlin 1932.
- MATTHIAE, Guglielmo: *Mosaici Medioevali delle Chiese di Roma*, 2 Bde., Rom 1967.
- MAZZOLINI, Jole: *Il Monastero Benedettino dei SS. Severino e Sossio*, Neapel o.J. [um 1964].
- MAZZOTTI, Mario: *La basilica di Sant'Apollinare in Classe*, Rom 1954.
- MERLO, Johann J.: *Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Johann Jacob Merlos neu bearbeitete und erweiterte Nachrichten aus dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler* hrsg. v. Eduard Firmenich-Richartz, (Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde 9), Düsseldorf 1895.
- MERSCH, Jacques: *La Colonne d'Igel. Das Denkmal von Igel. Essai historique et ikonographique. Historisch-ikonographische Studie*, (Publications Mosellanes 24), Luxemburg 1985.
- MERZENICH, Christoph: *Di diettanza per un artista: Der Sammler Antonio Giovanni Ramboux in der Toskana*, in: *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preussenadler*, hrsg. v. Hiltrud Kier und Frank Gunther Zehnder, I, S. 303 - 314.
- METKEN, Günter: *Italien und Rom aus der Sicht der Nazarener*, in: *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, hrsg. v. Klaus Gallwitz, deutsche Ausgabe Ausst. Kat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom, München 1981, S. 34 - 43.
- MEZZANOTTE, Antonio: *Della vita e delle opere di Pietro Perugino*, Perugia 1835.
- MICHELANGELO. *LA CAPPELLA SISTINA. Documentazione e Interpretazione*, (Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie), 1, Tavole – *La volta restaurata*, Novara 1994.
- MICHELANGELO. *LA CAPPELLA SISTINA. Documentazione e Interpretazione*, (Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie), 2, *Rapporto sul restauro degli affreschi della volta*, hrsg. v. Federico Mancinelli, Novara 1994.
- MIDDELDORF-KOSEGARTEN, Antje (Hrsg.): *Johann Domenicus Florillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung von 1800*, Göttingen 1997.

- MITTELALTERLICHE WANDMALEREIEN IN ÖSTERREICH. Original, Kopie, Dokumentation, Ausst. Kat. Oberes Belvedere Wien 1970.
- MONDINI, Daniela: Die „fortuna visiva“ römischer Sakralbauten des Mittelalters. Christliche Kultpromotion und antiquarisches Wissen in Publikationen des 17. bis 19. Jahrhunderts, in: Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne, Teilband 1, hrsg. v. Bernd Carqué, Daniela Mondini und Matthias Noell, (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 25), Göttingen 2006, S. 255 - 314.
- DIES.: Mittelalter im Bild. Sèroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800, (Zürcher Schriften zur Kunst-, Architektur und Kulturgeschichte 4), (Diss. Zürich 2002), Zürich 2005.
- MONSCHAU-SCHMITTMANN, Birgid: Julius Hüber (1806 - 1882). Leben und Werk eines Malers der Spätromantik, (Bonner Studien zur Kunstgeschichte 7), (Diss.) Bonn 1992.
- MONTFAUCON, Bernard de: Diarium Italicum, Paris 1702.
- MORACHIELLO, Paolo: Fra Angelico. The San Marco Frescoes, London 1996.
- MÜLLER, Dorothea: Bunte Würfel der Macht: Ein Überblick über die Geschichte und Bedeutung der Mosaiken in Deutschland zur Zeit des Historismus, (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte 228), Frankfurt/Main u.a. 1995.
- MÜLLER-BECHTEL, Susanne: Die Zeichnung als Forschungsinstrument. Giovanni Battista Cavalcaselle (1819 - 1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550, (Kunstwissenschaftliche Studien 154), Berlin/München 2009.
- MÜLLER-TAMM, Pia: Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, Bd. 4, Nazarenische Zeichenkunst, Berlin 1993.
- DIES.: „...durch Tradition gegeben und geheiligt“. Das Kunstprogramm der Nazarener und die Bedeutung der Handzeichnung, in: Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim 1993, S. 3 - 25.
- MURATORI, Santi: I funerali di Renardo nella chiesa di San Giovanni Evangelista, in: Felix Ravenna 31 (1926), S. 48 - 51.
- MUSCOLINO, Cetty/Ermanno CARBONARA: I mosaici medievali della basilica di San Giovanni Evangelista a Ravenna: ricostruzione delle vicende conservative attraverso l'analisi delle superfici e dei documenti d'archivio, in: Atti del XIII colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, Canosa di Puglia, 21 - 24 febbraio 2007, hrsg. v.

- Claudia Angelelli und Federica Rinaldi, Tivoli/Rom 2008, S. 565 - 573.
- MUSELLA, Ilaria A.: Napoli: Iconografia agostiniana nella chiesa di San Giovanni a Carbonara, in: *Per corporalia ad incorporalia: Spiritualità, agiografia, iconografia e architettura nel medioevo agostiniano*, hrsg. v. Centro Studi "Agostino Trapè", Tolentino 2000, S. 273 - 280.
- NAREDI-RAINER, Paul von: Die Wandteppiche von Johann Anton Ramboux im Kölner Domchor, in: *Kölner Domblatt*, 43 (1978), S. 143 - 188.
- NEHER, Mayme: Hubert Salentin (1822 Zülpich - 1910 Düsseldorf). Der Poet in der Düsseldorfer Malerschule. Meisterschüler von Friedrich Wilhelm von Schadow, Köln 2008.
- DIES.: Hubert Salentin. Ein Vertreter des poetischen Genre in der Düsseldorfer Malerschule, (Diss.) Bonn 1983.
- NESSI, Silvestro: La Basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica, Assisi 1982.
- NEUMEYER, Alfred: Johann Anton Ramboux. Sein Leben und Werk, (Habil.) Berlin 1931 (masch.).
- NIEHR, Klaus: Der mittelalterliche Künstler und sein Werk in der Sicht der Romantik, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1998, VII. Greifswalder Romantikkonferenz. Wirklichkeit und Wunschbild. Aus Anlaß des 525. Geburtstages von Albrecht Dürer (1471 - 1528), Referate der interdisziplinären Tagung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 3. und 4. 10. 1996, hrsg. v. Gerd-Helge Vogel, S. 97 - 102.
- NOACK, Friedrich: Das Deutschtum in Rom, 2 Bde., Berlin/Leipzig 1927.
- NOREEN, Kristin J.: Narrative Layout and the Creation of a Locus Sanctus in the Frescoes of Sant'Urbano alla Caffarella, Rome, in: *Shaping sacred space and institutional identity in romaneseque mural painting. Essays in Honour of Otto Demus*, hrsg. v. Thomas E. A. Dale mit John Mitchell, London 2004, S. 95 - 121.
- DIES.: Sant'Urbano alla Caffarella: Eleventh-Century Roman Wall Painting and the Sanctity of Martyrdom, Diss. Baltimore 1998.
- NORMAN, Diana: Siena and the Virgin. Art and Politics in a late medieval City State, New Haven/London 1999.
- OLIVIERI FARIOLI, Raffaella: I mosaici pavimentali della chiesa di S. Giovanni Evangelista in Ravenna, in: *Felix Ravenna* 4 (1970), S. 169 - 222.
- ORIGINAL – KOPIE – REPLIK – PARAPHRASE. Ausst. Kat. Gemäldegalerie, Akademie der Bildenden Künste in Wien, hrsg. v. Heribert Hutter, (Bildhefte der Akademie der Bildenden Künste in Wien 12/13), Wien 1980.

- OSBORNE, John/Amanda CLARIDGE: *Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches*, (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A catalogue raisonné. Drawings and prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, the Institut de France an other collections, hrsg. v. Francis Haskell und Jennifer Montagu, Series A – Antiques and Architecture, Part two, Early Christian and Medieval Antiquities. Vol. 1.), London 1996.
- OSBORNE, John/Amanda CLARIDGE: *Other mosaics, paintings, sarcophagi and small objects*, (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A catalogue raisonné. Drawings and prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, the Institut de France an other collections, hrsg. v. Francis Haskell und Jennifer Montagu, Series A – Antiques and Architecture, Part two, Early Christian and Medieval Antiquities. Vol. 2.), London 1998.
- PARLATO, Enrico: Tommaso Minardi e le „pitture antiche“ di Viterbo, Tuscania e Vallerano, in: *Rivista dell'istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte* 53 (III serie - anno XXI 1998), S. 247 - 271.
- [PASSAVANT, Johann D.]: *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana zur Bestimmung des Gesichtspunktes aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist, von einem deutschen Künstler in Rom [Johann D. Passavant]*, Heidelberg/Speier 1820.
- PASSAVANT, Johann D.: *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, in zwei Teilen mit vierzehn Abbildungen* 2 Bde., Leipzig 1839, Bd. 3, Leipzig 1859.
- PIANTONI, Gianna: *Einige Aspekte des nazarenischen Gedankens*, in: *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, hrsg. v. Klaus Gallwitz, deutsche Ausgabe Ausst. Kat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom, München 1981, S. 18 - 26.
- PIES, Isabel: *Die Geschichte der Familie Lintz, Koblenz und Trier 1650 - 1944*, Trier 1995.
- PINNAU, Ruth: *Johann Martin von Rhoden: 1778 - 1868. Leben und Werk*, Bielefeld 1965.
- PLATNER, Ernst/Carl BUNSEN/Eduard GERHARD/Wilhelm RÖSTELL: *Beschreibung der Stadt Rom*, 4 Bände in 8 Teilen, Stuttgart/Tübingen 1829 - 1842.
- POESCHKE, Joachim: *Die Kirche San Francesco im Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985.
- DERS.: *Mosaiken in Italien 300 - 1300*, München 2009.
- DERS.: *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280 - 1400*, München 2003.

- RAGN JENSEN, Hannemarie: Ein dänischer Nazarener. J. L. Lunds Altargemälde, in: Hafnia 6 (1978), S. 78 - 106.
- DIES.: Die zweite Generation der dänischen Nazarener, in: Hafnia 6 (1979), S. 144 - 175.
- DIES.: Sechs Landschaftsgemälde von J. L. Lund, in: Hafnia 2 (1974), S. 28 - 45.
- DIES.: J. L. Lund e la sua collezione di studio di primi maestri italiani, in: Studi per Pietro Zampetti, hrsg. v. Ranieri Varese, Ancona 1993, S. 574 - 580.
- DIES.: J. L. Lunds tegninger fra Italien. En studiesamling, in: Inspirationens Skatkammer. Rom og skandinaviske kunstnere i 1800 - tallet, hrsg. v. Hannemarie Ragn Jensen, Solfried Söderlind und Eva-Lena Bengtsson, Kopenhagen 2003, S. 109 - 137.
- RASPI SERRA, Joselita: Tuscania. Cultura es espressione artistica di un centro medioevale, Turin/Rom 1971.
- RAVE, Paul O.: Ramboux und die Wiederentdeckung altitalienischer Malerei in der Zeit der Romantik, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 12-13 (1943), S. 231 - 258.
- REINHOLD, Gotthard: Johann Michael Knapp (1791 - 1861): eine Studie über Leben, Werk und Nachlass des Stuttgarter Hofbaumeisters, hrsg. v. Stadtarchiv Backnang, (Backnanger Forschungen 1), Backnang 1994.
- REIß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der christlichen Archäologie und zum Historismus, (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur 13), Dettelbach 2008.
- REITER, Cornelia: Wie im Wachen Traume. Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen der deutschen und österreichischen Romantik, Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien, Salzburg 2006.
- RICCI, Corrado: Tavole storiche di mosaici di Ravenna, Fasc. IV - VIII, Rom und Ravenna 1935 - 1937.
- RICKE-IMMEL, Ute (Bearb.): Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf. Handzeichnungen, III,3,1, Die Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts, Düsseldorfer Malerschule, Teil 1, Die erste Jahrhunderthälfte, Text, Düsseldorf 1980.
- DIES.: Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf. Handzeichnungen, III,3,2, Die Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts, Düsseldorfer Malerschule, Teil 1, Die erste Jahrhunderthälfte, Tafeln, Düsseldorf 1978.
- RIEDL, Peter A./Max SEIDEL (Hrsg.): Die Kirchen von Siena, 14 Bde., München 1985 - 2006.
- RITZERFELD, Ulrike: Pietas – Caritas – Societas. Bildprogramme karitativer Einrichtungen des Spätmittelalters in Italien, 2 Bde., (Diss.) Bonn 2007.

- RIZZARDI, Clementina: Il romanico monumentale e decorativo a Ravenna e nel suo territorio, in: Storia di Ravenna, III, Dall mille alla fine della signoria polentana, hrsg. v. Augusto Vasina, Ravenna 1993, S. 447 - 480.
- ROBELS, Hella/ Irmgard HELLER/ Horst VEY u.a.: Johann Anton Ramboux. Maler und Konservator 1790 - 1866. Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1967.
- ROBELS, Hella: Ramboux' Leben und künstlerisches Schaffen, in: Robels, Hella, Irmgard Heller, Horst Vey u.a.: Johann Anton Ramboux. Maler und Konservator 1790 - 1866, Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1967, S. 9 - 16.
- ROBERTS, Perri L.: Masolino da Panicale, Oxford 1993.
- ROETTGEN, Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, 1, Anfänge und Entfaltung 1400 - 1470, München 1996.
- DIES.: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, 2, Die Blütezeit 1470 - 1510, München 1997.
- ROLFS, Wilhelm: Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig 1910.
- ROMANO, Serena: La Pitture Medievale a Roma 312 - 1431, hrsg. von Maria Andaloro und Serena Romano, Riforme e Tradizione 1050 - 1198, Corpus IV, Viterbo 2006.
- ROSENBERG, Raphael: Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung, (Kunstwissenschaftliche Studien 82), (Diss. Basel) München/Berlin 2000.
- DERS.: Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung. Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 58 (1995), S. 297 - 318.
- RÖSLER-SCHINKE, Stephanie: Die Apollinariskirche in Remagen – ein Gesamtkunstwerk des 19. Jahrhunderts, Diss. München 1994.
- RUF, Gerhard: Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ikonographie und Theologie, Regensburg 2004.
- DERS.: Das Grab des hl. Franziskus. Die Fresken der Unterkirche von Assisi, Freiburg 1981.
- RUHMER, Eberhard (Bearb.): Schack-Galerie: vollständiger Katalog, 2 Bde., Bayerische Staatsgemäldesammlungen, (Gemäldekataloge Bayerische Staatsgemäldesammlungen München 2), München 1969.
- RUMOHR, Karl Friedrich von: Über die Entwicklung der ältesten italienischen Malerei, in: Kunstblatt. Morgenblatt für gebildete Stände, 1821, Nr. 7. S. 25 - 27; Nr. 8, S. 29 - 31; Nr. 9, S. 33 - 35; Nr. 11, S. 43 - 44; Nr. 12, S. 45 - 48.
- DERS.: Italienische Forschungen, 3 Bde., Berlin/Stettin 1827-31.
- DERS.: Drey Reisen nach Italien, Leipzig 1832.

- SANTI, Francesco: Il restauro dell'affresco di Raffaello e del Perugino in San Severo di Perugia, in: *Bollettino d'Arte* 64 (1979), S. 57 - 64.
- SCARPELLINI, Pietro: Perugino, Milano 1984.
- SCHAARSCHMIDT, Friedrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, insbesondere im XIX. Jahrhundert, hrsg. v. Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen, Düsseldorf 1902.
- SCHENKLUHN, Wolfgang: San Francesco in Assisi: Ecclesia Specialis. Die Vision Papst Gregors IX. von einer Erneuerung der Kirche, (Habil. Stuttgart) Darmstadt 1989.
- SCHEYER, Ernst: Carl Herrmann. Ein oberschlesischer Nazarener, in: *Schlesische Malerei der Biedermeierzeit*, (Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens. C, 2), Frankfurt/Main 1965, S. 91 - 99.
- SCHIFFER, Anne: Die malerische Ausstattung der Schloßkapelle von Stolzenfels durch Ernst Deger. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte 148), Frankfurt/Main u.a. 1992.
- SCHLINK, Wilhelm: Heilsgeschichte in der Malerei der Nazarener, in: *Aurora* 61 (2001), S. 97 - 118.
- SCHLÜTER, Sabine: Gaspare Fossatis Restaurierung der Hagia Sophia in Istanbul 1847 - 1849, (Neue Berner Schriften zur Kunst 6), (Diss. Bern 1997), Bern u.a. 1999.
- SCHRÖTER, Elisabeth: Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen. Ihre Beschäftigung mit der Kunstgeschichte zu Zeiten Fiorillos dargestellt an ihrer „Geschichte der Malerei in Italien (1810)“, in: *Johann Domenicus Fiorillo. Kunstgeschichte und romantische Bewegung um 1800*, hrsg. v. A. Middeldorf-Kosegarten, Göttingen 1997, S. 213 - 248.
- DIES.: Johann Friedrich Böhmer und die bildende Kunst: Zur Wirkung der altdeutschen Bildersammlung der Brüder Boisserée und der neudeutschen Malerschule auf einen grossen Historiker der Romantik und Administrator des Städelschen Kunstinstituts, in: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit*, Festschrift für Herbert Beck, hrsg. v. Städelschen Museums-Verein, Petersberg 2006, S. 217 - 259.
- DIES.: 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 - 397.

- SCHWINDEN, Lothar: Antikenforschung und Antikenbegeisterung im aufgeklärten und romantischen Trier, in: Räume der Geschichte. Deutsch-Römisches vom 18. bis 20. Jahrhundert, (Museumsdidaktische Führungstexte 9), hrsg. v. Dieter Ahrens, Trier 1986, S. 62 - 82.
- SCHUBERT, Philipp: Das Apsismosaik in der Friedenskirche Potsdam. Translozierung, Bestands- und Schadensanalyse, Vorschläge zur Konservierung und Restaurierung, (Dipl.) Berlin 2009 (masch.).
- SCHULZ, Heinrich W.: Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, 2 Bde., Dresden 1860.
- DERS.: Karl Friedrich von Rumohr, sein Leben und seine Schriften. Nebst einem Nachwort über die physische Constitution und Schädelbildung sowie über die letzte Krankheit Rumohr's von C[arl] G[ustav] Carus, Leipzig 1844.
- SCHUSTER, Martin: Wodurch Bilder wirken. Psychologie der Kunst, Köln 1992.
- SÉROUX D'AGINCOURT, Jean B.L.G.: Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe, 6 Bde., Paris 1811 - 1823.
- SIEPI, Serafino: Descrizione di Perugia, Perugia 1822.
- SÖRRIES, Reiner: Die Rezeption frühchristlicher Architektur im Protestantischen Kirchenbau des 19. Jahrhunderts, in: Geschichte des protestantischen Kirchenbaus, (Festschrift für Peter Poscharsky zum 60. Geburtstag, H hrsg. v. Klaus Raschok und Reiner Sörries, Erlangen 1994), S. 82 - 92.
- SOUTHARD, Edna C.: The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289 - 1539. Studies in Imagery and Relations to other Communal Palaces in Tuscany, London/New York 1979.
- STARN, Randolph: Ambrogio Lorenzetti. Palazzo Pubblico a Siena, Torino 1996.
- STOCKHAUSEN, Tilmann von: Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungs politik 1830 - 1904, Berlin 2000.
- STRITTMATTER, Anette: Das „Gemäldekopieren“ in der deutschen Malerei zwischen 1780 und 1860, (Diss. Freiburg 1996), Münster 1998.
- STUBBLEBINE, James H.: Duccio di Buoninsegna and his school, 2 Bde., Princeton 1979.
- SURH, Dominique N.: Corpus Christi and the Cappella del Corporale at Orvieto, Diss. University of Virginia 2000.
- TEICHMANN, Michael: Julius Schnorr von Carolsfeld (1794 - 1872) und seine Ölgemälde. Monographie und Werkverzeichnis, (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte 387), (Diss. München 1999), Frankfurt/Main u.a. 2001.

- TESTA, Giusi (Hrsg.): La Cattedrale di Orvieto Santa Maria Assunta in Cielo, Florenz 1990.
- TESTI, Laura: Gli affreschi absidiali della chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo: Committenza, interpretazione ed attribuzione, in: Storia dell'Arte 66 (1989), S. 117 - 186.
- THOMMEN, Heinrich: Ludwig Vogels Kopien und die Entdeckung von Franz Pforrs Kostümsammlung, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 62 (2005), S. 91 - 130.
- TIBERIA, Vitaliano: Il mosaico di santa Pudenziana a Roma: Il restauro, Todi 2003.
- TODINI, Filippo: La Pittura Umbra. Dal Duecento al primo Cinquecento, 2 Bde., Mailand 1989.
- TODINI, Filippo/Bruno ZANARDI: La Pinacoteca Comunale di Assisi. Catalogo dei dipinti, Firenze 1980.
- TOMEI, Alessandro: Pietro Cavallini, Mailand 2000.
- TORRITI, Piero: Beccafumi, Mailand 1998.
- DERS.: La Pinacotheca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo, 2 Bde., Genua 1977.
- TRAUTWEIN, Robert: Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks, Köln 1997.
- TRIER, Eduard (Hrsg.): Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973.
- TUCHOLSKI, Barbara C.: Friedrich Wilhelm von Schadow 1789 - 1862. Künstlerische Konzeption und poetische Malerei, Diss. Bonn 1984.
- UHDE, Hermann (Hrsg.): Erinnerungen der Malerin Louise Seidler, Berlin 1922.
- URBANI, Giovanni: Leonardo da Besozzo e Perinetto da Benevento dopo il restauro degli affreschi di San Giovanni e Carbonara, in: Bollettino d'Arte 4 (1953), S. 297 - 306.
- VALLE, Guglielmo della: Lettere Sanesi di un socion dell'Accademia di Fossano sopra de belle arti, 3 Bde., Venedig und Rom 1782 - 1786.
- DERS.: Storia del Duomo di Orvieto, Rom 1791.
- VASARI, Giorgio: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567, übersetzt von von Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu herausgegeben und eingeleitet von Julian Kliemann, 8 Bde., Worms 1983. (Nachdruck der ersten deutschen Gesamtausgabe Stuttgart/Tübingen 1832 - 1849.)
- VECCHI, Pierluigi de: Raffael, München 2002.
- VERBEEK, Albert: Ein Ostermorgen von J. A. Ramboux, in: Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, Berlin 1965, S. 293 - 298.

- VEY, Horst: Ramboux in Köln, in: Robels, Hella, Irmgard Heller, Horst Vey u.a.: Johann Anton Ramboux. Maler und Konservator 1790 - 1866, Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1967, S. 27 - 70.
- VITOLLO, Paola: Il Medioevo napoletano nei taccuni di Johann Anton Ramboux, in: Prospettiva 119/120 (2005/2006), S. 126 - 144.
- DIES.: La chiesa della Regina. L'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio, Rom 2008.
- VOLPE, Carlo (Hrsg.): Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna. Studi sulla storia e le opere d'Arte Regesto Documentario, Bologna 1967.
- WAETZOLDT, Stephan: Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, XVIII), Wien/München 1964.
- WARBURG, Aby: Piero della Francesca's Constantinschlacht in der Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux, in: Gesammelte Schriften, Leipzig/Berlin 1932, Bd. I, S. 251 - 254.
- WEGNER, Ewald: Forschung zu Leben und Werk des Architekten Johann Gottfried Gutsenohn (1792 - 1851), (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28. Kunstgeschichte 32), Frankfurt/Main u.a. 1984.
- WEIDENHAUPT, Hugo: Das Düsseldorfer Schloß als Tagungsort des Rheinischen Provinziallandtags, in: DERS.: Aus Düsseldorfs Vergangenheit, Aufsätze aus vier Jahrzehnten, hrsg. v. Clemens von Looz-Corswarem, Düsseldorf 1988, S. 165 - 176.
- WEITZSÄCKER, Heinrich/ Albert DESSOFF: Kunst und Künstler in Frankfurt im neunzehnten Jahrhundert, 2 Bde., Frankfurt 1907 und 1909.
- WEPPELMANN, Stefan: Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts, (Diss. Münster 2002), Florenz 2003.
- WERNER, Norbert: Das religiöse Historienbild und das realistische Geschichtsbild der Düsseldorfer Malerschule (P. Cornelius/F. W. Schadow und C. F. Lessing), in: Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750 - 1850), hrsg. v. Gerhard Kurz, Düsseldorf 1984, S. 239 - 261.
- WETHEY, Harold E.: The Paintings of Titian. I. The Religious Paintings, London 1969.
- WIEGMANN, Rudolf: Die Königliche Kunstakademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit, Düsseldorf 1856.
- WILLIAMSON, Paul: Notes on the wall-paintings in Sant'Urbano alla Caffarella, Rome, in: Papers of the British School at Rome 55 (1987), S. 224 - 228.
- WILPERT, Joseph: Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. - XIII. Jahrhundert, 4 Bde., Freiburg 1916.

- WILPERT, Joseph/Walter N. SCHUMACHER: Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. - XIII. Jahrhundert, Freiburg u.a. 1976.
- WINKLER, R. Arnim: Die Frühzeit der deutschen Lithographie – Katalog der Bilddrucke von 1796 - 1821, (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 16), München 1975.
- WISSKIRCHEN, Rotraut: Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom, (Zaberns Bildbände zur Archäologie 5), Mainz 1992.
- WOERMANN, Karl: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie, Düsseldorf 1880.
- WOLF-TIMM, Telse: Theodor Rehbenitz 1791 - 1861. Persönlichkeit und Werk. Mit kritischem Werkkatalog, Ausst. Kat. Kunsthalle Kiel und Museum für Kunst und Kulturgeschichte Lübeck 1991, (Schriften der Kunsthalle Kiel 10), Kiel 1991.
- ZAHLTEN, Johannes: Barocke Freskenkopien aus SS. Quattro Coronati in Rom: Der Zyklus der Silvesterkapelle und eine verlorene Kreuzigung, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 29 (1994), S. 19 - 43.
- ZAHN, Eberhard (Hrsg.): Johann Anton Ramboux in Trier, (Museumsdidaktische Führungstexte 4), Ausst. Kat. Städtisches Museum Simeonstift Trier 1980.
- ZAHN, Eberhard: Johann Anton Ramboux und seine Fresken im Hause Hayn zu Trier, in: Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst, 30 (1967), S. 170 - 193.
- ZERI, Federico (Hrsg.): La Pittura in Italia, 2, Il Quattrocento, Mailand 1986.
- ZIEGLER, Jakob M.: Das Leben und die Werke von Samuel Amsler, Kupferstecher. Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich 1850, Der Neuen Reihenfolge X, Zürich 1850.
- ZIEHMER, Elisabeth: Heinrich Gustav Hotho 1802 - 1873. Ein Berliner Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Philosoph, (Diss. Hamburg 1993), Berlin 1994.
- ZIEMKE, Hans-Joachim: Das Städelsche Kunstinstitut – Die Geschichte einer Stiftung, Frankfurt/Main 1980.
- DERS.: Johann Anton Ramboux und die frühe italienische Kunst, (Diss.) Frankfurt 1964 (masch.).
- DERS.: Ramboux und Assisi, in: Städel-Jahrbuch N.F. 3 (1971), S. 167 - 212.
- DERS.: Ramboux und die frühe italienische Kunst, in: Hella Robels/ Irmgard Heller/ Horst Vey u.a.: Johann Anton Ramboux. Maler und Konservator 1790 - 1866, Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1967, S.17 - 26.
- DERS.: Ramboux und die sienesisische Kunst, in: Städel-Jahrbuch N.F. 2 (1969), S. 255 - 300.
- ZIMMERMANN, Kurt: Johann Wilhelm Schirmer, (Diss. Kiel) Saalfeld 1920.

ZOCCA, Emma: Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Assisi, Rom 1936.

2. Quellen

Gedruckte Quellen

BOISSERÉE, Sulpiz: Tagebücher 1808 - 1853, 5 Bde., hrsg. v. Hans-Joachim Weitz, Darmstadt 1985 - 1995.

CATALOG DER NACHGELASSENEN KUNST-SAMMLUNGEN des Herrn Johann Anton Ramboux, Conservator des städt. Museums in Cöln. Versteigerung zu Cöln am 23. Mai, Köln 1867.

EICHNER, Hans (Hrsg.): Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 4. Band, 1. Abteilung, München u.a. 1959.

FINKE, Heinrich: Alexander von Humboldt an Wilhelm von Schadow über die Ramboux'sche Sammlung, in: Studien aus Kunst und Geschichte 22, Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag, Freiburg 1906, S. 297- 499.

GOETHE, Johann Wolfgang von: Johann Wolfgang Goethe. Italienische Reise, Teil 1, hrsg. v. Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz. Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 1. Abteilung, Sämtliche Werke, Bd. 15/1, Frankfurt/Main 1993.

GROTE, Ludwig: Zwei Briefe von J. Schnorr von Carosfeld an Karl Friedrich von Rumohr, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 12/13 (1943), S. 299 - 311.

HAGEN, Friedrich H. von der: Briefe in die Heimath aus Deutschland, der Schweiz und Italien, 4 Bde., Breslau 1816 - 1821.

JANSSEN, Johannes (Hrsg.): Johann Friedrich Böhmer's Leben, Briefe und Kleine Schriften, 3 Bde., Freiburg 1868.

[KATALOG DER] KUNST-SAMMLUNGEN nachgelassen von Herrn Johann Anton Ramboux, Maler und Conservator des städt. Museums in Cöln. II. Abtheilung: Bibliothek, Zeichnungen, Aquarelle, Miniaturen, Stiche, Radirungen, Holzschnitte, etc. welche nebst einer grossen Anzahl eigener Arbeiten des Verstorbenen am 27. Dezember und folgende Tage, Nachmittags 5 Uhr bei J. M. Heberle (H. Lempertz) in Cöln öffentlich gegen gleich baare Zahlung versteigert werden, Köln 1867.

KOCH, Joseph A.: Joseph Anton Koch. Gedanken eines in Rom lebenden Künstlers über die Kunst in den letzten Dezennien des vorigen und dem ersten des laufenden Jahrhunderts, Rom 1810, Auszüge, Ausgewählt und erläutert von Hilmar Frank, in: Asmus Jakob Carsten und Joseph Anton Koch. Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution. Zeichnun-

- gen, Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1989/1990.
- RAPP, Adolf (Hrsg.): Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer, 2 Bde., (Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft 18), Stuttgart 1952 - 1953.
- RICHTER, Ludwig: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, hrsg. v. Heinrich Richter, Frankfurt/Main 1886.
- RUMOHR, Carl F. von: Die Kunstsammlung des Freiherrn C. F. L. F. von Rumohr. Verzeichniss einer Sammlung von Büchern des verstorbenen Kammerherrn C. F. L. F. v. Rumohr. Sämtliche Werke, hrsg. v. Enrica Y. Dilk, Bd. 16, (Historia Scientiarum, Fachgebiet Kulturwissenschaft), Hildesheim u.a. 2005.
- SCHELLENBERG, Ernst L. (Hrsg.): Der Maler Franz Horny. Briefe und Zeugnisse, Berlin-Lichterfelde 1929.
- SCHIRMER, Johann W.: Die Lebenserinnerungen des Johann Wilhelm Schirmer, hrsg. v. Paul Kauhausen, Krefeld 1956.
- SCHLEGEL, Friedrich: Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802 - 1804, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler, München, Paderborn, u.a. 1959.
- STAUFFER, Albrecht (Hrsg.): Karoline von Humboldt in ihren Briefen an Alexander von Rennenkampff, Berlin 1904.
- STEINLE, Alphons M. von (Hrsg.): Eduard von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden, 2 Bde., Freiburg 1897.
- STOCK, Friedrich: Briefe Rumohrs. Eine Auswahl, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 64 (1943), Beiheft, S. 1 - 138.
- VOSEN, C. H.: Ramboux und seine Kunstthätigkeit, in: Organ für christliche Kunst, Jg. 16, Nr. 24, 15.12.1866, S. 277 - 284.
- WASMANN, Friedrich: Ein deutsches Künstlerleben, von ihm selber geschildert, hrsg. v. B. Grönvold, Leipzig 1915.
- WIENER, Claudia (Bearb.): Gedichte von Rom und andere Texte der Jahre 1817 - 1818. Friedrich Rückerts Werke. Historisch-kritische Ausgabe „Schweinfurter Edition“, hrsg. von Hans Wollschläger und Rudolf Kreutner, Göttingen 2000.

Unveröffentlichte Quellen

Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz

I HA Rep. 76 V e, Sekt. 15, Abt. VIII, Nr. 2, Bd. 1

I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 1

I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 3

I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 5

I HA Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IX, Nr. 1, Bd. 7

I HA Rep. 89 Nr. 19927

I HA Rep. 137 I Nr. 23, Bd. 1

Berlin, Kupferstichkabinett

Sammlung von Zeichnungen (noch ohne Inventarnummer)

Berlin, Zentralarchiv Staatliche Museen Berlin Preussischer Kulturbesitz

Akten der Gemäldegalerie

I/GG 54 I, Pars II A

I/GG 54 II A, Bd. 1

I/GG 55 II A, Bd. 2

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Grafische Sammlung

Skizzenbücher Johann Anton Ramboux HZ 2511 - 2515

Dortmund, Stadt- und Landesbibliothek

Autografensammlung, Briefe, Nr. 1702

Düsseldorf, Archiv der Kunstakademie mit Sammlungen

Sondersammlung

Kunst I, RhRm 202, LA3.2., 97.32 - 33, 97.44, 97.67, 97.70 - 71.

Düsseldorf, Hauptstaats- und Landesarchiv

Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1541 - 1544, 1598 - 1599 (Microfiche)

Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut

Archiv Bildende Kunst

Inv. Nrn. 48.3460/16, 48.3460/19

Düsseldorf, Stadtarchiv

Altes Archiv, Akten, Bestand II, Nr. 618

Altes Archiv, Akten, Bestand II, Nr. 619

Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

Grafische Sammlung

Zeichnungssammlung Ramboux: Inv. Nr. 2472 L:XV Ramboux-Alben I - X

Registerband zu den Alben I - IV: Inv. Nr. 2472 4° 535

Skizzenbücher Wilhelm Wach 16297/1 und 16298/70

Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek

Autografensammlung, Nachlässe

Böhmers italienisches Tagebuch: Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4, Nrn. 1 - 39

Ms. Ff. J.F. Böhmer K 5 R Nrn. 1 - 10

Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nrn. 477 - 479, 603 - 618

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Grafische Sammlung

Skizzenbücher Johann Anton Ramboux' Inv. Nrn. 1927/192 ZB 3, 1927/193 ZB 2, 1936/23 ZB 10, 1936/24 ZB 11, 1936/21 ZB 8, 1936/17 ZB 4, 1936/18 ZB 5, 1936/22 ZB 9, 1936/20 ZB 7, 1936/19 ZB 6

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Carl C. Vogel von Vogelstein. *Johann A. Ramboux*. 1820. Bleistift auf Papier. Ohne Maße. Dresden, Kupferstichkabinett.

Abb. 2 Johann A. Ramboux. *Kreuzigung Christi*. Detail aus *Kat. Nr. 29*.

Abb. 3 Antonio Eclissi. *Kreuzigung Christi*. Detail. Um 1630. Feder, Aquarell und Gouache auf Papier. 41 x 28 cm. Bibliotheca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4402, fol. 17.

Abb. 4 *Kreuzigung Christi*. Wohl 1011. Fresko. Rom, S. Urbano alla Caffarella, Eingangswand.

Abb. 5 Johann A. Ramboux. *Studie eines Pferdekopfes*. 1805. Kohle auf beigem Papier. 52,8 x 39,5 cm. Düsseldorf, Archiv der Kunstakademie mit Sammlungen.

Abb. 6 Johann A. Ramboux. *Aktstudie eines ein Seil ziehenden Mannes*. 1805. Kohle auf beigem Papier. 42 x 46,2 cm. Düsseldorf, Archiv der Kunstakademie mit Sammlungen.

Abb. 7 Johann A. Ramboux. *Der Ostermorgen*. Um 1818. Feder, Bleistift, Weiß- und Goldhörung auf Papier. 44,4 x 34 cm. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Grafische Sammlung.

Abb. 8 Friedrich Overbeck. *Der Ostermorgen*. Um 1818. Öl auf Leinwand. 131 x 102 cm. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Grafische Sammlung.

Abb. 9 Franz Pforr. *Der Einzug Kaiser Rudolfs von Habsburg in Basel 1273*. 1808 - 1810. Öl auf Leinwand. 90,5 x 118,9 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

Abb. 10 Franz Pforr. *Sulamith und Maria*. 1810 - 1811. Öl auf Holz. 34,5 x 32 cm. Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer.

Abb. 11 Johann L. G. Lund. *Madonna*. 1804 - 1806. Nach Guido da Siena. Kohle und Weißhörung auf Papier. Ohne Maße. Kopenhagen, Bibliothek der Kunstakademie.

Abb. 12 Johann L. G. Lund. *Figur aus der Auferstehung Christi*. Detail. 1804 - 1806. Nach Domenico Ghirlandajo Werkstatt. Kohle und Weißhörung auf Papier. Ohne Maße. Kopenhagen, Bibliothek der Kunstakademie.

Abb. 13 Johann L. G. Lund. *Grablegung*. 1804 - 1806. Nach Fra Angelico Werkstatt. Kohle und Weißhörung auf Papier. Ohne Maße. Kopenhagen, Bibliothek der Kunstakademie.

Abb. 14 Antonio Eclissi. *Kaiser Konstantin krönt Silvester zum Papst und leistet ihm den Zügeldienst*. 1637. Feder, Aquarell und Gouache auf Papier. Nach Fresko in Silverster-Kapelle, SS. Quattro Coronati, Rom. 40,6 x 27,3 cm. Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

Abb. 15 Jean B.L.G. Sèroux d'Agincourt, *Histoire d'art*, V, pl. CV: „Autres preuves, de l'imitation du Style grec, dans tous les genres de peintures, et durant toute la période de la décadence.“ Kupferstich um 1800. 35 x 22,7 cm (Darstellung).

Abb. 16 Franz und Johannes Riepenhausen, *Geschichte der Malerei in Italien*, Heft 1, Tafel 5: *Beweinung Christi*. 1810. Kupferstich nach Franziskusmeister in der Unterkirche von S. Francesco, Assisi. 25,9 x 35,2 cm (Darstellung).

Abb. 17 Johann A. Ramboux. *Beweinung Christi*. Um 1818 - 1822. Durchzeichnung nach dem Stich von Franz und Johannes Riepenhausen. Feder über Bleistift auf Transparentpapier. 21,7 x 32,1 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.

Abb. 18 Carlo Lasinio. *Martirio di S. Pietro Apostolo. Pittura a fresco di Giunta Pisano. Alta B. a 5. Larga B. a 3 ½*. 1791. Kupferstich nach dem Fresko von Cimabue (damals Giunta Pisano zug.) in der Oberkirche von S. Francesco, Assisi. 32,7 x 25 cm (Darstellung).

Abb. 19 Carlo Lasinio. *Maria in Ohnmacht sinkend*. 1812. Detail. Kupferstich nach dem Freskofragment der *Kreuzigung* des Kreuzigungsmeisters im Campo Santo, Pisa. Ohne Maße.

Abb. 20 Theodor Rehbenitz. *Verkündigung*. Um 1818/1819. Nach Lorenzi di Credis Gemälde in den Uffizien, Florenz. Bleistift auf Papier. 10,3 x 16,6 cm. Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte.

Abb. 21 Louise Seidler. *Junger König*. Um 1821. Aus Benozzo Gozzolis Fresko *Der Zug der hl. Drei Könige nach Bethlehem* im Palazzo Ricardi, Florenz. Bleistift auf Transparentpapier. 34,1 x 22 cm. Weimar, Klassik Stiftung.

Abb. 22 Joseph A. Koch. *Kreuzigung*. 1819. Aus Pietro Lorenzettis Fresko in der Unterkirche von S. Francesco, Assisi. Bleistift auf Papier. Ohne Maße. Wien, Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste.

Abb. 23 Joseph A. Koch. *Frauen*. 1803. Aus dem Fresko *Das Jüngste Gericht* Buffalmaccos im Campo Santo, Pisa. Bleistift auf Papier. Ohne Maße. Rom, Privatbesitz.

Abb. 24 Ludwig Vogel. *Der christliche Ritter*. Aus einer *Kreuzigung* von Albrecht Dürer. Um 1820/1830. Feder und Aquarell über Bleistift auf Papier. 21,8 x 14,3 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

Abb. 25 Franz Pforr. *Porträt von Raphael*. Undatiert. Feder über Bleistift auf Papier. 23,2 x 19 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

Abb. 26 Johann A. Ramboux. *Madonna mit Kind*. Um 1818? Bleistift auf Transparentpapier. 55,5 x 42,4. Nach dem Fresko Francesco Melanzios in einer Bruderschaftskirche in Montefalco. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.

Abb. 27 Johann A. Ramboux. *S. Romoald und S. Bernardin*. Nach dem Gemälde Nicolo Alunnos in der Sakristei von S. Niccolo, Foligno. Um 1818? Bleistift auf Papier. 28,2 x 19,7 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.

Abb. 28 Johann A. Ramboux. *Madonna mit Kind und Josef*. Aus Peruginos Fresko *Anbetung der Könige* in S. Maria delle Lacrime, Trevi. Um 1818 oder 1834 - 1840. Bleistift oder Kohlestift auf Transparentpapier. 37,7 x 57,5 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.

Abb. 29 Johann A. Ramboux. *Mittlerer Ausschnitt aus dem Letzten Abendmahl*. 1818. Bleistift, Weiß- und Goldhörung auf Papier. Nach dem Fresko *Letztes Abendmahl* von Taddeo Gaddi (damals Giotto zug.) im Refektorium von S. Croce, Florenz. 28,2 x 41,3 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

Abb. 30 Taddeo Gaddi. *Mittlerer Ausschnitt aus dem Letzten Abendmahl*. 1360. Fresko. Florenz, S. Croce, Refektorium.

Abb. 31 Johann L. G. Lund. *Christuskopf*. 1804 - 1806. Kohle und Weißhörung auf Papier. Nach Taddeo Gaddi (damals Giotto zug.). Ohne Maße. Kopenhagen, Bibliothek der Kunstakademie.

Abb. 32 Johann A. Ramboux. *Christuskopf. Mittlerer Ausschnitt aus dem Letzten Abendmahl*. Detail. 1818. Bleistift, Weiß- und Goldhörung auf Papier. Nach Taddeo Gaddi (damals Giotto zug.). 28,2 x 41,3 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

Abb. 33 Taddeo Gaddi. *Christuskopf. Mittlerer Ausschnitt aus dem Letzten Abendmahl*. 1360. Fresko. Florenz, S. Croce, Refektorium.

Abb. 34 Johann A. Ramboux. *Der Sturm auf dem Meere*. Detail. Um 1820. Aquarell und Gouache auf Papier. 43,5 x 67,5 cm. Trier, Städtisches Museum Simeonstift.

Abb. 35 Theodor Rehbenitz. *Der schlafende Jesus mit seinen Jüngern im Seesturm*. 1819. Feder und Pinsel mit Weißhörung auf Papier. 41,8 x 49,7 cm. Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte.

Abb. 36 Johann A. Ramboux. *Petrus. Mittlerer Ausschnitt aus dem Letzten Abendmahl*. Detail. 1818. Bleistift, Weiß- und Goldhörung auf Papier. Nach Taddeo Gaddi (damals Giotto zug.). 28,2 x 41,3 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

Abb. 37 Johann A. Ramboux. *Thomas. Rechter Ausschnitt aus dem Letzten Abendmahl*. Detail. 1818. Bleistift, Weiß- und Goldhörung auf Papier. Nach Taddeo Gaddi (damals Giotto zug.). 28,2 x 48,4 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

Abb. 38 Friedrich Overbeck. *Christus mit seinen Jüngern im Seesturm*. Detail. 1851. Sepia, laviert über Bleistift auf Papier. 36,0 x 48,1 cm. München, Grafische Staatliche Sammlung.

Abb. 39 Carlo Lasinio. *L'Ultima Cena di Nostro Signore. Pittura a fresco di Giotto nel Convento di S. Croce di Firenze*. Detail. Um 1818. Kupferstich nach dem Fresko *Letztes Abendmahl* von Taddeo Gaddi (damals Giotto zug.) im Refektorium von S. Croce, Florenz. 22,0 x 47,5 cm.

Abb. 40 Giovanni Ciampini, *Vetera Monumenta*, II, Tab. XVI: *Christus zwischen Aposteln und Heiligen (Theophanie)*. 1699. Kupferstich nach dem Apsismosaik von SS. Cosma e Damiano, Rom. 27,5 x 40 cm (Platte).

Abb. 41 Antonio Eclissi. *Christus zwischen Aposteln und Heiligen (Theophanie)*. Um 1630. Feder, schwarze Kreide, Gold, Aquarell und Gouache auf Papier. 25,5 x 47,8 cm. Windsor, Royal Library.

Abb. 42 *Colossales Mosaik an der Vorderseite des Domes zu Spoleto, vom Meister Solsernios i. J. 1210. Nachahmung des Neugriechischen*. Um 1821. Kupferstich. Kunstblatt, 1821, Nr. 9, Abb. 1. 13 x 10 cm (Darstellung).

- Abb. 43** *Der Prophet Jeremias. Aus dem Cod. 9 Plut. V. der Bibl. Medic. Laur. Altchristliche Idee, Tracht und Stellung in der Kunstübung der Griechen des Mittelalters.* Um 1821. Kupferstich. Kunstblatt, 1821, Nr. 11, Abb. 3. 24 x 14 cm (Darstellung).
- Abb. 44** *Thronender Christus zwischen Maria und Johannes (Deesis).* 1210. Mosaik. Spoleto, Domfassade.
- Abb. 45** *Der Prophet Jeremias.* Miniatur aus einem Prophetenkommentar. Frühes 11. Jh. Florenz, Bibliotheca Laurenziana, Cod. Plut. V. 9, fol. 127v.
- Abb. 46** Johann A. Ramboux. *Die Köpfe des Petrus und Paulus aus dem Mosaik in SS. Cosma e Damiano.* Um 1816 - 1822. Bleistift auf Transparentpapier. 18,0 x 23,8 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.
- Abb. 47** Johann A. Ramboux. *Merenda in den Farnesischen Gärten zu Rom.* 1823. Bleistift, Feder mit Aquarell auf Papier. 46,5 x 56,6 cm. München, Privatsammlung.
- Abb. 48** Johann A. Ramboux. *Das Haupt-(West-)Portal der Liebfrauenkirche zu Trier.* 1823. Bleistift mit Feder, laviertes Sepia und Weißhöhung auf Papier. 45 x 58 cm. Trier, Städtisches Museum Simeonstift.
- Abb. 49** Johann A. Ramboux. *Ansicht des sogenannten roemischen Pallastes.* 1823. Aquarell über Bleistift auf Papier. 46,5 x 60 cm. Trier, Städtisches Museum Simeonstift.
- Abb. 50** Johann A. Ramboux. *Ansicht des sogenannten roemischen Pallastes.* 1825 - 1826. Lithografie. 50 x 38 cm.
- Abb. 51** Johann A. Ramboux. *Innere Ansicht des sogenannten Heldenthurms.* 1826 - 1827. Lithografie. 50 x 38 cm.
- Abb. 52** Johann A. Ramboux. *Das Monument zu Igel. Noerdliche und westliche Seite des Monuments zu Igel.* 1826 - 1827. Lithografie. 50 x 38 cm.
- Abb. 53a** *Verklärung auf dem Berg Tabor.* Detail. Mosaik. Ende 8./Anfang 9. Jh. Rom, SS. Nereo ed Achilleo, Schildbogenwand.
- Abb. 53b** Johann A. Ramboux. *Verklärung auf dem Berg Tabor.* Detail aus **Kat. Nr. 24**.
- Abb. 54** Fol. 31r aus der späteren Abschrift des 1840/1841 von Ramboux verfassten Kopien-sammlungsverzeichnisses. Düsseldorf, Stadtarchiv.
- Abb. 55** Franz Pforr und Friedrich Overbeck. *Der junge Raphael und seine Aeltern.* 1811. Kupferstich nach einer Zeichnung von 1810. 15,6 x 14,9 cm.
- Abb. 56** Ludwig Gruner. *Thronende Madonna mit Kind und Heiligen.* Um 1839. Kupferstich nach einer Zeichnung von Johann Anton Ramboux nach Giovanni Santis Gemälde in der Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.
- Abb. 57** Johann A. Ramboux. *Salvator Mundi.* Um 1816 - 1822. Feder, laviert auf Papier. 22,7 x 18,6 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.
- Abb. 58** *Kreuzigung Christi.* Fresko. Um 1011. Detail. Rom, S. Urbano alla Caffarella.
- Abb. 59** Carlo Lasinio. *Madonna mit Kind.* Um 1791. Kupferstich nach Guido da Siena. 35,5 x 25,7 cm (Darstellung).

- Abb. 60** Carl Barth. *Madonna mit Kind*. 1810. Kupferstich nach Guido da Siena in Franz und Johannes Riepenhausens *Geschichte der Malerei in Italien*, Heft 1. 36,8 x 26,1 cm.
- Abb. 61** Jean B.L.G. Sèroux d'Agincourt, *Histoire d'art*, V, pl. CVII, 1 + 2: *Madonna mit Kind*. Ende 18. Jh. Kupferstich nach Guido da Sienas Gemälde im Palazzo Pubblico, Siena. 21,7 x 34 cm.
- Abb. 62** Johann A. Ramboux. *Sarkophage hinter dem Grab Dante Alighieris in Ravenna*. Um 1833. Lavierte Bleistiftzeichnung auf Papier. 25,5 x 37,7 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.
- Abb. 63** Johann A. Ramboux. *Sarkophage hinter dem Grab Dante Alighieris in Ravenna*. Bleistift auf Papier. 19,4 x 26,7 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.
- Abb. 64** Girolamo Tessari (zug.). *Durch das Gebet des hl. Antonius wird ein verunglücktes Kind gerettet*. Fresko. 1524. Padua, Scuola S. Antonio, Nordostwand.
- Abb. 65** Johann A. Ramboux. *Christus auf der Himmelsgewölbe stehend zwischen Maria, hl. Georg, Petrus und hl. Sebastian*. Nach dem Fresko Pietro Cavallinis in der Apsiskalotte von S. Giorgio in Velabro, Rom. Um 1839 - 1840. Bleistift auf Papier. 31,0 x 42,4 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. Zu **Kat. Nr. 89**.
- Abb. 66** Johann A. Ramboux. *Details aus dem Apsismosaik in S. Agnese, Rom*. Um 1839 - 1840? Bleistift auf Papier. 26, 2 x 21, 3 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. Zu **Kat. Nr. 17**.
- Abb. 67** Johann A. Ramboux. *Die hl. Agnes*. Um 1839 - 1840? Bleistift auf Papier. 19,2 x 9 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. Zu **Kat. Nr. 17**.
- Abb. 68** Johann A. Ramboux. *Der hl. Benedikt*. 1839. Bleistift auf Papier. 19, 4 x 24,4 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. Zu **Kat. Nr. 64**.
- Abb. 69** Johann A. Ramboux. *Ornamentband*. Detail aus **Kat. Nr. 12**.
- Abb. 70** Giovanni Ciampini, *Vetera Monumenta*, II, Tab. XLVII: *Christus umgeben von Heiligen (Theophanie)*. 1699. Kupferstich nach dem Apsismosaik von S. Prassede, Rom. 26,7 x 38,4 cm (Platte).
- Abb. 71** Jean B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Histoire d'art*, V, pl. XVII, 14: *Christus umgeben von Heiligen (Theophanie)*. Ende 18. Jh. Kupferstich nach dem Apsismosaik von S. Cecilia, Rom. 6,3 x 10 cm.
- Abb. 72** *Christus umgeben von Heiligen (Theophanie)*. 818. Mosaik. Rom, S. Prassede, Apsis.
- Abb. 73** *Der hl. Sebastian*. Um 680. Mosaik. Rom, S. Pietro in Vincoli.
- Abb. 74** Ubekannter Kopist des 17. Jh. *Trennung von Abraham und Loth*. Lavierte Tuschefeder auf Papier. Um 1640. 41 x 29 cm. Bibliotheca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4405, fol. 3.
- Abb. 75** Giotto. *Allegorie der Keuschheit*. Detail. Um 1320. Fresko. Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Gewölbeseigel.
- Abb. 76** Giotto. *Hl. Hieronymus und ein schreibender Mönch mit Engel*. Um 1295. Fresko. Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Gewölbekappe.
- Abb. 77** *Christus umgeben von Heiligen (Theophanie)*. Mosaik. 526 - 530. Rom, Cosma e Damiano, Apsis.

- Abb. 78** *Die hl. Agnes zwischen den Päpsten Honorius III. und Symmachus.* Mosaik. 625 - 638. Rom, S. Agnese fuori le mura, Apsis.
- Abb. 79** *Christus auf dem Himmelsgewölbe thronend.* Mosaik. Vor 547. Ravenna, S. Vitale, Apsis.
- Abb. 80** *Kaiser Justinian I. und Gefolge.* Mosaik. Um 540. Ravenna, S. Vitale.
- Abb. 81** Giovanni Ciampini, *Vetera Monimenta*, II, Tab. XXII: *Kaiser Justinian I. und Gefolge.* 1699. Kupferstich nach dem Mosaik in S. Vitale, Ravenna. 12,1 x 18,8 cm (Darstellung).
- Abb. 82** *Die Überführung des hl. Stefan.* Fresko. Ende des 13. Jh. Rom, S. Lorenzo fuori le mura, Portikus.
- Abb. 83** Antonio Eclissi. *Die Überführung des hl. Stefan.* Um 1630 - 1644. Feder, schwarze und rote Kreide, Aquarell, Gouache und Bleistift auf Papier. 37,6 x 22,1 cm. Windsor, Royal Library.
- Abb. 84** *Kaiser Konstantin führt Papst Sylvester durch Rom.* 13. Jh. Fresko. Rom, SS. Quattro Coronati, Kapelle des hl. Sylvester.
- Abb. 85** *Kaiser Konstantin krönt Silvester zum Papst und leistet ihm den Zügeldienst.* 13. Jh. Fresko. Rom, SS. Quattro Coronati, Kapelle des hl. Sylvester.
- Abb. 86** Jean B.L.G. Sèroux d'Agincourt, *Histoire d'art*, V, pl. CI, 8: *Kaiser Konstantin krönt Silvester zum Papst und leistet ihm den Zügeldienst.* Ende 18. Jh. Kupferstich nach dem Fresko in Rom, SS. Quattro Coronati, Kapelle des hl. Sylvester. 3,7 x 4,4 cm.
- Abb. 87** Johann A. Ramboux. *Christus.* Detail aus **Kat. Nr. 25**.
- Abb. 88** *Die hl. Agnes.* Mosaik. Detail. 625 - 638. Rom, S. Agnese fuori le mura.
- Abb. 89** Johann A. Ramboux. *Die hl. Agnes.* Detail aus **Kat. Nr. 17**.
- Abb. 90** Himmelfahrtsmeister. *Christi Himmelfahrt und die 12 Apostel.* Detail. 11. Jh. Fresko. Tuscania, S. Pietro, Apsis.
- Abb. 91** Himmelfahrtsmeister. *Christi Himmelfahrt.* Detail. 11. Jh. Fresko. Tuscania, S. Pietro, Apsis.
- Abb. 92** Giovanni Ciampini, *Vetera Monimenta*, II, Tab. XXXIII: *Der hl. Sebastian.* 1699. Kupferstich nach dem Mosaik in S. Pietro in Vincoli, Rom. 17,2 x 10 cm (Platte).
- Abb. 93** Dominique Barrière. *Der hl. Sebastian.* Um 1660. Kupferstich nach dem Mosaik in S. Pietro in Vincoli, Rom. Ohne Maße.
- Abb. 94** Sienesischer Meister. *Majestas Domini.* Mittelteil. 1215. Tempera auf Holz. 98 x 105 cm. Siena, Pinacoteca Nazionale.
- Abb. 95** Guido da Siena und Badia da Isola Meister. *Madonna mit Kind.* Um 1262. Tempera auf Holz. 286 x 193 cm. Siena, Palazzo Pubblico.
- Abb. 96** Cimabue. *Kreuzigung Petri.* Um 1280. Fresko. Assisi, S. Francesco, Oberkirche.
- Abb. 97** Carlo Lasinio. *Kreuzigung Petri.* Detail aus **Abb. 18**.
- Abb. 98** Johann A. Ramboux. *Tod des hl. Benedikt.* Detail aus **Kat. Nr. 56**.
- Abb. 99** Johann A. Ramboux. *Beweinung Christi.* Detail aus **Kat. Nr. 85**.
- Abb. 100** Franziskusmeister. *Beweinung Christi.* Detail. Um 1270. Fresko. Assisi, S. Francesco, Unterkirche.
- Abb. 101** Johann A. Ramboux. *Rotulus des hl. Franz.* Detail aus **Kat. Nr. 65**.

- Abb. 102a** Johann A. Ramboux. *Papst Honorius III.* Detail aus **Kat. Nr. 17.**
- Abb. 102b** Johann A. Ramboux. *Papst Symmachus.* Detail aus **Kat. Nr. 17.**
- Abb. 103** Johann A. Ramboux. *Allegorie der schlechten Regierung in der Stadt, rechter Teil.* Detail aus **Kat. Nr. 168.**
- Abb. 104** Johann A. Ramboux. *Die hl. Dreifaltigkeit mit Heiligen.* Detail aus **Kat. Nr. 269.**
- Abb. 105** Johann A. Ramboux. *Zwei Heilige.* Detail aus **Kat. Nr. 15.**
- Abb. 106** Johann A. Ramboux. *Kaiser Justinian I. und Bischof Maximianus.* Detail aus **Kat. Nr. 11.**
- Abb. 107** Johann A. Ramboux. *Kaiserin Theodora.* Detail aus **Kat. Nr. 12.**
- Abb. 108** Johann A. Ramboux. *Gottvater.* Detail aus **Kat. Nr. 322.**
- Abb. 109** Johann A. Ramboux. *Das Opfer zu Listria.* Detail aus **Kat. Nr. 312.**
- Abb. 110** Raffael und Pietro Perugino. *Die hl. Dreifaltigkeit mit Heiligen.* Detail. 1505/21 und spätes 15. Jh. Fresko. 389 x 175 cm. Perugia, S. Severo, Altarwand.
- Abb. 111** Johann A. Ramboux. *Der Sieg Kaiser Konstantins im Zeichen des Kreuzes.* Detail aus **Kat. Nr. 191.**
- Abb. 112** Piero della Francesca. *Der Sieg Kaiser Konstantins im Zeichen des Kreuzes.* Detail. Um 1452 - 1466. Fresko. Arezzo, S. Francesco.
- Abb. 113** Pietro da Rimini. *Kreuzigung Christi.* 14. Jh. Fresko. Ravenna, Museo Nazionale.
- Abb. 114** Matteo da Gualdo. *Die thronende Madonna mit Kind zwischen dem hl. Jakob und dem hl. Antonius.* 1468. Fresko. Assisi, Cappella di SS. Antonio e Giacomo .
- Abb. 115** *Christus zwischen Maria, Johannes dem Täufer und Stifter (Deesis).* Um 1200. Mosaik. Grottaferrata, Kloster SS. Nilo e Bartolomeo.
- Abb. 116** Franziskusmeister. *Kreuzigung Christi.* Fresko. Um 1270. Assisi, S. Francesco, Unterkirche.
- Abb. 117** Johann A. Ramboux. *Kreuzigung Christi.* Detail aus **Kat. Nr. 84.**
- Abb. 118** Umkreis des „Maestro Trecentesco“ von S. Speco. *Verklärung Mariae.* 14. Jh. Fresko. Subiaco, S. Speco, Cappella della Madonna.
- Abb. 119** Leonardo da Besozzo. *Marienkronung in Engelsgloriole.* Um 1427 - 1432. Fresko. Neapel, S. Giovanni a Carbonara, Cappella di Ser Giovanni Caracciolo.
- Abb. 120** Johann A. Ramboux. *Der Bethlehemische Kindermord.* Detail aus **Kat. Nr. 162.**
- Abb. 121** Giottowerkstatt. *Der Bethlehemische Kindermord.* Detail. Um 1315/20. Fresko. Assisi, S. Francesco, Unterkirche.
- Abb. 122** Johann A. Ramboux. *Der hl. Franz.* Detail aus **Kat. Nr. 65.**
- Abb. 123** Maestro di Frate Francesco. *Der hl. Franz.* 13. Jh. Fresko. Subiaco, S. Speco, Unterkirche.
- Abb. 124** Michelangelo Buonarroti. *Die Erschaffung Evas.* Um 1511. Fresko. Vatikan, Sixtinische Kapelle, Gewölbespiegel. Gereinigter Zustand 1994.
- Abb. 125** Michelangelo Buonarroti. *Die Erschaffung Evas.* Um 1511. Fresko. Vatikan, Sixtinische Kapelle, Gewölbespiegel. Verschmutzter Zustand vor 1994.
- Abb. 126** Johann A. Ramboux. *Farbnotizen (unterste Zeile).* Detail aus **Kat. Nr. 23.**
- Abb. 127** Johann A. Ramboux. *Überführung der Leiche des hl. Stephan.* Detail aus **Kat. Nr. 39.**

- Abb. 128** *Überführung der Leiche des hl. Stephan.* Detail. Ende des 13. Jh. Fresko. Rom, S. Lorenzo fuori le mura, Portikus.
- Abb. 129** Cimabue. *Kreuzigung Christi.* Um 1280. Fresko. Assisi, S. Francesco, Oberkirche. Zu **Kat. Nr. 94.**
- Abb. 130** Pietro da Rimini. *Kreuzigung Christi.* Detail. 14. Jh. Fresko. Ravenna, Museo Nazionale.
- Abb. 131** Giotto. *Wunderbare Tränkung des Durstigen.* Um 1295/1300. Fresko. Assisi, S. Francesco, Oberkirche.
- Abb. 132** Johann A. Ramboux. *Vision in S. Damiano.* Detail aus **Kat. Nr. 126.**
- Abb. 133** Giotto. *Vision in S. Damiano.* Detail. Um 1295/1300. Fresko. Assisi, S. Francesco, Oberkirche.
- Abb. 134** Johann A. Ramboux. *Mosaikfußbodenfragmente.* Detail aus **Kat. Nr. 38.**
- Abb. 135** Johann A. Ramboux. *Kaiser Justinian I. und Gefolge.* **Kat. Nr. 11.**
- Abb. 136** Johann A. Ramboux. *Der hl. Petrus.* Detail aus **Kat. Nr. 315.**
- Abb. 137a** Johann A. Ramboux. *Das himmlische Jerusalem.* Detail aus **Kat. Nr. 26.**
- Abb. 137b** *Das himmlische Jerusalem.* Detail. Mosaik. 818. Rom, S. Prassede, Triumphbogenwand.
- Abb. 138a** Johann A. Ramboux. *Allegorie der schlechten Regierung in der Stadt (rechter Teil).* Detail aus **Kat. Nr. 168.**
- Abb. 138b** Ambrogio Lorenzetti. *Allegorie der schlechten Regierung in der Stadt (rechter Teil).* Detail. 1338 - 1339. Fresko. Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove.
- Abb. 139** Johann A. Ramboux. *Der hl. Franz.* Detail aus **Kat. Nr. 141.**
- Abb. 140** Giotto. *Der hl. Franz.* Detail aus der *Stigmatisation.* Um 1295/1300. Fresko. Assisi, S. Francesco, Oberkirche.
- Abb. 141** Johann A. Ramboux. *Heilige.* Detail aus **Kat. Nr. 112.**
- Abb. 142** Simone Martini. *Heilige.* Detail aus Fresko *Maesta.* 1315 und 1321. Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Consiglio.
- Abb. 143** Johann A. Ramboux. *Das Wunder des Neugeborenen, das sprechend die Wahrheit enthüllt.* Detail aus **Kat. Nr. 328.**
- Abb. 144** Tizian. *Das Wunder des Neugeborenen, das sprechend die Wahrheit enthüllt.* Detail. 1510 - 1511. Fresko. Padua, Scuola S. Antonio.
- Abb. 145** Johann A. Ramboux. Figuren aus der *Grablegung Christi* von Pietro Lorenzetti. Detail aus **Kat. Nr. 156.**
- Abb. 146** Pietro Lorenzetti. Figuren aus der *Grablegung Christi.* Um 1325/30. Fresko. Assisi, S. Francesco, Unterkirche.
- Abb. 147** Johann A. Ramboux. Figuren aus *Apostel Matthäus heilt die Opfer der beiden Zauberer.* Detail aus **Kat. Nr. 92.**
- Abb. 148** Pietro da Rimini und Werkstatt (zug.). Figuren aus *Apostel Matthäus heilt die Opfer der beiden Zauberer.* Detail. 13. Jh. Fresko. Ehemals Ravenna, S. Maria in Porto fuori le mura, rechte Seitenkapelle.

- Abb. 149** Johann A. Ramboux. *Heilige*. Detail aus **Kat. Nr. 153**.
- Abb. 150** Lippo Memmi. *Heilige*. 1317. Detail aus dem Fresko *Maesta* im Palazzo Pubblico, S. Gimignano.
- Abb. 151a** Johann A. Ramboux. *Heilige*. Detail aus **Kat. Nr. 185**.
- Abb. 151b** Johann A. Ramboux. *Heilige*. Detail aus **Kat. Nr. 185**.
- Abb. 152a** Domenico di Bartolo und Sano di Pietro. *Heilige*. Detail aus dem Fresko *Marienkrönung umgeben von Heiligen und Patronen der Stadt Siena*. 1445. Siena, Palazzo Pubblico, Seconda Stanza di Biccherna.
- Abb. 152b** Domenico di Bartolo und Sano di Pietro. *Heilige*. Detail aus dem Fresko *Marienkrönung umgeben von Heiligen und Patronen der Stadt Siena*. 1445. Siena, Palazzo Pubblico, Seconda Stanza di Biccherna.
- Abb. 153a** Johann A. Ramboux. *Die hl. Katharina*. Detail aus **Kat. Nr. 214**.
- Abb. 153b** Johann A. Ramboux. *Die hl. Katharina*. Detail. Bleistift auf transparentem Papier. 39, 7 x 54 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.
- Abb. 154** Masolino da Panicale und Werkstatt. *Enthauptung der hl. Katharina von Alexandria*. Detail. Vor 1431. Fresko. Rom, S. Clemente, Cappella di Branda Castiglione.
- Abb. 155** Luca Signorelli (?). *Doppelbildnis des Luca Signorelli und Niccolò d'Angelo Franceschi*. 16. Jh. (?). Fresko auf Ziegelstein. 32,0 x 40,0 cm. Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.
- Abb. 156** *Thronender Christus mit Heiligen*. 1256. Fresko. Rom, S. Lorenzo fuori le mura, Grabmal von Kardinal Guglielmo Fieschi.
- Abb. 157** Antonio Eclissi. *Thronender Christus mit Heiligen*. 1630 - 1644. Aquarell, Gouache, Feder über schwarzer Kreide auf Papier. 41,0 x 55,0 cm. Windsor, Royal Library.
- Abb. 158** Johann A. Ramboux. *Thronender Christus mit Heiligen*. Detail aus **Kat. Nr. 75**.
- Abb. 159** Himmelfahrtsmeister. *Christus*. Detail aus der *Himmelfahrt Christi*. 11. Jh. Fresko. Tuscania, S. Pietro, Apsis.
- Abb. 160** Johann A. Ramboux. *Christus*. Detail aus **Kat. Nr. 30**.
- Abb. 161** Himmelfahrtsmeister. *Apostel*. Detail aus der *Himmelfahrt Christi*. 11. Jh. Fresko. Tuscania, S. Pietro, Apsis.
- Abb. 162** Johann A. Ramboux. *Apostel*. Detail aus **Kat. Nr. 31**.
- Abb. 163** Johann A. Ramboux. *Christus*. Detail aus **Kat. Nr. 47**.
- Abb. 164** Jacob di Cosmati. *Thronender Christus zwei Sklaven befreiend*. Detail. Anfang 13. Jh. Mosaik. Rom, S. Tommaso in Formis, Fassade.
- Abb. 165** Johann A. Ramboux. *Salvator mundi*. Detail aus **Kat. Nr. 209**.
- Abb. 166** Benozzo Gozzoli und Fra Angelico. *Salvator mundi*. Detail aus dem Fresko *Salvator mundi zwischen Engelschören*. 1447. Orvieto, Dom, Cappella di S. Brizio, Gewölbe.
- Abb. 167** Johann A. Ramboux. *Petrus und einer der beiden Kirchenpatrone*. Detail aus **Kat. Nr. 3**.
- Abb. 168** Johann A. Ramboux. *Petrus und einer der beiden Kirchenpatrone*. Detail aus **Kat. Nr. 4**.

Abb. 169 *Petrus und einer der beiden Kirchenpatrone*. Detail. Mosaik. 526 - 530. Rom, Cosma e Damiano, Apsis.

Abb. 170 Johann A. Ramboux. *Trennung von Abraham und Loth*. Detail aus **Kat. Nr. 2**.

Abb. 171 *Trennung von Abraham und Loth*. Detail. Mosaik. 5. Jh. Rom, S. Maria Maggiore, Langhaus.

Abb. 172 Bartolo di Fredi. *Der Auszug Abrahams und Loths aus dem Lande der Chaldäer*. Detail. Fresko. 1367. S. Gimignano, Collegiata, südliche Seitenschiffwand.

Abb. 173 *Der hl. Sebastian*. Detail. Um 680. Mosaik. Rom, S. Pietro in Vincoli.

Abb. 174 Johann A. Ramboux. *Der hl. Sebastian*. Detail aus **Kat. Nr. 22**.

Abb. 175 Carl I. Mosler, Titelblatt des ersten Führers durch das Museum Ramboux, Düsseldorf o.J. [um 1841].

Abb. 176 *Die Kunstakademie und das Ständehaus mit Turm*. Foto von 1872. Düsseldorf, Stadtmuseum.

Abb. 177 Friedrich Boser. *Bilderschau der Düsseldorfer Künstler im Galeriesaal*. 1844. Öl auf Leinwand. 82 x 106 cm. Düsseldorf, Stadtgeschichtliches Museum.

Abb. 178 Fol. 30r aus der späteren Abschrift des 1840/1841 von Ramboux verfassten Kopien-sammlungsverzeichnisses. Düsseldorf, Stadtarchiv.

Abb. 179 Carl I. Mosler, Seite 4-5 aus dem Führer durch das Museum Ramboux, Düsseldorf o.J. [um 1841].

Abb. 180a Rudolf Wiegmann, Entwurf zu einem neuen Flügel der Königlichen Kunst-Akademie zu Düsseldorf, 1841: Nördliche und Östliche Fassade.

Abb. 180b Rudolf Wiegmann, Entwurf zu einem neuen Flügel der Königlichen Kunst-Akademie zu Düsseldorf, 1841: Erster Stock.

Abb. 181 Carl I. Mosler, Titelblatt des zweiten Führers durch das Museum Ramboux, Düsseldorf 1851.

Abb. 182 Carl I. Mosler, Seite 12- 13 aus dem zweiten Führer durch das Museum Ramboux, Düsseldorf 1851.

Abb. 183a Grundriss des ersten Stocks des Düsseldorfer Kunstakademiegebäudes 1879: A = Räume des Kupferstichkabinetts; B = Hörsaal für Kunstgeschichte; C = Korridor.

Abb. 183b Grundriss des zweiten Stocks des Düsseldorfer Kunstakademiegebäudes 1879: A = Gemäldegalerie und Aula.

Abb. 184a Die Aula der Düsseldorfer Kunstakademie Ende des 19. Jahrhunderts bis 1930.

Abb. 184b Die Aula der Düsseldorfer Kunstakademie heute.

Abb. 185 Hefner-Alteneck, *Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften*, 1, Tafel 3: *Kaiserin Theodora* † 548. Um 1879. Farblithografie. 14 x 25 cm.

Abb. 186 Hefner-Alteneck, *Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften*, 1, Tafel 4: *Kaiser Justinianus* † 565. Um 1879. Farblithografie. 14,6 x 25 cm.

Abb. 187 Hubert Salentin. *Madonna mit Kind*. 1892. Öl auf Leinwand. 120 x 90 cm. Froitzheim bei Düren, Marienkapelle.

Abb. 188 Ernst Deger. *Kreuzigung Christi*. 1843 - 1844. Fresko. Remagen, Apollinariskirche, Nordwand.

Abb. 189 Andreas Müller? *Sturz des Jupiterstandbildes durch Apollinaris*. 1843 - 1853. Fresko. Remagen, Apollinariskirche, Westwand.

Abb. 190 Andreas Müller? *Tod des hl. Apollinaris*. Detail. 1843 - 1853. Fresko. Remagen, Apollinariskirche, Ostwand.

Abb. 191 Ernst Deger? *Majestas Domini zwischen Heiligen*. 1843 - 1853. Fresko. Remagen, Apollinariskirche, Apsis.

Abb. 192 Ernst Deger. *Majestas Domini zwischen Heiligen*. Vor 1843 ? Aquarell, Gouache und Gold auf Papier. 72 x 99 cm. Köln, Diözesanmuseum.

Abb. 193 Carl Müller. *Krönung Mariae*. 1843 - 1853. Fresko. Remagen, Apollinariskirche, Südwand.

Abb. 194 Friedrich Overbeck. *Triumph der Religion in den Künsten*. 1829 - 1840. Öl auf Leinwand. 389 x 390 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: MÜLLER-BECHTEL, Die Zeichnung als Forschungsinstrument, Abb. 27c; **Abb. 3:** ANDALORO, Le pitture medievale, Abb. 13; **Abb. 4:** ANDALORO, Le pitture medievale, Abb. 14; **Abb. 8:** BLÜHM/GERKENS, Johann Friedrich Overbeck, Abb. auf S. 127; **Abb. 9:** RELIGION MACHT KUNST; Ausst. Kat. Kunsthalle Schirn Frankfurt 2005, Köln 2005, Abb. auf S. 129; **Abb. 10:** ANDREWS, Keith: Die Nazarener, von Joseph Führich bis Friedrich Overbeck, (Galerie der klassischen Moderne, Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts), Herrsching 1988, Tafel 7; **Abb. 11:** RAGN JENSEN, J. L. Lunds tegninger, Fig. 44; **Abb. 12:** RAGN JENSEN, J. L. Lunds tegninger, Fig. 53 (Detail); **Abb. 13:** RAGN JENSEN, J. L. Lunds tegninger, Fig. 51; **Abb. 14:** ZAHLTEN, Barocke Freskenkopien, Abb. 13; **Abb. 16:** KUNZE, Antike zwischen Klassizismus und Romantik, Kat. Nr. IV. 3 mit Abb.; **Abb. 18:** LASTRI, L'Etruria pittrice, 1, Tafel VI; **Abb. 19:** LASINIO, Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa, Taf. XV (Detail); **Abb. 20:** WOLF-TIMM, Theodor Rehbenitz 1791 - 1861, Kat. Nr. 457, Abb. 4; **Abb. 21:** KOVALEVSKI, Louise Seidler, Abb. 120; **Abb. 22:** JENNI, Joseph Anton Kochs Auseinandersetzung, Abb. 24; **Abb. 23:** JENNI, Joseph Anton Kochs Auseinandersetzung, Abb. 9; **Abb. 24:** THOMMEN, Ludwig Vogels Kopien, Abb.1 (Ausschnitt); **Abb. 25:** THOMMEN, Ludwig Vogels Kopien, Abb. 11 (rechts); **Abb. 29:** Berliner Kupferstichkabinett, Foto Volker-H. Schneider; **Abb. 30:** LADIS, Taddeo Gaddi, Abb. 23-3; **Abb. 31:** RAGN JENSEN, J. L. Lunds tegninger, Fig. 45; **Abb. 32:** wie Abb. 29; **Abb. 33:** LADIS, Taddeo Gaddi, Abb. 23-3 (Detail); **Abb. 34:** ZAHN, Johann Anton Ramboux in Trier, Abb. auf S. 147; **Abb. 35:** WOLF-TIMM, Theodor Rehbenitz 1791 - 1861, Kat. Nr. 327, Abb. auf S. 208; **Abb. 36 und 37:** wie Abb. 29; **Abb. 38:** VON DILLIS BIS PILOTY. Deutsche und österreichische Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen 1790 -

1850 aus eigenem Besitz, Ausst. Kat. Staatliche Grafische Sammlung München, München 1979, Abb. 62 (Detail); **Abb. 39**: LASINIO, Carlo: Affreschi celebri del XIV e XV secolo incisi del Cav. Carlo Lasinio sui disegni del Cav. Paolo suo figlio, Florenz o.J. [um 1833], Tafel XVIII; **Abb. 41**: OSBORNE/CLARIDGE, Mosaics and Wallpaintings, Abb. 14; **Abb. 42**: Kunstblatt, 1821, Nr. 9; **Abb. 43**: Kunstblatt, 1821, Nr. 11; **Abb. 44**: ENCICLOPEDIA DELL'ARTE MEDIEVALE, X, Abb. auf S. 817; **Abb. 45**: WEITZMANN, Kurt, Die byzantinische Buchmalerei des 9. - 10. Jahrhunderts, Berlin 1935, Abb. 199; **Abb. 47**: ZAHN, Johann Anton Ramboux in Trier, Kat. Nr. 9, Abb. S. 31; **Abb. 48**: ZAHN, Johann Anton Ramboux in Trier, Kat. Nr. 48, Abb. 96; **Abb. 49**: AHRENS, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 22, Abb. 6; **Abb. 50**: ZAHN, Johann Anton Ramboux in Trier, Kat. Nr. 23, Abb. S. 58; **Abb. 51**: ZAHN, Johann Anton Ramboux in Trier, Kat. Nr. 25, Abb. auf S. 60; **Abb. 52**: ZAHN, Johann Anton Ramboux in Trier, Kat. Nr. 36, Abb. auf S. 76; **Abb. 53a**: POESCHKE, Mosaiken in Italien, Abb. 17 (Detail); **Abb. 55**: SCHRÖTER, Raffael-Kult, Abb. 15; **Abb. 56**: SCHRÖTER, Raffael-Kult, Abb. 14; **Abb. 58**: Luigi Zavagli, in: Fototeca Nazionale <http://www.fototeca.iccd.beniculturali.it>, Foto E57646, aufgenommen 1965; **Abb. 59**: LASTRI, L'Etruria Pittrice, 1, Tav. III; **Abb. 60**: SCHRÖTER, Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen, Abb. 22; **Abb. 64**: JOANNIDES, Titian to 1518, Abb. 91 (Detail); **Abb. 72**: WISSKIRCHEN, Die Mosaiken der Kirche S. Prassede, Abb. 3; **Abb. 73**: POESCHKE, Mosaiken in Italien, Abb. 13; **Abb. 74**: WAETZOLDT, Die Kopien, Abb. 238; **Abb. 75**: POESCHKE, San Francesco, Tafel 256; **Abb. 76**: POESCHKE, Wandmalerei, Tafel 18; **Abb. 77**: ANDALORO/ROMANO, Römisches Mittelalter, Abb. 57; **Abb. 78**: ANDALORO/ROMANO, Römisches Mittelalter, Abb. 63; **Abb. 79**: MALAFARINA, La Basilica di San Vitale, Abb. 64 (Detail); **Abb. 80**: BASSETT, Sarah E., Style and Meaning in the Imperial Panels at S. Vitale, in: *artibus et historiae* 57 (2008), Abb. 1; **Abb. 82**: BASILE/PARIS ET AL., Il restauro, Abb. 15; **Abb. 82**: OSBORNE/CLARIDGE, Mosaics and Wallpaintings, Abb. 35; **Abb. 84**: IMPERATOR CAESAR FLAVIUS, Abb. 1 (rechts); **Abb. 85**: IMPERATOR CAESAR FLAVIUS, Abb. 1 (Mitte); **Abb. 88**: ANDALORO/ROMANO, Römisches Mittelalter, Abb. 6; **Abb. 90**: ISERMEYER, Tuscania, Abb. 253 (Detail); **Abb. 91**: ISERMEYER, Tuscania, Abb. 254 (Detail); **Abb. 93**: BOREA, Le stampe, I, Abb. 14; **Abb. 94**: NORMAN, Siena and the Virgin, Abb. 36; **Abb. 95**: NORMAN, Siena and the Virgin, Abb. 52; **Abb. 96**: POESCHKE, Wandmalerei, Abb. 12; **Abb. 97**: LASTRI, L'Etruria Pittrice, 1, Tav. VI; **Abb. 100**: RUF, Hl. Franziskus, Abb. 6; **Abb. 110**: VECCHI, Raffael, Abb. 70 auf S. 81 (Detail); **Abb. 112**: MAETZKE/BERTELLI, Piero della Francesca, Abb. auf S. 129; **Abb. 113**: FAETTI, Pittura del trecento, Abb. 4; **Abb. 114**: BEIRATI, Eleonora/Patrizia Dragoni, Matteo da Gualdo. Rinascimento eccentrico tra Umbria e Marche, Ausst. Kat. Museo Civico Rocca Flea Gualdo Tardino 2004, Abb. auf S. 181; **Abb. 115**: ENCICLOPEDIA DELL'ARTE MEDIEVALE, IX, Abb. auf S. 118; **Abb. 116**: RUF, Hl. Franziskus, Abb. 4; **Abb. 118**: GIUMELLI, I Monasteri Benedettini di Subiaco, Abb. 170; **Abb. 119**: LA PITTURA IN ITALIA, 3, Il Quattrocento, Tafel 623; **Abb. 121**: LUNGHI, The Basilica, Abb. auf S. 127; **Abb. 123**: KRÜGER, Der frühe Bildkult, Abb. 112; **Abb. 124**: GRAHAM-DIXON, Andrew: Michelangelo and the Sistine Chapel, London 2008, Abb. auf S. 81 (Detail); **Abb.**

125: MICHELANGELO. LA CAPPELLA SISTINA, 2, Kat. Nr. 30, Abb. auf S. 266; **Abb. 128:** wie Abb. 82; **Abb. 129:** POESCHKE, Wandmalerei, Tafel 7; **Abb. 130:** MUSCOLINO, Cetty: L'affresco fra tecnica e restauro. Gli affreschi trecenteschi da Santa Chiara in Ravenna, Ravenna 1997, Abb. 43; **Abb. 131:** POESCHKE, San Francesco, Tafel 167; **Abb. 133:** POESCHKE, San Francesco, Tafel 147; **Abb. 137b:** WISSKIRCHEN, Die Mosaiken der Kirche S. Prassede, Abb. 31; **Abb. 138b:** CASTELNUOVO, Ambrogio Lorenzetti, Abb. auf S. 349; **Abb. 140:** LUNGHI, The Basilica, Abb. auf S. 87; **Abb. 142:** BAGNOLI, La Maesta, Abb. 4; **Abb. 144:** HUMPHREY, Peter: Titian, The Complete Paintings, Bruges 2007, Abb. 15 (Detail); **Abb. 146:** LUNGHI, The Basilica, Abb. S. 145; **Abb. 148:** BISOGNI, La Cappella di San Matteo, Abb. 1b (Detail); **Abb. 150:** NORMAN, Siena and the Virgin, Abb. 68; **Abb. 154:** BALDINOTTI, Andrea/Alessandro CECCI/Vincenzo FARINELLA, Masaccio e Masolino, Il gioco delle parti, Mailand 2002, Tafel 76 (Detail); **Abb. 155:** ROETTGEN, Wandmalerei, 2, Abb. 145; **Abb. 156:** MUNOZ, La Basilica di S. Lorenzo fuori, Tafel LVII; **Abb. 157:** OSBORNE/CLARIDGE, Mosaics and Wallpaintings, Abb. 70; **Abb. 159:** ISERMEYER, Tuscania, S. Abb. 261; **Abb. 161:** ISERMEYER, Tuscania, S. Abb. 263; **Abb. 164:** ENGLER, Caelius I, Abb. 2 auf S. 401; **Abb. 166:** BERTORELLO, Gli interventi, Abb. auf S. 350 (Detail); **Abb. 169:** POESCHKE, Mosaiken in Italien, Tafel 28 (Detail); **Abb. 171:** POESCHKE, Mosaiken in Italien, Tafel 18 (Detail); **Abb. 172:** FREULER, Bartolo di Fredi, Abb. 53; **Abb. 176:** KÜFFNER/SPOHR, Burg und Schloß, Abb. 235; **Abb. 177:** LEXIKON DER DÜSSELDORFER MALERSCHULE, 1, Abb. auf S. 175; **Abb. 183a und b:** BRÜES, Das Akademiegebäude, Abb. 5; **Abb. 184a:** KLAPHECK, Anna: Die goldenen Zwanziger Jahre. Die Akademie zwischen den beiden Kriegen, in: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, hrsg. v. Eduard Trier, Düsseldorf 1973, S. 147-166, Abb. 1; **184b:** <http://www.kunstakademie-duesseldorf.de/die-akademie/veranstaltungen.html> (Zugriff vom 13.5.2010); **Abb. 187:** NEHER, Hubert Salentin (1822 Zülpich - 1910 Düsseldorf), Tafel 313; **Abb. 188:** DELLWING, Die Wandmalereien, Abb. 33; **Abb. 189:** DELLWING, Die Wandmalereien, Abb. 47; **Abb. 190:** DELLWING, Die Wandmalereien, Abb. 48; **Abb. 191:** DELLWING, Die Wandmalereien, Abb. 37; **Abb. 192:** DELLWING, Die Wandmalereien, Abb. 71; **Abb. 193:** DELLWING, Die Wandmalereien, Abb. 36; **Abb. 194:** GREWE, Objektivierte Subjektivität, Abb. 6. **Abb. Kat. 211:** RICKE-IMMEL, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, III, 3,1, Tafel 920.

Alle übrigen Abbildungen stammen aus dem Archiv der Verfasserin.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildungen



Abb. 1 Carl C. Vogel von Vogelstein. *Johann A. Ramboux*. 1820. Bleistift auf Papier. Ohne Maße. Dresden, Kupferstichkabinett.



Abb. 2 Johann A. Ramboux. *Kreuzigung Christi*. Detail aus *Kat. Nr. 29*.



Abb. 3 Antonio Eclissi. *Kreuzigung Christi*. Detail. Um 1630. Feder, Aquarell und Gouache auf Papier. 41 x 28 cm. Bibliotheca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4402, fol. 17.



Abb. 4 *Kreuzigung Christi*. Wohl 1011. Fresko. Rom, S. Urbano alla Caffarella, Eingangswand.



Abb. 5 Johann A. Ramboux. *Studie eines Pferdekopfes*. 1805. Kohle auf beigem Papier. 52,8 x 39,5 cm. Düsseldorf, Archiv der Kunstakademie mit Sammlungen.



Abb. 6 Johann A. Ramboux. *Aktstudie eines ein Seil ziehenden Mannes*. 1805. Kohle auf beigem Papier. 42 x 46,2 cm. Düsseldorf, Archiv der Kunstakademie mit Sammlungen.



Abb. 8 Friedrich Overbeck. *Der Ostermorgen*. Um 1818. Öl auf Leinwand. 131 x 102 cm. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Grafische Sammlung.



Abb. 7 Johann A. Ramboux. *Der Ostermorgen*. Um 1818. Feder, Bleistift, Weiß- und Goldhöhung auf Papier. 44,4 x 34 cm. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Grafische Sammlung.



Abb. 9 Franz Pfors. *Der Einzug Kaiser Rudolfs von Habsburg in Basel 1273*. 1808 - 1810. Öl auf Leinwand. 90,5 x 118,9 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.



Abb. 10 Franz Pfors. *Sulamith und Maria*. 1810 - 1811. Öl auf Holz. 34,5 x 32 cm. Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer.



Abb. 11 Johann L. G. Lund. *Madonna*. 1804 - 1806. Nach Guido da Siena. Kohle und Weißhöhung auf Papier. Ohne Maße. Kopenhagen, Bibliothek der Kunstakademie.



Abb. 12 Johann L. G. Lund. *Figur aus der Auferstehung Christi*. Detail. 1804 - 1806. Nach Domenico Ghirlandajo Werkstatt. Kohle und Weißhöhung auf Papier. Ohne Maße. Kopenhagen, Bibliothek der Kunstakademie.



Abb. 13 Johann L. G. Lund. *Grablegung*. 1804 - 1806. Nach Fra Angelico Werkstatt. Kohle und Weißhöhung auf Papier. Ohne Maße. Kopenhagen, Bibliothek der Kunstakademie.



Abb. 14 Antonio Eclissi. *Kaiser Konstantin krönt Sylvester zum Papst und leistet ihm den Zügeldienst*. 1637. Feder, Aquarell und Gouache auf Papier. Nach Fresko in Silverster-Kapelle, SS. Quattro Coronati, Rom. 40,6 x 27,3 cm. Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

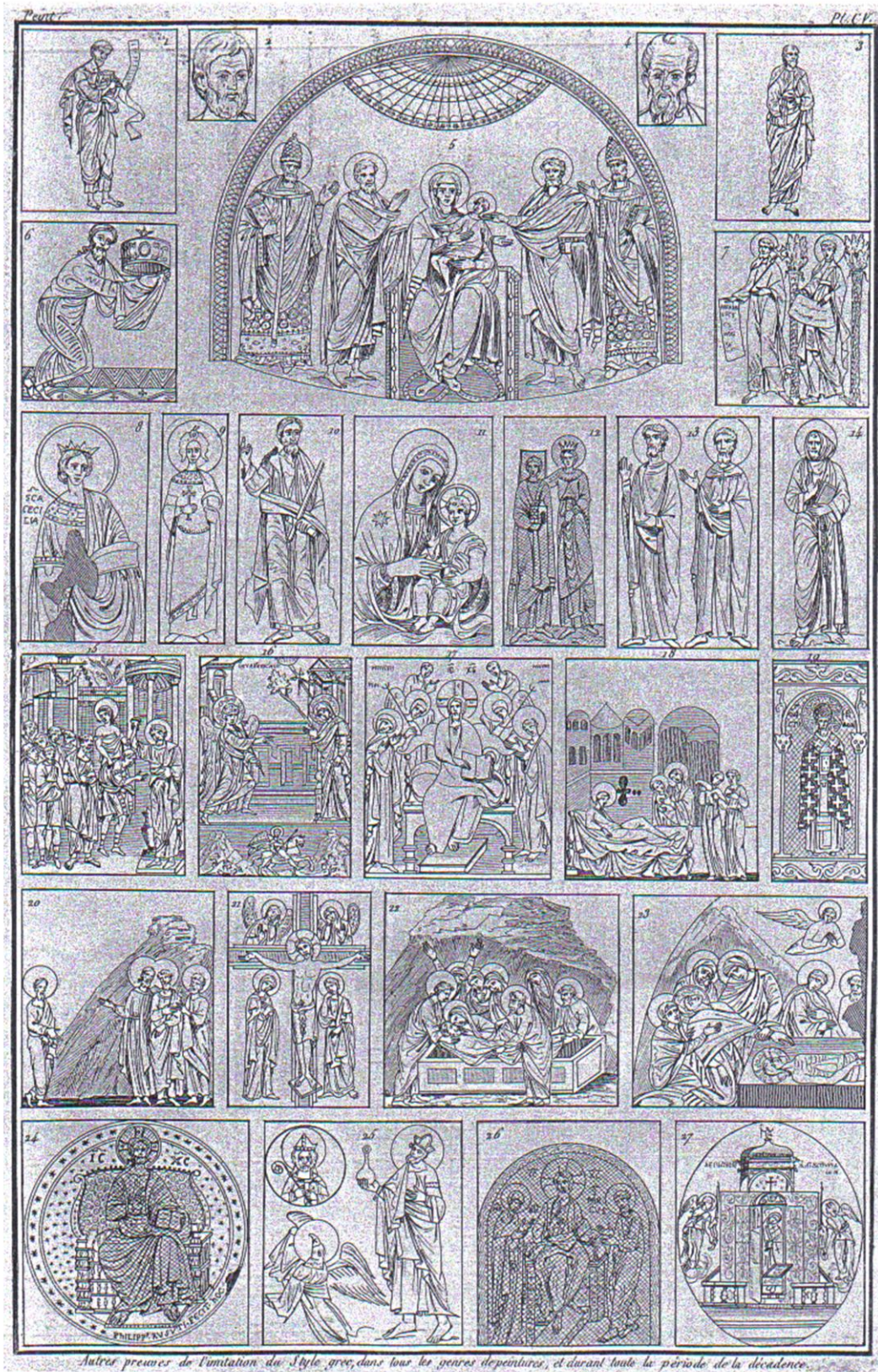


Abb. 15 Seroux d'Agincourt *Histoire d'art*, V, pl. CV: „Autres preuves, de l'imitation du Style grec, dans tous le genres de peintures, et durant toute la période de la décadence.“ Kupferstich um 1800. 35 x 22,7 cm (Darstellung).



Abb. 16 F. und J. Riepenhausen, *Geschichte der Malerei in Italien*, Heft 1, Tafel 5: *Beweinung Christi*. 1810. Kupferstich nach dem Fresko des Franziskusmeisters in der Unterkirche von S. Francesco, Assisi. 25,9 x 35,2 cm (Darstellung).



Abb. 17 Johann A. Ramboux. *Beweinung Christi*. Um 1818 - 1822. Durchzeichnung nach Kupferstich oben. Feder über Bleistift auf Transparentpapier. 21,7 x 32,1 cm. (Blatt). Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.

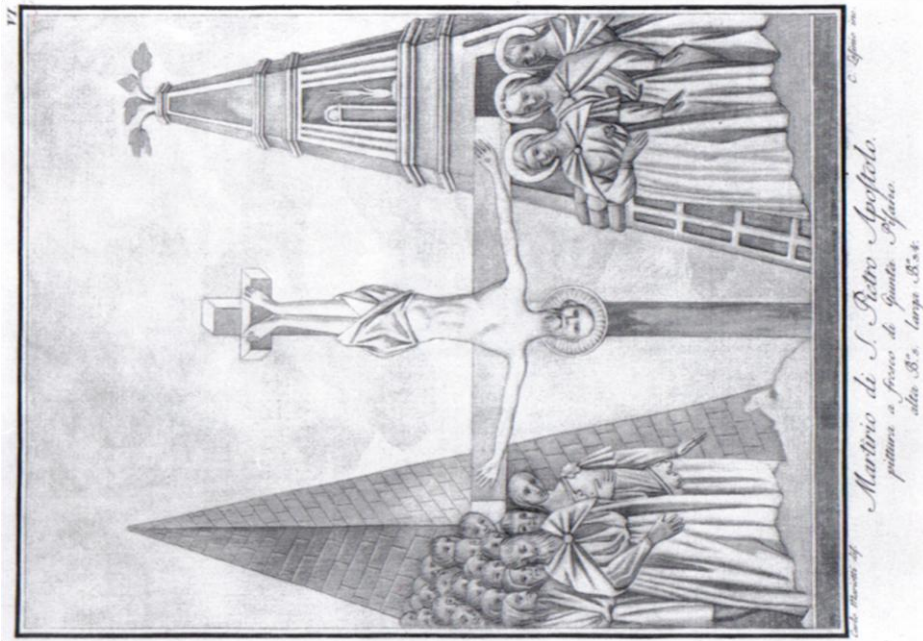


Abb. 18 Carlo Lasinio. *Martirio di S. Pietro Apostolo*. *Pittura a fresco di Giunta Pisano. Alta B. a. 5. Larga B. a. 3 1/2*. 1791. Kupferstich nach Fresko von Cimabue (damals Giunta Pisano zug.) in der Oberkirche von S. Francesco, Assisi. 32,7 x 25 cm (Darstellung).



Abb. 19 Carlo Lasinio. *Maria in Ohnmacht sinkend.* 1812. Detail. Kupferstich nach Freskofragment der Kreuzigung des Kreuzigungsmeisters im Campo Santo, Pisa.



Abb. 20 Theodor Rehbenitz. *Verkündigung.* Um 1818/1819. Nach Lorenzo di Credis Gemälde in den Uffizien, Florenz. Bleistift auf Papier. 10,3 x 16,6 cm. Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte.



Abb. 21 Louise Seidler. *Junger König.* Um 1821. Aus Benozzo Gozzolis Fresko *Der Zug der hl. Drei Könige nach Bethlehem* im Palazzo Ricardi, Florenz. Bleistift auf Transparentpapier. 34,1 x 22 cm. Weimar, Klassik Stiftung.



Abb. 22 Joseph A. Koch. *Kreuzigung.* 1819. Aus Pietro Lorenzettis Fresko in der Unterkirche von S. Francesco, Assisi. Bleistift auf Papier. Ohne Maße. Wien, Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste.



Abb. 26 Johann A. Ramboux. *Madonna mit Kind*.
Um 1818? Bleistift auf Transparentpapier. 55,5 x
42,4. Nach Francesco Melanzios Fresko in einer
Bruderschaftskirche g. in Montefalco. Frankfurt,
Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlun



Abb. 24 Ludwig Vogel. *Der christliche Ritter*. Aus
einer *Kreuzigung* Albrecht Dürers. Um 1820/1830.
Feder und Aquarell über Bleistift auf Papier. 21,8 x
14,3 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.



Abb. 25 Franz Pforr. *Portrait
von Raphael*. Undatiert. Feder
über Bleistift auf Papier. 23,2 x
19 cm. Zürich, Schweizerisches
Landesmuseum.



Abb. 23 Joseph A. Koch.
Frauen. Aus
Buffalmaccos Fresko
Das Jüngste Gericht im
Campo Santo, Pisa. 1803.
Nach Orcagna. Bleistift
auf Papier. Ohne Maße.
Rom, Privatbesitz.



Abb. 27 Johann A. Ramboux. *S. Romoald und S. Bernardin*. Um 1818? Bleistift auf Papier. 28,2 x 19,7 cm. Nach dem Gemälde Nicolo Alunnos in der Sakristei von S. Niccolo, Foligno. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.



Abb. 28 Johann A. Ramboux. *Madonna mit Kind und Josef*. Aus Peruginos Fresko *Anbetung der Könige* in S. Maria delle Lacrime, Trevi. Um 1818 oder 1834 - 1840. Bleistift oder Kohlestift auf Transparentpapier. 37,7 x 57,5 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.



Abb. 29 Johann A. Ramboux. *Mittlerer Ausschnitt aus dem Letzten Abendmahl*. 1818. Bleistift, Weiß- und Goldhöhung auf Papier. Nach Taddeo Gaddi (damals Giotto zug.). 28,2 x 41,3 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.



Abb. 30 Taddeo Gaddi. *Mittlerer Ausschnitt aus dem Letzten Abendmahl*. 1360. Fresko. Florenz, S. Croce, Refektorium.

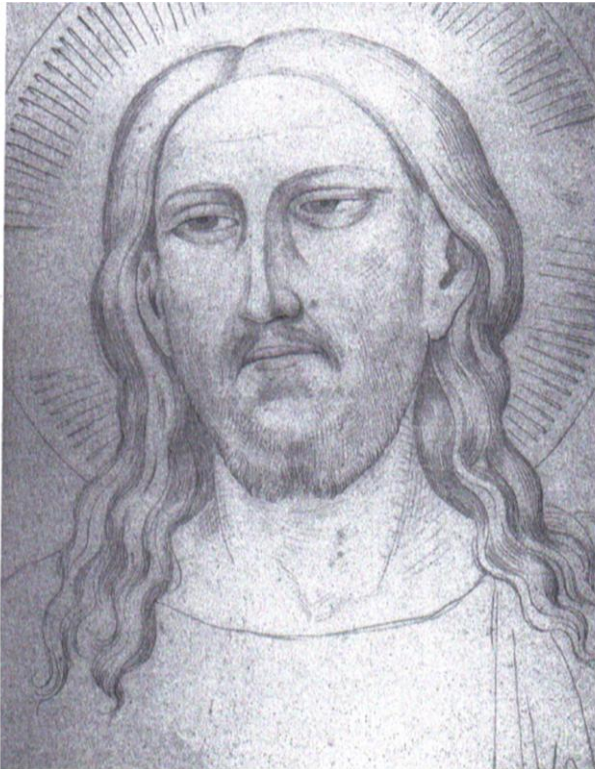


Abb. 31 Johann L. G. Lund. *Christuskopf*. 1804 - 1806. Kohle und Weißhöhung auf Papier. Nach Taddeo Gaddi (damals Giotto zug.). Ohne Maße. Kopenhagen, Bibliothek der Kunstakademie.



Abb. 32 Johann A. Ramboux. *Christuskopf*. Mittlerer Ausschnitt aus dem *Letzten Abendmahl*. Detail. 1818. Bleistift, Weiß- und Goldhöhung auf Papier. Nach Taddeo Gaddi (damals Giotto zug.). 28,2 x 41,3 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.



Abb. 33 Taddeo Gaddi. *Christuskopf*. Mittlerer Ausschnitt aus dem *Letzten Abendmahl*. 1360. Fresko. Florenz, S. Croce, Refektorium.



Abb. 34 Johann A. Ramboux. *Der Sturm auf dem Meere*. Detail. Um 1820. Aquarell und Gouache auf Papier. 43,5 x 67,5 cm. Trier, Städtisches Museum Simeonstift.



Abb. 35 Theodor Rehbenitz. *Der schlafende Jesus mit seinen Jüngern im Seesturm*. 1819. Feder und Pinsel mit Weißhöhung auf Papier. 41,8 x 49,7 cm. Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte.



Abb. 36 Johann A. Ramboux. *Petrus*. Detail aus **Abb. 29**.



Abb. 37 Johann A. Ramboux. *Thomas. Rechter Ausschnitt aus dem Letzten Abendmahl*. Detail. 1818. Bleistift, Weiß- und Goldhöhung auf Papier. Nach Taddeo Gaddi (damals Giotto zug.). 28,2 x 48,4 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.



Abb. 38 Friedrich Overbeck. *Christus mit seinen Jüngern im Seesturm*. Detail. 1851. Sepia, laviert über Bleistift auf Papier. 36,0 x 48,1 cm. München, Grafische Staatliche Sammlung.

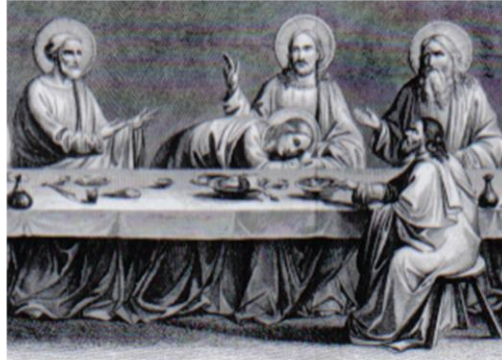


Abb. 39 Carlo Lasinio. *Letztes Abendmahl*. Detail. Um 1818. Kupferstich nach dem Fresko *Letztes Abendmahl* von Taddeo Gaddi (damals Giotto zug.) im Refektorium von S. Croce, Florenz. 22,0 x 47,5 cm.



Abb. 40 Giovanni Ciampini, *Vetera Monumenta*, II, Tab. XVI: *Christus zwischen Aposteln und Heiligen (Theophanie)*. 1699. Kupferstich nach dem Apsismosaik von SS. Cosma e Damiano, Rom. 27,5 x 40 cm (Platte).



Abb. 41 Antonio Eclissi. *Christus zwischen Aposteln und Heiligen (Theophanie)*. Um 1630. Feder, schwarze Kreide, Gold, Aquarell und Gouache auf Papier. 25,5 x 47,8 cm. Windsor, Royal Library.

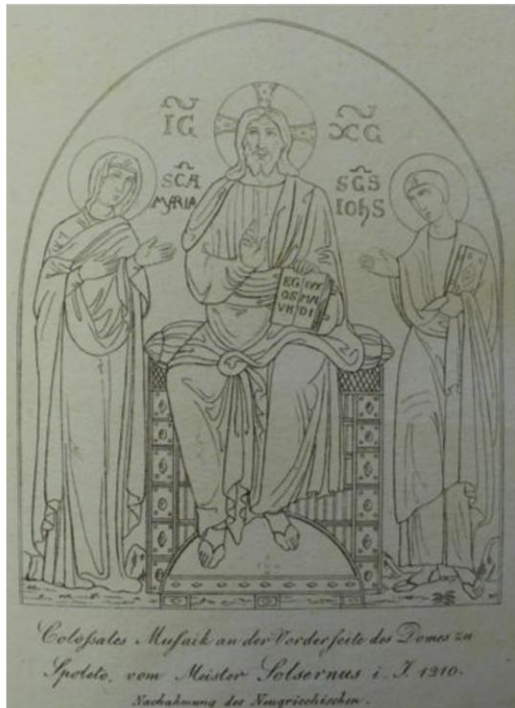


Abb. 42 Colossales Mosaik an der Vorderseite des Domes zu Spoleto, vom Meister Solsernius i. J. 1210. Nachahmung des Neugriechischen. Um 1821. Kupferstich. Kunstblatt, 1821, Nr. 9, Abb. 1. 13 x 10 cm (Darstellung mit Unterschrift).



Abb. 43 Der Prophet Jeremias. Aus dem Cod. 9 Plut. V. der Bibl. Medic. Laur. Altchristliche Idee, Tracht und Stellung in der Kunstübung der Griechen des Mittelalters. Um 1821. Kupferstich. Kunstblatt, 1821, Nr. 11, Abb. 3. 24 x 14 cm (Darstellung mit Unterschrift).

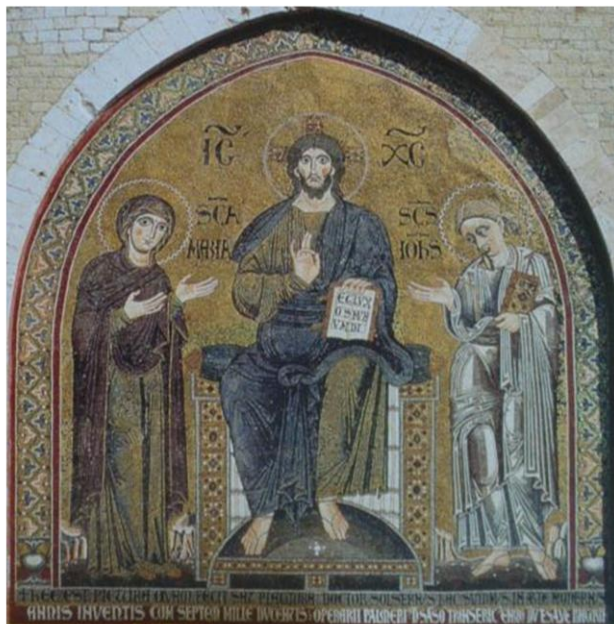


Abb. 44 Thronender Christus zwischen Maria und Johannes (Deesis). 1210. Mosaik. Spoleto, Domfassade.



Abb. 45 Der Prophet Jeremias. Miniatur aus einem Prophetenkommentar. Frühes 11. Jh. Florenz, Bibliotheca Laurenziana, Cod. Plut. V. 9, fol. 127v.



Abb. 46 Johann A. Ramboux. *Die Köpfe des Petrus und Paulus aus dem Mosaik in SS. Cosma e Damiano*. Um 1816 - 1822. Bleistift auf Transparentpapier. 18,0 x 23,8 cm. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.

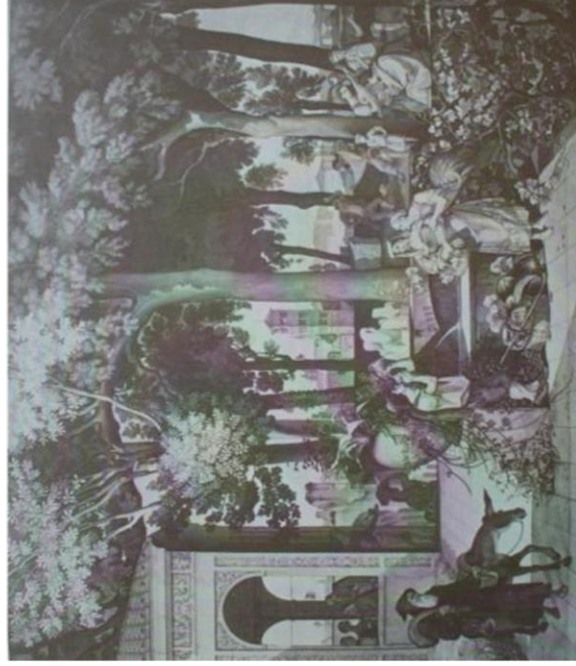


Abb. 47 Johann A. Ramboux. *Merenda in den Farnesischen Gärten zu Rom*. 1823. Bleistift, Feder mit Aquarell auf Papier. 46,5 x 56,6 cm. München, Privatsammlung.

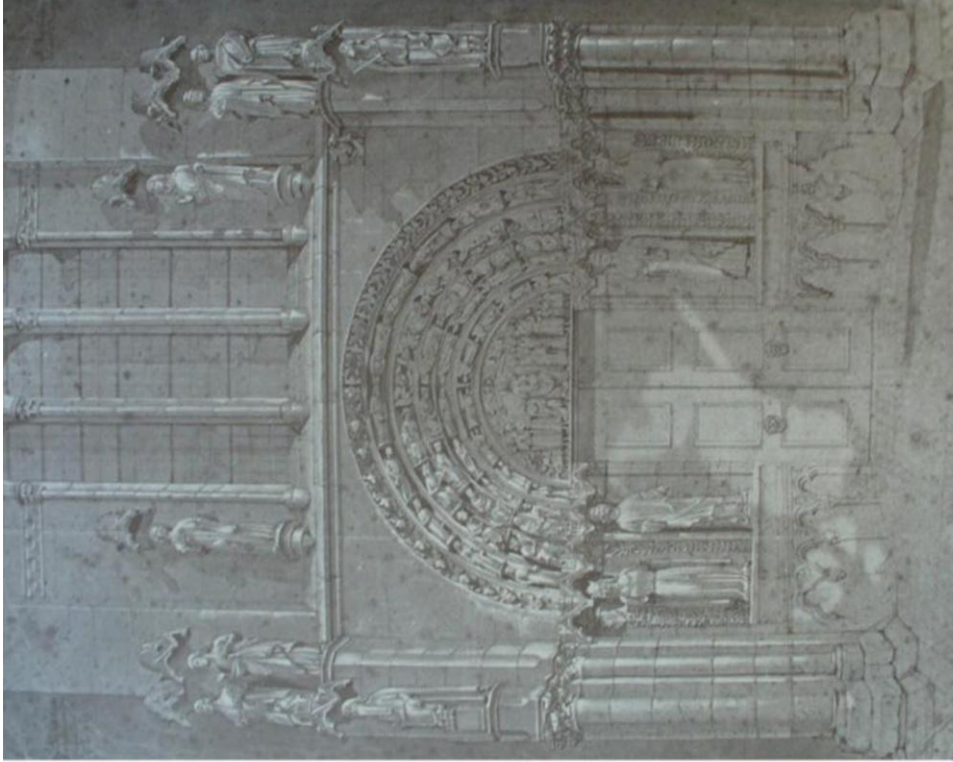


Abb. 48 Johann A. Ramboux. *Das Haupt-(West-)Portal der Liebfrauenkirche zu Trier*. 1823. Bleistift mit Feder, lavierter Sepia und Weißhöhung auf Papier. 45 x 58 cm. Trier, Städtisches Museum Simeonstift.



Abb. 49 Johann A. Ramboux. *Ansicht des sogenannten roemischen Pallastes*. 1823. Aquarell über Bleistift auf Papier. 46,5 x 60 cm. Trier, Städtisches Museum Simeonstift.



Abb. 50 Johann A. Ramboux. *Ansicht des sogenannten roemischen Pallastes*. 1825 - 1826. Lithografie. 50 x 38 cm.



Abb. 51 Johann A. Ramboux.
*Innere Ansicht des sogenannten
 Heldenthurms. 1826 - 1827.*
 Lithografie. 50 x 38 cm.



Abb. 52 Johann A. Ramboux.
*Das Monument zu Igel.
 Noerdliche und westliche Seite
 des Monuments zu Igel. 1826 -
 1827.* Lithografie. 50 x 38 cm.



Abb. 53a *Verklärung auf dem Berg Tabor*. Detail. Mosaik. Ende 8./Anfang 9. Jh. Rom, SS. Nereo ed Achilleo, Schildbogenwand.



Abb. 53b Johann A. Ramboux. *Verklärung auf dem Berg Tabor*. Detail aus *Kat. Nr. 24*.



Abb. 55 Franz Pforr und Friedrich Overbeck. *Der junge Raphael und seine Aeltern*. 1811. Kupferstich. 15,6 x 14,9 cm.

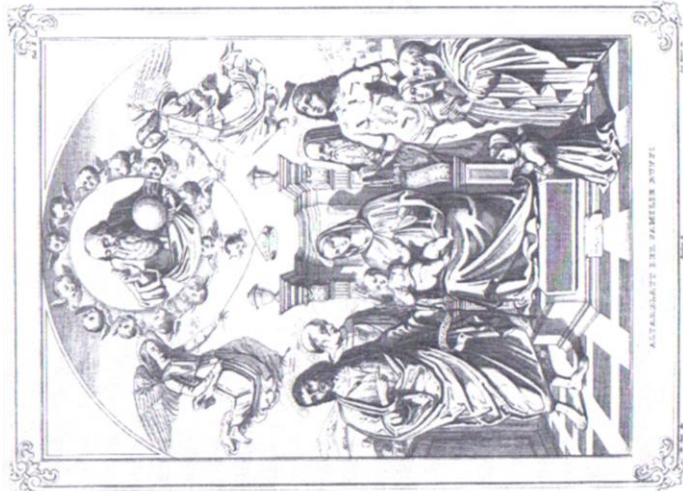


Abb. 56 Ludwig Gruner. *Thronende Madonna mit Kind und Heiligen*. Um 1839. Kupferstich nach einer Zeichnung von Johann A. Ramboux nach Giovanni Santis Gemälde in der Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Ohne Maße.

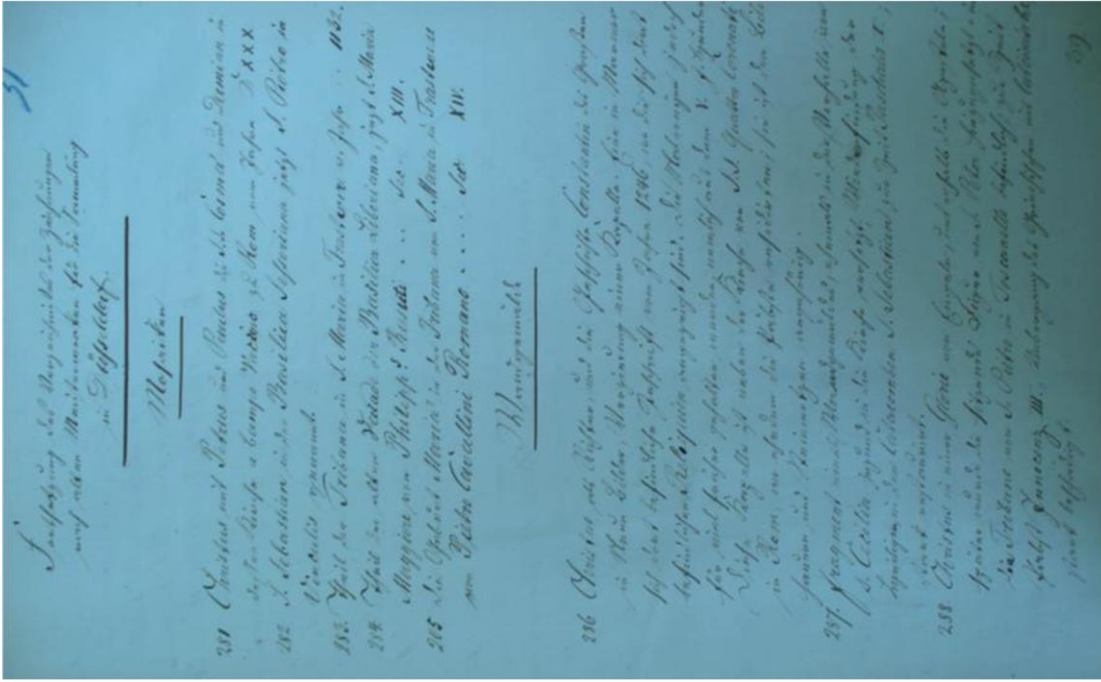


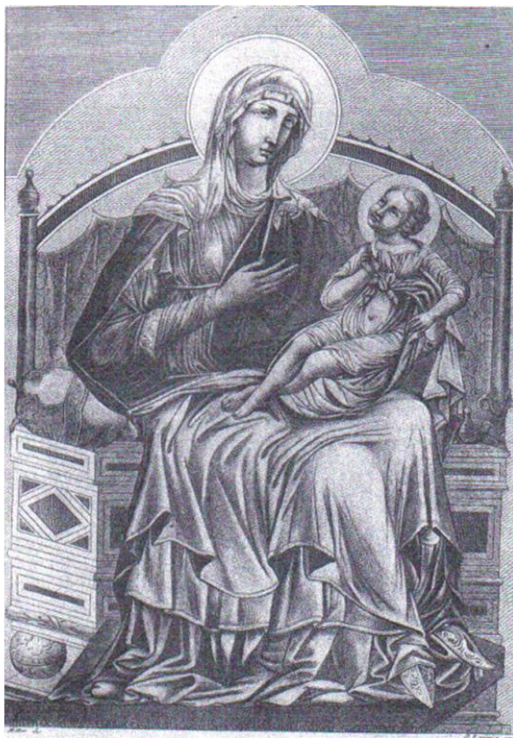
Abb. 54 Fol. 31r aus der späteren Abschrift des 1840/1841 von Ramboux verfassten Kopiensammlungsverzeichnisses. Düsseldorf, Stadtarchiv.



Abb. 57 Johann A. Ramboux. *Salvator Mundi*. Um 1816 - 1822. Feder, laviert auf Papier. 22,7 x 18,6 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.



Abb. 58 *Kreuzigung Christi*. Detail. Fresko. Um 1011. Rom, S. Urbano alla Caffarella.



Madonna di Guido da Siena in S. Domenico di detta Città
1160. 17. Luigi 17.

Abb. 59 Carlo Lasinio. *Madonna mit Kind*. Um 1791. Kupferstich nach dem Gemälde Guido da Sienas und des Badia da Isola Meisters. 35,5 x 25,7 cm (Darstellung).

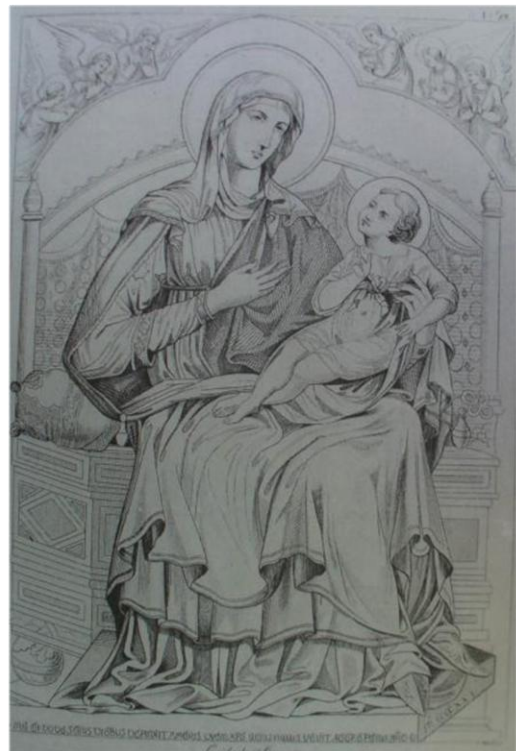


Abb. 60 Carl Barth. *Madonna mit Kind*. 1810. Kupferstich nach Guido da Siena und des Badia da Isola Meisters in Franz und Johannes Riepenhausens *Geschichte der Malerei in Italien*, Heft 1. 36,8 x 26,1 cm.



Abb. 61 Jean B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Histoire d'art*, V, pl. CVII, 1 + 2: *Madonna mit Kind*. Ende 18. Jh Kupferstich nach Guido da Siena. 21,7 x 34 cm.



Abb. 62 Johann A. Ramboux. *Sarkophage hinter dem Grab Dante Alighieris in Ravenna*. Um 1833. Lavierte Bleistiftzeichnung auf Papier. 25,5 x 37,7 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.

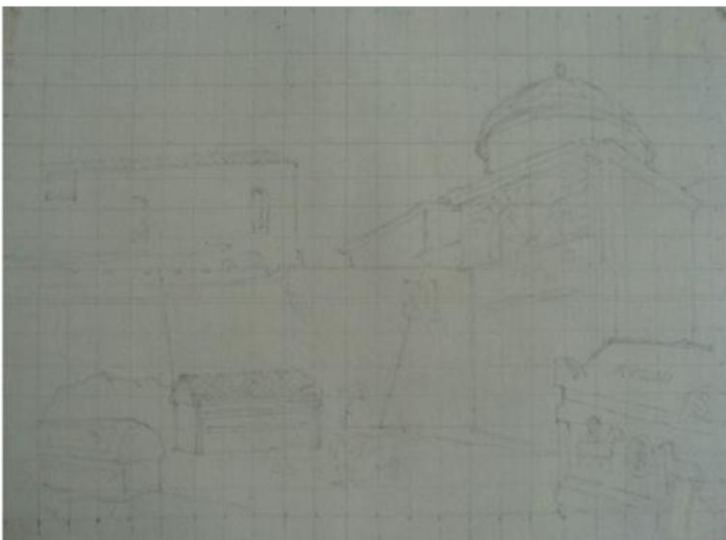


Abb. 63 Johann A. Ramboux. *Sarkophage hinter dem Grab Dante Alighieris in Ravenna*. Bleistift auf Papier. 19,4 x 26,7 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.

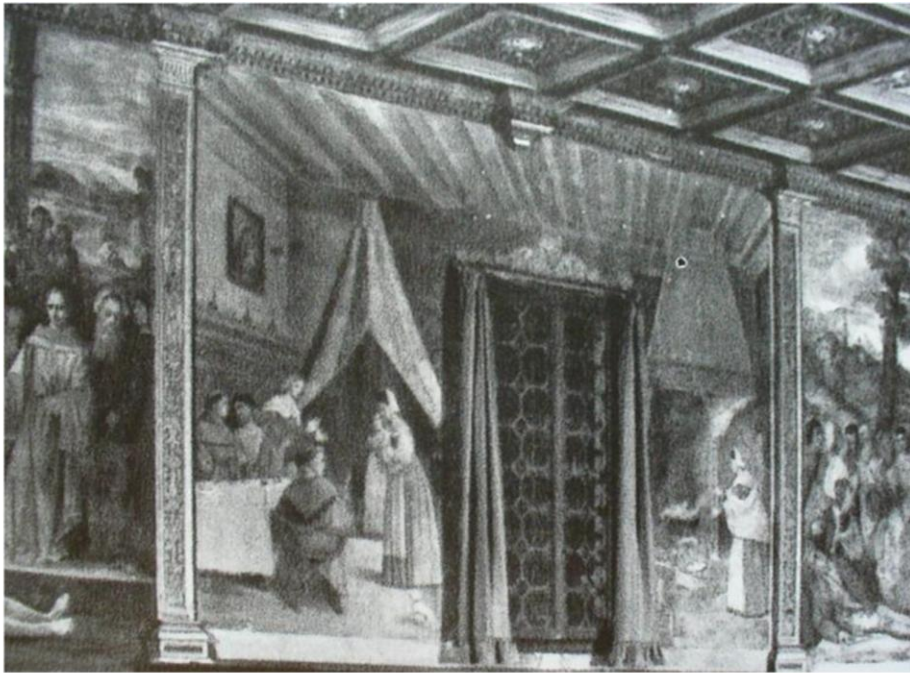


Abb. 64 Girolamo Tessari (zug.). *Durch das Gebet des hl. Antonius wird ein verunglücktes Kind gerettet.* Fresko. 1524. Padua, Scuola S. Antonio, Nordostwand.



Abb. 65 Johann A. Ramboux. *Christus auf der Himmelsgewölbe stehend zwischen Maria, hl. Georg, Petrus und hl. Sebastian.* Nach dem Fresko Pietro Cavallinis in der Apsiskalotte von S. Giorgio in Velabro, Rom. Um 1839 - 1840. Bleistift auf Papier. 31,0 x 42,4 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. Zu **Kat. Nr. 89**.



Abb. 66 Johann A. Ramboux. *Details aus dem Apsismosaik in S. Agnese, Rom.* Um 1839 - 1840? Bleistift auf Papier. 26, 2 x 21, 3 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. Zu **Kat. Nr. 17**.



Abb. 67 Johann A. Ramboux. *Die hl. Agnes.* Um 1839 - 1840? Bleistift auf Papier. 19,2 x 9 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. Zu **Kat. Nr. 17**.



Abb. 68 Johann A. Ramboux. *Der hl. Benedikt.* 1839. Bleistift auf Papier. 19, 4 x 24,4 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. Zu **Kat. Nr. 64**.

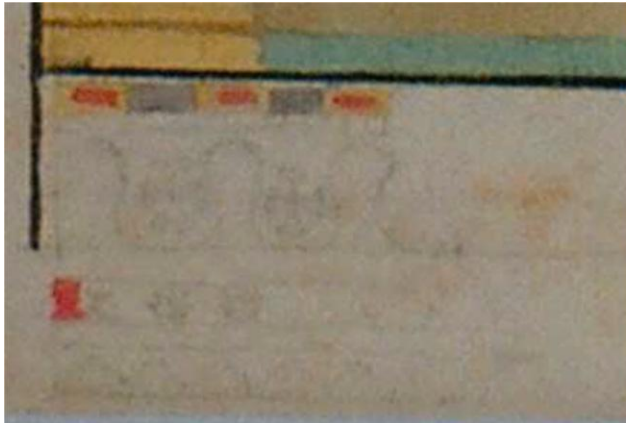


Abb. 69 Johann A. Ramboux.
Ornamentband.
Detail aus *Kat. Nr. 12.*



Abb. 70 Giovanni Ciampini, *Vetera Monumenta*, II, Tab. XLVII: *Christus umgeben von Heiligen (Theophanie)*. 1699. Kupferstich nach dem Apsismosaik von S. Prassede, Rom. 26,7 x 38,4 cm (Platte).



Abb. 71 Jean B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Histoire d'art*, V, pl. XVII, 14: *Christus umgeben von Heiligen (Theophanie)*. Ende 18. Jh. Kupferstich nach dem Apsismosaik von S. Cecilia, Rom. 6,3 x 10 cm.



Abb. 72 *Christus umgeben von Heiligen (Theophanie)*. 818. Mosaik. Rom, S. Prassede, Apsis.



Abb. 73 *Der hl. Sebastian*. Um 680. Mosaik. Rom, S. Pietro in Vincoli.



Abb. 74 *Ubekannter Kopist des 17. Jh. Trennung von Abraham und Loth*. Lavierte Tuschefeder auf Papier. Um 1640. 41 x 29 cm. Bibliotheca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4405, fol. 3.



Abb. 75 Giotto. *Allegorie der Keuschheit*. Detail. Um 1320.

Fresko. Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Gewölbeseigel.



Abb. 76 Giotto. *Hl. Hieronymus und ein schreibender Mönch mit Engel*. Um 1295. Fresko. Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Gewölbekappe.



Abb. 77 *Christus umgeben von Heiligen (Theophanie)*. Mosaik. 526 - 530. Rom, Cosma e Damiano, Apsis.



Abb. 78 Die hl. Agnes zwischen den Päpsten Honorius III. und Symmachus. Mosaik. 625 - 638. Rom, S. Agnese fuori le mura, Apsis.



Abb. 79 Christus auf dem Himmelsgewölbe thronend. Mosaik. Vor 547. Ravenna, S. Vitale, Apsis.



Abb. 80 Kaiser Justinian I. und Gefolge. Mosaik. Um 540. Ravenna, S. Vitale.



Abb. 81 Giovanni Ciampini, *Vetera Monimenta*, II, Tab. XXII: Kaiser Justinian I. und Gefolge. 1699. Kupferstich nach Mosaik um 540 in Ravenna, S. Vitale. 12,1 x 18,8 cm (Darstellung).



Abb. 82 *Die Überführung des hl. Stefan.* Fresko. Ende des 13. Jh. Rom, S. Lorenzo fuori le mura, Portikus.



Abb. 83 Antonio Eclissi. *Die Überführung des hl. Stefan.* Um 1630 - 1644. Feder, schwarze und rote Kreide, Aquarell, Gouache und Bleistift auf Papier. 37,6 x 22,1 cm. Windsor, Royal Library.



Abb. 84 *Kaiser Konstantin führt Papst Sylvester durch Rom.* 13. Jh. Fresko. Rom, SS. Quattro Coronati, Kapelle des hl. Sylvester.



Abb. 85 Kaiser Konstantin krönt Sylvester zum Papst und leistet ihm den Zügeldienst. 13. Jh. Fresko. Rom, SS. Quattro Coronati, Kapelle des hl. Sylvester.



Abb. 86 Jean B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Histoire d'art*, V, pl. CI, 8: Kaiser Konstantin krönt Sylvester zum Papst und leistet ihm den Zügeldienst. Ende 18. Jh. Kupferstich nach Fresko in der Kapelle des hl. Sylvester, SS. Quattro Coronati, Rom. 3,7 x 4,4 cm.



Abb. 87 Johann A. Ramboux. *Christus*. Detail aus *Kat. Nr. 25*.



Abb. 88 Die hl. Agnes. Mosaik. Detail. 625 - 638. Rom, S. Agnese fuori le mura.

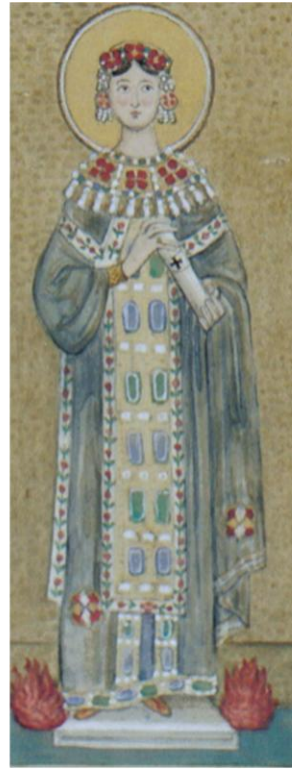


Abb. 89 Johann A. Ramboux. Die hl. Agnes. Detail aus *Kat. Nr. 17*.

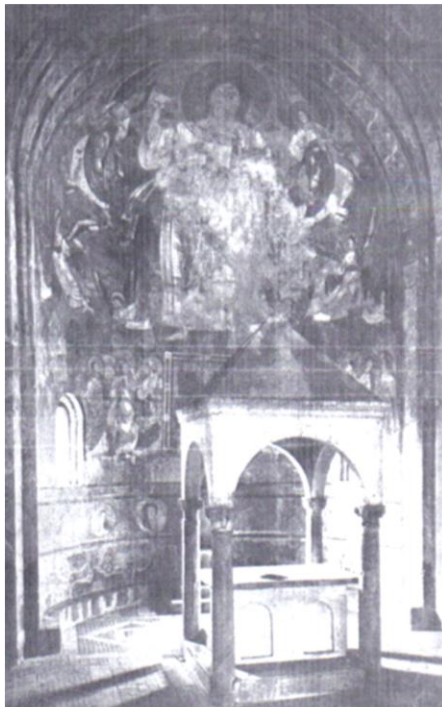


Abb. 90 Himmelfahrtsmeister. *Christi Himmelfahrt und die 12 Apostel*. Detail. 11. Jh. Fresko. Tuscania, S. Pietro, Apsis.



Abb. 91 Himmelfahrtsmeister. *Christi Himmelfahrt*. Detail. 11. Jh. Fresko. Tuscania, S. Pietro, Apsis.



Abb. 92 Giovanni Ciampini, *Vetera Monumenta*, II, Tab. XXXIII: *Der hl. Sebastian*. 1699. Kupferstich nach dem Mosaik in S. Pietro in Vincoli, Rom. 17,2 x 10 cm (Platte).



Abb. 93 Dominique Barrière. *Der hl. Sebastian*. Um 1660. Kupferstich nach dem Mosaik in S. Pietro in Vincolim, Rom. Ohne Maße.



Abb. 94 Sienesischer Meister. *Majestas Domini*. Mittelteil. 1215. Tempera auf Holz. 98 x 105 cm. Siena, Pinacoteca Nazionale.



Abb. 95 Guido da Siena und Badia da Isola Meister: *Madonna mit Kind*. Um 1262. Tempera auf Holz. 286 x 193 cm. Siena, Palazzo Pubblico.

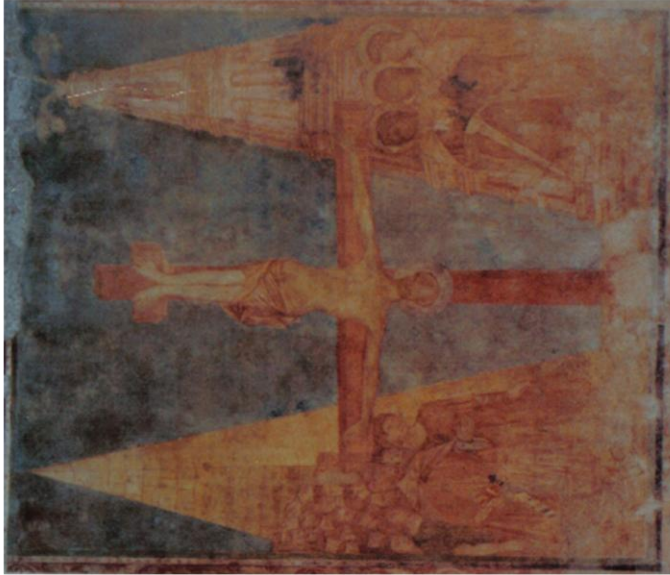


Abb. 96 Cimabue. *Kreuzigung Petri*. Um 1280. Fresko. Assisi, S. Francesco, Oberkirche.

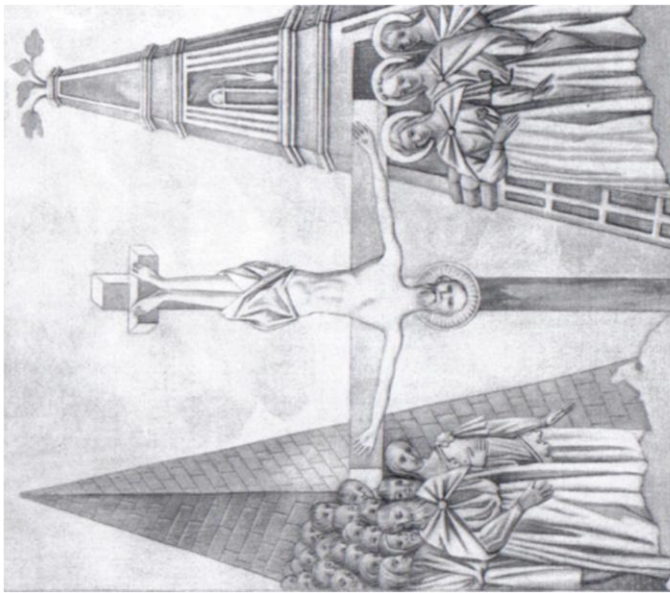


Abb. 97 Carlo Lasinio. *Kreuzigung Petri*. Detail aus **Abb. 18**.



Abb. 100
 Franziskusmeister.
Beweinung Christi.
 Detail. Um 1270.
 Fresko. Assisi, S.
 Francesco,
 Unterkirche.



Abb. 99 Johann A.
 Ramboux.
Beweinung Christi.
 Detail aus **Kat. Nr.**
85.



Abb. 98 Johann A. Ramboux.
Tod des hl. Benedikt. Detail aus
Kat. Nr. 56.



Abb. 101 Johann A.
 Ramboux.
Rotulus des hl. Franz. Detail aus **Kat.**
Nr. 65.



Abb. 102a Johann A. Ramboux.
Papst Honorius III.
Detail aus *Kat. Nr. 17.*



Abb. 102b Johann A. Ramboux.
Papst Symmachus.
Detail aus *Kat. Nr. 17.*



Abb. 103 Johann A. Ramboux.
Allegorie der schlechten Regierung in der Stadt, rechter Teil. Detail aus *Kat. Nr. 168.*



Abb. 105 Johann A. Ramboux. *Zwei Heilige.* Detail aus *Kat. Nr. 15.*



Abb. 104 Johann A. Ramboux. *Die hl. Dreifaltigkeit mit Heiligen.* Detail aus *Kat. Nr. 269.*



Abb. 106 Johann A. Ramboux.
*Kaiser Justinian I. und Bischof
Maximianus.* Detail aus *Kat.
Nr. 11.*

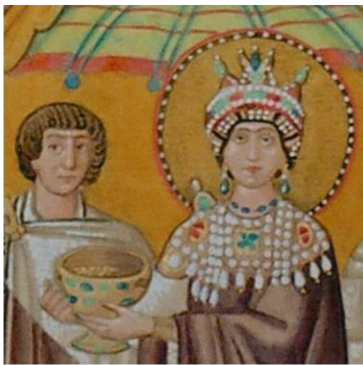


Abb. 107 Johann A. Ramboux.
Kaiserin Theodora.
Detail aus *Kat. Nr. 12.*



Abb. 108 Johann A. Ramboux.
Gottvater. Detail aus *Kat. Nr. 322.*



Abb. 109 Johann A. Ramboux. *Das Opfer zu
Listria.* Detail aus *Kat. Nr. 312.*

Abb. 110 Raffael und Pietro Perugino. *Die hl. Dreifaltigkeit mit Heiligen*. Detail. 1505/21 und spätes 15. Jh. Fresko. 389 x 175 cm. Perugia, S. Severo, Altarwand.



Abb. 111 Johann A. Ramboux. *Der Sieg Kaiser Konstantins im Zeichen des Kreuzes*. Detail aus *Kat. Nr. 191*.



Abb. 112 Piero della Francesca. *Der Sieg Kaiser Konstantins im Zeichen des Kreuzes*. Detail. Um 1452 - 1466. Fresko. Arezzo, S. Francesco.



Abb. 119 Leonardo da Besozzo.
Marienkronung in Engelsgloriole. Um
1427 - 1432. Fresko. Neapel, S.
Giovanni a Carbonara, Cappella di Ser
Giovanni Caracciolo.



Abb. 118 Umkreis des „Maestro
Trecentesco“ von S. Speco. *Verklärung
Mariae.* 14. Jh. Fresko. Subiaco, S. Speco,
Cappella della Madonna.



Abb. 116 Franziskusmeister. *Kreuzigung
Christi.* Fresko. Um 1270. Assisi, S.
Francesco, Unterkirche.



Abb. 117 Johann A. Ramboux. *Kreuzigung
Christi.* Detail aus *Kat. Nr. 84.*



Abb. 120 Johann A. Ramboux. *Der Bethlehemitische Kindermord*. Detail aus *Kat. Nr. 162*.



Abb. 121 Giottowerkstatt. *Der Bethlehemitische Kindermord*. Detail. Um 1315/20. Fresko. Assisi, S. Francesco, Unterkirche.



Abb. 122 Johann A. Ramboux. *Der hl. Franz.* Detail aus *Kat. Nr. 65*.



Abb. 123 Maestro di Frate Francesco. *Der hl. Franz.* 13. Jh. Fresko. Subiaco, S. Speco, Unterkirche.



Abb. 124 Michelangelo Buonarroti. *Die Erschaffung Evas*. Um 1511. Fresko. Vatikan, Sixtinische Kapelle, Gewölbespiegel. Gereinigter Zustand 1994.



Abb. 125 Michelangelo Buonarroti. *Die Erschaffung Evas*. Um 1511. Fresko. Vatikan, Sixtinische Kapelle, Gewölbespiegel. Verschmutzter Zustand vor 1994.

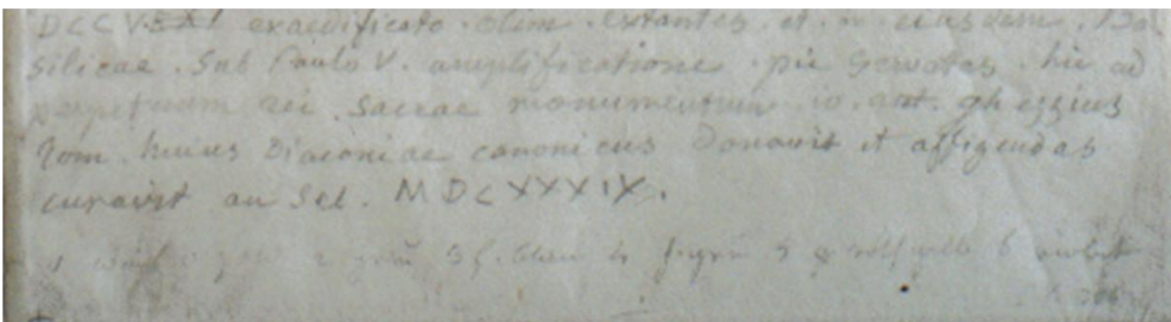


Abb. 126 Johann A. Ramboux. *Farbnotizen* (unterste Zeile). Detail aus *Kat. Nr. 23*.



Abb. 127 Johann A. Ramboux.
Überführung der Leiche des hl. Stephan.
Detail aus *Kat. Nr. 39*.



Abb. 128 *Überführung der Leiche des hl. Stephan.* Detail. Ende des 13. Jh. Fresko.
Rom, S. Lorenzo fuori le mura, Portikus.



Abb. 129 Cimabue.
Kreuzigung Christi.
Um 1280. Fresko.
Assisi, S. Francesco,
Oberkirche. Zu *Kat. Nr. 94*.

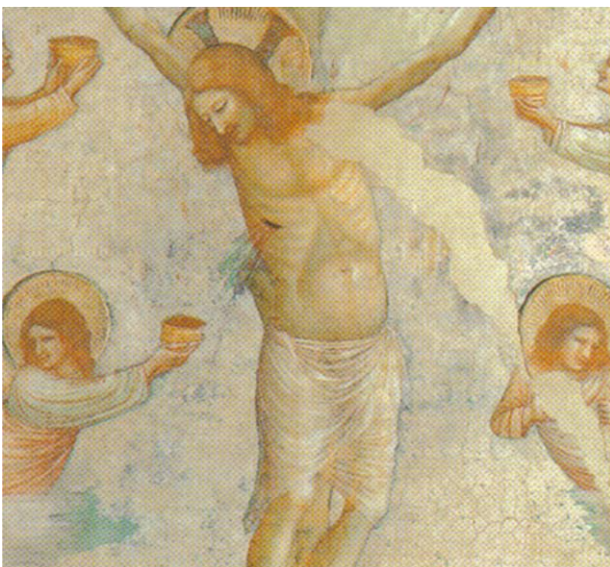


Abb. 130 Pietro da Rimini.
Kreuzigung Christi. Detail. 14. Jh.
Fresko. Ravenna, Museo Nazionale.



Abb. 131 Giotto. *Wunderbare Tränkung des Durstigen*. Um 1295/1300. Fresko. Assisi, S. Francesco, Oberkirche.



Abb. 132 Johann A. Ramboux. *Vision in S. Damiano*. Detail aus *Kat. Nr. 126*.



Abb. 133 Giotto. *Vision in S. Damiano*. Detail. Um 1295/1300. Fresko. Assisi, S. Francesco, Oberkirche.

Abb. 134 Johann A. Ramboux. *Mosaikfußbodenfragmente*. Detail aus *Kat. Nr. 38*.





Abb. 135 Johann A. Ramboux.
Kaiser Justinian I. und Gefolge.
Kat. Nr. 11.



Abb. 136 Johann A. Ramboux.
Der hl. Petrus. Detail aus *Kat.*
Nr. 315.



Abb. 137A Johann A. Ramboux. *Das*
himmlische Jerusalem. Detail aus *Kat. Nr. 26.*

Abb. 137B *Das himmlische*
Jerusalem. Detail. Mosaik.
818. Rom, S. Prassede,
Triumphbogenwand.





Abb. 138a Johann A. Ramboux. *Allegorie der schlechten Regierung in der Stadt (rechter Teil)*. Detail aus *Kat. Nr. 168*.



Abb. 138b Ambrogio Lorenzetti. *Allegorie der schlechten Regierung in der Stadt (rechter Teil)*. Detail. 1338 - 1339. Fresko. Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove.



Abb. 139 Johann A. Ramboux. *Der hl. Franz*. Detail aus *Kat. Nr. 141*.



Abb. 140 Giotto. *Der hl. Franz*. Detail aus der *Stigmatisation*. Um 1295/1300. Fresko. Assisi, S. Francesco, Oberkirche.



Abb. 143 Johann A. Ramboux. *Das Wunder des Neugeborenen, das sprechend die Wahrheit enthüllt.* Detail aus **Kat. Nr. 328.**



Abb. 141 Johann A. Ramboux. *Heilige.* Detail aus **Kat. Nr. 112.**



Abb. 144 Tizian. *Das Wunder des Neugeborenen, das sprech Wahrheit enthüllt.* Detail. 1510 - 1511. Fresko. Padua, Scuola S. hend die Antonio.



Abb. 142 Simone Martini. *Heilige.* Detail aus dem Fresko *Maesta* von 1315 und 1321. Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Consiglio, Ostwand.



Abb. 148 Pietro da Rimini und Werkstatt (zug.) Figuren aus *Apostel Matthäus heilt die Opfer der beiden Zauberer*. Detail. 13. Jh. Fresko. Ehemals Ravenna, S. Maria in Porto fuori le mura, rechte Seitenkapelle.



Abb. 147 Johann A. Ramboux. Figuren aus *Apostel Matthäus heilt die Opfer der beiden Zauberer*. Detail aus *Kat. Nr. 92*.

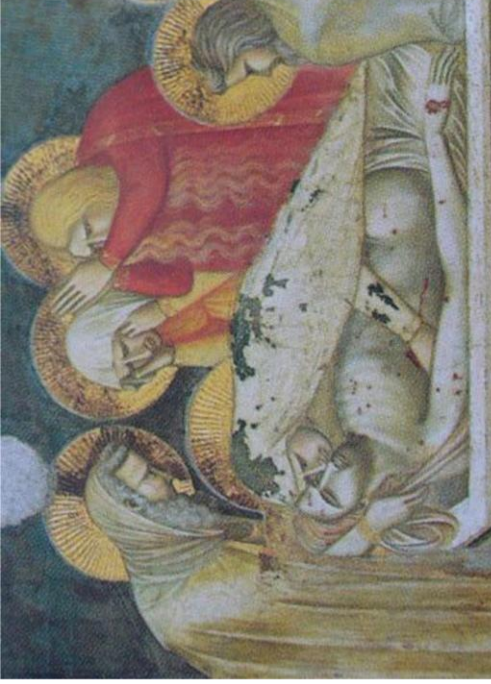


Abb. 146 Pietro Lorenzetti. Figuren aus der *Grablegung Christi*. Detail. Um 1325/30. Fresko. Assisi, S. Francesco, Unterkirche.



Abb. 145 Johann A. Ramboux. Figuren aus der *Grablegung Christi* von Pietro Lorenzetti. Detail aus *Kat. Nr. 156*.



Abb. 149 Johann A. Ramboux. *Heilige*. Detail aus *Kat. Nr. 153*.



Abb. 150 Lippo Memmi. *Heilige*. 1317. Detail aus dem Fresko *Maesta* im Palazzo Pubblico, S. Gimignano.



Abb. 151a Johann A. Ramboux. *Heilige*. Detail aus *Kat. Nr. 185*.



Abb. 151b Johann A. Ramboux. *Heilige*. Detail aus *Kat. Nr. 185*.



Abb. 152a Domenico di Bartolo und Sano di Pietro. *Heilige*. Detail aus *Marienkrönung*. 1445. Fresko. Siena, Palazzo Pubblico, Seconda Stanza di Biccherna.



Abb. 152b Domenico di Bartolo und Sano di Pietro. *Heilige*. Detail aus *Marienkrönung*. 1445. Fresko. Siena, Palazzo Pubblico, Seconda Stanza di Biccherna.



Abb. 153a Johann A. Ramboux. *Die hl. Katharina*. Detail aus *Kat. Nr. 214*.



Abb. 153b Johann A. Ramboux. *Die hl. Katharina*. Detail. Bleistift auf transparentem Papier. 39,7 x 54 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.

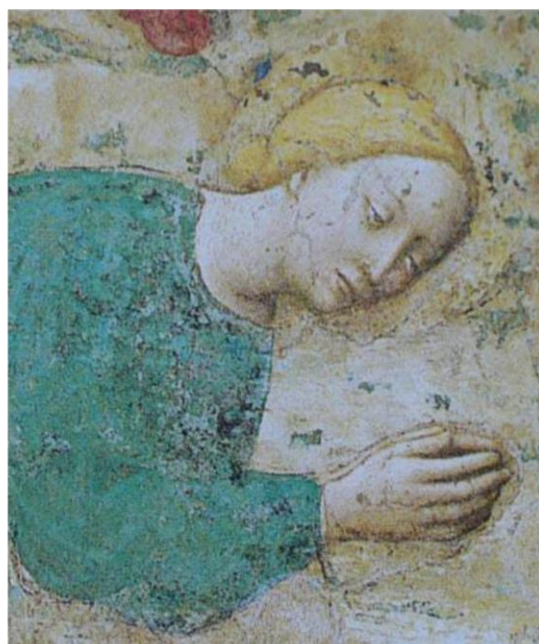


Abb. 154 Masolino da Panicale und Werkstatt. *Enthauptung der hl. Katharina von Alexandria*. Detail. Vor 1431. Fresko. Rom, S. Clemente, Cappella di Branda Castiglione.

Abb. 156 *Thronender Christus mit Heiligen*. 1256. Fresko. Rom, S. Lorenzo fuori le mura, Grabmal von Kardinal Guglielmo Fieschi.



Abb. 155 Luca Signorelli (?). *Doppelbildnis des Luca Signorelli und Niccolò d'Angelo Franceschi*. 16. Jh. (?). Fresko auf Ziegelstein. 32,0 x 40,0 cm. Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.



Abb. 158 Johann A. Ramboux. *Thronender Christus mit Heiligen*. Detail aus *Kat. Nr. 75*.

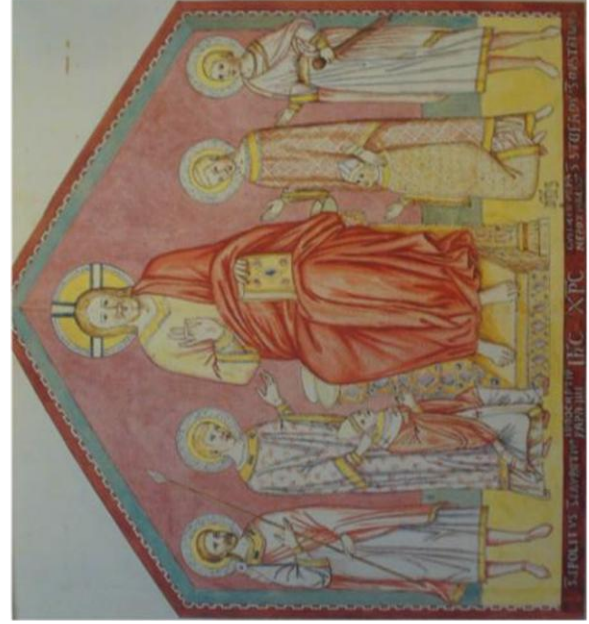


Abb. 157 Antonio Eclissi. *Thronender Christus mit Heiligen*. 1630 - 1644. Aquarell, Gouache, Feder über schwarzer Kreide auf Papier. 41,0 x 55,0 cm. Windsor, Royal Library.



Abb. 159 Himmelfahrtsmeister. *Christus*.
Detail aus der *Himmelfahrt Christi*. 11. Jh.
Fresko. Tuscania, S. Pietro, Apsis.

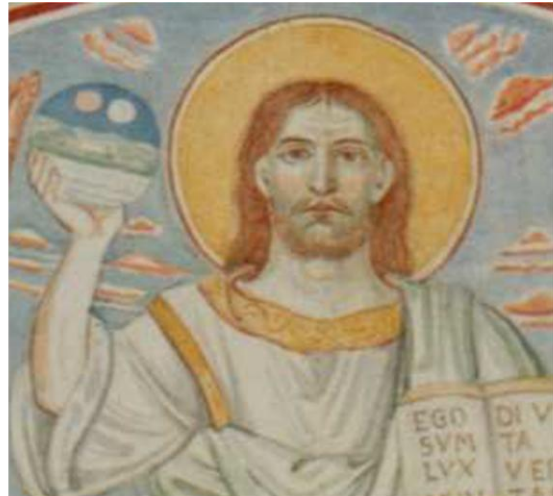


Abb. 160 Johann A. Ramboux. *Christus*. Detail
aus *Kat. Nr. 30*.



Abb. 161 Himmelfahrtsmeister. *Apostel*.
Detail aus der *Himmelfahrt Christi*. 11. Jh.
Fresko. Tuscania, S. Pietro, Apsis.

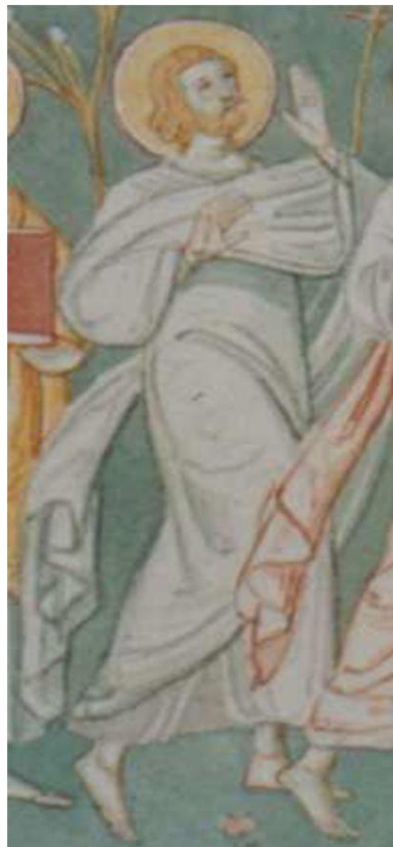


Abb. 162 Johann A.
Ramboux. *Apostel*.
Detail aus *Kat. Nr.31*.



Abb. 163 Johann A. Ramboux. *Christus*.
Detail aus *Kat. Nr. 47*.



Abb. 164 Jacob di Cosmati. *Thronender Christus zwei Sklaven befreiend*. Detail.
Anfang 13. Jh. Mosaik. Rom, S. Tommaso in Formis, Fassade.



Abb. 165 Johann A. Ramboux. *Salvator mundi*.
Detail aus *Kat. Nr. 209*.



Abb. 166 Benozzo Gozzoli und Fra Angelico. *Salvator mundi*. Detail aus Fresko *Salvator Mundi zwischen Engelschören*. 1447. Orvieto, Dom, Cappella di S. Brizio, Gewölbe.



Abb. 167 Johann A. Ramboux.
*Petrus und einer der beiden
Kirchenpatrone.*
Detail aus *Kat. Nr. 3*.



Abb. 168 Johann A. Ramboux.
*Petrus und einer der beiden
Kirchenpatrone.*
Detail aus *Kat. Nr. 4*.



Abb. 169 *Petrus und einer der
beiden Kirchenpatrone.*
Mosaikdetail. 526 - 530. Rom,
Cosma e Damiano, Apsis.



Abb. 170 Johann A. Ramboux. *Trennung von Abraham und Loth.* Detail aus *Kat. Nr. 2.*



Abb. 171 *Trennung von Abraham und Loth.* Detail. 5. Jh. Mosaik. Rom, S. Maria Maggiore, Langhaus.



Abb. 172 Bartolo di Fredi. *Der Auszug Abrahams und Loths aus dem Lande der Chaldäer.* Detail. Fresko. 1367. S. Gimignano, Collegiata, südliche Seitenschiffwand.

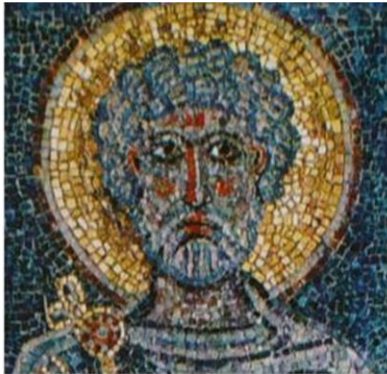


Abb. 173 Der hl. Sebastian. Detail. Um 680. Mosaik. Rom, S. Pietro in Vincoli.

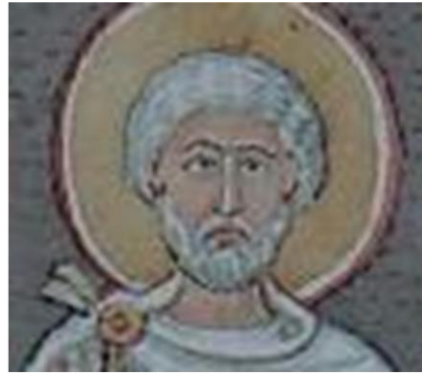


Abb. 174 Johann A. Ramboux. Der hl. Sebastian. Detail aus *Kat. Nr. 22*.

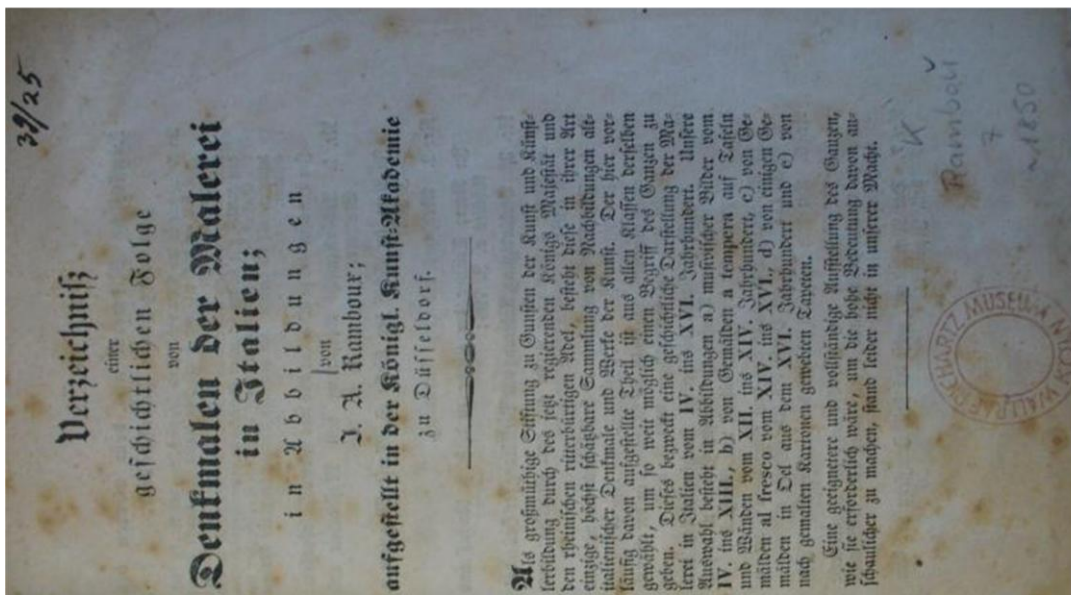


Abb. 175 Carl I. Mosler, Titelblatt des ersten Führers durch das Museum Ramboux, Düsseldorf o.J. [um 1841].



Abb. 176 Die Kunstakademie und das Ständehaus mit Turm. Foto von 1872. Düsseldorf, Stadtmuseum.

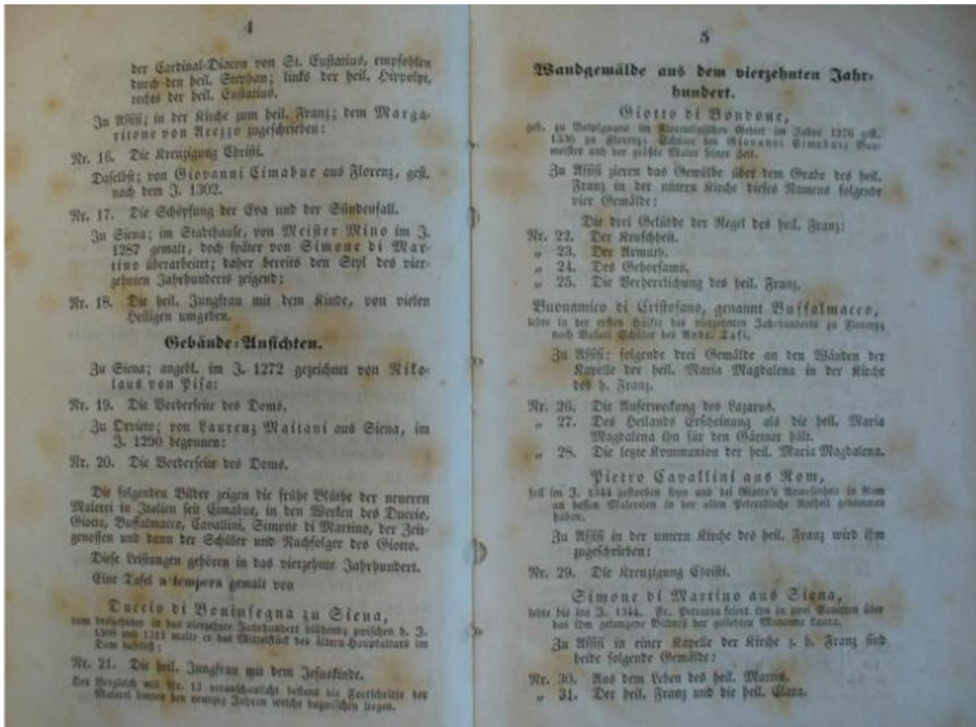


Abb. 179 Carl I. Mosler, Seite 4-5 aus dem Führer durch das Museum Ramboux, Düsseldorf o.J. [um 1841].

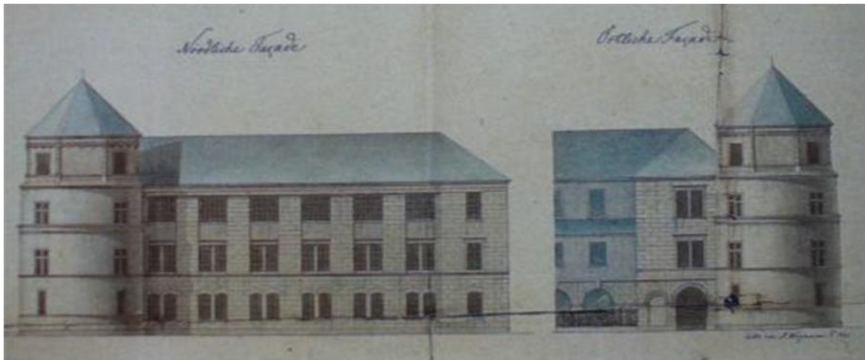


Abb. 180a Rudolf Wiegmann, Entwurf zu einem neuen Flügel der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, 1841: Nördliche und östliche Fassade.

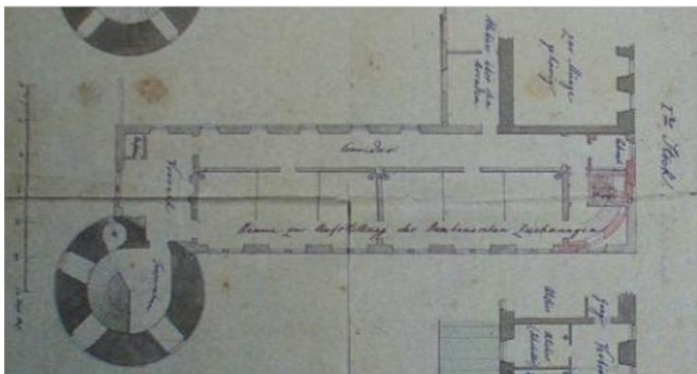


Abb. 180b Rudolf Wiegmann, Entwurf zu einem neuen Flügel der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, 1841: Erster Stock.

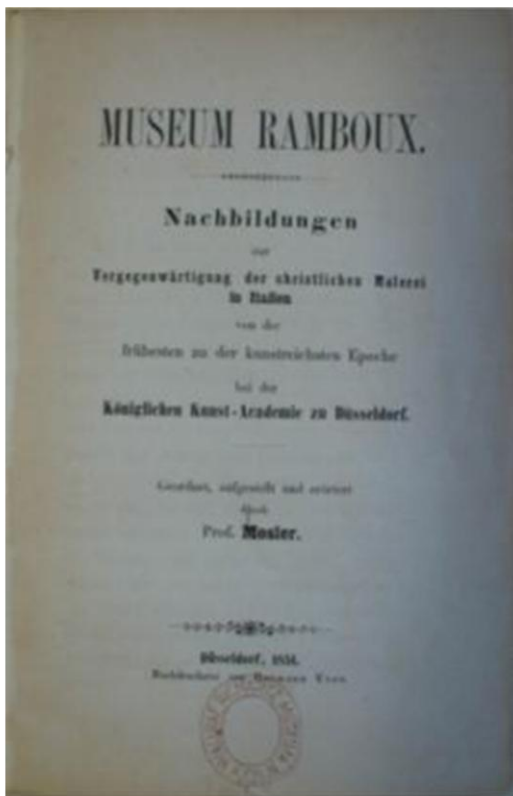


Abb. 181 Carl I. Mosler, Titelblatt des zweiten Führers durch das Museum Ramboux, Düsseldorf 1851.

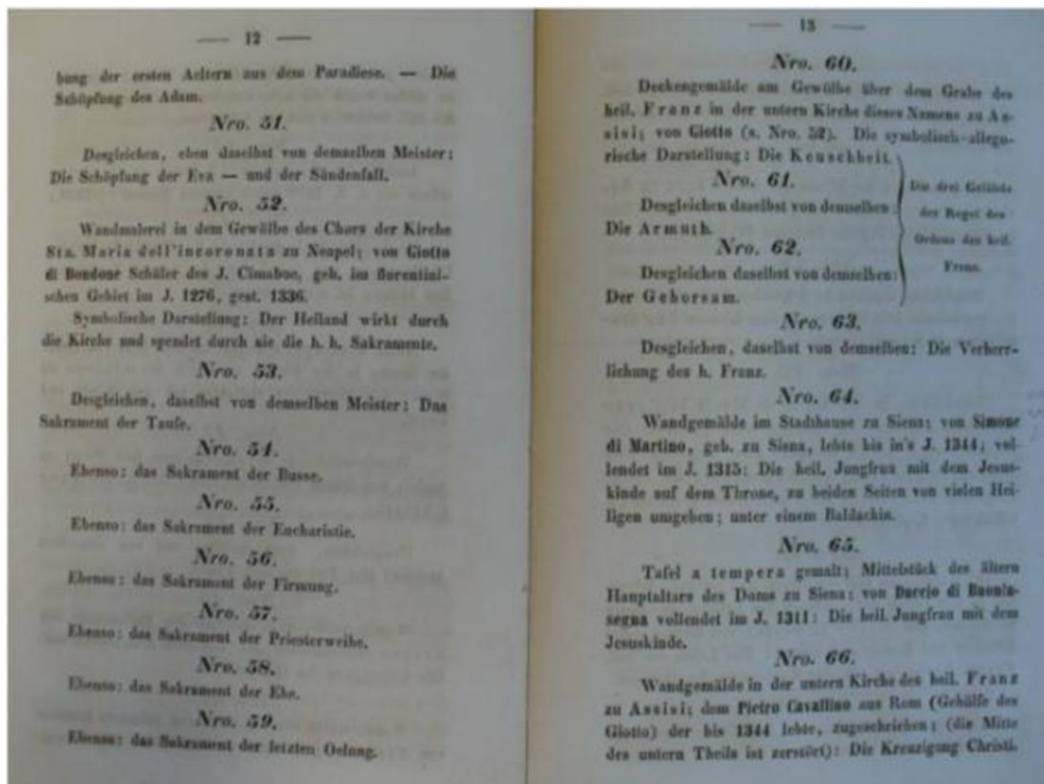


Abb. 182 Carl I. Mosler, Seite 12- 13 aus dem zweiten Führer durch das Museum Ramboux, Düsseldorf 1851.

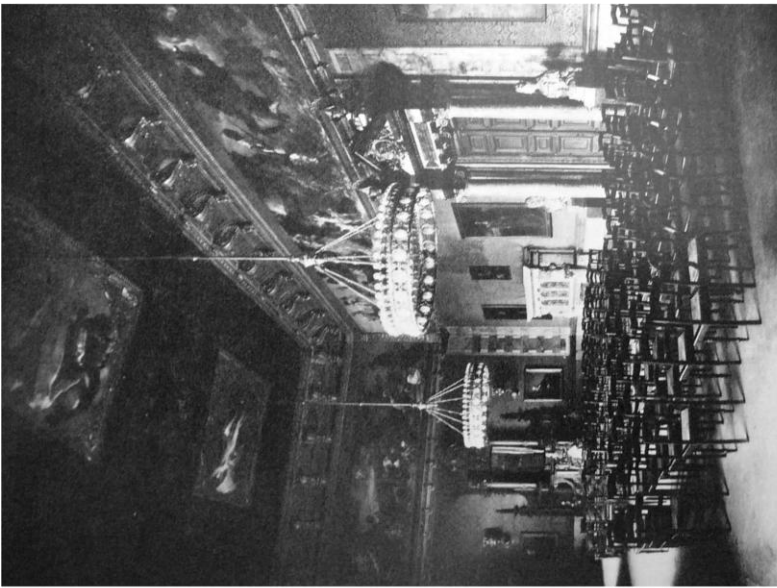


Abb. 184a Die Aula der Düsseldorf Kunstakademie Ende des 19. Jahrhunderts bis 1930.

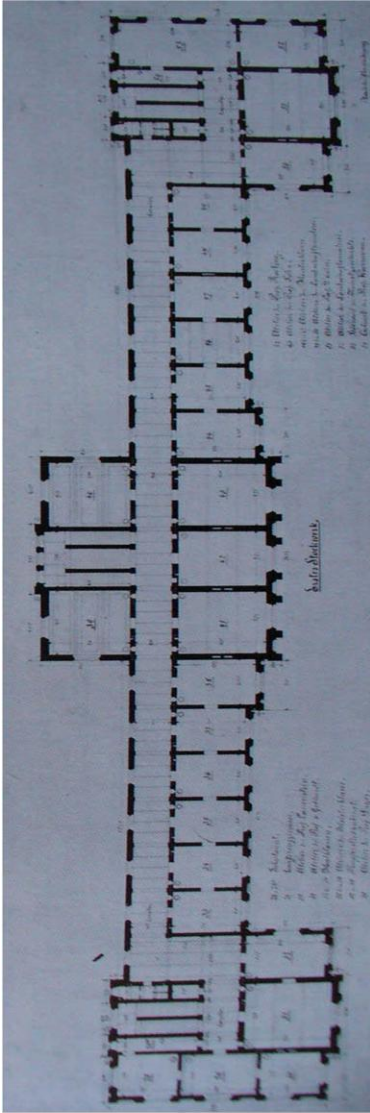


Abb. 183a Grundriss des ersten Stocks des Düsseldorfer Kunstakademiegebäudes 1879: A = Räume des Kupferstichkabinetts; B = Hörsaal für Kunstgeschichte; C = Korridor.

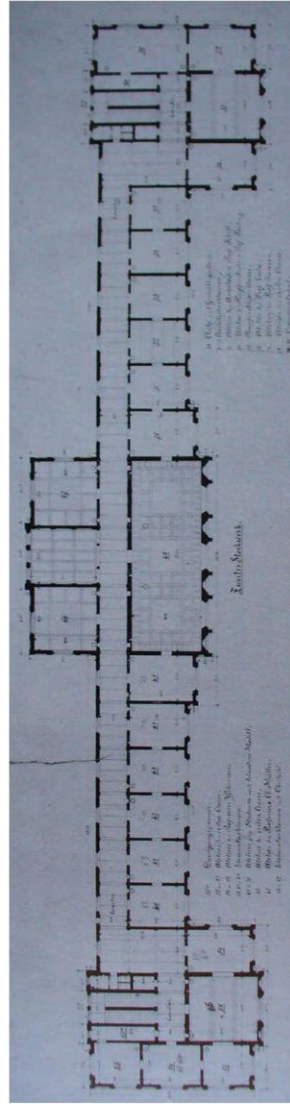


Abb. 183b Grundriss des zweiten Stocks des Düsseldorfer Kunstakademiegebäudes 1879: A = Gemäldegalerie und Aula.



Abb. 184b Die Aula der
Düsseldorfer Kunstakademie heute.



Abb. 185 Kaiserin
Theodora † 548. Um
1879. Farblithografie.
14 x 25 cm.



Abb. 186 Kaiser Justinianus † 565. Um 1879.
Farblithografie. 14,6 x 25 cm.



Abb. 187 Hubert Salentin. *Madonna mit Kind*. 1892. Öl
auf Leinwand. 120 x 90 cm. Froitzheim bei Düren,
Marienkapelle.



Abb. 188 Ernst Deger.
Kreuzigung Christi. 1843
- 1844. Fresko.
Remagen,
Apollinariskirche,
Nordwand.



Abb. 189 Andreas Müller? *Sturz des Jupiterstandbildes durch Apollinaris*. 1843 - 1853.
Fresko. Remagen, Apollinariskirche, Westwand.



Abb. 190 Andreas Müller? *Tod des hl. Apollinaris*. Detail. 1843 - 1853. Fresko. Remagen, Apollinariskirche, Ostwand.



Abb. 191 Ernst Deger? *Majestas Domini zwischen Heiligen*. 1843 - 1853. Fresko. Remagen, Apollinariskirche, Apsis.



Abb. 192 Ernst Deger. *Majestas Domini zwischen Heiligen*. Vor 1843 ? Aquarell, Gouache und Gold auf Papier. 72 x 99 cm. Köln, Diözesanmuseum.



Abb. 193 Carl Müller. *Krönung Mariae*. 1843 - 1853. Fresko. Remagen, Apollinariskirche, Südwand.



Abb. 194 Friedrich Overbeck. *Triumph der Religion in den Künsten*. 1829 - 1840. Öl auf Leinwand. 389 x 390 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

Abstract

Die Sammlung ist in der Forschung bislang nur ausschnitthaft und vor allem in Bezug auf die Geschichte der abgebildeten Kunstwerke untersucht worden. Angesichts der in diesem Rahmen festgestellten, herausragenden Bedeutung der Blätter analysiert und katalogisiert die Arbeit im Vergleich mit den Vorlagen in ihrem dokumentierten und heutigen Zustand erstmals die gesamte Sammlung und erfüllt damit ein Desiderat der Forschung. Um die Kopien angemessen zu interpretieren geht sie darüber hinaus der Fragen nach, welche Ursachen zu der Erstellung und Zusammensetzung der Sammlung führten, die Qualität der Wiedergabe der Vorlagen bestimmten und welche Funktion die Sammlung hatte.

Die Kopien entstanden aus der erlebten Notwendigkeit heraus, Bildquellen für die zeitgenössische Kunstrezeption sowohl durch Künstler als auch Kunsthistoriker zu sammeln und über die Zerstörung dieser Kunstwerke hinaus für diese zu bewahren. Als selten konkreter Ausdruck der nazarenischen Rezeption historischer Kunst spiegelt sie in ihrer Zusammensetzung das praktische Interesse der Nazarener, die christliche Kunst von ihren Wurzeln her zu begreifen und zu erneuern. Die Sammlung stellt damit sowohl eine Art „nazarenischer Vorbilderkanon“ als auch eine „Kunstgeschichte in Kopien“ dar. Diese zeigt sich zwar konkret beeinflusst von zeitgenössischen kunsthistorischen Schriften, erweitert und aktualisiert die Geschichte der christlichen Kunst Italiens aber durch eine Reihe bis dato noch relativ unbekannter Kunstwerke, die Ramboux mitunter zufällig entdeckte. Die romantisch-nazarenische Kunstbetrachtung öffnete den Blick auch für bislang unbeachtete Details: Die Aufwertung, die das formal-stilistische Erscheinungsbild der historischen Kunstwerke ist auf den Blättern ablesbar – sofern man die auf allen Blättern erkennbare, gleichförmige nazarenische und mediale Interpretation ausblendet.

Seit 1841 war die Sammlung in der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf als „Museum Ramboux“ allen Interessierten zugänglich, bildete als Teil der akademischen Lehrsammlung bis 1921 geschätzte Grundlage für die Lehre der christlichen Kunstgeschichte und war historische Quellensammlung für Historienmaler. Sie hinterließ – direkt oder indirekt – mehr oder weniger deutliche Spuren in der Malerei des 19. Jahrhunderts, wie im Rahmen der Planungen für die Ausmalung der Remagener Apollinariskirche. Die fehlende druckgrafische Vervielfältigung sowie organisatorische Umstände verhinderten weitgehend eine kunsthistorische Rezeption, obwohl das Desiderat nach Abbildungen besonders frühmittelalterlicher Gemälde noch bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bestand.

Bei der Untersuchung der einzelnen Blätter wurde deutlich, dass die Aquarelle in vielen Fällen die frühesten detaillierten Farbabbildungen der Malereien darstellen. Doch sind es keine „fotografischen“ Wiedergaben in unserem Sinne. Ramboux befand sich in dem für seine Zeit üblichen Zwiespalt, die Forderungen der Ästhetik und dem Interesse am ursprünglichen Erscheinungsbild des Kunstwerks mit den Forderungen der dokumentarischen Abbildung überein zu bringen. Dieses Nebeneinander auf

einem Blatt macht die Hauptproblematik bei der Beurteilung der Kopien hinsichtlich ihres Dokumentarwerts aus und führte in der Forschung mitunter zu Fehlinterpretationen der Wiedergaben, die nun teilweise korrigiert werden konnten. Im Rahmen der Möglichkeiten ergab sich, dass bewusste Veränderungen beim Kopieren nur in sehr begrenzten Ausnahmefällen vorgenommen wurden und Ergänzungen höchstwahrscheinlich auf erhaltenen Darstellungsresten fußen. So kann der begrenzten Anzahl von Blättern, die der kunsthistorischen Forschung bislang bekannt ist und der eine große Bedeutung für die Erforschung der abgebildeten Kunstwerke zugebilligt wird, nun eine lange Reihe weiterer Blätter hinzugefügt werden, die u.a. wichtige Erkenntnisse über das Erscheinungsbild heute überrestaurierter, beschädigter oder gar zerstörter Kunstwerke gibt. Auch wenn in anderen Fällen nicht eindeutig beantwortet werden konnte, ob Ramboux Teile ergänzend oder wahrheitsgemäß abgebildet hat, spricht angesichts der Ergebnisse bei der Analyse anderer Kopien der Sammlung vieles dafür, diese Abweichungen nicht als freie Erfindungen Ramboux' abzutun, sondern als konkrete Hinweise auf bislang nicht dokumentierte Eingriffe an den Vorlagen zu interpretieren.

The collection has only partly been investigated especially regarding what kind of significance the copies have for the history of the works of art they depict. Considering both the copies' exceptional relevance which has been stated so far and the existing research gap, the present dissertation analyses and catalogues for the first time the complete collection by comparing the copies with the originals in their documented and present appearance. Essential for interpreting the copies appropriately, the dissertation investigates why and under which circumstances the collection was created, which aspects the quality of the copies was determined by, and which function the collection had.

The copies were created to collect and to preserve pictorial sources for art reception by artists as well as art historians. As a rare concrete expression of Nazarene reception of historic art, the collection structure reflects the practical interest the Nazarenes had in understanding and reviving Christian art from its roots. In this respect, the collection represents a kind of a „canon of Nazarene reference works of art“ as well as an „art history in copies“. This art history is partly influenced by actual art historical publications but comprises on the other hand works of art which were widely (visually) unknown and accidentally discovered by Ramboux. The Romantic-Nazarene art perception also opened the eyes for details which had not been perceived so far: the upvaluation of stylistic features left its mark on the sheets – apart from the uniform Nazarene and technical interpretations.

In 1841 the collection was included in the academic teaching collection of the Düsseldorf Art Academy. Partly displayed for public in the academy building, the collection was soon well known under the name „Museum Ramboux“ and served as illustrative material for art history lessons as well as source for history painters. It left – directly or indirectly – its marks on 19th century painting, as for instance on the monumental mural program for the Remagen church St. Apollinaris. Although illustrations after especially early medieval paintings were still sought-after in the second half of the

19th century, the sheets were only rarely used by art historians because of organising conditions and the fact that the sheets were not published in reproduction prints.

Many watercolours are the earliest detailed (colour) illustrations of the paintings to date, thus they are no „photographic“ images of the originals in our sense – Ramboux was determined by the conflict between both aesthetic demands and the interest in the original appearance of the work of art as well as the demands of documenting the actual appearance of the work of art. Many copies are characterised by this coincidence which make interpretations difficult and caused in some cases wrong interpretations which could now be partly corrected. Within the realms of possibilities it turned out that only a very few copies contain deliberate modifications as additions were very likely based on remains of the original depiction. So there is a large number of sheets to be added to the few amount of sheets already known, containing important indications of the appearance paintings had before they were (over-)restored, damaged or even destroyed. In most cases, however, the more or less significant differences the copies show in comparison with the originals in both their documented and present appearance could not clearly be identified either as modifications by Ramboux or as authentic reproductions of the appearance the originals had back then. Yet the results of the analysis of most of the sheets do suggest that these differences should not automatically be considered as fictional inventions by Ramboux but may be understood as indications of features which are not preserved and have not been documented.

Lebenslauf

Am 17. 7. 1975 in Köln geboren.

1995 Abitur am Privaten St.-Joseph-Gymnasium in Rheinbach.

1996 Magisterstudium Kunstgeschichte, Volkswirtschaftliche Teilgebiete (BWL), Mittelalterliche Geschichte an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms Universität Bonn. Daneben Besuch von Seminaren in Soziologie, Statistik, Neuerer und Neuester Geschichte.

2003 Abschluss mit der Magisterarbeit „Die Rezeption der Spätantike im Späthistorismus am Beispiel der Münchner Friedhofsarchitektur.“

2003 - 2008 Promotionsstudiengang Kunstgeschichte an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms Universität Bonn.

Seit 2006 freie Mitarbeiterin bei VAN HAM Kunstauktionen KG, Köln.

Seit 2008 Promotionsstudiengang Kunstgeschichte an der Universität Wien.



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Museum Ramboux“ – Eine italienische Stilgeschichte
in Kopien von Johann Anton Ramboux (1790 - 1866)
an der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf
(1841 - 1918)

Band 2 von 2 Bänden

Verfasserin

Christina A. Schulze, M.A.

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, Februar 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Lioba Theis

6. Katalog

Die Reihenfolge der Blätter folgt dem Entstehungsdatum der Kunstwerke, die sie abbilden. Sie ist damit chronologisch. Die „**Kat. Nr. (1851)**“ bezieht sich auf die Nummer des Blattes im historischen Katalog *Museum Ramboux. Nachbildungen zur Vergegenwärtigung der Malerei in Italien von der frühesten christlichen zur kunstreichsten jüngeren Epoche bei der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf. Geordnet, aufgestellt und erörtert durch Prof. Mosler, Düsseldorf 1851*. Mit dieser Nummer sind die Blätter in der rechten oberen Ecke mit Bleistift bezeichnet.¹²¹⁹ Die Katalognummer im ersten historischen Katalog *Verzeichnis einer geschichtlichen Folge von Denkmälern der Malerei in Italien in Abbildungen von Johann Anton Ramboux. Aufgestellt in der Königlichen Kunst-Akademie zu Düsseldorf, Düsseldorf o.J. [um 1841]*, „**Kat. Nr. (1841)**“, wird zusätzlich aufgeführt, falls das Blatt dort aufgeführt und demnach bereits ab 1841 in den Akademieräumen zu sehen war. Die Angabe „**Verz. Nr. (1840 oder 1841)**“ bezieht sich auf die Nummer, die das Blatt in den beiden aufeinander aufbauenden Verzeichnissen hat, die Ramboux am 15. 12. 1840 und am 11. 10. 1841 verfasst hat und die in einer späteren Abschrift im Stadtarchiv Düsseldorf überliefert sind. Mit diesen Verzeichnisnummern sind die Blätter nach dem Kürzel „S.V.“ in der unteren rechten Ecke mit feinem Bleistift zusätzlich beschriftet.¹²²⁰ Falls das Blatt nicht ausgestellt war bzw. vermerkt ist, fehlen die Angaben im vorliegenden Katalog entsprechend. Die „**Inv. Nr.**“ ist die aktuelle Inventarnummer des Blattes in der Grafischen Sammlung des museum kunst palast, Düsseldorf.¹²²¹ Zwecks besserer Übersichtlichkeit ist die Nummer des vorliegenden Katalogs kursiv gesetzt (*Kat. Nr.*), wenn das Blatt im Katalog von 1851 fehlt; sie ist unterstrichen (Kat. Nr.), wenn das Blatt 1872 verbrannt ist. Falls nicht auf das Entstehungsdatum der nur in Ausnahmefällen datierten Blätter eingegangen wird, sei hier auf S. 93 - 99 des Textteils dieser Arbeit verwiesen.

¹²¹⁹ Diejenigen Blätter, die ausgestellt waren, zeigen in der rechten oberen Ecke oder dem rechten oberen Bereich des Blattes eine mit (weichem) Bleistift bezeichnete Nummerierung nach dem Buchstaben M (M 1 - M 248). Diese Nummerierung geht zurück auf die Katalognummern des 1851 erschienenen Katalogs zum „Museum Ramboux“. Das „M“ steht entweder für „Museum“ oder geht auf den Nachnamen des Kurators der Sammlung und Bearbeiters des Kataloges, Carl Mosler, zurück. Eine vergleichbare Nummerierung der Blätter gemäß dem 1841 erschienenen Katalog hat sich nicht erhalten oder wurde nicht vorgenommen.

¹²²⁰ S. V. 1 - S. V. 303 folgen der von Ramboux vorgenommenen Nummerierung seiner beiden 1840 und 1841 angefertigten Verzeichnisse, in denen er die an Düsseldorf gelieferten Blätter auflistet. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Ramboux diese Blattnummerierung selbst vorgenommen hat, um die Blätter mit den Vorlagen identifizieren zu können. S. V. 304 - 309 wurden ohne Bezug zu den Verzeichnissen vorgenommen, da diese Blätter Düsseldorf erst später erreichten und nicht in den Verzeichnissen auftauchen; sie wurden vielleicht von anderer Hand anlässlich der Katalogisierung nach der Übergabe der Sammlung an das Städtische Museum Düsseldorf angebracht. In der linken unteren Ecke der überwiegenden Zahl der Blätter befindet sich zudem ein mit Bleistift markiertes „+“, dessen Bestimmung und Ursprung – Zählung nach dem Brand der Akademie 1872? – mir bis jetzt unbekannt sind.

¹²²¹ Auf der Rückseite der nicht an ein Passepartout montierten und auf der Vorderseite der Rückwand der Passepartouts der aufmontierten Blätter befindet sich die seit spätestens 1931 (mit der Habilitationsschrift Neumeyers) verbindliche Inventarisierungsnummer (der Zeit nach 1918), die der alphabetischen Abfolge der Städte, in denen sich die der Vorlagen der Kopien befinden, folgen (1 = Arezzo, ...). Zudem der Stempel des Städtischen Kunstmuseums Düsseldorf.

Kat. Nr. 1Innenausstattung des Baptisteriums der Orthodoxen

Aquarell, Gouache, Weißhöhung und Feder über Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 46,9 x 53,5 cm. Auf dem unteren mittleren Pfeiler mit grauer Feder: BATTISTERO DI RAVENNA/ DOVE FACIE DEL EDIF/ ICIO OTTANGOLARE/ DEL SECOL QVATRO.

Kat. Nr. 1 (1851), Kat. Nr. 1 (1841), Verz. Nr. 11 (1840), Inv. Nr. 154.

Nach Architektur, Skulptur, Stuck und Mosaik. 4./5. Jahrhundert.

Ravenna, Baptisterium der Orthodoxen, Inneres.

Das wohl 1833 entstandene Blatt ist unter den ersten, die Ramboux während des dritten Italienaufenthalts angefertigt hat. Das architekturhistorische Interesse an (spät)antiken Bauwerken war dem gebürtigen Trierer spätestens durch die Forschungen seines Schwagers und Förderers Wyttenbach eigen. Das Baptisterium wird bereits bei älteren Schriftstellern erwähnt und abgebildet;¹²²² das vorliegende Blatt ist das erste bekannte Aquarell, das besonders die prachtvolle Wirkung der Wandgestaltung des Inneren einfangen will: Burckhardt schreibt in seinem knapp 30 Jahre später erschienenen *Cicerone*: „Nächst den Mosaiken von S. Costanza, Rom, aus constantinischer Zeit, [...] sind diejenigen des orthodoxen Baptisteriums in Ravenna das früheste Hauptwerk (vor 430), ja das einzige in welchem noch die volle decorative Pracht (Einfassungen, Zierfiguren, Abwechslung von Stuccorelief und Mosaik) spätrömischer Arbeiten sich mit einer noch immer bedeutenden und belebten Zeichnung verbindet; zugleich eines der prachtvollsten Farben-Ensemble's der ganzen Kunst.“¹²²³ Das Aquarell vereinigt Wandaufrisse, Ausstattungsstücke und Inschriftentafeln. Es liefert jedoch keine authentische und vollständige Abbildung von zwei Wandaufrißen, sondern eine Kompilation aus verschiedenen Wand-, Ausstattungs- und Dekorationselementen, die Ramboux im Baptisterium vorfand¹²²⁴ und parallel zum originalen Dekorationssystem¹²²⁵ zusammensetzte.

In der unteren Zone sind die nordöstliche und nordwestliche Apsisnischenwand nebeneinander liegend abgebildet, obwohl sich zwischen diesen eigentlich eine Wand befindet, die keine Apsisnische besitzt. Die Wände des oktogonalen Baus werden in die Ebene projiziert. (Siehe auch *S. 136 - 137*) Auf das Übereck-Verlaufen der Wände weist – neben der Information in der Beschriftung – lediglich die der natürlichen Perspektive folgende Wiedergabe der mittleren drei Säulenkapitellkämpfer der zweiten Wandzone hin, denn Ramboux hat hier zwei tatsächlich nebeneinanderliegende Wandabschnitte angeordnet, zumindest größtenteils: Bei der Komposition der Abbildung entschied nicht zuletzt der Erhaltungszustand darüber, welche Wandabschnitte Ramboux auf dem Blatt vereinte; dass insbesondere die weiße Stuckdekoration vor blauem und rötlichen Grund in den Kuppellünetten in den 1830er Jahren bereits beschädigt waren, ist anzunehmen. Der Wandschmuck hatte bereits im 18. Jahrhundert „Res-

¹²²² Die älteste findet sich wohl bei Hieronymus FABRI: *Memorie di Ravenna antica*, Venezia 1664, S. 214. CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, I, S. 233- 238, Caput XXV, Tab. LXIX - LXXII mit Bezug auf Fabri. MONTFAUCON, *Diarium Italicum*, Paris 1702, S. 101. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, I, S. 120; III, S. 66; IV, pl. LXIII, 18 - 19 (nur Architektur). ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 48.

¹²²³ BURCKHARDT, *Cicerone*, S. 16 - 17.

¹²²⁴ KULCZAK-RUDIGER, *Ravenna*, S. 449 - 450.

¹²²⁵ POESCHKE, *Mosaiken in Italien*, S. 120 - 124 und Abb. 62.

taurierungen“ erfahren, bei der Beschädigungen mit Malerei und Gips ergänzt und originale Stuckverkleidungen entfernt worden waren. Bereits im 17. Jahrhundert waren zwei der Apsisnischen abgetragen worden. Weitreichende Veränderungen erfuhr die Wanddekoration in der untersten, mit opus sectile geschmückten Zone und an der Stuckdekoration der Kuppellünetten erst ab den 1860er Jahren¹²²⁶ und damit nach der Entstehung dieses Blattes.

Die blaugrundige Stuckdekoration der rechten Kuppellünette war vielleicht bereits beschädigt und ist wohl von Ramboux auf dem Blatt vervollständigt worden. Sie passt in das Dekorationssystem der nordöstlichen Wand, so dass die rechte Wand auf dem Blatt einen tatsächlich zusammengehörenden Wandaufriss zeigt. Die obere Zone des linken Wandaufrisses stammt von der links neben der nordöstlichen Wand liegenden Nordwand, die untere Zone jedoch von der nordwestlichen Wand. Da die Stuckdekoration der Nordwand jedoch stark beschädigt war – oder Ramboux weniger schön erschien – ersetzte sie Ramboux durch die Stuckdekoration einer wiederum anderen Wand, nämlich der Ostwand. Der linke Wandaufriss ist damit eine Kompilation aus Nordwand, Nordwestwand und Ostwand. Die Lünetten direkt über den Fenstern zeigt Ramboux mit Stuckfiguren – vor Ort allerdings sind diese Bereiche heute ungeschmückt und waren dies auch um 1833: Ramboux fügte an den „leeren“ Stellen oberhalb der Prophetenädikulen die Stuckfigurengruppen ein, die sich auf anderen Wänden befinden: auch hier handelt es sich also um eine Kompilation, im Fall der rechten Figurengruppe auch um eine (falsche) Rekonstruktion: die Lämmer flankieren eigentlich ein einfaches Kreuz und nicht ein (mystisches) Lamm mit Kreuz wie bei Ramboux.

Die Apsisnischen waren wohl ursprünglich in der Art verkleidet, wie das Blatt überliefert: Goldmosaik bedeckte die Kalotten, helle und rötliche Marmorplatten mit sparsamen hellen und dunklen opus sectile Einlagen die Gewände: die Dekoration der Apsisnischen verschwand damit zwischen 1833 und 1870. Die zusätzlich dazu vermittelten historischen Inschriften verraten Ramboux' Interesse an der Baugeschichte und der Geschichte (Datierung) der Ausstattungsstücke.

Auf dem Goldmosaikgrund der linken unteren (nordwestlichen) Apsisnische findet sich eine Beschriftung, die wie eine authentische Inschrift an diesem Ort erscheint, aber tatsächlich von Ramboux vom südöstlichen Nischenblendbogen dorthin versetzt wurde. Zunächst gibt Ramboux ein Monogramm aus den Buchstaben B, A, S, E wieder, bei dem es sich um ein Fragment aus dem Bogen einer anderen Apsisnische handelt; bei Ciampini setzt es sich aus den Buchstaben P, L, A, S, E zusammen und ist zudem in einen Kreis einbeschrieben. Darunter heißt es auf dem Aquarell: BEATI QVORVM REMISSAE SVNT INIQVITATES/ ET QVORVM TECTA SVNT PECCATA. Die Inschrift ist nur der erste Teil der heute verlorenen originalen, bei Ciampini überlieferten Inschrift: BEATI QVORVM REMISSE SVNT INIQVITATES/ ET QVORVM TECTA SVNT PECCATA BEATVS VIR CVI NON IMPVTAVIT DOMINVS PECCATVM. Es scheint also, dass Ramboux die um die Mitte des 19. Jahrhunderts zerstörte Inschrift¹²²⁷ noch teilweise hat lesen können. Unterhalb des Inschriftenfragments heißt es: chiro dell'antica Metropolitana. Diese von Ramboux selbst hinzugefügte Beschriftung

¹²²⁶ DEICHMANN, Ravenna, 2, Kommentar, 1. Teil, S. 19 - 20.

¹²²⁷ DEICHMANN, Ravenna, 2, Kommentar, 1. Teil, S. 29.

tung bezieht sich auf die Provenienz des abgebildeten Stipesaltars; der Altar scheint um 1833 in dieser Apsisnische gestanden zu haben. Die Inschrift auf dem Apsisnischenblendbogens liest sich auf dem Aquarell: IN LOCVM PASCVAE (Monogramm) IBI ME CONLOCAVIT/ SVPER AQVĀ REFECT (Monogramm) IONIS EDOCAVIT ME +. Das Monogramm setzt sich aus den Buchstaben MVS zusammen.

In die darüber liegende Fensteröffnung fügte Ramboux eine Tafel ein, die einem um 1870 aufgenommenen Foto¹²²⁸ zufolge in der opus sectile Dekoration in einer der unteren Nischen eingelassen war. Sie zeigt ein goldenes Kreuz mitsamt der Stiftungsinschrift, die sich auf dem Aquarell liest: +DED/ ONIS/ DEI/ ET/ SC/ MA...[unleserlich]/ LERVNT TEMPORIBVS DN THEODORO = APOSTOLICVM/ ET STEPHANVS OPTV. Darunter befindet sich eine weitere Stiftungsinschrift des Erzbischofs Theodorus (677 - 688): ARCHETYPVM AENVM ADHVC EXTAT/ IN VERTICE HVIVS ECCLESIAE/ POSITVM/VII INCLINANTE SAECVLO/THEODORO ARCHIEPISCOPO.

Auf dem Goldmosaikgrund der unteren rechten (nordöstlichen) Apsisnische findet sich wieder eine von Ramboux an diesem Ort angebrachte Beschriftung, die sich auf den Volutenkrater bezieht, der vielleicht tatsächlich in dieser Nische im Baptisterium gestanden hat: Vasca di marmo Pario fu tolta del/ Tempio di Giove in Cesarea, e serviva/ per le purificazione del Popolo Gentile, diramato poscia al cuito del vero Dio dall'Appos/ talo dell'Emilia l'Arci S. Apollinare. Die Inschrift auf dem Apsisnischenblendbogen liest sich auf dem Aquarell: IBI [bei Ciampini VBI] DEPOSVIT HIS VESTI (Monogramm aus MVS) MENTA SVA ET MISIT AQVAM/ IN PELVIM COEPIT LAVARE PEDES DISCIPVLORVM +

In der Fensteröffnung darüber gibt Ramboux eine Inschriftentafel wieder, die zwei weitere historische Stiftungsinschriften unter anderem zur Dekoration überliefert: FONTEM SACRI BAPTISMATIS/ QVEM VRSVS ANTISTES/ ECCLESIAE RAV AEDIFICATAE/ BASILICAE ADIECIT SECVLO/ QVARTO CADENTE NENON/SVCCESOR MVSIVO OPE/RE AC MARMORE/ EXORNANT. Darunter befinden sich Hinweise von Ramboux selbst, unter anderem zum Fußbodenniveau: S.ORSO passo al ciclone 396/ NEONE ch'ebbo per antecessore/ S.PIETRO ANTSTME imediato/ successore di S.Orso, che man/ co del 430, cioe 34 ani dopo. Il vero pavimento sta di sotto/palmi Rom. 15 ad anca 4. Dass Ramboux die beiden Fenster virtuell mit Tafeln verschließt, entspricht zum einen der von ihm gepflegten Praxis, alle Bereiche auf dem Blatt – hier die „leeren“ Fensteröffnungen – mit zusätzlichen Informationen zu füllen. Zum anderen könnte es darauf hinweisen, dass Ramboux wusste, dass die Fenster einst zugemauert waren: zwei zugemauerte Fenster des Baptisteriums waren erst 1753 geöffnet worden.¹²²⁹

Mosler datiert Mosaik und Stuck zunächst wie Ramboux¹²³⁰ in das vierte Jahrhundert¹²³¹, später in die Jahre 425 - 430.¹²³²

¹²²⁸ DEICHMANN, Ravenna, 2, Kommentar, 1. Teil, Abb. 22.

¹²²⁹ DEICHMANN, Ravenna, 2, Kommentar, 1. Teil, S. 19.

¹²³⁰ Verzeichnis, Nr. 11. StA Düsseldorf, II 618, 20v.

¹²³¹ [MOSLER], Verzeichnis, S. 2.

¹²³² MOSLER, Museum Ramboux, S. 1.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 12; ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 87; KULCZAK-RUDIGER, Ravenna, S. 449 - 450 und Abb. 9.

Kat. Nr. 2

Trennung Abrahams und Loths

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Blatt: 31,0 x 31,0 cm. Darstellung: 30,8 x 30,9 cm. Unterhalb der Darstellung mit brauner Tinte: La seperazione di Loth e Abraham, e fra i Pastori, Mosaico nella Basilica Liberiana asia [?] S. M. maggiore/ al tempo di P.P Xysto iii, l'anno 433.

Kat. Nr. 2 (1851), Kat. Nr. 2 (1841), Verz. Nr. 12 (1840), Inv. Nr. 181.

Nach Mosaik. 5. Jahrhundert.

Rom, S. Maria Maggiore, Langhaus, Architrav.

Der Zyklus, aus dem das abgebildete Mosaik stammt,¹²³³ war zur Zeit Ramboux' relativ bekannt: er wird in Ciampinis *Vetera Monumenta* und auch bei d'Agincourt relativ klein abgebildet.¹²³⁴ D'Agincourt erwähnt die Mosaik im Vergleich mit einem Relief der Trajansäule, Miniaturmalereien und dem Teppich von Bayeux als Beispiele für den Verfall der römischen Kunst im 4. und 5. Jahrhundert.¹²³⁵ Der Germanist, Deutsch-Römer und Nazarener-Bekanntes Von der Hagen, der die Kirche 1817 besichtigte, würdigte sie als „alte und heilige Bilder“, auf welche sich schon ökumenischen Konzilien im 8. Jahrhundert gegen die Bilderstürmer berufen hätten; zudem „haben sie in dem neuen Aufputze und auch in der Darstellung, Tracht und Gebäuden, fast ein modern-antikes Ansehen [...],“¹²³⁶ das auch besonders auf dem von Ramboux ausgewählten Mosaik zum Ausdruck kommt.¹²³⁷ Die Auswahl des Mosaiks erklärt sich aber wohl besonders aus einem ikonografischen Interesse: Dieselbe Szene nämlich kopierte Ramboux aus dem spätmittelalterlichen Freskenzyklus von Bartolo di Fredi in der Collegiatskirche in S. Gimignano (*Kat. Nr. 171*). Zur Anfertigung des vorliegenden Aquarells hat Ramboux ein Gerüst benötigt. Da sich das Mosaik in der Nähe des Ziboriums befindet, hätte Ramboux auch von dessen Dach aus einen guten Blick auf das Mosaik haben können.¹²³⁸

Das Aquarell unterscheidet sich vor allem in der unteren Szene in einigen Punkten vom heutigen Mosaikbefund¹²³⁹, wohl weil die Anfang des 20. Jahrhunderts entfernten Übermalungen übernommen wurden: Von der Hagen bemerkte 1817 an den Mosaiken, dass sie „neu eingerahmt, hie und da ergänzt und [...] durch Malerei ersetzt“ waren.¹²⁴⁰ Abgesehen von Ungenauigkeiten in der Positionierung

¹²³³ ANDALORO, *La Pitture Medievale*, Nr. 27, S. 269 - 294.

¹²³⁴ CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, I, Tab. L, Fig. 2. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, V, pl. XIV und XV.

¹²³⁵ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 58.

¹²³⁶ HAGEN, *Briefe*, IV, S. 216.

¹²³⁷ POESCHKE, *Mosaiken in Italien*, S. 74.

¹²³⁸ Wilpert berichtet 1916, dass einige Forscher ein fahrbares Gerüst benutzten, das in der Basilika ausgeliehen werden konnte. Um die Mosaik des oberen Registers am Triumphbogen studieren zu können, stieg ein Gelehrter auf den hohen Baldachin des Hauptaltars, andere ließen sich durch die Rosette der Decke in einem Gestell hinunter. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, I, S. 414.

¹²³⁹ POESCHKE, *Mosaiken in Italien*, Tafel 18 und S. 70 - 75. Eine ältere, retuschierte Abbildung (um 1916) bei WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, III, Abb. 9.

¹²⁴⁰ HAGEN, *Briefe*, IV, S. 216.

von den Figuren zur Architektur, betreffen Abweichungen die Wiedergabe des Hauses links. Der Wanderstock des blaugewandete Jungen links verläuft auf dem Aquarell von der unteren Kante des Gebäudes über die Hand des Jungen hinaus bis zum Dachfirst. Auf dem Dach schwingt die Linie ganz leicht nach rechts, dann wieder leicht nach links. Die Hand des Jungen bildet eine Faust und umfasst das Gebilde nicht. Die Langseite des Gebäudes zeigt direkt unterhalb des Daches auf einer Höhe rechts der beschriebenen Linie eine halbkreisförmige, links der Linie eine hochrechteckige Fensteröffnung. Unterhalb dieses Fensters, links der Linie, befinden sich übereinander je ein Paar parallel nebeneinanderliegende hochrechteckige Fensteröffnungen. Die Türöffnung des Gebäudes schließt oben rechteckig ab, mit einer hochrechteckigen Aussparung über der Mitte. Die Darstellung im unteren Bildabschnitt zeigt zunächst im Vordergrund in der rechten Ecke einen zur Bildmitte hin abfallenden grünen Hügel, der von einer schlanken Grünpflanze bewachsen ist. Hinter dem Hügel, rechts von der Pflanze, befindet sich die Halbfigur eines Mannes mit braunem Kapuzenmantel. Einen Stock, an dessen Ende ein weißer Beutel befestigt ist, trägt er über der rechten Schulter. Lediglich in der Kopfhaltung stimmt dieser mit dem auf dem Mosaik dargestellten Mann überein; die dunkel schattierte Falte des Gewands entspricht dem dunklen Stab des mosaizierten Mannes. In einer felsigen Landschaft, die etwa bis zur Hälfte der Bildbreite reicht, befinden sich drei weiße Schafe: eines setzt zum Sprung an und entspricht in Position und Gestaltung des Oberkörpers dem heute auf dem Mosaik dargestellten, liegenden Schaf links. Hinter diesem befindet sich ein zweites Schaf, allerdings mit dem Kopf nach links liegend. Zwischen den auch auf dem Mosaik erkennbaren Pflanzen steht auf dem Aquarell ein drittes Schaf und wendet seinen Kopf nach rechts. Das rechte Drittel der Darstellung zeigt Übereinstimmungen in der Lage und Gestaltung der Tiere. Die Ziege hat auf dem Aquarell indes Ähnlichkeiten mit einem Hund: zwar besitzt sie Hufe, aber einen buschigen Schwanz. Eine dünne Schnur reicht zu der linken Hand des rechts neben ihm stehenden Mannes. Dieser stimmt in seiner Gestaltung mit dem der Vorlage weitgehend überein; sein rechter Unterarm ist angewinkelt und seine Hand – sie ist leer und hält keinen Stab – weist zum rechten Bildrand. Die Beine befinden sich in einer stärker ausgeprägten Schrittstellung. Die Mosaizierung wird im unteren Teil, links oben, durch Goldpunkte angedeutet; eine solche Mosaizierung ist heute nicht erkennbar: also übernahm Ramboux offenbar eine Mosaikergängung. Vielleicht im Falle Abrahams aufgrund einer Fehlinterpretation, im Falle Loths jedoch mutwillig ergänzt sind die Oberlippenbärte (*Abb. 170 - 171*). Siehe dazu *S. 175 - 176* und *Abb. 74*.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 34.

Kat. Nr. 3

Christus als Weltenrichter mit Heiligen

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 48,7 x 73,3 cm. Darstellung: 42,6 x 69,0 cm.

Unterhalb der Darstellung: Musaico in SS. Cosmae et Damiani in Foro Boaro urbis Romae, al tempo di papa Felice nel DXXX. Auf unterem Rand bez.: Aula Di claris radiat ...

Kat. Nr. 3 (1851), Verz. Nr. 281 (1841), Inv. Nr. 172.

Nach Mosaik. 526 - 530.

Rom, SS. Cosma e Damiano, Apsis und Schildwand.

Siehe auch **Kat. Nr. 4**

Das Blatt, das den zentralen Ausschnitt aus dem Mosaik mit Christus, Hll. Petrus und Paulus, Cosma und Damian zeigt, wurde wohl zwischen Ende 1840 und Anfang Oktober 1841 farbig vollendet,¹²⁴¹ ist aber, wohl zusammen mit der vollständigen Abbildung des Mosaiks¹²⁴² (**Kat. Nr. 4**), entstanden. Anders als in der Reproduktionsgrafik vorgebildet¹²⁴³ und bei anderen vergleichbaren Aquarellen Ramboux' nach römischen Apsismosaiken zu beobachten, bildet er hier die Bemalung der Bogenlaibung, die dem Betrachter entzogen ist, nicht ab. Durch den gewählten Verkleinerungsmaßstab kann Ramboux relativ genau auf die feine Modellierung des Mosaiks eingehen und durch kurze Pinselstriche, Linien und angedeutete Quadrate auf die Mosaiktechnik verweisen. Zudem modelliert Ramboux die Figuren nicht zu weich, sondern lässt einzelne Farbflächen relativ übergangslos nebeneinander stehen und vermittelt so den Charakter der feinen Musivmalerei relativ gut (**Abb. 167** und **169**). Siehe auch **S. 120, 138, 140-141, 212, 229**.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 36.

Kat. Nr. 4

Christus als Weltenrichter zwischen den Hll. Paulus und Petrus, Cosmas, Damian, Theodor und Papst Felix IV.

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 57,3 x 71,2 cm. Darstellung: 50,5 x 64,0 - 64,5 cm. Auf unterem Rand: A SS. Cosma e Damiano in Roma del DXXIV - DXXX.

Inv. Nr. 173.

Nach Mosaik. 526 - 530.

Rom, SS. Cosma e Damiano, Apsis und Schildwand.

Siehe auch **Kat. Nr. 3**.

Das Mosaik war zu Ramboux' Zeit wohl das bekannteste und am meisten bewunderte unter den römischen Mosaiken überhaupt: Von der Hagen beschrieb es 1817 als eines „der schönsten und lebhaftesten alten Musiven“ mit Gestalten „ganz in dem ältesten Griechischen Typus.“¹²⁴⁴ Reproduktionsstiche nach ihm waren bereits vorhanden.¹²⁴⁵ Für die Bedeutung, die Ramboux diesem Mosaik entgegenbrachte, spricht neben der Anfertigung zweier Aquarelle¹²⁴⁶ auch eine lavierte Sepiazeichnung¹²⁴⁷ und

¹²⁴¹ Das Blatt war in einer Lieferung von Aquarellen enthalten, die Ramboux kurz nach dem 11. 10. 1841 an die Düsseldorfer Akademie schickte. Ein Abschrift des entsprechenden, der Lieferung beigelegten Verzeichnisses trägt dieses Datum. StA Düsseldorf, II 618, 32r. Die erste Lieferung von Aquarellen hatte Ramboux nach dem 15. Dezember 1840 abgeschickt. Verzeichnis, 30r. StA Düsseldorf, II 618.

¹²⁴² POESCHKE, Mosaiken in Italien, S. 94 - 98 und Tafel 24.

¹²⁴³ CIAMPINI, Vetera Monumenta, II, Tab. XVI, pag. 60.

¹²⁴⁴ HAGEN, Briefe, IV, S. 72 - 73.

¹²⁴⁵ CIAMPINI, Vetera Monumenta, II, Tab. XVI. GUTENSOHN/KNAPP, Basiliken, Tafel XLII. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 59.

¹²⁴⁶ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 59.

eine Bleistiftzeichnung, die die Figur Christi bzw. die Köpfe der Apostel Petrus und Paulus wiedergeben¹²⁴⁸ (**Abb. 46** und **57**). Ramboux teilte die Wertschätzung des Mosaiks sowohl mit dem Nazarener Konrad Eberhard (1768 - 1859) als auch den (Kunst-)Historikern Carl Friedrich von Rumohr (1785 - 1843) und Johann Friedrich Böhmer (1795 - 1863).¹²⁴⁹ Dazu **S. 120**. Böhmer sah im Atelier Eberhards im Januar 1819 das Modell einer Christusskulptur, die in der linken Hand die Rolle hielt und die rechte Hand ausgestreckt zeigte, „welches Eberhard ganz nach einem alten Mosaik in der Kirche S. Cosmas & Damianus kopiert [hat] und welches kolossal ausgeführt ein ganz ungeheures Werk werden würde.“¹²⁵⁰ Böhmer bewunderte vor allem die Physiognomien der Dargestellten, als er 1819 das Mosaik „recht genau“ ansah: „Der Christus ist sehr streng wie immer. Eberhard hat ihn wirkl[ich] ganz meisterhaft aufgefaßt. Auch die umstehen[den] Apostel u. Heilige haben ungemein strenge Physiognomien u. sind entweder besser gemacht oder besser erhalten als der Christus selbst.“¹²⁵¹

Das Mosaik erfuhr 1819 besonders am Oberkörper Christi und seinem erhobenen linken Arm Veränderungen, die Ramboux auf dem Aquarell wohl mit übernahm; dennoch stimmt die Wiedergabe weitestgehend mit dem heutigen Zustand des Mosaiks¹²⁵² überein (**Abb. 77**). Das Gewand Christi zeigt auf dem Aquarell anstelle des „T“ einen an einen auf der Seite liegendes „H“ erinnernden Buchstaben, dessen senkrechter Mittelbalken nur zur Hälfte aus einem auf der Spitze stehenden Dreieck besteht. Die falsche Farbwiedergabe der Gewänder und des Nimbus' Christi auf diesem Blatt **Kat. Nr. 4** – die Untergewänder von Cosmas und Damian sind weiß statt olivgrün, ihre Schuhe/Strümpfe sind weiß statt braun; der Nimbus Christi ist hellblau und goldgelb umrandet statt goldgelb und hellblau umrandet – ist wohl darauf zurückzuführen, dass Ramboux dieses Aquarell nicht vor dem Original, sondern erst wesentlich später fertig kolorierte. Die Farbbehandlung des Nimbus' könnte auf einer Verwechslung seiner üblicherweise vorgenommenen Farbnotizen, die weiße (farblose) Ausführung der anderen Bereiche vielleicht auf ein Fehlen dieser Farbnotizen beruhen. Der auf dem Mosaik deutliche stilistische Unterschied zwischen der im Barock erneuerten Figur Papst Felix' (ganz links) und den übrigen Figuren kann Ramboux auf dem Aquarell wegen des gewählten Verkleinerungsmaßstabs nicht ausarbeiten, sie ist den übrigen Figuren daher stilistisch ähnlicher als auf dem Mosaik. Siehe auch **Abb. 168** und **S. 138, 212, 229**. Das Blatt gelangte erst 1864 nach Düsseldorf, wo es zusammen mit anderen Blättern auf Wunsch Ramboux' in die Sammlung integriert wurde;¹²⁵³ es war wohl nicht ausgestellt.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 35.

¹²⁴⁷ *Salvator Mundi*. Feder und lavierte Sepia auf Papier. 22, 7 x 18, 6 cm. Oben links bez. 1633. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux Album I, S. 93. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 37 F I 233.

¹²⁴⁸ *Die Köpfe der heiligen Petrus und Paulus*. Durchzeichnung, Bleistift auf gelblichem Papier. 17,4 x 23,3 cm. Am oberen Rand bez.: aus einer der ersten Mosaiken in der Kirche des H: Cosmas und Damianus auf'm Campovaccino. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 38 F I 232.

¹²⁴⁹ Noch Burckhardt nennt es trotz der starken Restaurierung das schönste Mosaik Roms. BURCKHARDT, Cicerone, S. 17.

¹²⁵⁰ Böhmers italienisches Tagebuch, Eintrag 5. 1. 1819, fol. 140. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4, Nrn. 1 - 39. Das Modell ist verschollen und eine nach ihm ausgeführte Skulptur unbekannt. Eine 1837 vollendete große Christusstatue für die Studienkirche in Aschaffenburg erwähnt Arnold in seinem Werkverzeichnis zu Konrad Eberhard. Die Statue hatte der Bayerische König Ludwig I. in Auftrag gegeben; seit der Zerstörung der Kirche ist die Statue verschollen und wohl zerstört. ARNOLD, Konrad Eberhard, Nr. 59, S. 175.

¹²⁵¹ Böhmers italienisches Tagebuch, Eintrag 14. 3. 1819, fol. 288 - 289. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4, Nrn. 1 - 39. Auch zitiert bei SCHRÖTER, Böhmer, Anm. 72.

¹²⁵² POESCHKE, Mosaiken in Italien, S. 94 - 98, Abb. 61 und Tafel 24.

¹²⁵³ Ramboux fügte seinem Schreiben an Andreas Müller, dem Kurator der Sammlung an der Akademie, fünf Mosaikkopien bei. Brief von Ramboux an 11. 7. 1864 an Andreas Müller vom 11. 7. 1864. StA Düsseldorf, II 619, 48-49.

Kat. Nr. 5Ansicht des Mausoleums Kaiser Theoderichs

Sepia, laviert über Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 44,5 x 60,6 cm.

Mit Feder oben links: Mausoleo di Teoderico re de' Goti/ eretto da lui verso l'anno 526/ Il sossò che sopra eta [?], ha il diametro/ esteriore di Palm. Rom. 49. L'intiore di P. 41.// oben rechts: Le due scale furono [unleserlich]/ nel anno 1780 - J. A. R. del. 1833.

Kat. Nr. 4 (1851), Verz. Nr. 2 (1840), Inv. Nr. 166A.

Nach Architektur. Um 526.

Ravenna, Mausoleum des Theoderich.

Vasari erwähnt das Grabmal als Beispiel für die niedere Kunst der Zeit, spricht aber bereits bewundernd von der Kuppel, die aus einem einzigen Stein bestehe.¹²⁵⁴ Ramboux interessierte sich für dieses und das folgende Bauwerk (**Kat. Nr. 6**) als Überreste der Herrschaft des Gotenkönigs Theoderich in Italien offenbar auf Grundlage der bei Rumohr angeführten Bedeutsamkeit seiner Herrschaft für die Kunst Ravennas¹²⁵⁵ und damit Italiens – die Blätter sind damit insgesamt Ausdruck der Aufwertung des Zeitalters der Goten. Ein zusätzlicher Impuls für die Abbildung des Mausoleums war wohl die Nutzung des Baus als Klosterkirche während des Mittelalters – Ramboux nennt das „gegen das Jahr 526“ von der Tochter des Königs, Annasanta, erbaute Mausoleum in seinem Verzeichnis auch S. Maria Rotonda.¹²⁵⁶

Im Zuge der Forschungen zu dem Bauwerk übernahm er aus dem 1766 erschienenen Werk Rinaldo Rasponis¹²⁵⁷ Grundrisse, Schnitte und architektonische Einzelheiten auf einer Durchzeichnung.¹²⁵⁸ Dieses historische Interesse deckt sich mit dem Interesse an den Trierer Bauten, erreicht aber angesichts der Sammlung der zusätzlichen Grund- und Aufrisse eine andere Dimension, die eine architekturhistorische Veröffentlichung zu den Bauten Ravennas nahelegen könnte.

Ramboux fasst dieses und das folgende Monument mit ähnlichen darstellerischen Mitteln auf wie die Lithografien nach den Trierer Bauten in seinen *Ansichten*: Das Monument ist in weiches Licht getaucht, das von rechts oben auf das Bauwerk trifft; durch die Lichtführung lässt er die Oberflächenstruktur des Mauerwerks plastisch und lebendig hervortreten. Ramboux vollzieht das Mauerwerk und die bauplastischen Elemente sorgsam nach: er scheint tatsächlich jeden Quader einzeln eingezeichnet zu haben – noch heute lassen sich die einzelnen Quader und plastischen Elemente zuordnen, wenn gleich auch leichte Abweichungen in den Abmessungen der Quader vorliegen.

Die Bäume und Pflanzen im Vorder- und Hintergrund und der leicht bewölkte Himmel betonen die Darstellung als Ansicht eines Gebäudes im Hier und Jetzt und geben dem Betrachter zudem eine Vorstellung von der Größe des Bauwerks. Zum Durchschnitt der Kuppel gibt Ramboux die diametralen

¹²⁵⁴ VASARI, Leben, I, S. 31 - 32.

¹²⁵⁵ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 117.

¹²⁵⁶ Verzeichnis, Nr. 2. StA Düsseldorf, II 618, 20r.

¹²⁵⁷ RASPONI, Conte Rinaldo: Ravenna liberata dai Goti o sia Opuscolo sulla Rotonda di Ravenna provato edificio romano ne mai sepolcro di Theodorico Re de'Goti, Ravenna 1766.

¹²⁵⁸ Feder auf gelblichem Papier, ca. 21,7 x 24,9 cm. Am linken Rand: del opuscolo del Conte Rinaldo Rasponi 1766. Rav. Übernahme der Maßstäbe in römischen Palmi. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 15 F I 111.

Außen- und Innenmaße in Römischen Palmi an, die er wohl Rasponis Schrift entnommen hat. Ramboux zielte offenbar darauf ab, nach dem Vorbild der Trierer *Ansichten* eine historisch fundierte Ansicht des Bauwerks zu liefern. Doch bereinigt er die Bausubstanz nicht um die beiden hinzugefügten Freitreppen – wohl empfand Ramboux die Treppen als künstlerisch reizvoll – weist aber, wissenschaftlich korrekt, in der Beschriftung darauf hin, dass es sich um Anbauten von 1780 handelt. Niedrige Mauern waren rechts und links vom Bauwerk um 1833 noch sichtbar und erst 1844 sollte der Boden um das untere Geschoss bis auf den Basisblock abgetragen werden, auf dem das Monument steht.¹²⁵⁹

Auf dem Aquarell fehlen die heute und auf Fotos von ca. 1901¹²⁶⁰ vorhandenen beiden kleinen viereckigen Dübellöcher zwischen und oberhalb der zwei hochrechteckigen Fensterpaare direkt oberhalb des Eingangs des oberen Geschosses. Der schmale, querrechteckige Vorsprung in kleinem Abstand zu den fehlenden viereckigen Dübellöchern ist auf dem Aquarell nicht beschädigt. Offenbar handelt es sich um eine authentische Übernahme, denn eine anonyme Zeichnung, die um 1830 datiert ist, zeigt das Grabmal mit denselben Merkmalen.¹²⁶¹ Auf dieser Zeichnung nicht vorhanden sind die heute auf den Schauseiten der Kuppelhenkel sichtbaren, teilweise fragmentierten Apostelnamen, die wohl im Verlauf des Mittelalters eingemeißelt worden sind.¹²⁶² Ramboux dagegen zeigt sie: Auf dem dritten Henkel von rechts sind auf dem Aquarell die Buchstaben SCSSISMU (für SCS SIMEON?) und zwei unleserliche Buchstaben zu erkennen, auf dem zweiten Henkel von rechts SCS und zwei unleserliche Buchstaben, auf dem dritten von links drei einzelne unleserliche Buchstabenfragmente.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 14; KULCZAK-RUDIGER, Ravenna, S. 450 und Abb. 10.

Kat. Nr. 6

Ansicht der Fassade des Exarchenpalasts

Lavierte Sepia, weiße Kreide, Kohle- oder Kreidestift über Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 44,0 x 60,0 cm. In der Mitte des unteren Blattrandes mit Feder: Avanzi del Palazzo Teodorico a Ravenna. Unterhalb des Sarkophags rechts vor der Fassade Übernahme der Inschrift. Am unteren Blattrand rechts mit Feder: J. A. R. del 1833.

Verz. Nr. 1 (1840), Inv. Nr. 166.

Nach Architektur und Skulptur. Um 686 - 750.

Ravenna, Exarchenpalast, Westfassade.

Siehe auch ***Kat. Nr. 5***.

Wie eine Durchzeichnung von Ramboux nach einer historischen Nachzeichnung des Mosaiks in der Kirche S. Apollinare Nuovo zeigt,¹²⁶³ interessierte sich Ramboux für die ursprüngliche Gestalt des

¹²⁵⁹ DEICHMANN, Ravenna, 2, Kommentar, 1. Teil, S. 214.

¹²⁶⁰ <http://www.Immagini.iccd.beniculturali.it>, Ravenna, Negativ-Nummer 23259. (Zugriff vom 27.7.2009).

¹²⁶¹ HEIDENREICH, Robert/ Heinz JOHANNES: Das Grabmal des Theoderich zu Ravenna, Wiesbaden 1971, Abb. 5.

¹²⁶² DEICHMANN, Ravenna, 2, Kommentar, 1. Teil, S. 219.

¹²⁶³ Bleistift auf gelblichem Transparentpapier, ca. 14,2 x 24,0 cm. Am oberen Rand bez.: Palazzo di Teoderico, chiesa di S.

Palasts des Theoderich. Ramboux ging wie seine Zeitgenossen davon aus, dass es sich bei dem Bau um die Überreste dieses Palasts handelt und datiert ihn auf 515.¹²⁶⁴ Wie auf den Lithografien der Trierer *Ansichten* zu beobachten, geht Ramboux auch hier detailliert auf die Mauerwerkstruktur ein und begreift das Monument als historisches Denkmal, wollte er es doch „in seinem jetzigen Zustande“¹²⁶⁵, also 1833, zeigen: den Riss im Mauerwerk der Fensternische etwa bildete Ramboux gewissenhaft nach – sein Verlauf ist noch heute nachvollziehbar. Anders als heute, aber dem Erscheinungsbild um 1833 entsprechend sind die Vermauerung der seitlichen Arkaden sowie der an der Mauer angebrachte Sarkophag rechts; ein anonymer Stich,¹²⁶⁶ der wohl noch vor 1900 entstanden ist,¹²⁶⁷ zeigt die Fassade auch in dieser Form. Auch die im Vergleich zu heute größere mittlere Fensteröffnung über dem Eingang findet sich dort wieder. Die vielleicht deutlichste Abweichung betrifft die kleinen quadratischen Dübellöcher in der Doppelfensternische: nur ein Loch ist bei Ramboux angedeutet, auf späteren Bild-dokumenten¹²⁶⁸ und heute sind es insgesamt sieben oberhalb des Fensters und zwei daneben – waren diese also um 1833 verfüllt? Leichte Abweichungen fallen auch bei den übrigen Dübellöchern auf, die möglicherweise ebenfalls auf eine Verfüllung und/oder spätere Öffnung zurückgehen; hellere Ziegelsteine z.B. im Bereich des Dübellochs direkt rechts neben dem Rundbogen des Portals verweisen heute darauf, dass dort ein bei Ramboux abgebildetes Loch nachträglich verfüllt worden ist.

Obwohl das Blatt offiziell nicht in den historischen Katalogen des *Museum Ramboux* auftaucht, zeigt es, verglichen mit den übrigen, nicht-ausgestellten Blättern einen relativ starken Stockfleckenbefall, der eine Rahmung unter Glas und eine Exposition in feuchter Luft nahelegt.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 30.

Kat. Nr. 7

Johannes der Täufer und die vier Evangelisten

Lavierte Sepia und weiße Kreide über Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 48,5 x 67,2 cm.

Links neben der Darstellung mit brauner Feder: Bassorelievo nella cattedra di S. Massimiano formato di tavole di avorio, con la Monograma „Maximianus Episcopus“ che [unleserlich] il trono Pastorale [unleserlich]/ [unleserlich] Si conserva nella Sagrestia Metropolitana di Ravenna. Le 7. Oct. [?] 1833.

Kat. Nr. 5 (1851), Verz. Nr. 9 (1840), Inv. Nr. 153.

Nach Elfenbeinschnitzerei der unteren Frontseite einer Bischofskathedra. Etwa 50 x 70 cm. 546 - 556.

Ehemals Ravenna, Dom, Sakristei. Heute im Erzbischöflichen Museum, Ravenna.

Vitale, la Metropolitana, S.Gio.Evang. S. Apollinare. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 18 F I 112. Eine weitere Zeichnung sollte wohl zu einem Aquarell werden, ist aber dann unvollendet in das Frankfurter Zeichnungskonvolut eingegangen. Federzeichnung über Vorzeichnung 38,0 x 51,0. F I 216 Kat. Nr. 17. Zwei Streifen von Mosaik, oberer Stadt zwischen Meer mit Schiffen und einer Heiliggen. Unterer mit einem heiligen und einer Stadt mit Palast. Unter der oberen Darstellung bez.: Musaico nelle pareti laterali della Chiesa di St. Apollinare, o sia de S. Martino in Caelo aureo fatto di lavorare dopo la meta del Secol. VI. dal archiv. St. Agnello. Part. II. pag. 124. Unter der anderen: Ravenna con varij Edifizij Sacri, chioe la Chiesa di S.Vitale ed altri che sie credono la Metropolitana, e quella di S. Gio. Evangelista, e di S. Apollinare con la facciata d'un antico Palazzo con la parola PALATIVM che si crede per esser quello di Theodorico. dis. Da me J.A.R. [unleserlich] in Ravenna nel 1833. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 50.

¹²⁶⁴ Verzeichnis, Nr. 1. StA Düsseldorf, II 618, 20r.

¹²⁶⁵ Verzeichnis, Nr. 1. StA Düsseldorf, II 618, 20r.

¹²⁶⁶ <http://www.bildindex.de>, Ravenna, Negativ-Nummer 1042805. (Zugriff vom 27. 7. 2009).

¹²⁶⁷ Ein um 1900 aufgenommenes Foto zeigt die drei Fensteröffnungen bereits gleich groß. <http://www.bildindex.de>, Ravenna, Negativ-Nummer 1000872. (Zugriff vom 27. 7. 2009).

¹²⁶⁸ <http://www.bildindex.de>, Ravenna, Negativ-Nummer 629442. (Zugriff vom 27. 7. 2009).

Die vorliegende Abbildung nach einem Teil des Bischofsstuhls berücksichtigt nicht zufällig die Figuren von Johannes dem Täufer und der vier Evangelisten, an deren historischem Erscheinungsbild Ramboux auch bei Kunstwerken späteren Datums großes Interesse zeigt. Die Kathedra war keineswegs unbekannt. Bei Ciampini findet sich bereits ein Hinweis auf sie, und auch Montfaucon erwähnt sie in seinem *Diarium Italicum*.¹²⁶⁹ Die vorliegende Abbildung wird jedoch eine der frühesten sein, die zumindest einen Teil des Throns in einer Form wiedergibt, die der originalen Qualität sehr nahe kommen will. Damit verbunden war die Bemühung, die Schnitzerei in Originalgröße wiederzugeben¹²⁷⁰ und dem Material gerecht zu werden. Die Wiedergabe ist auch hier aus der streng frontalen Betrachtungsperspektive entstanden. Auffällig ist, dass Ramboux bei aller Bemühung, die Plastizität des Schnitzwerks einzufangen, die unterschiedlich tief unterschnittenen Schnitzereipartien angleicht: Die beiden Evangelisten seitlich von Johannes dem Täufer sind eigentlich plastischer gestaltet als die übrigen Figuren und werden von Ramboux „verflacht“; erahnen ließe sich eine stärkere Plastizität und ein Vorspringen zumindest des rechten Evangelisten durch einen verstärkten Einsatz von Weißhöhungen. Abweichungen von Form und Komposition des Originals¹²⁷¹ sind kaum vorhanden. Allerdings scheint Ramboux den Kopf von Johannes dem Täufer stärker nach links zu wenden; den Bart des Evangelisten ganz rechts scheint er verkürzt zu haben. Kulczak-Rudiger beobachtet an den wiedergegebenen Köpfen und Gesichtern der Figuren kaum Ähnlichkeiten mit den entsprechenden Originalen; lediglich die Grundtypen der Köpfe seien zutreffend wiedergegeben und der oft weiche Gesichtsausdruck entspreche nicht dem Stil der Vorlage.¹²⁷² Bei dieser zu pauschalen Beurteilung der Wiedergabe muss die Tatsache berücksichtigt werden, dass Ramboux ein dreidimensionales Kunstwerk kopierte und bei dem Wunsch, die Schnitzerei mit ihren stilistischen Besonderheiten wiederzugeben, vor größeren medialen Translationsproblemen stand als bei der Wiedergabe eines Gemäldes oder Mosaiks. Der Rahmen für Interpretationen im eigenen Stil ist deshalb relativ groß. Durch die Verflachung des Schnitzwerks wirken die Gesichter flacher. Die Augen liegen weniger tief in den Höhlen, die Augenbrauenpartie, Ohrmuscheln und die Bärte sind flacher. Unabhängig von der Verflachung ist die Verschlangung der Nasen und Nasenflügel; auch sind die Augenbrauen nicht zusammengezogen, so dass die Falten an den Nasenwurzeln fehlen. Resultat sind insgesamt glattere, weniger markante Gesichtszüge. Die Gewandfalten stimmen weitgehend mit dem Original überein, allerdings wirken sie weicher: zum einen durch die weißen Kreidelinien, die die Falten höhen, zum anderen, weil Ramboux mit dem Pinsel die scharfen Schnitte in das Elfenbein nicht nachahmen kann – auch dadurch erscheint die Oberfläche der Schnitzerei auf dem Aquarell insgesamt glatter und vermittelt den Schnitz-Charakter kaum. Auch das untere, besonders aber das obere Relief ist auf dem Original tiefer unterschnitten, als Ramboux auf dem Blatt zu erkennen gibt. Dadurch erfasst Ramboux die Ornamentik relativ „oberflächlich“ und lässt die tieferliegenden Elemente unberücksichtigt.

¹²⁶⁹ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 54. CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, II, S. 169ff. MONTFAUCON, *Diarium Italicum*, S. 101.

¹²⁷⁰ „in derselben Größe des Originals [...]“ Verzeichnis, Nr. 9. StA Düsseldorf, II 618, 20v.

¹²⁷¹ CASARETTI, Ravenna, Abb. S. 52 - 53.

¹²⁷² KULCZAK-RUDIGER, Ravenna, S. 451.

Die Beschädigungen an den oberen und unteren *a jour* gearbeiteten Relieffeldern scheint Ramboux nicht ergänzt zu haben. Im oberen Relieffeld waren, so wie heute, jeweils der einst freistehende Vorderlauf der beiden Hirsche von Knie bis auf die Hufe abgebrochen. Auch der linke Hirsch im unteren Relieffeld weist bei Ramboux dieselben Beschädigungen auf wie das Relief heute, auch der linke Löwe war bereits am hinteren Lauf beschädigt. Ebenso scheinen die Ranken an den beiden Weinblättern unterhalb der beiden gegenständigen Löwen im unteren Relieffeld bereits abgebrochen gewesen zu sein. Der rechte Hirsch im unteren Relieffeld war dagegen 1833 noch intakt: heute sind Beschädigungen und Verluste am freistehenden Vorder- und Hinterlauf vorhanden. Die Beschädigung am Rahmen auf der Höhe des linken Ellenbogens des Evangelisten rechts von Johannes dem Täufer zeigt die Kopie nicht, dafür aber die Läsion an der Wange desselben Evangelisten.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 27; KULCZAK-RUDIGER, Ravenna, S. 449, Abb. 6 und 7.

Kat Nr. 8

Innenansicht der konstantinischen Basilika Alt-S. Peter

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 41,3 x 46,6 cm. Darstellung: 36,5 x 41,3 cm.

Auf aufgeklebtem Papierstreifen mit brauner Feder: Antica Basilica di San Pietro in Vaticano.

Kat. Nr. 6 (1851), Verz. Nr. 8 (1840), Inv. Nr. 186.

Nach Fresko. 1649. Filippo Gagliardi (gest. 1659).

Rom, S. Martino ai Monti, Langhauswand (links), unteres Register nahe Apsis.

Mosler datiert die Ansicht zwischen 1502 und dem 17. Jahrhundert.¹²⁷³

Anders als der erste Eindruck vermuten lässt, handelt es sich bei diesem und dem folgenden Blatt (**Kat. Nr. 9**) nicht um eine von Ramboux selbst angefertigte Innenansicht der beiden Basilikeninnenräume, sondern um die Abbildung von Innenansichten der Kirchen auf zwei Fresken. Wie Volbach¹²⁷⁴ oder Krautheimer¹²⁷⁵ in jüngerer Zeit hat auch Ramboux die Fresken abgebildet, um dem Betrachter eine Vorstellung über das einstige Aussehen der Innenräume zu geben¹²⁷⁶ – beide Innenräume waren zu Ramboux' Zeit entweder bereits zerstört oder verändert worden. Das Interesse an den Basiliken war stets vorhanden gewesen; Ciampini widmete ihnen lange Kapitel mit einigen Abbildungen.¹²⁷⁷ Doch die von Ramboux abgebildeten barocken Fresken mit den historischen Innenansichten der Kirchen scheinen bislang bei der Dokumentation der beiden römischen Basiliken nicht berücksichtigt worden zu sein.

¹²⁷³ MOSLER, Museum Ramboux, S. 2.

¹²⁷⁴ VOLBACH, Wolfgang F.: Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West und Ostrom, München 1958, Tafel A (S. Giovanni in Laterano), Tafel B (Alt-St. Peter).

¹²⁷⁵ KRAUTHEIMER, Richard: Rom – Schicksal einer Stadt, Leiden 1986, Abb. 18 (Lateranbasilika).

¹²⁷⁶ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 57.

¹²⁷⁷ CIAMPINI, Vetera Monumenta, III, S. 4 - 23, Caput II. (Lateran); III, S. 27 - 109, Caput IV. (Peterskirche). SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, I, S. 112 f; III, S. 64f; IV, pl. LXI (Architektur; Peterskirche); DERS, Histoire de l'art, I, S. 139; III, S. 94ff.; IV, pl. IXXIII, 22 (Architektur; Lateran). ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 56 - 57.

Vielleicht hatte Ramboux die Ergänzung zu dem berühmten Abbildungswerk von Gutensohn und Knapp im Auge: Das Werk war im direkten Umfeld von Ramboux entstanden. Ein konkretes Interesse an der Innenansicht Alt-St. Peters hatte etwa der Nazarener und Ramboux-Bekannte Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), als er mit den Vorarbeiten für den Zyklus zum Leben Karls des Großen in der Münchner Residenz beschäftigt war und 1839 in Rom Recherchen über Alt-St. Peter in Auftrag gab.¹²⁷⁸ Wenn auch ein direkter Bezug nicht nachweisbar ist, hätte das vorliegende Blatt durchaus in diesem Jahr entstehen können.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 31.

Kat. Nr. 9

Innenansicht der Basilika S. Giovanni in Laterano

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,9 x 41,6 cm. Darstellung: 38,9 x 36,4 cm.

Kat. Nr. 7 (1851), Verz. Nr. 7 (1840), Inv. Nr. 189.

Nach Fresko. 1651. Filippo Gagliardi (gest. 1659).

Rom, S. Martino ai Monti, Langhauswand (links), unteres Register nahe Eingang.

Siehe auch *Kat. Nr. 8*.

Mosler schreibt: „Unter Constantin erbaut, nachmals erweitert, in Folge Erdbebens gegen Ende des 9. Jh. eingestürzt, 10. Jahrhundert wieder aufgebaut, dauerte bis seine Vorderseite und Schiff seit 1650 modernisiert wurden.“¹²⁷⁹

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 32.

Kat. Nr. 10

Christus auf dem Himmelsgewölbe thronend

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 37,5 x 56,8 cm.

Kat. Nr. 8 (1851), Verz. Nr. 17 (1840), Inv. Nr. 163.

Nach Mosaik. Vor 547.

Ravenna, S. Vitale, Apsiskalotte.

Das Aquarell entstand wohl gemeinsam mit den beiden folgenden Abbildungen nach zwei weiteren Mosaiken der Kirche (*Kat. Nrn. 11 - 12*) im Sommer 1833. Ramboux spekuliert, dass die Mosaik von „Byzantinischen Künstlern“ ausgeführt wurden.¹²⁸⁰

Die Mosaiken der Kirche S. Vitale sind bereits bei Ciampini abgebildet (eines davon *Abb. 81*) und waren nicht unbekannt;¹²⁸¹ sie sollten aber in Deutschland im Zuge der Forschungen Rumohrs ab den 1820er Jahren eine Aufwertung erfahren. So hat der Kunsthistoriker Gustav F. Waagen (1794 - 1868)

¹²⁷⁸ FASTERT, Die Entdeckung des Mittelalters, S. 224 - 225.

¹²⁷⁹ MOSLER, Museum Ramboux, S. 2.

¹²⁸⁰ Verzeichnis, Nr. 17. StA Düsseldorf, II 618, 21r.

¹²⁸¹ CIAMPINI, Vetera Monumenta, II, Tab. XIX. BAROZZI, Serafino: Pianta e spaccato della Chiesa di S. Vitale di Ravenna, date in luce per la prima volta. Bologna 1782.

bei Ramboux 1833 Nachzeichnungen nach Mosaiken im „Chor“ von S. Vitale bestellt. Siehe auch *Anm. 528*. Zuvor hatte auch Rumohr indirekt sein Interesse an Neuabbildungen bekundet: Er berücksichtigt in den *Italienischen Forschungen* die „herrlichen“ Mosaik S. Vitales als bedeutendes Beispiel für die Kunst der beginnenden frühchristlichen Epoche besonders und merkt an, dass Reproduktionsstiche nach ihnen zwar relativ häufig, aber „durchhin ungenau“ seien.¹²⁸²

Das vorliegende Apsiskalottenmosaik (*Abb. 79*) überführt Ramboux in die Fläche; allein an der Anordnung der Wolken im oberen Bereich ist die ursprüngliche Krümmung der Darstellung zu erkennen. Grundsätzlich kam es bei der Projektion zu einer Verzerrung der Darstellung, die insbesondere auffällig wird an der Anordnung der Figuren: so bewegt sich der Abstand, den Christus vom rechten Engel trennt, im Bereich der Unterkörper noch im Rahmen des Originals; die Oberkörper jedoch sind weiter voneinander entfernt als auf dem Mosaik, besonders deutlich an der Lücke, die sich zwischen Engelsflügel und Christus auftut. Im Zuge der Projektion sind auch die beiden Tituli SCS VITALIS und ECLESIVS EPIS verschoben worden: bei einer authentischen Übernahme ihrer Lage hätten sie sich mit den Gesichtern der Engel überschritten. Siehe auch *S. 140 – 141 und 212*.

Das Blatt hat Ramboux in den ihm wichtigen Bereichen vollendet; vom Muster des Ornamentbands, das sich in der Rundbogenlaibung vor der Apsiskalotte befindet, arbeitete Ramboux die wesentlichen Elemente aus. Ein kleiner Ausschnitt aus dem roten und goldenen Zickzackband entspricht den Bändern an entsprechender Stelle vor Ort. Am unteren Rand der Abbildung kürzt er auf der linken Seite die Ornamentbänder unmittelbar unterhalb des Mosaiks ab, das schmale gelbe Band, die unter diesem liegenden blauen und roten Zickzackornamentbänder und das wiederum darunter liegende breitere Ornamentband mit Kreisen, um mit dem untersten Gemmenband abzuschließen. Letzteres scheint aus hellblauen rechteckigen Steinen bestanden zu haben – heute befindet sich in diesem Bereich ein Gemmenband aus grünen rechteckigen und blauen ovalen Steinen auf rotem Grund. Die Wiedergabe der Ornamentbänder auf der rechten Seite des Blatts weist ebenfalls Bänder auf, die sich heute nicht zuordnen lassen, abgesehen von dem Band mit blauen Kreisen auf hellem Grund: ihm entspricht das Ornamentband direkt oberhalb des Rundbogens an der Schildbogenwand. Das Gemmenband aus roten rechteckigen Steinen indes findet sich in näherer Umgebung (heute) nicht, müsste sich aber, der Abbildungssystematik Ramboux' zufolge, am äußeren Rand der Rundbogenlaibung befunden haben – Ramboux hätte damit das Gemmenband zum zweiten Mal abgebildet, allerdings nun nicht mit hellblauen, sondern mit roten rechteckigen Steinen. Oder ist es tatsächlich ein anderes? Diese Beobachtungen könnten bedeuten, dass der äußere Rand der Rundbogenlaibung um 1833 noch anders ausgesehen hat als heute. Und auch die drei anderen schmalen Ornamentbänder, die Ramboux unterhalb des blauen Bandes mit Kreisen abbildet, kann ich nicht zuordnen. Allein das unterste, graue Band ist identifizierbar mit dem Eierstabband oberhalb des Mosaiks *Kaiserin Theodora mit Gefolge* (*Abb. Kat.*

¹²⁸² RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 185 und Anm. auf dieser Seite. Ältere Abbildungen der Mosaik: CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, II, Tab. XXII, S. 73. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, V, pl. XVI, 8. Von den Mosaiken mit Kaiser Justinian und Kaiserin Theodora existieren ältere Abbildungen bei: ROSSI, Girolamo: *Historiarum Ravennatum libri decem*, Venedig 1572. Charles du Fresne DU CANGE: *Historia Byzantina duplicii commentario illustrata* [...], Paris 1680.

Nrn. 12). Dieses Mosaik befindet sich nämlich auf der rechten Seite des Chores, und deshalb taucht das Band auch auf der rechten unteren Seite des vorliegenden Blattes auf.

Laut Ricci, der übrigens nicht auf die ornamentale Rahmung eingeht, wurde das Apsiskalottenmosaik im Laufe der Jahrhunderte nur geringfügig verändert.¹²⁸³ In den 1960er Jahren war das Mosaik abgenommen und neu verlegt worden, allerdings ohne das Mosaik dabei zu verändern.¹²⁸⁴ Verglichen mit dem Mosaik heute¹²⁸⁵ fallen auf dem Aquarell noch weitere leichte bis starke Abweichungen auf, die nahelegen, dass die bislang als antik identifizierten Veränderungen tatsächlich erst ab 1833 vorgenommen worden sind; Ramboux hätte bestimmte Mosaikbereiche also noch in einem originaleren Zustand abgebildet. Die Abweichungen betreffen die Gewänder, Gesichter, Nimben und Gestik.

Besonders auffällig ist die abweichende Gestaltung des Gewands des hl. Vitalis im Bereich unterhalb des (sichtbaren) Unterarms und damit in dem Bereich, den Ricci als antik-restauriert ausweist.¹²⁸⁶

Andreescu-Treadgold erscheint die Farbigkeit dieses Bereiches im Vergleich zur originalen oberen Hälfte des Heiligen als zu bunt. Tatsächlich zeigt Ramboux die untere Hälfte weniger farbenfroh (*Katalogabb. 10b*): so sind die Edelsteine auf dem Gürtel nicht farbig. Die Beinlinge sind nicht mit roten und grünen Edelsteinen sowie weißen Perlen mit zentralen dunklen Punkten geschmückt wie auf dem Mosaik heute, sondern hellblau und zeigen nur die weißen Perlen mit dunklen Punkten in Zentrum. Die Borte der weißen Tunika (über dem vom Betrachter aus linken Knie sichtbar) präsentiert sich auf dem Mosaik mit grüne und roten Edelsteinen sowie weißen Perlen auf Goldgrund, bei Ramboux zeigt sie nur quadratische helle Edelsteine, die in drei übereinanderliegenden Reihen regelmäßig angeordnet sind. Dieses Muster setzt sich auf der Borte des Mantels fort, ist abwechselnd golden und blau gefärbt und unterscheidet sich damit deutlich sowohl in Farbe als auch im Muster vom Mosaik heute. Ferner setzt die Mantelborte auf derselben Höhe an wie die Borte der Tunika; der Mantel ist damit bei Ramboux kürzer. Allerdings wird unterhalb des Mantelsaums der hellblaue und ungemusterte Saum eines, wie es scheint, anderen Gewands sichtbar. Dieser entspricht zum größten Teil der Mantelborte auf dem Mosaik. Das Mantelablion ist ferner kürzer als auf dem Mosaik und entspricht damit der ursprünglichen Gestaltung des Gewands¹²⁸⁷ eher. Das Gewand des Ecclesius zeigt nur eine Abweichung vom Mosaik heute, auch diese findet sich in dem Bereich, der bislang als antik-restauriert gilt: die Saumborte des hellen Gewandstücks, das unterhalb des Mantelsaums sichtbar ist, zeigt zwar dasselbe Muster wie der Gürtel des hl. Vitalis, ist aber wie dieser Gürtel nicht farbig.

Der hl. Vitalis schaut auf dem Mosaik den Betrachter an, auf dem Aquarell sind seine Augen nach rechts gerichtet. Die Pupillen des linken Erzengels sind viel blasser als die braunen Pupillen der übrigen Figuren, die Blickrichtung zumindest des rechten Auges stimmt mit dem Befund auf dem Mosaik überein. Der rechte Erzengel blickt, anders als auf dem Mosaik, nach rechts; auch die Blickrichtung

¹²⁸³ RICCI, *Tavole storiche*, VI, Tav. LXV.

¹²⁸⁴ DEICHMANN, *Ravenna*, 2, Kommentar, 2. Teil, S. 142.

¹²⁸⁵ POESCHKE, *Mosaiken in Italien*, Abb. 68, Tafeln 60 - 61 und zu dem Mosaik S. 160 - 164. GUILLOU, *Demografia*, Tafel XXXVII.

¹²⁸⁶ RICCI, *Tavole storiche*, VI, Tav. LXV. Auch abgebildet bei ANDREESCU-TREADGOLD, *The Emperor's new crown*, Abb. 3 und 9.

¹²⁸⁷ ANDREESCU-TREADGOLD, *The Emperor's new crown*, S. 169 mit dem Hinweis, dass das Ablion auf dem Mosaik heute zu lang ist.

Christi ist verändert: Christus blickt bei Ramboux den Betrachter direkt an; auf dem Mosaik schaut er nach links. Auffällig sind die Abweichungen der Nimben. Das Kreuz im Nimbus Christi ist heller als die Nimbusscheibe – auf dem Mosaik ist es umgekehrt. Jeweils im äußeren Bereich der Balken ist auf dem Aquarell ein roter Stein zu erkennen; der Nimbus auf dem Mosaik heute zeigt einen weiteren grünen Stein und außerdem weiße Punkte, die an Perlen erinnern; auf dem Aquarell sind diese Perlen nur vereinzelt vorhanden. Die drei Nimben der Engel und des hl. Vitalis gibt Ramboux eher hellgolden wieder und umrandet sie weiß – auf dem Mosaik heute sind sie dunkler golden als der Christusnimbus und rot umrandet.

Insgesamt könnte man nur einen Teil dieser Abweichungen einer allgemeinen Verschmutzung des Mosaiks um 1833 zuschreiben, die vor allem zu der etwas helleren Farbgebung des Aquarells und einer kontrastärmeren Modellierung hätte führen können. Die Farbe der bewachsenen Landschaft, inmitten derer die Figurengruppe positioniert ist, sowie die vier Paradiesflüsse sind heller bzw. dunkler türkis und nähern sich somit der (auch heute so beschaffenen) Farbe des Himmelsgewölbes an; der felsige Untergrund ist hellgrau. Christus trägt hellbraunes Haar, auch die Haarfarben der übrigen Figuren sind auf dem Mosaik dunkler. Bei den abweichenden Pupillenstellungen könnte es sich um Korrekturen von Ramboux zu handeln, wie auch die Art, wie Christus die Märtyrerkrone in seiner Hand hält: er umfasst den Kronreif nicht vollständig wie auf dem Mosaik. Daumen und Finger umgreifen die Kanten, ohne sich dabei zu berühren. Die Vorderseite der Krone erscheint zudem halbrunder, die Krone ist insgesamt perspektivisch korrekter wiedergegeben. Doch die blässeren Pupillen des linken Engels, die verschiedenartige Gestaltung der Nimben, des Ecclesius-Gewands und vor allem des Gewands des hl. Vitalis müssen einen anderen Hintergrund haben – es ist damit anzunehmen, dass das Mosaik nicht schon im frühen Mittelalter, sondern erst nach 1833 verändernd restauriert worden ist und dass diese Veränderungen einen größeren Umfang besitzen als bislang angenommen.

Die Tituli lesen sich auf dem Aquarell übereinstimmend mit dem Mosaik HIE RVSALEM und BETHEL EM und in der Kalotte SCS VITALIS und ECLESIVS EPIS.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 25.

Kat. Nr. 11

Kaiser Justinian I. und Gefolge

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Blatt: 33,9 x 48,0 cm. Darstellung: 28,5 - 29,3 x 47,9 - 48,9 cm. Unterhalb der Darstellung links mit dunkler Feder: J. A. R. Rav den 5. Aug. 1833. Daneben mittig: La Consacrazione della Basilica di S. Vitale a Ravenna, circa la meta del Sec. VI./ alla quale l' Imperator Giustiniano fa delle offerte[r?].

Kat. Nr. 9 (1851), Verz. Nr. 15 (1840), Inv. Nr. 162.

Nach Mosaik. Um 540.

Ravenna, S. Vitale.

Siehe auch **Kat. Nr. 10.**

Da dieses und das folgende Blatt (*Kat. Nrn. 11 - 12*) signiert und datiert sind, waren sie möglicherweise als Probezeichnungen für die Kommission der Berliner Gemäldegalerie bestimmt. Siehe *Anm. 528*. Ramboux gibt das vertikal leicht gekrümmte Mosaik¹²⁸⁸ streng in die Ebene projiziert und ohne die heute an allen vier Seiten vorhandenen Gemmenbändern wieder.

Auffällig im Vergleich mit dem Mosaik heute (*Abb. 80*) ist der untere Rand der Darstellung: der Abstand der Füße zur schwarzen Umrandung ist auf dem Aquarell größer und wird von einem dunkelgrünen Streifen ausgefüllt. Dieser Streifen setzt sich deutlich ab vom restlichen, hellgrünen Grund. Ramboux unterließ hier keine Nachlässigkeit, denn das Mosaik wurde im Zuge von Restaurierungen zwischen 1863 und 1864¹²⁸⁹ am unteren Rand beschnitten. Der Verantwortliche Felice Kibel hat circa die (horizontale) Hälfte des dunkelgrünen Streifens entfernt und dafür ein breites Gemmenband nach dem Vorbild des Gemmenbands, das das Mosaik an den übrigen drei Seiten umläuft, eingesetzt. Auch die Pilasterbasen wurden dabei abgeschnitten und nach oben versetzt: auf dem Aquarell setzen die Basen direkt an der unteren schwarzen Randlinie an. Die übrigen Abweichungen scheinen nicht auf vergleichbare Eingriffe nach 1833 zurückzugehen – zumindest fehlen bislang Dokumente über weitere „Restaurierungen“ während des 19. Jahrhunderts, die bleibende Spuren an dem Mosaik hinterlassen haben. Doch hätten bis 1863 malerische Ergänzungen das Mosaik verändern können: beschädigte Bereiche an den Mosaiken des Chors und des Presbyteriums, z.B. nach dem Erdbeben 1781, wurden im 18. Jahrhundert zunächst mit mosaiknachahmender Malerei ergänzt, bevor sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch echtes Mosaik ersetzt wurden.

Besonders auffällig ist die vom Mosaik heute¹²⁹⁰ abweichende Gestaltung der Krone und des Nimbus' Justinians (*Abb. 106*). Es ist bekannt, dass das Mosaik in diesen Bereichen zumindest teilweise und anscheinend in mittelalterlicher Zeit erneuert wurde.¹²⁹¹ Der Edelsteinbesatz besteht auf dem Aquarell zwischen den Perlenreihen oben und unten aus abwechselnd *längsrechteckigen grünen* (und nicht kleineren runden blauen) und kleineren *längsovalen roten* Steinen. Eine um 1879 entstandene Farblichthografie bei Hefner-Alteneck¹²⁹² nach einem 1837 angefertigten und heute verlorenen Aquarell Ernst Försters (1800 - 1885)¹²⁹³ dagegen zeigt die Krone wie heute mit gleich großen *runden roten und blauen* Steinen (*Abb. 186*) – es erscheint mir unwahrscheinlich, dass sich Ramboux hier sowohl in Farbe als auch in Form der Steine vertan hat; entspricht doch seine Wiedergabe dem entsprechenden Bereich der original erhaltenen Krone Theodoras auf dem gegenüberliegenden Mosaik: es wird in der Forschung angenommen, dass Justinians Krone in einzelnen Bereichen derjenigen von Theodora einst ähnelte.¹²⁹⁴ Ramboux muss die Krone Justinians daher noch original erhalten gesehen haben;¹²⁹⁵ die

¹²⁸⁸ POESCHKE, Mosaiken in Italien, Tafel 62 und zu dem Mosaik S. 160 - 164. WILPERT/SCHUMACHER, Die römischen Mosaiken, Abb. 108.

¹²⁸⁹ RICCI, Tavole storiche, VI, Tav. LXIII.

¹²⁹⁰ POESCHKE, Mosaiken in Italien, Tafel 64.

¹²⁹¹ ANDREESCU-TREADGOLD, The Emperor's new crown, S. 156 und 158 - 160.

¹²⁹² HEFNER-ALTENECK, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften, 1, Tafel 4.

¹²⁹³ Siehe S. 79. Die Datierung des Förster-Aquarells bei BOCK, Geschichte der liturgischen Gewänder, 1, S. 434, Anm. 1.

¹²⁹⁴ ANDREESCU-TREADGOLD, The Emperor's new crown, S. 158.

¹²⁹⁵ Andreescu-Treadgold schließt eine spätere Restaurierung des Nimbus und der Krone nicht aus. ANDREESCU-TREADGOLD, The Emperor's new crown, S. 158.

1879 entstandene Lithografie könnte dagegen auch andere (aktuellere) Bildquellen als allein das Aquarell Försters verarbeitet haben, wenn Förster das Aquarell nicht selbst erst später angefertigt hat. Auch im Bereich des Nimbusrandes weicht das Ramboux-Aquarell deutlich vom heutigen Befund ab (**Abb. 106**). Bislang wurde beobachtet, dass der Nimbusrand in einem kleinen Bereich erneuert wurde.¹²⁹⁶ Den kleinen weißen *tesserae*, die sich in der sonst aus dunklen *tesserae* gesetzten Umrandung des Nimbus Justinians finden, entsprechen auf dem Aquarell runde *tesserae*, die dem Perlenbesatz der Krone gleichen. Die Perlen umlaufen den Nimbus zudem vollständig – vergleichbar dem Nimbusrand Christi auf dem benachbarten Apsismosaik heute. Es ist nicht auszuschließen, dass Ramboux hier in Bezug auf das Apsismosaik eine „Rekonstruktion“ vorgenommen hat; wäre dies so, so hätte auch Förster zu dieser Rekonstruktion gegriffen, denn die Lithografie zeigt den Nimbusrand zwar nicht als Perlenrand, aber immerhin als schmale weiße Randlinie. Ein weiterer Hinweis darauf, dass das Mosaik in einzelnen Bereichen nicht schon im Mittelalter, sondern erst nach 1833 erneuert wurde, ist dem Titulus MAXIMIANUS und dem Kopf des Diakons mit dem Codex zu entnehmen – auch diese Bereiche, die nachweislich erneuert worden sind.¹²⁹⁷ Anstelle des auf der Seite liegenden Semikolons hinter dem S zeigt Ramboux nur ein kürzeres Dreieck, über dem ein heute nicht vorhandener Strich verläuft. Leicht verändert zeigt sich auch der obere Bereich des Diakonkopfes: der tonsurierte Kopfteil ragt, anders als auf dem Mosaik heute, leicht hervor.

Die übrigen Abweichungen betreffen Mosaikbereiche, die bislang nicht als verändert erkannt sind aber offenbar im Zuge einer Restaurierung nach 1833 wohl durch Kibel verändert wurden.

Ins Auge fällt das weiß-dunkelolivgrüne Muster, das sich auf dem Aquarell mehr oder weniger deutlich auf dem olivgrüne Chasuble des Bischofs abhebt: es zeigt besonders im Bereich unterhalb des sichtbaren Arms weißgrundige Kreise mit einem einbeschriebenen vegetabilen Ornament und erinnert an mittelalterliche byzantinische Gewandmuster (**Abb. 106**). Weder (ungenauere) ältere Stiche aus dem 16. - 18. Jahrhundert¹²⁹⁸ noch das Mosaik heute zeigen Hinweise auf dieses Muster. Allerdings zeigt das Mosaik heute in diesem Bereich *tesserae*, die aus anderem Material bestehen als im Bereich oberhalb des Arms.¹²⁹⁹ Dies könnte beweisen, dass Ramboux einen heute verschwundenen Befund dokumentiert. Weitere Abweichungen sind minimaler. Die Flammen im Weihrauchfass des Mannes äußerst rechts lodern etwas höher als auf dem Mosaik. Der Schmuck des Codexdeckels weist zwischen dem zentralen blauen Stein und den ihn umgebenden weißen Steinen eine, wie es scheint, rote Umrandung auf – auf dem Mosaik heute ist davon nichts zu sehen. Das blau eingefasste Schild des fünften Soldaten von links ist auf dem Aquarell einfarbig rot und in diesem Bereich mit goldenen griechischen Kreuzen bedeckt; Teile jeweils einer blauen Diagonale werden nicht nur oben, sondern auch

¹²⁹⁶ Fasst man die Nimbusseiche als Uhrziffernblatt auf, reicht der erneuerte Bereich von 11:00 bis etwa 13:30 Uhr. ANDREESCU-TREADGOLD, *The Emperor's new crown*, S. 158.

¹²⁹⁷ ANDREESCU-TREADGOLD, *The Emperor's new crown*, S. 160.

¹²⁹⁸ Die Figur des Maximianus zeigt das *Liber Pontificalis* des Agnellus in der Ausgabe von BACCHINI, Benedetto: *Liber pontificalis sive vitae pontificum Ravennatum* [...], Modena 1708, S. 308. Abgebildet bei FOSCHI/Franzoni, *Artisti, eruditi*, Abb. 159. Stiche nach dem gesamten Mosaik bei ROSSI, Girolamo: *Historiarum Ravennatum libri decem*, Venedig 1572, S. 140. Charles du Fresne DU CANGE: *Historia Byzantina duplici commentario illustrata* [...], Paris 1680. Beide abgebildet bei FOSCHI/Franzoni, *Artisti, eruditi*, Abb. 152 und 156. CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, II, Tab. XXII, unten. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, V, pl. XVI, 8.

¹²⁹⁹ ANDREESCU-TREADGOLD/TREADGOLD, *Procopius*, S. 717.

unten erkennbar. Bis auf das Gewand des äußerst rechts stehenden Mannes weisen die weißen Gewänder der Männer unten keinen schwarzen Saum auf. Auch die teilweise abweichenden Blickrichtungen der Personen könnten zwar genauso auch auf mutwillige Veränderungen von Ramboux,¹³⁰⁰ aber ebenso auch auf die authentische Übernahme zurückgehen: die vier Soldaten links und der zweite Mann links von Justinian, der äußerst rechts stehende Diakon und Maximian blicken leicht am Betrachter vorbei. Der Kopf des letzteren ist leicht nach rechts gewandt und erscheint am Kinn spitzer zulaufend.

Die stellenweise auf dem Aquarell zu beobachtenden schwärzlichen Flecken sind keine Verschmutzungen des Blattes; die Flecken setzen sich aus einzelnen, in schwarzer Feder ausgeführten kleinen Punkten zusammen, die in Form und Applikation den weißen, *tesserae* nachahmenden Punkten entsprechen. Es scheint sich also bei diesen schwarzen Punkten um einen indirekten Hinweis Ramboux' auf Fehlstellen zu handeln: vielleicht waren sie mit Stuck verfüllt, der mit Bleiweiß bemalt war. Das Bleiweiß hätte schwärzlich oxidieren können, oder die rauere Oberfläche ließ Schmutz stärker anhaften als die vergleichsweise glatten *tesserae*-Oberflächen. Diese Bereiche finden sich in den weißen Bereichen der fünf Figuren von rechts: am linken Oberarm des Kaisers, auf der Brust des Mannes rechts neben ihm, auf dem Pallium Maximianans (linke Schulter und Brust, rechte Brust und unteres Ende) und seiner Stirn, kleinere Bereiche befinden sich am Hals, an der rechten Hüfte und dem linken Knie des zweiten Mannes von rechts und auf der Brust, am rechten Handgelenk, am rechten Knie und auf dem mittleren Faltenwurf im unteren Bereich des Gewands des äußerst rechts stehenden Diakons. Siehe ferner *S. 142 und 212*.

Die äußeren Pilaster scheint Ramboux nicht vollständig ausgearbeitet zu haben: der Edelsteinbesatz der Schäfte fehlt und die Kapitelle sind vereinfachend angedeutet. Interessant ist, dass auch die Farb lithografie bei Hefner-Alteneck die Pilasterschäfte ohne Edelsteinbesatz abbildet – im Gegensatz zum Mosaik der Theodora: Zufall oder Hinweis darauf, dass die Schäfte erst nach 1833 dekoriert werden sollten?

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 23; KULCZAK-RUDIGER, Ravenna, S. 449 und 451 und Abb. 3 und 4.

Kat. Nr. 12

Kaiserin Theodora mit Gefolge

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Blatt: 34,0 x 47,7 cm. Darstellung: 29,0 x 45,0 - 45,5 cm. Links neben der Darstellung von unten aufsteigend mit dunkler Tinte: MVSAICO DEL CORO DI S. VITALE A RAVENNA DIS DA ME J. A. R. MDCCCXXXIII. Unterhalb einer durchgezogenen Linie: THEODORA. MOGLIE DE L'IMPERATORE GIVSTIANO. Oben, außerhalb der Darstellung, unleserliche Bezeichnungen mit Bleistift, wohl Farbangaben.

¹³⁰⁰ Kulczak-Rudiger stellt hier fest, dass Ramboux trotz seiner Liebe zum Detail verschiedene Aspekte der Darstellung nicht bemerkte oder nicht hat bemerken wollen, was der Verfasserin verwunderlich erschien, da es für eine originalgetreue Wiedergabe z.B. der Blickrichtungen der Figuren keine besonderen Fähigkeiten bedurfte. KULCZAK-RUDIGER, Ravenna, S. 451.

Kat. Nr. 10 (Katalog 1851), Verz. Nr. 16 (1840), Inv. Nr. 161.

Nach Mosaik. Um 540.

Ravenna, S. Vitale.

Siehe auch *Kat. Nr. 10*.

Wie im obigen Fall (*Kat. Nr. 11*) wurde auch dieses Mosaik¹³⁰¹ durch Felice Kibel 1863 - 1864 nachhaltig verändert:¹³⁰² Wie das Aquarell zeigt, standen die Dargestellten noch 1833 auf einem Boden, der unterhalb der Plinthe des Weihwasserpfeilers nahezu über die gesamte Breite des Mosaiks mit einer unregelmäßig verlaufenden ockerfarbenen Bruchkante abbrechen scheint – wohl war das Mosaik in diesem Bereich stark beschädigt. Unterhalb der Bruchkante befindet sich auf einer niedrigeren Ebene ein mit dieser Bruchkante passig verlaufender bläulich-grüner Streifen. Unterhalb einer schmalen schwarzen Linie befand sich, wie das Aquarell zeigt, auf Goldgrund ein heute entferntes schmales Zierband aus abwechselnd kleineren roten und größeren blauen längsrechteckigen Juwelen (*Abb. 69*). Kibel beschnitt einen Streifen ab der höchsten Erhebung der Bruchkante bis unterhalb des schmalen Zierbands. Er schnitt dabei die (horizontale) Hälfte der Plinthe des Weihwasserbeckenpfeilers ab und verkürzte die seitlich rahmenden Pilaster – heute zählen sie links 15 und rechts 16 Schmuckfelder; auf dem Aquarell sind es links 20 und rechts 21: selbst vor der Pilasterverkürzung zu viele und damit wohl eine Ungenauigkeit bei der Wiedergabe. Die Pilasterbasen wurden von Kibel nach oben versetzt: auf dem Aquarell setzen die Basen direkt an der unteren schwarzen Randlinie an und lassen keinen schmalen grünen Zwischenraum erkennen. Beschnitten wurde auch der schmale grüne Streifen neben dem rechten Pilaster: Bei Ramboux verläuft er bis hinunter zur schwarzen Randlinie. Anstelle des entfernten Streifens setzte Kibel ein breites Gemmenband nach dem Vorbild des Gemmenbands ein, das das Mosaik an den übrigen drei Seiten umläuft. Die unterhalb dieses Bandes liegenden Ornamentbänder wurden nicht verändert, wie das Aquarell in der linken unteren Ecke zeigt. Weitere Veränderungen Kibels betreffen auch die Darstellung selbst: der (vom Betrachter aus) linke Fuß von Theodora ist von Kibel restauriert worden, laut Aquarell scheint er ein Stück weiter rechts gestanden zu haben. Auch die Stellung der beiden Füße der links stehenden Hofdame, der Verlauf und der schwarze Abschluss ihres Gewandsaums zeigen sich auf dem Aquarell verändert: auch für diese Bereiche sind restaurative Eingriffe Kibels belegt.¹³⁰³

Nicht belegt sind sie für die übrigen Bereiche, die vom Aquarell abweichen. Merkwürdig sind die vom heutigen Mosaik¹³⁰⁴ abweichenden Abstände der Figuren auf dem Mantelsaum der Theodora. Sind sie auf ein Versehen Ramboux' zurückzuführen? Auch das Fehlen der schwarzen Konturen entlang der unteren Gewandsäume ist auffällig, wie bereits auf dem Aquarell nach dem Mosaik Justinians (*Kat. Nr. 11*). Wie dort ist auch der innere Nimbusrand Theodoras anders gestaltet als auf dem Mosaik heute: er besteht aus weißen und dunklen *tesserae* im Wechsel – das Mosaik heute zeigt dort nur verein-

¹³⁰¹ POESCHKE, Mosaiken in Italien, Tafel 63 und zu dem Mosaik S. 160 - 164. WILPERT/SCHUMACHER, Die römischen Mosaiken, Abb. 109.

¹³⁰² RICCI, Tavole storiche, VI, Tav. LXIV.

¹³⁰³ RICCI, Tavole storiche, VI, Tav. LXIV.

¹³⁰⁴ POESCHKE, Mosaiken in Italien, Tafel 65.

zelte weiße *tesserae*. Verändert ist auch Theodoras Krone: Jedem der fünf aufragenden Kronenaufsätze ist bei Ramboux eine weiße Perle aufgesetzt; die äußeren Kronenaufsätze zeigen anstelle je eines blauen Steins einen grünen Stein. Die weißen Perlenstränge, die heute vom Kopfputz Theodoras entlang des Halses herabhängen, zeigt die Wiedergabe nicht. Auch der Ohrschmuck zeigt sich leicht abweichend. Eine um 1879 entstandene Farblithografie¹³⁰⁵ nach einem um 1837 angefertigten und heute verschollenen Aquarell Ernst Försters (1800 - 1885)¹³⁰⁶ (**Abb. 185**) zeigt die abhängenden Perlenstränge übereinstimmend mit dem Mosaik heute. Fehlten also die runden weißen *tesserae* 1833? War der Goldgrund des Nimbus beschädigt und diese Bereiche vielleicht mit einem anderen Material verfüllt worden? Denn schaut man genauer hin, erkennt man auf dem Aquarell gräuliche Verfärbungen in verschiedenen Bereichen des gesamten Nimbusgrundes (besonders deutlich rechts unten und links um die Fibel), die auf Verschmutzungen nicht des Blattes, sondern auf übernommene Verfärbungen hindeuten: auf bemalten Verfüllungen schadhafter Stellen hätte Staub und Schmutz stärker anhaften können als auf einer Mosaikoberfläche. Vergleichbare Verfärbungen finden sich auch über der vom Betrachter aus rechten Schulter des Mannes neben Theodora, oberhalb des Kopfes der Hofdame neben Theodora und neben dem linken herabhängenden Stoffteil des gestreiften Wandbehangs (Ricci weist den unmittelbar darüber liegenden Bereich der letztgenannten Partie als antik-restauriert aus¹³⁰⁷). Nicht zufällig erscheint mir ferner die im Vergleich zum Goldgrund hinter Theodora deutlich dunklere Färbung des Goldgrundes hinter den sechs Hofdamen rechts und die Gestaltung der Schale in ihren Händen: die Wandung weist keine weißen runden *tesserae* auf, wie auch auf der Lithografie. Dort allerdings nicht überliefert und auf dem Mosaik heute nicht zu erkennen ist eine blaue Halskette, die bei Ramboux den Hals der zweiten Hofdame von rechts schmückt. Theodoras Halskette weist auf der Lithografie fünf, bei Ramboux vier und auf dem Mosaik heute drei dunkelblaue Edelsteine auf. Die sechste Hofdame von rechts wiederum trägt weder bei Ramboux noch auf der Farblithografie einen Halsschmuck,¹³⁰⁸ auf dem Mosaik von heute allerdings schon. Sowohl ihre als Kapuze anmutende Kopfbedeckung als auch die der links neben ihr stehenden Hofdame erscheinen auf dem Aquarell als Hauben ohne Stoffverbindung zu den jeweiligen Mänteln – auf der Lithografie ist dies nur bei der sechsten Hofdame zu beobachten. Ferner ist die Halskette der Hofdame rechts neben Theodora anders gestaltet als auf dem Mosaik. Anders als auf dem Mosaik heute trägt der äußerst links stehende Mann in seinem braunen Haar einen dunkelbraunen Reif, der mit goldenen runden Plättchen besetzt ist. Ein Plättchen in der Mitte des Reifs ist größer als die anderen fünf. Darüber hinaus finden sich noch weitere kleinere Abweichungen.

Wie bereits auf dem Justinian-Mosaik zu beobachten, weichen auch auf dem vorliegenden Aquarell die Blickrichtungen vom heutigen Mosaikbefund ab. Während Theodora auf dem Mosaik heute leicht am Betrachter vorbei sieht, scheint sie den Betrachter auf dem Aquarell zu fixieren; die Pupillen liegen höher, lassen unten ein Stück Weiß des Auges erkennen. Ihr Hals ist bei Ramboux kürzer. Wiederum

¹³⁰⁵ HEFNER-ALTENECK, *Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften*, 1, Tafel 3.

¹³⁰⁶ Siehe S.79. Datierung des Förster-Aquarells bei BOCK, *Geschichte der liturgischen Gewänder*, 1, S. 434, Anm. 1.

¹³⁰⁷ RICCI, *Tavole storiche*, VI, Tav. LXIV.

¹³⁰⁸ Eine kurze dunkle Linie am Hals der Hofdame könnte auf zumindest zu einem Teil auf eine Fehlinterpretation Ramboux' verweisen.

anders als auf dem Aquarell blickt der Mann links von ihr den Betrachter gerade an, sein Kopf ist gerade ausgerichtet. Man könnte hier die korrigierende Hand Ramboux erkennen; im Übrigen jedoch dokumentiert Ramboux offenbar den Zustand des Mosaiks vor einer verändernden Restaurierung, die nach 1833 stattgefunden hat und die mit der Kibels identifiziert werden müsste: sie hätte damit größere Bereiche umfasst als bislang angenommen. Siehe ferner S. 212.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 24.

Kat. Nr. 13

Christus Victor zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,6 x 61,0 cm. Darstellung: 41,0 x 61,0 cm.

Unterhalb der Darstellung unleserlich: Mosaico nella Tribuna ... dip. 1833.

Kat. Nr. 11 (1851), Verz. Nr. 18 (1840), Inv. Nr. 98.

Nach Mosaik. 6. Jahrhundert.

Ehemals Ravenna, S. Michele in Africisco, Apsis. Seit 1851 Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, heute Bode-Museum.

Das vorbildliche Mosaik – erstmals bei Ciampini abgebildet¹³⁰⁹ und folglich seit dem 17. Jahrhundert theoretisch bekannt – wurde kurze Zeit, nachdem es Ramboux wohl im Frühsommer 1833 abgebildet hatte, transloziert: Nachdem der preußische Diplomat Minutoli 1842 von der Möglichkeit des Verkaufs des Mosaiks erfahren und davon König Friedrich Wilhelm IV. berichtet hatte, beauftragte ihn der König mit dem Erwerb des Mosaiks, der 1844 erfolgte. Es war für die Ausstattung einer neuen Kirche vorgesehen.¹³¹⁰ Durch ein Verschleppen der Arbeiten an dem Mosaik und langwierige Restaurierungsarbeiten erreichte das Mosaik Berlin erst im Oktober 1851. Zu diesem Zeitpunkt war die ursprüngliche Bestimmung des Mosaiks hinfällig geworden; das Mosaik wurde vergessen. Erst 1875 wurden die Kisten geöffnet. Erneut restauriert und bei der Zusammensetzung Steinchen für Steinchen stark verändert, wurde es 1904/05 ausgestellt und ist heute in Berliner Bode-Museum zu sehen. Eine Beurteilung des Aquarells ist aufgrund der nachhaltigen Veränderungen des Mosaiks schwierig, zumal das Mosaik zum Zeitpunkt der Entstehung des Aquarells bereits beschädigt und verändert („restauriert“) war.

Wie Effenberger ausführlich im Vergleich mit zwei Aquarellen italienischer Kopisten aus den Jahren 1842/43 gezeigt hat, hielt sich Ramboux eng an den „originalen“ Befund.¹³¹¹ Im Unterschied zu den italienischen Kopisten verzichtete Ramboux auf die Wiedergabe der Fehlstellen und ergänzte manche dieser Bereiche durch Hinzufügen gesicherter Details.¹³¹² Die beschädigten Figuren von Cosmas und Damian verschob Ramboux so, dass die verlorenen Bereiche durch das Halbrund des Kalottenbogens überschritten werden; er greift damit stark verändernd in die ursprüngliche Ikonografie der Darstel-

¹³⁰⁹ CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, II, Tab. XVII.

¹³¹⁰ REIB, *Rezeption frühchristlicher Kunst*, S. 39 - 42.

¹³¹¹ Die Aquarelle bilden die Beschädigungen und Fehlstellen ab. EFFENBERGER, *Eine frühe Kopie*, S. 167 - 170 und Abb. 1 auf Tafel 37.

¹³¹² EFFENBERGER, *Eine frühe Kopie*, S. 169.

lung ein, enthält sich aber auf diesem Wege der Ergänzung der Figuren. Das Aquarell enthält auch hinsichtlich der proportionalen Beziehung zwischen Apsismosaik und Schildwandmosaik sowie der Wiedergabe bestimmter Details Abweichungen vom Erscheinungsbild der Vorlage, die Effenberger als Indizien für eine nur teilweise vor dem Original ausgeführte Zeichnung interpretiert hat.¹³¹³ Tatsächlich erscheint das Schildwandmosaik im oberen Bereich verkürzt¹³¹⁴ – Ramboux verzichtete auf die Wiedergabe des die Darstellung oben rahmenden Gemmenbands; zudem ist der Abstand zwischen Kalottenscheitel und den drei zentralen Figuren des Schildwandmosaiks geringer als das Original vorgab. Offenbar stand für Ramboux zunächst besonders die Abbildung des Apsismosaiks im Mittelpunkt: Dies bestimmte die Größe des Blattes und den Abbildungsmaßstab. Als maßgebendes Element (Grundmodul) für die gesamte Abbildung fungierte der Rundbogen der Kalotte: exakt „abgezirkelt“ reicht er über die gesamte Breite des Blattes. Von der Wiedergabe dieses Apsiskalottenbereichs ausgehend verblieb offenbar nicht mehr genug Platz, um die darüber liegende Darstellung der Vorlage entsprechend wiederzugeben. Völlig unklar ist allerdings, warum Ramboux das äußere Gemmenband der in Untersicht abgebildeten Bogenlaibung nicht eingezeichnet hat – wohl tatsächlich Indiz für ein in diesem Fall nicht vor dem Mosaik ausgeführte Vorzeichnung; oder sollte Ramboux vor dem Hintergrund des Platzmangels und aus Rücksicht auf die Wiedergabe des Schildwandmosaiks die Bogenlaibung absichtlich verschlankt haben? Wahrscheinlicher ist, dass Ramboux die Bogenlaibung tatsächlich nur relativ flüchtig vor dem Original ausgeführt hat, wie zum Beispiel auch die rechte Seite des Taubenbandes nahelegt, die er spiegelverkehrt abbildete oder auch die farbige Ausführung der Ornamentbänder vernachlässigte. Hier scheint Ramboux keine Farbnotizen für die Farbigkeit besonders der Gemmenbänder gemacht zu haben – zwar sind die Gemmen mit Bleistift eingezeichnet, dann aber irgendwann zwischen 1833 und 1840 einheitlich mit gelber beziehungsweise roter Aquarellfarbe übermalt worden. Siehe ferner **S. 212**.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 26; EFFENBERGER, Eine frühe Kopie, S. 167 - 170 und Tafel 36.

Kat. Nr. 14

Christusmonogramm zwischen vier Engeln, Evangelistensymbolen und Heiligen

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 38,4 x 49,9 cm.

Unterhalb der Darstellung mit Feder: *Musaico nella volta della cappella „detta di S. Pier. Grisologo“ a Ravenna edif. intorno alla meta del quinto secolo.*

Kat. Nr. 12 (1851), Verz. Nr. 13 (1840), Inv. Nr. 165.

Nach Mosaik. 6. Jahrhundert.

Ravenna, Cappella Arcivescovile, Gewölbe mit nördlichen und südlichen Bogenlaibungen.

¹³¹³ EFFENBERGER, Eine frühe Kopie, S. 168.

¹³¹⁴ Diese Verkürzung geht nicht auf eine nachträgliche Beschneidung des Blattes und damit der Darstellung zurück. Ramboux ließ einen sehr schmalen Rand um die Abbildung frei.

Ramboux datiert die Mosaik um die Mitte des 5. Jahrhunderts und damit in die Zeit der Mosaik von S. Vitale.¹³¹⁵ Auf die Mosaiken, die Ramboux wohl 1833 kopiert hat, hätte Ramboux durch die Erwähnungen in älterer Literatur oder lokalen Guiden aufmerksam werden können; weder bei Ciampini noch d'Agincourt finden sich Hinweise.¹³¹⁶ Interessiert haben ihn hier wohl besonders die mit Namen versehenen Märtyrerbildnisse, die er vor Ort in den vier angrenzenden Bogenlaibungen vorfand. Für die Abbildung wählte er die das Gewölbemosaik¹³¹⁷ seitlich flankierenden Bogenlaibungen aus und projizierte die gekrümmten Darstellungen streng in die Fläche.

Ramboux verzichtete auf die Wiedergabe der Christusmonogramms im Scheitel der Bögen und veränderte die Abfolge der Märtyrer- und Märtyrerinnen-Medaillons mitsamt der Tituli: das oberste Medaillon ist jeweils mit dem dritten Medaillon von oben vertauscht. Zudem dreht er die drei obersten Medaillons mit ihren Tituli um 180°, so dass der Betrachter sie bequem betrachten kann, ohne das Blatt drehen zu müssen. Stutzig machen auf den ersten Blick die Tituli der beiden oberen Märtyrer SEBASTIANVS (statt heute POLYCARPVS) und FABIANVS (statt COSMAS) sowie auf der anderen Bogenlaibung die der beiden oberen Märtyrerinnen EVFIMIA (statt EVFEMIA) und DAIRIA (statt DARIA). Doch Ramboux übernahm hier offenbar gewissenhaft den Zustand der Mosaik zu seiner Zeit: Im Zuge von Restaurierungsmaßnahmen im 17. Jahrhundert sind sowohl die Tituli als auch die dazugehörigen Medaillons selbst übermalt und damit verändert worden. Verglichen mit dem historischen Foto,¹³¹⁸ das die Mosaik wiederum vor der Restaurierung (Reinigung) von 1911 - 1914 abbildet,¹³¹⁹ zeigt das Aquarell deutliche Übereinstimmungen – allerdings auch weitere Abweichungen.

Die Medailloneinfassungen und die Heiligendarstellungen mitsamt Gewandung und Schmuck sind differenziert (individualisiert) wiedergegeben – auch hier tun sich Unterschiede zum heutigen, einheitlicheren Befund auf, die auf bislang nicht bekannte Übermalungen nicht allein der Tituli, sondern auch der Medaillons selbst hinweisen. Natürlich interpretiert Ramboux die Köpfe und die Gewandteile naturalistisch – die Heiligendarstellungen zeigen stilistisch die Tendenz zur Abschwächung der byzantinischen Merkmale im Rahmen der naturalistischen und malerischen Interpretation. Gleiches gilt für die Gesichter der Engel und des anthropomorphen Matthäussymbols im Gewölbe. Doch ging er auch so weit, den Haar- und Halsschmuck der Märtyrerinnen eigenmächtig zu verändern und den Engeln einen juwelenbesetzten Stirnreif aufzusetzen? Mir erscheint es angesichts anderer Blätter aus der Aquarellsammlung wahrscheinlicher, dass er hier Übermalungen übernommen hat. Die Übermalungen müssen sich daher nicht allein auf einige Tituli, sondern auch auf die Heiligenköpfe selbst erstreckt haben. Sie betrafen wohl auch die Umrahmungen der Bildnismedaillons (heute einheitlich) und vielleicht auch die Hintergründe (heute teilweise dunkelblau). Auffällig ist auch der abweichend vom

¹³¹⁵ Verzeichnis, Nr. 13. StA Düsseldorf, II 618, 21r. MOSLER, Museum Ramboux, S. 5.

¹³¹⁶ MONTFAUCON, *Diarium Italicum*, S. 101. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 49.

¹³¹⁷ POESCHKE, *Mosaiken in Italien*, Abb. 29.

¹³¹⁸ RICCI, *Tavole storiche*, V, Tav. L, A. Auch bei IANNUCCI, *Restauri ravennati*, Abb. 6.

¹³¹⁹ DEICHMANN, *Ravenna*, 2, Kommentar, 1. Teil, S. 202 - 204. Für Eufemia und Daria sind Übermalungen bislang nicht dokumentiert. 1568 waren Restaurierungen beendet, bei der die Wandverkleidung und Stuckgesimse erneuert, aber auch Mosaik auf der südlichen und nördlichen Gewölbelinette durch Fresken des ravenatischen Malers Luca Longhi (1507 - 1580) ersetzt worden sind. Um 1643 fanden Umbauarbeiten statt. Weitere Arbeiten, insbesondere Malereiarbeiten, sind erst für 1911 - 1930 bekannt. DEICHMANN, 2, Kommentar, 1. Teil, S. 200.

heutigen Befund dargestellte Markuslöwe: Ramboux zeigt ihn als „Löwenmenschen“ – der Löwe besitzt die Formen eines menschlichen Oberkörpers; anders als heute ist die über seinen Kopf ragende Flügelspitze nicht vorhanden, zudem besitzt der Löwe einen hellblauen Nimbus, wie heute nur das Johannes- und Matthäussymbol. Da auf einem Foto aus dem 19. Jahrhundert¹³²⁰ das Markussymbol ganz ähnlich aussieht, hat Ramboux auch hier die Übermalung einer Fehlstelle übernommen, die den zusammenhängenden Bereich der rechten Schulter, des Kopfes und der rechten Pfote betraf. Auf diesem und einem weiteren Schwarz-Weiß-Foto¹³²¹ nicht zu erkennen, scheinen die Nimben der vier Engel um 1833 denselben blauen Grund aufgewiesen zu haben wie das Christusmonogramm. Die dunklen *clavi* an den Ärmeln der Engelsgewänder heute hat Ramboux damals nicht deutlich gesehen – nur der Ärmel des Engels in der linken Ecke zeigt an seinem linken Arm eine schwache dunkle Linie –, ebenso waren die gelben Streifen der grünlichen Erdhügel in den Gewölbezwickeln zu erkennen (oder vorhanden). Das Aquarell deutet also auf eine deutlich umfangreichere Übermalung der Bogenlaibungen und des Gewölbes hin als bislang angenommen; ob es sich dabei um Übermalungen mit Ölfarbe, *al fresco* oder ein Ersetzen durch Mosaik gehandelt hat, lässt sich nicht sagen. Die blasser wirkende Farbigkeit, insbesondere bei den Haarfarben der Heiligen zu beobachten, könnte auf die Staubschicht auf dem Mosaik zurückzuführen sein. Vielleicht ist dies auch Grund dafür gewesen, den eigentlichen Schimmer des Goldmosaiks nicht durch Goldtupfen anzudeuten, sondern dem stumpfen Goldgrund mit einer homogenen gelben Farbe zu entsprechen.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 13.

Kat. Nr. 15

Privilegienübergabe an den Erzbischof von Ravenna, flankiert von Bischöfen Ecclesius und Severus

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 42,7 x 58,3 cm. Darstellung: 35,5 - 35,8 x 58,3 cm. Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: Mosaico nel Choro di S. Apollinare in Classe fuor di Ravenna il quala rapres l'Arcius Reparato il quale in Costantinopoli attenno Costantino Paganolo [unleserlich] chiesa di Ravenna/ Raparatus iam Eccl. Rav. [unleserlich] nomus sed [unleserlich] V. M. IX obiet anno DCLXXVI. Außen rechts: J. A. R. Jul. [oder Aug?] 1833.

Kat. Nr. 13 (1851), Verz. Nr. 19 (1840), Inv. Nr. 156.

Nach Mosaik. Um 677.

Ravenna, S. Apollinare in Classe, Nordwand und Apsis des Presbyteriums.

Die Mosaik¹³²² waren bereits bei Ciampini abgebildet¹³²³ und theoretisch bekannt, als Ramboux sie im Sommer 1833 kopierte. Ramboux datiert das Mosaik auf 677, identifiziert die Darstellung mit „wie

¹³²⁰ DEICHMANN, Ravenna, 2, Kommentar, 1. Teil, Abb. 148. Auch bei IANNUCCI, Restauri ravennati, Abb. 6.

¹³²¹ IANNUCCI, Restauri ravennati, Abb. 8.

¹³²² POESCHKE, Mosaiken in Italien, S. 178 - 181.

¹³²³ CIAMPINI, Vetera Monumenta, II, Tab. XXIV. MONTFAUCON, Diarium Italicum, S. 101. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 50.

Kaiser Constantin Pogonatus Erzbischof von Ravenna Reparatus viele Privilegien für die Kirche S. Vitale“ übergibt.¹³²⁴ Mosler identifizierte die übrigen Personen.¹³²⁵

Auf die zwei Mosaik mit den Bischöfen Ecclesius und Severus, die jeweils neben der *Privilegienübergabe* liegen und durch eine gemeinsame orangerote Rahmung miteinander verbunden sind, geht Ramboux in seinem Verzeichnis nicht ein; dies muss beim Betrachter den Eindruck verstärken, dass diese Mosaik die *Privilegienübergabe* tatsächlich flankieren. Jedoch befinden sich die beiden Mosaik in der Chorapsis und sind dort auf je einer der Wände zwischen den Fenstern angeordnet: Ramboux liefert also hier eine Kompilation aus drei Mosaiken, die sich an ursprünglich anderen Orten in der Kirche befinden. Ähnlich komponiert ist auch das folgende Aquarell mit weiteren Mosaiken der Kirche (**Kat. Nr. 16**).

Das Mosaik der *Privilegienübergabe* ist häufig verändernd restauriert worden. Zu unbekanntem Zeitpunkt während des 18. und 19. Jahrhunderts wurden relativ großflächige Fehlstellen und Beschädigungen ausgebessert und bemalt. In Zuge dieser Arbeiten sind auch die intakten Bereiche teilweise übermalt worden. Zwischen 1907 und 1911 wurden diese Ausbesserungen und Übermalungen wieder entfernt.¹³²⁶ Ramboux hat auf dem Aquarell damit historische Retuschen „stilgerecht“ übernommen, wie der Vergleich mit einem im Vorfeld der Restaurierung um 1890 aufgenommenes Schwarz-Weiß-Foto¹³²⁷ dokumentiert; wahrscheinlich sah er das Mosaik mit seinen Ausbesserungen und Übermalungen etwas besser erhalten als um 1890. Wie auf den meisten übrigen Aquarellen auch, wurde das gewiss beschädigte Mosaik von Ramboux auf Grundlage vorgefundener Hinweise ergänzend rekonstruiert, so dass es auf dem Aquarell (auf den ersten Blick) intakt wirkt. Abgesehen von der Farbigkeit vermittelt es so Anhaltspunkte über den früheren Zustand des Mosaiks, die auf dem Foto nicht erkennbar sind – auch wenn die Wiedergabe zugleich auch gefärbt ist von der Ramboux’schen Interpretation und der Übertragung in das Medium Aquarell. Wie auf dem Foto noch erkennbar, zeigt Ramboux die Gesichter im Vergleich mit dem Mosaik heute¹³²⁸ wesentlich weicher modelliert: markante Falten, die Konturen an Nasen und die breiten dunklen Augenbrauen finden sich auf dem Aquarell nicht. Auch die dunkle Schattierung unterhalb der Augen fehlt. Die Haarfarben wirken, vielleicht infolge der Verschmutzung des Mosaiks um 1833, insgesamt heller: Anders als auf dem Mosaik heute besitzt etwa der Bischof weißes Haar und einen weißen Bart. Allein den Bischofskopf scheint Ramboux wohl aus ästhetischen Gründen stärker verändert zu haben: er zeigt eine länglichere Form und die Ohren scheinen stärker angelegt zu sein. Die Pupillenstellung indes gibt Ramboux übereinstimmend mit dem Foto wieder; dies ist auch bei den übrigen Figuren der Fall, sofern erkennbar.

Die runden Nimben der beiden Männer links scheinen einen Hinweis auf die Beschädigung der Übermalung zu enthalten. Ramboux gibt sie nicht nur leicht dunkler wieder als die übrigen, sondern auch mit einer an Craqueluren erinnernden Struktur (**Abb. 105**). Zudem ist der weiße Rand der beiden Nimben teilweise schwärzlich gefärbt. Das Foto zeigt die beiden Nimben mit einer, wie es scheint,

¹³²⁴ Verzeichnis, Nr. 19. StA Düsseldorf, II 618, 21r.

¹³²⁵ MOSLER, Museum Ramboux, S. 5.

¹³²⁶ RICCI, Tavole storiche, VII, Tav. LXVIII und LXIX.

¹³²⁷ IANNUCCI, I Vescovi, Fig. 10.

¹³²⁸ POESCHKE, Mosaiken in Italien, Abb. 69.

dunklen Farbschicht bemalt, die jedoch zu diesem Zeitpunkt bereits teilweise abgebröckelt gewesen zu sein scheint. Auf Retuschen nach 1833 könnte der auf dem Foto dunkel gefärbte untere Abschnitt des weißen kaiserlichen Ärmels hindeuten, der bei Ramboux weiß ist und einen schmalen und einen breiteren goldenen Streifen zeigt. Auch der Bereich seines weißen Untergewands über dem Oberschenkel ist leicht verändert: den drei untereinander liegenden goldenen Punkten bei Ramboux entsprechen auf dem Foto zwei untereinander liegende dunkle, kurze Striche und ein darunter liegender dunkler Punkt. Der mit einem Edelsteinfries geschmückte Pilaster am linken Bildrand besteht aus zehn querrrechteckigen Elementen und ist entsprechend kürzer als auf dem Mosaik heute. Auf dem Foto sind es 12 Elemente. Diese Ungenauigkeit bei der Wiedergabe findet sich auch auf dem Aquarell nach dem *Kirchgang der Kaiserin Theodora* (*Kat. Nr. 12*) und lässt auf eine spätere Vollendung abseits des Originals schließen.

Die beiden Bischofsmosaik weisen ebenfalls Unterschiede zum heutigen Erscheinungsbild auf. Bei der Übertragung der Mosaik unterlief Ramboux eine kleinere Ungenauigkeit: wohl aus Platzmangel fällt das linke Mosaik mit *Bischof Ecclesius* etwas schmaler aus als die Wiedergabe des Mosaiks mit Severus rechts. Bei den zu beobachtenden Abweichungen vom Zustand heute scheint bei beiden Mosaiken wiederum die Restaurierung zwischen 1907 - 1911¹³²⁹ ursächlich zu sein. Hierbei wurden im beschädigten unteren Viertel historische Ergänzungen durch Mosaik ersetzt und offenbar nennenswert verändert. Ramboux sah offenbar die seitlichen Pilaster tatsächlich bis zum unteren Rand der Darstellungen verlaufen, während diese heute nur bis kurz unterhalb der Füße der Bischöfe reichen. Auch der Boden, auf dem die Bischöfe stehen, ist wie bei der *Privilegienübergabe* nicht grasgrün wie heute, sondern grau. Zudem wird er zum Vordergrund hin heller – auf den Mosaiken ist er relativ gleichmäßig gefärbt. Die weißen Untergewänder beider Bischöfe liegen jeweils auf den Schuhen auf – auf dem Aquarell sind sie ein Stück kürzer und weisen einen geraden Saumverlauf auf.

Für die übrigen abweichenden Bereiche, vor allem die Farbigkeit und kleinere Details betreffend, sind bislang keine restaurativen Eingriffe überliefert.

Die Vorhänge hängen jeweils an vier Schlaufen, wobei nur je drei sichtbar sind und die vierte von den Pilasterkapitellen verdeckt wird: auf dem Mosaik ist es eine Schlaufe mehr, die sichtbar ist. Bei Ramboux fehlen die kleinen goldenen Schmuckelemente an den äußeren Rändern der Vorhänge oben. Das jeweils am Handgelenk sichtbare weiße Stück der Bischofuntergewänder besitzt auf dem Aquarell zwei parallele schwarze Streifen – auf den Mosaiken ist es jeweils nur einer.

Bischof Ecclesius trägt auf dem Aquarell ein graues statt auf dem Mosaik heute ein braunes Übergewand. Bei Ramboux ist an der rechten Hand der Daumen zu erkennen, der teilweise durch den Zeigefinger verdeckt wird. Die in die Ecken des Codexdeckels gesetzten Edelsteine sind grün (auf dem Mosaik heute rot), die auf den Kreuzbalken blau (und nicht grün). Die Votivkrone über seinem Kopf ist mit einem zentralen grünen Stein besetzt, der von je einem blauen Stein flankiert wird; das Mosaik zeigt dort heute mehrere weiße und drei grüne Steine.

¹³²⁹ RICCI, *Tavole storiche*, VII, Tav. LXVII (*Ecclesius*), Tav. LXIX (*Severus*).

Anders als auf dem Mosaik heute ist das Stück des Untergewands, das *Bischof Severus* über seinen (vom Betrachter aus linken) Arm fällt, goldgelb (und nicht weiß). Der Codexdeckel ist im Zentrum mit einem grünen Stein besetzt (auf dem Mosaik ist es ein roter), die Votivkrone mit einem roten Stein und je einem flankierenden grünen Stein (auf dem Mosaik drei grüne). Der wohl deutlichste Unterschied besteht in dem fehlenden Edelsteinschmuck der Pilaster der Severusdarstellung. Hinweise, die auf eine spätere (nach 1833) erfolgte Ergänzung dieses Schmucks hindeuten, gibt es nicht. Hat sich Ramboux keine entsprechenden Farbnotizen gemacht, bevor er das Blatt an anderem Ort vollendet hat? Oder beweist das Aquarell verändernde Eingriffe an den Mosaiken bis 1833?

Die Tituli lesen sich auf dem Aquarell von links nach rechts: ECLE/ SIVS// CONSTANTINVS MAIOR IMPERATOR./ HERACLII ET TIBERII... IMPERATOR.// AR/ COP=/ VS [absteigend]// PRIVILEGIA// SCS[über allen ein]SE/ VERVS

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 29.

Kat. Nr. 16

Opfer des Abel und des Melchisedek, flankiert von den Bischöfen Ursicinus und Ursus

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,0 x 62,4 cm. Darstellung: 34,8 x 56,5 cm.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder unleserlich bezeichnet und verwischte Farbangaben.

Verz. Nr. 20 (1840), Inv. Nr. 160.

Nach Mosaik. Um 677.

Ravenna, S. Apollinare in Classe, Chor.

Die Aufteilung des Blattes mit den beiden flankierenden Bischöfen stimmt mit derjenigen des oberen Blattes überein (***Kat. Nr. 15***). Das wohl während des Sommers 1833 entstandene Aquarell nach dem bei Ciampini und d'Agincourt abgebildeten Mosaik¹³³⁰ ist unvollendet. Oberhalb und unterhalb der vollständig ausgeführten Darstellung befinden sich mit Bleistift angelegte waagerechte, senkrechte und halbkreisförmige Linienverläufe; auch die seitlichen Pilasterschäfte des *Opfer des Abel und Melchisedek* ließ Ramboux weiß: nur die Basen und die Kapitelle sind golden gefasst. Da dieses Mosaik die gleiche ornamentale Verzierung wie das Mosaik der *Privilegienübergabe* besitzt, hielt Ramboux eine Vollendung des Aquarells zunächst für unnötig;¹³³¹ er beabsichtigte eine spätere Vollendung unter Gebrauch des vollendeten Aquarells nach jenem Mosaik (***Kat. Nr. 15***).

1833 war das Mosaik bereits mehrfach restauriert worden: Fehlstellen waren ausgebessert und bemalt worden. 1909 - 1911 sind diese Ergänzungen entfernt worden. Ein Schwarz-Weiß-Foto des Mosaiks, das vor der Restaurierung aufgenommen wurde¹³³² und der teilweise rekonstruierende Stich Garruccis von 1877¹³³³ lassen mit dem Aquarell eine weitestgehende Übereinstimmung erkennen. Die schwarze

¹³³⁰ CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, II, Tab. XXIV, pag. 81. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, II, S. 36 ff, III, S. 16, Tafel V.

¹³³¹ Verzeichnis, Nr. 20. StA Düsseldorf, II 618, 21r.

¹³³² MAZZOTTI, *La Basilica*, S. 184, Abb. 64. Siehe auch das Restaurierungsschema bei RICCI, *Tavole storiche*, VII, Tav. LXX.

¹³³³ GARRUCCI, *Storia*, tav. 266,5.

Fläche unter dem Altar sollte erst 1910 entfernt werden und die verdeckte Inschrift freigeben. Den Titulus über Melchisedek gibt Ramboux wie Garrucci und das Foto mit MELCHISEDECH wieder (heute MELCHISEDEC). Weitere Übereinstimmungen betreffen die Gestaltung des Altartuchs, die Figur und das Gewand des Abel und die Art, wie Abel das Opfertier präsentiert. Auf dem historischen Foto erscheint der Boden ähnlich hell wie das Altartuch: dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass der Boden im 19. Jahrhundert tatsächlich nicht grün wie heute, sondern heller (bemalt oder verschmutzt?) gewesen sein könnte: Ramboux zeigt ihn grau. Die Hand Gottes und die Wolken um sie herum sind auf dem Aquarell leicht abweichend wiedergegeben. Der (vom Betrachter aus) linke Finger ist auf dem Mosaik heute und auf dem historischen Foto weniger stark abgespreizt. Wie auf dem Stich Garruccis angedeutet, verläuft die Trennungslinie der beiden Wolken oberhalb der Hand bei Ramboux über die gesamte Breite der Wolken. Melchisedeks Gesicht und sein Haar stimmen weitgehend mit dem Foto und dem Stich Garruccis überein. Ein Unterschied ist der Bart, der auf dem Aquarell spitzer zuläuft und an der rechten Seite eine Einbuchtung aufweist – laut Ricci wurde dieser Bereich erst Anfang des 20. Jahrhunderts restauriert und möglicherweise verändert:¹³³⁴ Ein Foto, das während der Restaurierung aufgenommen wurde,¹³³⁵ zeigt in genau diesem Bereich eine abgenommene Ausbesserung. 1833 war diese Fehlstelle bereits vorhanden, aber war wohl noch nicht ausgebessert worden – oder war sie in der Farbe des Halses ergänzt worden? Zumindest zeigt das Foto aus der Zeit vor der Restaurierung ab 1909 den Bereich weiß. Die Haarsträhne auf der Schulter links ist auf dem Mosaik ein Stück länger; auch hier offenbart das historische Foto eine Beschädigung, die wohl 1833 bereits vorhanden war und wohl dunkelblau übermalt war. Die Fibel, die das Übergewand Melchisedeks über der Brust zusammenhält, besteht, anders als auf dem Mosaik heute, aus vier türkisfarbenen runden Steinen, die in der Form eines griechischen Kreuzes um einen zentralen violetten, hochovalen Stein angeordnet sind. Der Bereich wurde zwischen 1909 - 1911 restauriert und möglicherweise verändert. Auf dem historischen Foto ist keine Fibel zu erkennen; Garrucci gibt sie nur ungenau wieder. Möglich, dass Ramboux hier noch originale Reste gesehen hat.

Eine leichte Ungenauigkeit zeichnet das Aquarell in Bezug auf die Positionierung der Figuren und kleinerer Details im Bildraum aus: Den *scyphus* hat Ramboux leicht verrückt, er steht eigentlich näher an der Tischkante. Der rechte Vorhang besitzt nur fünf Schlaufen, wobei die fünfte Schlaufe vom inneren Pilasterkapitell verdeckt ist – auf dem Aquarell ist der Vorhang damit etwas schmaler als auf dem Mosaik. Der rechte Fuß Abels überschneidet sich eigentlich mit dem inneren Pilaster links. Auch steht Abel eigentlich etwas näher am Altar; Isaak hingegen ist auf dem Mosaik ein Stück weiter vom Altar entfernt; Abrahams linker Fuß wird vom Pilaster verdeckt. Insgesamt scheint Ramboux das Bildfeld leicht in die Breite gezogen zu haben.

Wie die Abbildungen nach den beiden Bischofsdarstellungen auf dem Blatt der *Privilegienübergabe* (*Kat. Nr. 15*) weisen auch die Bischofsdarstellungen auf dem vorliegenden Blatt in ähnlichen Bereichen Abweichungen von den Mosaiken heute auf.

¹³³⁴ RICCI, *Tavole storiche*, VII, Tav. LXX.

¹³³⁵ IANNUCCI, *I vescovi*, fig. 7.

Die unteren Bereiche der Mosaik sind 1909 - 1911 restauriert worden.¹³³⁶ Offenbar wurden dabei historische Ergänzungen beseitigt, die Ramboux 1833 noch angetroffen hat. Die Pilasterschäfte reichen auch hier bis zum unteren Ende der Darstellung. Ramboux zeigt die Pilaster einheitlich violettgrau – und nicht golden bzw. ohne die Edelsteinelemente der Pilaster auf dem Ursusmosaik. Der Boden beider Mosaik ist auf dem Aquarell grau. Die Säume der weißen Untergewänder zeigen einen leicht veränderten Verlauf und scheinen länger zu sein; auch die Stellung der Füße ist bei beiden leicht verändert. Die gerafften Vorhänge zeigen am unteren Saum oberhalb einer weißgelassenen Kante eine goldene Borte; auf dem Mosaik ist der Saum golden. Die goldenen Schmuckornamente sind im Verhältnis zur Fläche der Vorhänge größer; die kleinen viereckigen Schmuckornamente an den äußeren oberen Vorhangseiten fehlen auf dem Aquarell und auch auf den Nachstichen Garruccis aus der Zeit um 1877.¹³³⁷ Die Vorhänge hängen jeweils an vier Schlaufen, wobei nur je drei sichtbar sind und die vierte von den Pilasterkapitellen verdeckt wird – auf den Nachstichen und den Mosaiken heute ist es eine Schlaufe mehr. Die über dem Kopf des Ursicinus hängende Votivkrone ist mit zwei, diejenige über Ursus mit einem grünen Edelstein(en) besetzt: Die Nachstiche und die Mosaik zeigen heute¹³³⁸ jeweils drei.

Auch der Edelsteinbesatz der Codexdeckel ist bei beiden verändert. Zumindest der Codexdeckel des Ursus wurde zwischen 1907 und 1911 restauriert und dabei offenbar verändert;¹³³⁹ auch wenn Dokumente, die auf eine Restaurierung auch der Codexdeckel des Ursicinus und der beiden anderen Bischöfe Eclesius und Severus (*Kat. Nr. 15*) hindeuten, nicht vorliegen, könnten die Aquarelle eine solche Restaurierung und Veränderung nahelegen: Bei *Ursicinus* zeigt der Codexdeckel in den Ecken leuchtend grüne (auf dem Mosaik blaue) Edelsteine, die die zentralen roten Steine umgeben, sind weiß mit zentralem schwarzem Punkt (auf dem Mosaik weiß ohne Punkt). Die entsprechenden Ecksteine auf dem Codexdeckel des *Bischof Ursus* sind ebenfalls leuchtend grün (auf dem Mosaik rot), die weißen Steine umgeben einen zentralen blassblauen Stein (auf dem Mosaik ist er rot); die Kreuzbalken besitzen rote Linien (auf dem Mosaik schwarze). Außer den genannten und weißen Steinen an den Kanten des Deckels zeigt das Aquarell keinen weiteren Schmuck – auf dem Mosaik sind noch blaue Steine vorhanden.

Der Kopf des Ursicinus wurde offenbar auch verändert: das Aquarell zeigt ihn nicht als jungen Mann mit schwarzem Haar und Bart, sondern als älteren Mann mit grauem Haar und Bart. Der Nachstich Garruccis aus der Zeit um 1877 zeigt den Kopf übereinstimmend mit dem Mosaikbefund heute.¹³⁴⁰ Auf dem Stich nicht dokumentiert sind die bei beiden Bischöfen abweichend zum heutigen Mosaikbefund gezeigten Pupillenpositionen: sie liegen relativ hoch und werden von der oberen Augenhöhle jeweils größtenteils verdeckt. Die Tituli lesen sich auf dem Aquarell von links nach rechts: VRSI/CINVS//MELCHISEDECH// SCS[über den drei Buchstaben ein ~]VR/SVS

¹³³⁶ RICCI, *Tavole storiche*, VII, Tav. LXIX und LXX.

¹³³⁷ GARRUCCI, *Storia*, tav. 267,1.

¹³³⁸ POESCHKE, *Mosaiken in Italien*, Tafel 75.

¹³³⁹ RICCI, *Tavole storiche*, VII, Tav. LXIX.

¹³⁴⁰ GARRUCCI, *Storia*, tav. 267,1.

Wie die fehlende Auflistung in den Mosler'schen Katalogen nahelegt, war das Blatt in den Akademieräumen nicht ausgestellt – wenn auch wenige Stockflecken auf dem Blatt vorliegen, die eine Rahmung unter Glas und Hängung in feuchter Luft vermuten lassen.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 22.

Kat. Nr. 17

Die heilige Agnes zwischen den Päpsten Honorius III. und Symmachus

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Blatt: 38,5 x 58,3 cm. Darstellung: 33,4 x 53,3 cm. Über der Darstellung auf grauem Grund mit grauer Feder: PONF. HONORIVS und PONF. SYMMACUS. Unterhalb der Darstellung: Musivis opera in Eccle: S. Agnetis extra maena Urbis via numentana. Anno 623.

Kat. Nr. 14 (1851), Verz. Nr. 14 (1840), Inv. Nr. 167.

Nach Mosaik. 625 - 638.

Rom, S. Agnese fuori le mura, Apsiskalotte.

Das bei Ciampini und d'Agincourt bereits abgebildete Mosaik¹³⁴¹ war zu Zeit Ramboux' relativ bekannt und galt als Beispiel für den Niedergang der Künste. Im Stichwerk von Gutensohn/Knapp wird das Mosaik nur teilweise auf den Tafeln XVII und XVIII sichtbar. Böhmer bemerkte bei der Betrachtung der Mosaikdarstellung die Nähe zu griechischen Gewändern¹³⁴² und sah damit allein das antike Erbe. Dennoch: Die monumentale Wirkung der Figuren gegen den Goldgrund (**Abb. 78**) beeindruckte bereits damals und Ramboux war wohl der erste, der das Mosaik in einem aufwendigen Aquarell abbildete. Bei der Anfertigung des Aquarells hätte Ramboux auf ein Gerüst verzichten und das Mosaik auch von der Empore des Kirchenschiffs aus studieren können.

Neben dem Aquarell sind noch zwei Bleistiftzeichnungen erhalten: die eine bildet allein die Figur der Heiligen ab, die andere zeigt einzelne Details aus dem Mosaik und enthält Farbnotizen und steht damit in einem wohl engeren Verhältnis zum Aquarell als die erste.¹³⁴³ (**Abb. 66 - 67**) Beide Zeichnungen sind nicht datiert.

Das Mosaik wurde zwischen August und Dezember 1842 einer Restaurierung unterzogen, wobei auch bemalter Verputz entfernt wurde, mit dem Fehlstellen verfüllt waren.¹³⁴⁴ Da das Aquarell 1840 aus Rom nach Düsseldorf abgeschickt wurde,¹³⁴⁵ entstand es vor der Restaurierung und bildet die heute entfernten bemalten Verfüllungen mit ab. Ein Hinweis darauf sind die feinen Linien, die unregelmäßig

¹³⁴¹ CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, II, Tab. XXIX, pag. 104. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, II, S. 22f. und 37; III. S. 8 und 17; V, pl. XI, 7c und pl. XVII, 2.

¹³⁴² Böhmers italienisches Tagebuch, Eintrag 8. 1. 1819, fol. 147. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4, Nrn. 1 - 39.

¹³⁴³ *Die heilige Agnes*. Bleistift auf weißem Papier, 19,2 x 9 cm. Oben rechts bez. 1634. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album I, S. 93. *Papst Honorius in Ganzfigur, Details der weiteren Figuren und der Girlande*. Mit Farbangaben. Bleistift auf Papier, 26, 2 x 21, 3 cm. Oben rechts bez. 258. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album I, S. 96.

¹³⁴⁴ DELFINI-FILIPPI, *Per la storia*, S. 90 - 91. Rumohr bemerkt 1827 über das Mosaik: „Sehr beschädigt; vieles sogar durch Malerey wiederhergestellt.“ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 195, Anm.

¹³⁴⁵ Das Blatt war in der ersten Lieferung an die Düsseldorfer Akademie enthalten. Diese hatte Ramboux um den 15. 12. 1840 in Rom aufgegeben. Verzeichnis, Nr. 14. StA Düsseldorf, II 618, 21r.

um die Köpfe der Päpste herum verlaufen (**Abb. 102a und b**). Vergleichbare Linien sind auch auf dem Stich Ciampinis überliefert, zeigen dort aber einen leicht anderen Verlauf.

Weitere Abweichungen vom heute (restaurierten) Zustand¹³⁴⁶ gehen über die Bereiche hinaus, die Matthiae als im 19. Jahrhundert verändert ausweist.¹³⁴⁷ Sie betreffen besonders die hl. Agnes (**Abb. 88 - 89**). Oberhalb des Kopfschmucks wird im Gegensatz zum Mosaik heute ein schmaler Abschnitt des Kopfes der Heiligen sichtbar. Anders als auf dem Mosaik heute und einer Tuschenachzeichnung aus dem späten 16. Jahrhundert¹³⁴⁸ sind die drei quadratischen Elemente ihres Kopfschmucks mit vier im Quadrat angeordneten runden roten Steinen besetzt. Im Zentrum der Quadrate befindet sich je ein goldener Stein, zwischen den Quadraten sind blaue und weiße runde Edelsteine zu erkennen. Das Mosaik heute zeigt dagegen anstelle der roten Steine weiße *tesserae* auf goldenem Grund, im Quadratzentrum je ein größerer Kreis aus dunkelblauen *tesserae*. Wenige rote *tesserae* werden nur im schmalen Bereich unterhalb des Kronreifs erkennbar. Ramboux zeigt ferner auf der Stirn der Heiligen, ausgehend vom mittleren Kronenelement, je eine halbkreisförmig verlaufende breite blaue Linie, die sich auf dem Mosaik heute nicht finden. Diese Linien zeigen auch die Bleistiftzeichnungen. Der Stich Ciampinis zeigt im entsprechenden Bereich offenbar Perlenstränge, auf einem Stich bei Garrucci von 1877¹³⁴⁹ indes fehlen diese Perlen (bereits?), auf der Tuschezeichnung aus dem 16. Jahrhundert sind sie (noch?) nicht vorhanden. Der kreisrunde Ohrschmuck (auf der Tuschezeichnung nicht vorhanden) stimmt in seiner Form mit dem Mosaik heute überein, ist aber etwas größer und zeigt je vier rote runde Steine, die den goldenen Grund in Form eines griechischen Kreuz freilassen. Reicht das mit weißen Perlen geschmückte Haar der Heiligen bei Ramboux bis zum Kinn, endet es auf dem Mosaik bereits höher. Das gleichmäßig blaugraue Gewand weist über der Brust und den Schultern keine goldgrundige und mit Edelsteinen besetzte Stola auf: Da diese Stola auf der Tuschezeichnung und dem Stich Ciampinis aber vorhanden ist und da auch die Bleistiftzeichnung Ramboux' sie zeigt, muss Ramboux hier ein Versehen unterlaufen sein. Vermutlich ähnlich wie im Fall des Gewandteils, das (vom Betrachter aus) über den rechten Unterarm drapiert an Agnes herabfällt: es ist heute weiß (auf dem Stich hell) und nicht blau. Wohl war die Bleistiftvorzeichnung des Aquarells nicht vollständig gewesen, als Ramboux das Blatt kolorierte. Auch die beiden separaten Bleistiftzeichnungen nach einzelnen Figuren oder Details geben für diese Bereiche keine Farbinformation, zudem fehlen auf ihnen auch andere Details, die auf dem Aquarell ebenfalls fehlen. So auch die Gemmenbänder aus Edelsteinen und Perlen im Bereich der hochgeklappt abgebildeten Bogenlaibung: Ramboux lässt zwar die entsprechenden Bereiche auf dem Aquarell frei, verzichtete aber auf das Einzeichnen der Edelsteine und Perlen. Das innere Band lässt er weiß, das äußere färbt er golden. Betrachtet man die weißgrundige Borte der Stola, so fällt auf, dass Ramboux (wie auch Ciampini, aber anders als der Tuschezeichner) die Ornamente darauf als Blumen interpretiert. Die „Blumenstängel“ weisen bei beiden je zwei Blättern auf, so dass die Blumen an Tulpen erinnern. Ramboux' Bleistiftzeichnungen zeigen nur hier und da ein Blatt, so dass anzu-

¹³⁴⁶ ANDALORO/ROMANO, Römisches Mittelalter, Abb. 63. ANDALORO, La Pitture Medievale, Nr. 5, S. 307 - 314.

¹³⁴⁷ MATTHIAE, Mosaici Medioevali, 1, o.P. Auch abgebildet bei DELFINI-FILIPPI, Per la storia, Abb. 6.

¹³⁴⁸ WAETZLODT, Kopien, Kat. Nr. 31 und Abb. 14.

¹³⁴⁹ GARRUCCI, Storia, Tav. 274.

nehmen ist, dass Ramboux sie auf dem Aquarell ergänzt haben könnte. Das heutige Mosaik und der Stich Garruccis von 1877 zeigen die Blumenstängel nämlich ohne Blätter.

Der Halsschmuck der hl. Agnes zeigt dort, wo sich auf einer goldenen Unterlegung heute zwei längsrechteckige grüne Steine und ein runder blauer Stein befinden, jeweils *vier* in einem Quadrat angeordnete *kleine runde rote* Steine. Diese Schmuckelemente gleichen denjenigen, die das Aquarell auch im Bereich der Krone zeigt. Bemerkenswert ist nun, dass eine Bleistiftzeichnung¹³⁵⁰ aus der Hand Ramboux' eben diesen Halsschmuck nicht übereinstimmend mit seinem Aquarell zeigt, sondern den heutigen Mosaikbefund abbildet – die zweite Bleistiftzeichnung gibt über die Gestaltung der fraglichen Elemente des Halsschmucks keine Auskunft. Sollte Ramboux also bei der Fertigstellung des Aquarells zumindest die zweite Bleistiftzeichnung mit der einzelnen Figur der Heiligen gar nicht genutzt haben? Hat er sie vielleicht erst später angefertigt? Weitere Abweichungen betreffen wieder die Farbigkeit: Direkt um den Halsausschnitt wechseln sich weiße und *blaugraue* Steine ab; so setzt sich auch die parallel dazu verlaufende Kette darunter zusammen, wobei die Steine sich unregelmäßig abwechseln – auch dies anders als auf dem Mosaik: hier sind alle Steine weiß. Anstelle der tropfenförmigen blauen und grünen Steine bilden bei Ramboux längliche weiße Tropfen vor goldenen Grund den unteren Abschluss des Halsschmucks. Übereinstimmend mit beiden Bleistiftzeichnungen fehlt dem Kreuz auf der Schriftrolle die heute zu beobachtende kreisförmige Umrandung. Zudem ist das Kreuz größer. Bei Ciampini fehlt das Kreuz vollständig. Anstelle des runden Emblems mit einbeschriebenem Vogel auf dem Gewand links unten zeigt Ramboux ein anderes: es entspricht dem Emblem auf der rechten Seite des Gewands. Auch auf der Bleistiftzeichnung ist nur dieses Emblem genauer abgebildet. Da sowohl Ciampini als auch Garrucci das Vogelembem zeigen, hat es Ramboux wohl nicht erkannt und kurzerhand durch das andere ersetzt. Dennoch ist auffällig, dass dieses Emblem auch farbig anders gestaltet ist als auf dem Mosaik heute, aber hinsichtlich der Form der Wiedergabe bei Ciampini ähnelt (auf der Tuschezeichnung ist es zu ungenau wiedergegeben); bei Ramboux setzt es sich zusammen aus einem vierzackigen Stern mit je zwei hellblauen und weißen Zacken, zwischen den Zacken befindet sich je ein roter runder Stein.

Der Obergaden der Fassade des Kirchenmodells in den Armen des Honorius besitzt drei Fensteröffnungen; auf der Bleistiftzeichnung sind es (wie auf dem Mosaik auch) zwei, wobei Ramboux wohl eine ein überzähliges Fenster, das er auf der Längsseite im Obergaden versehentlich abbildet, fälschlich auf die Fassade bezogen hat: also unterlief ihm hier eine Fehlinterpretation seiner eigenen Zeichnung. Der (vom Betrachter aus linke) Fuß des Papstes steht auf der gleichen Höhe wie der rechte Fuß; auf der Bleistiftzeichnung ist er etwas nach vorne versetzt und entspricht damit dem Mosaikbefund eher. Das Pallium des Symmachus reicht auf dem Aquarell etwas länger herab, zudem wird das Kreuz nicht, wie heute, teilweise vom Übergewand verdeckt. Auch der Edelsteinbesatz des Codexdeckels ist abweichend vom heutigen Befund gestaltet: das Kreuz fehlt, dafür finden sich sieben Reihen á drei Edelsteinen. In unregelmäßiger Folge sind rote, grüne und blaue sowohl runde als auch viereckige

¹³⁵⁰ *Die heilige Agnes*. Bleistift auf weißem Papier, 19,2 x 9 cm. Oben rechts bez. 1634. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album I, S. 93.

Edelsteine zu erkennen. Die Bleistiftzeichnung zeigt nur vier quadratische Edelsteine in der oberen linken Ecke; wohl hat sich Ramboux an diese Notiz gehalten und diese Anordnung entsprechend fortgesetzt.

Bei der Wiedergabe der die Laibung des Apsisbogens bedeckenden Girlande fällt auf, dass Ramboux die Früchte und Blüten weniger regelmäßig anordnet und damit lebendiger interpretierte. Die Bänderrollen, die die Girlande in regelmäßige Abschnitte teilen, sind alle hellblau (und wechseln sich nicht mit hellroten ab) – auch hier hielt sich Ramboux an seine Farbnotiz auf der separaten Bleistiftzeichnung, auf der übrigens die regelmäßige Anordnung der Blüten und Früchte übereinstimmender mit dem Mosaikbefund eingefangen ist.

Der Edelsteinbesatz der Märtyrerkrone in der Hand Gottes zeigt abweichend vom heutigen Mosaikbefund anstatt blauer Edelsteine rote. Der Armabschnitt, der oberhalb der Märtyrerkrone im Scheitel des Mosaiks heute sichtbar ist, zeigt weder das Aquarell noch die Bleistiftzeichnung. Stattdessen befindet sich auf dem Aquarell eine Wolke – wohl eine Fehlinterpretation infolge der Verschmutzung des Mosaiks, wie auch die Farbgebung des Himmelssegments. Die Märtyrerkrone befindet sich vor einem zart rötlich (statt hellblau) gefärbten Grund, der zum Scheitel hin etwas an Farbintensität zunimmt. Unterhalb dieses Bereiches bedecken nur drei (und nicht vier wie auf dem Mosaik heute) Reihen weißer und gelbgoldener Sterne einen hellblauen, darunter blauen und darunter wiederum einen schmaleren dunkler blauen Streifen: Das Mosaik zeigt hier zwei gleich breite heller und dunkler blaue Himmelsstreifen. Anders als auf dem Mosaik heute nimmt die Verteilung der Sterne auf die Begrenzung der Streifen keine Rücksicht; bei Ramboux befinden sich Sterne auch auf dem Trennbereich der Streifen. Ferner ist der Grund, auf dem die Figuren stehen, petrolgrün, der Streifen darüber schmutzig olivgrün, ebenso wie die Belaubung der Girlande. Die Päpste besitzen grauweiße Haare und Bärte. Die schmutzige Tönung ist Hinweis auf die Verschmutzung des Mosaiks durch Staub und Kerzenruß. Vielleicht führte die Verschmutzung des Mosaiks dazu, dass Ramboux das Schwert, das vor der Heiligen auf dem Boden liegt, nicht als solches erkannt hat: Ramboux deutet die Klinge als Stirnseite eines weißen Podestes, auf dem die Heilige steht – das dunkle Heft des Schwertes rechts hat er (anders als Ciampini) nicht gesehen. Wohl erklärt sich aus dieser Fehldeutung auch die leicht abweichende Fußstellung der Heiligen: Der (vom Betrachter aus) linke Fuß der Heiligen müsste bei einer vorlagengetreuen Übernahme eigentlich neben dem Podest stehen. Siehe ferner auch *S. 144 - 145*.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 39.

Kat. Nr. 18

Christus als Weltenrichter umgeben von Aposteln

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 39,0 x 59,6 cm.

Unterhalb der Darstellung auf gräulich aquarelliertem Fond mit grauer Feder: IN HAC SANCTA ANTIQUISSIMA ECCLESIA T T S PASTORIE AS PIO PAPA DEDICATA OLIM DOMO S. PVDENTIS SENATORIS ET HOSPITIO SANCTORVM APOSTOLORVUM TRA MILLIA BEATORVM/ MARTYRVM CORPORA RESQVIESCVNT QVAE SANCTAE CHRISTI

VIRGINES PVDENTIANA ET PRAXEDES SVIS MANIBVS SEPELLEDANT. Darunter auf weißem Rand mit grauer Feder: MVSAICO IN CHIESA SANCTA PVDENTIANA IN ROMA. Links oben neben der Darstellung mit grauer Feder: CORN . PVDENTIANETI/ BENEM . QVIXIT . AN . XLVII / DI . VAL . PETRONIVS . MAT/ DVLC IN PACE . Rechts oben neben der Darstellung mit grauer Feder: cornelia/ Pvdentianetis/ inscriptio/ reperta/ in coementario/ p ... [unleserlich] martyram. Kat. Nr. 15 (1851), Verz. Nr. 25 (1840), Inv. Nr.195.

Nach Mosaik. Um 401/417.

Rom, S. Pudenziana, Apsiskalotte.

Das Mosaik ist weder bei Ciampini noch bei d'Agincourt abgebildet, war aber im zeitlichen und persönlichen Umfeld von Ramboux durchaus bekannt, wenn es auch nicht ausführlicher behandelt wird.¹³⁵¹ Mosler bemerkt zum Mosaik, es sei in neuerer Zeit ausgebessert worden, sei aber im Ganzen noch erhalten.¹³⁵² Das Aquarell entstand zwischen 1832/1833 und 1840 und damit nach den umfangreichen Restaurierungen, die zwischen Juli 1831 und Februar 1832 durchgeführt worden sind. Im Zuge dieser Restaurierung wurde der bemalte Verputz, mit dem Fehlstellen verfüllt waren, durch Mosaik ersetzt. Unter anderem wurde dabei auch der Schriftzug auf dem aufgeschlagenen Codex in der linken Hand Christi verändert: Statt ECCLESIE steht dort seitdem ECCLESIAE¹³⁵³ – ECCLESIAE steht an entsprechender Stelle auch auf dem Aquarell zu lesen.

Verglichen mit Abbildungen aus dem 17. Jahrhundert¹³⁵⁴ und dem post-restaurativen Zustand des Mosaiks Anfang des 20. Jahrhunderts¹³⁵⁵ zeigt das Aquarell folgende Abweichungen, die auf heute¹³⁵⁶ entfernte Übermalungen schließen lassen könnten,¹³⁵⁷ aber auch aufgrund von Fehlinterpretationen des verschmutzten Mosaiks zu Stande gekommen sein könnten. Um die Übernahme einer Übermalung handelt es sich vermutlich bei der Gestaltung des Nimbus' Christi: Ramboux zeigt ihn mit einem x-förmigen Kreuz, dessen Balken vom Nimbusgrund durch feine weiße Linien abgesetzt sind.

Wohl auf allgemeine Verschmutzungen durch Kerzenruß und Staub gehen die leichten Abweichungen der Gewandfarben zurück: Das Gewand der Frau rechts ist gelb und nicht orangerot. Der zweite Apostel von rechts trägt ebenfalls ein gelbes statt ein orangerotes Übergewand, ebenso wie der Apostel links neben ihm – hier zeigt das Aquarell eine hellorange Färbung statt einer orangeroten. Der Apostel direkt rechts neben dem Thron trägt ein heller gelbes Gewand statt eines gelbgoldenen mit orangerotem Changeat. Die Gewandfarben der linken Apostelgruppe zeigen dagegen weniger Abweichungen, doch auch hier erscheinen die Farben im Vergleich zum Mosaik heute tendenziell verändert: Das Übergewand der Frau links ist auf dem Aquarell hellolivgrün, zeigt aber im Unterschied zu den übr-

¹³⁵¹ PLATNER/BUNSEN/GERHARD/RÖSTELL, Beschreibung der Stadt Rom, III, 2, S. 259ff.

¹³⁵² MOSLER, Museum Ramboux, S. 5.

¹³⁵³ TIBERIA, Il mosaico, S. 136.

¹³⁵⁴ Aquarellkopien des Antonio Eclissi (ca. 1630 - 1644) und eines anonymen Kopisten des 17. Jahrhunderts, beide Teil des Kopienmuseums dal Pozzos, heute in der Royal Library, Windsor. OSBORNE/CLARIDGE, Mosaics and Wallpaintings, Kat. Nr. 142 und DIES., Other mosaics, Kat. Nr. 176.

¹³⁵⁵ WILPERT/SCHUMACHER, Die römischen Mosaiken, Abb. 20, 21, 22.

¹³⁵⁶ ANDALORO/ROMANO, Römisches Mittelalter, Abb. 56. ANDALORO, La Pitture Medievale, Nr. 29, S. 307 - 314.

¹³⁵⁷ Ziemke vermutet, dass Ramboux nicht auf die Restaurierung einging, entweder, weil er es nicht wollte, von dem Eingriff nichts wusste, die Restaurierungen nicht sichtbar oder – aufgrund der Lage des Mosaiks – nicht erkennbar war. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 57.

gen Gewändern glänzende goldene Lichter und nähert sich darin dem originalen Befund an. Die Untergewänder des zweiten und dritten Apostels von links sind weiß mit etwas stärkeren hellblauen Akzenten als das Original vorgibt – insgesamt ist das Blau und das Grün auf dem Aquarell wesentlich strahlender und klarer als auf dem Mosaik heute; vielleicht Hinweis auf eine „Farbrekonstruktion“ durch Ramboux, wenn es sich nicht – wahrscheinlicher – die Übernahme einer frischen Restaurierungsübermalung ist. Demgegenüber handelt es sich bei der Wiedergabe des flachgedeckten, teilweise von dem Kreuzeshügel verdeckten Gebäudes links als Rundbau mit Kuppel sehr wahrscheinlich um eine Fehlinterpretation des Gesehenen: Wohl missinterpretierte Ramboux die über dem Dach erkennbare Wolke als Kuppel und ließ die rechten und linken flachen Dachteile bewusst weg. Auf ein Missverständnis geht vermutlich auch die Wiedergabe der Handhaltung der weiblichen Figuren zurück. Während die linke Ecclesia den Kranz auf der Handfläche ihrer Hand festhält, umgreift die rechte Ecclesia den Kranz von hinten, so dass die Handfläche zum Betrachter zeigt; Daumen und Finger berühren sich dabei nicht. Vielleicht hat Ramboux die Gesten falsch gedeutet: Die Frauen halten die Kränze über die Köpfe der beiden Apostel Petrus und Paulus – auf dem Aquarell scheinen die Frauen die Kränze dagegen Christus darbieten zu wollen; zudem sind die heute grünen, mit roten Beeren oder Blüten geschmückten Kränze auf dem Aquarell als goldene Kronkränze mit je einem grünen Edelstein aufgefasst worden.

Eine mutwillige Ergänzung sind die jeweils äußeren Flügel der geflügelten Evangelistensymbole am rechten und linken Mosaikrand: Die Flügel des Matthäussymbols und des Johannessymbols zeigen nach unten, so dass sich die Flügelaußenkanten an die gerundete Außenkante des flach gewölbten Mosaiks anpassen. Das Mosaik heute zeigt die Flügel des Matthäussymbols tatsächlich mit zur Seite zeigenden äußeren Flügeln, während die des Johannessymbols nach oben zeigen. Die Flügel selbst sind auf dem Mosaik heute und auf den barocken Kopien jeweils dreiteilig gefächert dargestellt. Ramboux zeigt sie dagegen bisweilen zweiteilig gefächert – eine Darstellung, die entweder auf die Verschmutzung des Mosaiks oder eine (unübliche) Nachlässigkeit zurückgehen könnte.

Die Wiedergabe der Gesichter und die Gewänder folgt auch hier der grundsätzlichen Tendenz zur naturalistischen Interpretation, die Ramboux aber nicht so weit treibt, den allgemeinen Charakter des Faltenwurfs oder der Gesichtszüge zu stark zu vernachlässigen: Die Gewandfalten werden reduziert und malerisch weicher gestaltet; weicher wirken auch die Gesichtsformen und Gesichtszüge, insbesondere die Augenpartien erscheinen auf dem Aquarell naturalistischer.

Die Worte auf den aufgeschlagenen Codizes lesen sich auf dem Aquarell von links nach rechts: LI/BER// GENERA/ TIONIS; DOMINVS/ CONSER/ VATOR// ECCLESIAE/ PVDENTI/ ANAE

Siehe ferner *S. 229*.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 33.

Kat. Nr. 19Evangelistensymbol des Markus

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 26,3 x 38,3 cm. Darstellung: 21,2 x 38,0 cm. Oberhalb der Darstellung mit grauer Feder links Übernahme des Christussymbols APW aus der Baptisteriumskuppel und weiter mit einem als Stiftunginschrift identifizierten Schriftzug aus dem Baptisterium: QVESTA CAPPELLA LA EDIFICA LO IMPERATORE CONSTANTINO ALI ANT CCC / XXXIII POY LA NATIV[über V ein]I DE XPO ET LA CŌSACRAI. S SILVESTRO ET AVE NOME / S. IOANNE AD FONTE E AVE INDVLGĒTIE IEINITA. Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: OPERA IN MVSIVO DEL FONTE BATESIMALE A NAP:

Inv. Nr. 113.

Nach Mosaik. Wohl unter Bischof Soterius (465 - 492) oder bereits um 400.

Neapel, Baptisterium S. Giovanni in Fonte bei Dom S. Gennaro, Trompe unterhalb Kuppel.

Ramboux kopierte auf diesem und den beiden folgenden Aquarellen (**Kat. Nrn. 19 - 21**) nach damals bereits beschädigten und restaurierten Mosaiken in Trompe und Tambour des Baptisteriums entweder 1819 oder, wahrscheinlicher, im August 1840.¹³⁵⁸ Im Gegensatz zum benachbarten Dom¹³⁵⁹ war das Baptisterium lange relativ unbekannt. Hinweise auf die Mosaik finden sich in lokalen Guiden seit dem 17. Jahrhundert.¹³⁶⁰ Von der Hagen besuchte das Baptisterium 1817 und verweist auf eine Inschrift, die den Hinweis enthält, dass Konstantin die Taufkapelle 333 gebaut und Papst Sylvester sie geweiht hat; er berichtet auch von der schlechten Erhaltung der Mosaik.¹³⁶¹ Der Kunsthistoriker Heinrich W. Schulz (1808 - 1855), der die Mosaik in das 7. Jahrhundert datiert, sollte das Baptisterium in den 1830er Jahren besuchen und die Mosaik 1860 in Deutschland erstmals wissenschaftlich veröffentlichen.¹³⁶² So wie Ciampini versucht, aufgrund von Inschriften eine Stiftung des Doms durch Konstantin zu beweisen, scheint Ramboux mit der übernommenen Inschrift, von der Schulz nichts verlautet, eine solche Gründung des Baptisteriums andeuten zu wollen.¹³⁶³

Aufgrund unzuverlässiger grafischer Dokumente¹³⁶⁴ und ungenauer historischer Beschreibungen bleibt letztlich unklar, in welchem Zustand sich die Mosaik zur Zeit der Entstehung der Aquarelle tatsächlich befanden.¹³⁶⁵ Folglich ist eine Beurteilung der Aquarelle schwierig bis unmöglich.

¹³⁵⁸ Eines seiner Skizzenbücher beschreibt für dieses Jahr eine Reise nach Neapel: „August 1840 [...] Napolis, dort hielt ich mich ungefähr 27 Tage auf.“ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, 21. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 45. ZIEMKE, Ramboux und die frühe italienische Kunst, S. 18 und ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 102, S. 87.

¹³⁵⁹ CIAMPINI, Vetera Monumenta, III, S. 142 - 144.

¹³⁶⁰ CELANO, Carlo C.: Notizie del beollo, dell'antico e del curioso della citta di Napoli per i signori forestieri [...] divise in dieci giornate. (Erste Auflage Neapel 1692.) Neapel 1792. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 46.

¹³⁶¹ HAGEN, Briefe, III, S. 159.

¹³⁶² SCHULZ, Denkmale, III, S. 13-15 und 147, Abb. Nr. 129.

¹³⁶³ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 46.

¹³⁶⁴ Der Nachstich Garruccis (1877) wollte den originalen Mosaikbestand zeigen und verzichtete auf eine Übernahme (vermeintlicher?) späterer Ergänzungen. LEONE DE CASTRIS, Battistero, S. 206. Der Nachstich Parascandolos (1848) weist Abweichungen von letzterem und vom heutigen Befund der Mosaik auf und erscheint so in Einzelfällen unzuverlässig zu sein.

¹³⁶⁵ Ende des 19. Jahrhunderts überlagerten sich die verschiedenen Schichten aus originalem Mosaik, Übermalungen in Öl und Verputz, hinzu traten Beschädigungen durch die Infiltration von Feuchtigkeit. LEONE DE CASTRIS, Battistero, S. 206.

Die Fehlstellen der Mosaik waren damals verfüllt mit Stuck, der möglicherweise in zwei zeitlich verschiedenen Kampagnen *al fresco* und mit Ölfarbe bemalt worden war. Diese Ergänzungen wurden bei restaurativen Eingriffen 1896 - 1898 wieder entfernt.¹³⁶⁶ Es ist durchaus möglich, dass Ramboux die stuckierten Bereiche von den original mosaizierten Bereichen nicht unterscheiden konnte: sie wiesen Einritzungen auf, die Mosaik nachahmen sollten.¹³⁶⁷ Eine Übermalung der originalen Mosaik wird nicht angenommen, kann allerdings aufgrund der Quellenlage auch nicht ausgeschlossen werden. Zudem ist möglich, dass Ramboux alle drei Aquarelle wohl erst in Deutschland farbig vollendet hat: Sie gehören zu den insgesamt sechs Blättern, die Ramboux erst um 1864 in die Sammlung aufnehmen lassen.¹³⁶⁸ Sie waren wohl nicht in den Akademieräumen ausgestellt.

Schließt man die Möglichkeit einer Übermalung des vorliegenden Mosaiks aus, so veränderte Ramboux die Gestaltung erhaltener Mosaikbereiche eigenmächtig: Er gibt die Flügel in der Art von Vogelflügeln im unteren Bereich geschlossen wieder, erst im oberen Drittel stehen vier (statt drei) Federn frei nebeneinander. Auch die Verschiedenfarbigkeit der *tesserae* gibt Ramboux nicht wieder, sondern zeigt sowohl die Sterne als auch den Löwen in einem einheitlichen Gelb. Die Pupillen des Löwen erinnern eher an die einer Katze; die untere Zahnreihe des Löwen wird nicht wiedergegeben; die Lage der Zunge ist verändert, das Fell ist naturalistischer und glatter gezeit. Die Darstellung der folgenden, heute zerstörten Bereiche¹³⁶⁹ geht entweder auf eine vorgefundene malerische Ergänzung oder – wahrscheinlicher – auf Ergänzungen Ramboux' infolge einer späteren, nicht vor dem Original erfolgten Vollendung des Blattes zurück: Die Tatzen mitsamt dem unteren Körper und der „Flügelanschlüsse“ weichen ebenfalls stark vom Originalbefund ab. Auch die Zierbänder scheinen in übermaltem Zustand übernommen worden zu sein oder stammen – im Fall des oberen Frieses – vielleicht aus einem anderen Mosaik des Baptisteriums.¹³⁷⁰ Die Wolken erinnern in Form und Farbe an die im Apsismosaik SS. Cosma e Damianos – auch ein Aquarell nach diesem Mosaik stellte Ramboux wohl erst in Deutschland fertig (vgl. *Kat. Nr. 4*).

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, *Kat. Nr. 5*; VITOLO, *Il Medioevo napoletano*, S. 130 - 131 und Abb. 4.

Kat. Nr. 20

Christus in Brustbild flankiert von je einem Apostel

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 26,4 x 37,8 cm. Darstellung: 20,1 x 33,8 - 34,0 cm. Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: OPERA IN MVSAICO NEL BATTISTERIO A S.

¹³⁶⁶ LEONE DE CASTRIS, *Battistero*, S. 206.

¹³⁶⁷ LEONE DE CASTRIS, *Battistero*, S. 206.

¹³⁶⁸ „Ich werde [...] zugleich einige noch gehörende Mosaikabbildungen mit beifügen um sie in ihre Sammlung aufzunehmen.“ Brief von Ramboux an Andreas Müller vom 11. 7. 1864. StA Düsseldorf, II 619, 48-49. Die Aufstellung der nachträglich in die Sammlung aufgenommenen Blätter ist undatiert. Das Vorhaben Ramboux', einige Blätter in die Sammlung zu integrieren spricht er in einem Brief vom 11. 7. 1864 an Andreas Müller, dem Kurator der Sammlung an der Akademie, an. „Ich besitze überhaupt noch einen Appendix von colorierten Blättern wo ich nicht abgeneigt wäre Eurer Sammlung einverleibt zu sehen vorausgesetzt daß die ganze Sammlung unter Glas und Rahm gebracht würde, [...]“ Brief von Ramboux an Andreas Müller vom 11. 7. 1864. StA Düsseldorf, II 619, 48-49.

¹³⁶⁹ WILPERT/SCHUMACHER, *Die römischen Mosaiken*, Abb. 18b. POESCHKE, *Mosaiken in Italien*, Abb. 26 (Ausschnitt aus Mosaik).

¹³⁷⁰ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 45.

GENNARO IN NAPOLI. / IL SALVATORE NEDMEZZO È DEPINTO. Rechts oben ausradierte Farbangaben.

Inv. Nr. 114.

Nach Mosaik und Fresko. Unter Bischof Soterius (465 - 492) oder bereits um 400 und später.

Neapel, Baptisterium S. Giovanni in Fonte bei Dom S. Gennaro, Tambour.

Siehe auch *Kat. Nr. 19*.

Auch für dieses Aquarell lässt sich mangels verlässlicher visueller Dokumente aus dem 19. Jahrhundert vor der Restaurierung Ende des Jahrhunderts kaum eindeutig entscheiden, ob und wie Ramboux das beschädigte Mosaik bzw. das verlorene Christusbildnis nach seinen Vorstellungen ergänzte und interpretierte, sofern er nicht einer (nicht belegten) neuzeitlichen Übermalung folgte.

Das Fresko mit dem Brustbildnis des Erlösers geht vermutlich auf einen Maler aus dem Umkreis oder der Nachfolge Cavallinis zurück und wurde wohl im Laufe des 14. Jahrhunderts angefertigt; es bedeckte eines¹³⁷¹ der beiden Fenster, die zugemauert worden waren¹³⁷² und wurde im Rahmen einer Restaurierung 1896/98 abgenommen. Ein Nachstich¹³⁷³ zeigt das Christusbildnis zwar relativ ungenau, doch scheint die Wiedergabe Ramboux' zumindest in den wesentlichen Punkten mit dem Bildnis übereinzustimmen. Ramboux vermerkte die von den Mosaiken abweichende künstlerische Technik des Christusbildes unterhalb der Darstellung, aber auch die malerische Wiedergabetechnik nimmt darauf Rücksicht: Im Gegensatz zu den Mosaiken modelliert Ramboux das Gesicht Christi mithilfe von Weißhöhungen; dem Oberflächencharakter der Apostelmosaiken entspricht Ramboux mit einem teilweise gestrichelten Farbauftrag. Der durch Farb- und Helligkeitsabstufungen modellierte Grund, vor dem die Apostel auf dem Mosaik in seinem heutigen Erscheinungsbild¹³⁷⁴ stehen, ist auf dem Aquarell nur andeutungshalber entsprechend wiedergegeben: Den hellgrünen, helltürkisen, weißen und gelben Farbwerten stehen auf dem Aquarell schwach voneinander abgesetzte gelbe und hellgrüne Farbbereiche gegenüber. Überbetont, da in stärkerem Kontrast, erscheint dadurch die jeweils links von den Aposteln befindliche dunkelgrüne Farbfläche; diese Bereiche nehmen in beiden Fällen einen leicht veränderten Verlauf: im Fall des linken Apostels reicht er nur bis etwa zur dessen Hüfte hinauf. Die Fußstellung des rechten Apostels scheint im Vergleich mit Mezzantes Nachstich eine authentische Übernahme zu sein, während die Fußstellung des linken Apostels neuzeitlich wirkt und tatsächlich auf Mezzantes und Simonettis Stichen anders ausfällt. Auf den Stichen kaum zu erkennen, umfassen die Hände die Kränze auf dem Aquarell anders, der linke Apostel hält in der anderen Hand eine Schriftrolle. Die Haarfarben erschienen Ramboux wohl durch Verschmutzung heller, der Blick des rechten Apostels richtet sich auf den von ihm präsentierten Kranz. Dem niedrigen Pfeiler (Marmorzippus) entspricht auf dem Aquarell ein beiger Trog, der vom Bildrand beschnitten wird. Das Fenster im rech-

¹³⁷¹ Auf dem gegenüberliegenden zugemauerten Fenster befand sich der Kopf Mariae. Ramboux interessierte sich jedoch als Nazarener besonders für den Kopf Christi.

¹³⁷² LEONE DE CASTRIS, Battistero, S. 205 - 206.

¹³⁷³ PARASCANDOLO, Luigi: Memorie storiche-critiche-diplomatiche della chiesa di Napoli, Napoli 1848, I, Taf. IV, abgebildet bei LEONE DE CASTRIS, Battistero, Abb. 14.

¹³⁷⁴ WILPERT/SCHUMACHER, Die römischen Mosaiken, Abb. 12 a und 12 b.

ten Mosaik zeigt Ramboux mit einer Laibung, deren zentralperspektivische Fluchtung durch eine entsprechende Schattierung unterstützt wird – in dieser Form kaum glaublich für ein frühchristliches Mosaik. Entweder übernahm Ramboux eine entsprechende neuzeitliche Übermalung oder er interpretierte die Darstellung selbst im perspektivischen Ideal seiner Zeit. Auch die Schatten, die der Zippus und die Füße beider Apostel auf einen klar definierten Boden werfen, deuten auf eine neuzeitliche Zugabe bzw. Interpretation hin, zumal die Füße des linken Apostels beschädigt und ergänzt waren. Die dunkelgrünen Farbflächen hinter den Aposteln hätte Ramboux als „Schlagschatten“ verstehen können, doch lässt sich ihr Verlauf nicht mit den Bodenschattierungen überein bringen.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 6; VITOLO, Il Medioevo napoletano, S. 130 - 131 und Abb. 5.

Kat. Nr. 21

Traditio legis

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 38,0 x 52,5 cm. Darstellung: 38,0 x 30,0 - 30,2 cm. Unterhalb der Darstellung: MOSAICO DEL BATTISTERIO IN S. GENNARO IN NAPOLI
Inv. Nr. 119.

Nach Mosaik. Unter Bischof Soterius (465 - 492) oder bereits um 400.

Neapel, Baptisterium S. Giovanni in Fonte bei Dom S. Gennaro.

Siehe auch ***Kat. Nr. 19***.

Angesichts der ungenauen Zustandsüberlieferung und des in dieser Folge nur unzureichend zu rekonstruierenden Zustands des Mosaiks zum Zeitpunkt der Anfertigung des Blattes ist eine befriedigende Beurteilung des Aquarells schwierig bis nicht möglich. Es scheinen aber sowohl Übernahmen nicht dokumentierter Übermalungen als auch Rekonstruktion verlorener Bereiche durch Ramboux vorzuliegen, die sich nicht genau voneinander abgrenzen lassen.

Nicht übereinstimmend mit dem heutigen Befund¹³⁷⁵ und abweichend von historischen Nachstichen bei Parascandolo (um 1847)¹³⁷⁶ und Bertaux (um 1904)¹³⁷⁷ ist vor allem die Wiedergabe des linken Bereichs des Mosaiks: es weist dort heute eine große Fehlstelle auf, die etwa von den beiden linken Vorhängen bis zu den Knien des Paulus reicht. Parascandolo indes zeigt die Reste der Paulusdarstellung nicht, Bertaux – nach der Restaurierung des Mosaiks 1896 - 1898 – allerdings schon. Bei letzterem ist auch der über einen Architrav drapierte linke Vorhang als vorhanden ausgewiesen, während er bei Parascandolo fehlt. Es scheint, dass die heute vorhandene Fehlstelle zur Zeit Parascandolos bereits bestand und ausgebessert (neutral verputzt) war und auch die genannten übrigen, eigentlich original vorhandenen Bereiche übertüncht und wohl bemalt waren. Ramboux hätte dann möglicherweise den linken Vorhang, die Palme, die Figur des Paulus oberhalb der Knie und den (vom Betrachter aus) lin-

¹³⁷⁵ POESCHKE, Mosaiken in Italien, Abb. 24. WILPERT, Die römischen Mosaiken und Malereien, III, Tafel 32.

¹³⁷⁶ PARASCANDOLO, Luigi: Memorie storiche-critiche-diplomatiche della chiesa di Napoli, Napoli 1848, I, Taf. IV. Abgebildet bei LEONE DE CASTRIS, Battistero, Abb. 14.

¹³⁷⁷ BERTAUX, Émile: L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904, I, S. 47. Abgebildet bei LEONE DE CASTRIS, Battistero, Abb. 15.

ken Arm Christi in zumindest teilweise übermaltem Zustand kopiert – oder nach seinen Vorstellungen teilweise ergänzt: Der links stehende Paulus hält in seiner linken, mit dem Stoff seiner Tunika bedeckten Hand und der freien rechten Hand vor der Brust einen hochkant gestellten *rotulus*. Paulus wendet sich Christus zu, und blickt, den Kopf im Profil, zu ihm auf. Arbeiter/Korol sehen hier eine „ikonographisch korrekte Wiedergabe der Darstellung Pauli“, die entweder auf eine „gelehrte“ Ergänzung durch Ramboux zurückgeht oder eine Wiedergabe des Originalzustands um 1840 darstellt.¹³⁷⁸ Ähnliches könnte man über die Haltung des erhobenen Arms Christi sagen, wenngleich insbesondere der ausgestreckte Zeigefinger eher auf eine Ergänzung Ramboux schließen lassen könnte.¹³⁷⁹

Auch der oberste Bereich des Mosaiks ist bei Ramboux anders wiedergegeben:¹³⁸⁰ Den linken, über dem Architrav drapierten Vorhang zeigt er mit einer gelben Borte, während der rechte Vorhang keine Borte hat – heute allerdings schon. Dies spricht gegen eine Vervollständigung Ramboux', denn dabei hätte er gewiss eher die Gestaltung des linken Vorhangs vom rechten Vorhang übernommen. Anstelle des eigentlichen Architravs zeigt Ramboux eine Art schmale Gardinenstange, überhaupt ist die Drapierung des Vorhangs weniger ausladend und die Fältelung stark vereinfacht. Auffällig ist ferner, dass Ramboux andere Bereiche, die heute original erhalten sind, anders wiedergibt. So zum Beispiel fehlt bei Ramboux die Kreisbordüre auf dem obersten Vorhang über dem Früchtekorb; auch die Wolken rechts neben Christus fehlen bei Ramboux. Zudem ist der Hintergrund auf dem Mosaik eigentlich königsblau und nicht schwärzlich-grün; Christus trägt auf dem Mosaik sowohl ein goldenes Untergewand mit blauen *clavi* als auch ein goldenes Übergewand, beide mit weißen Reflexen. Zudem trägt Christus keinen dunklen Bart und dunkles langes Haar. Auch sein Nimbus ist nicht blau¹³⁸¹ sondern golden und besitzt auch kein einbeschriebenes rotes, x-förmiges Kreuz. Ein vergleichbares Kreuz zeigt Ramboux übrigens auch auf dem S. Pudenziana-Aquarell (*Kat. Nr. 18*). Der blaugrundige Nimbus ist mit dem falschen blauen Nimbus auf dem Blatt nach dem Mosaik von SS. Cosma e Damiano (*Kat. Nr. 4*) vergleichbar. Dieses Aquarell ist wie das vorliegende wohl erst später farbig vollendet wurde. Allein die goldfarbene, mit kleinen Punkten versehene Umrandung des Nimbus' stimmt mit der heutigen Beschaffenheit des vollständig goldenen Nimbus' überein. War das Mosaik, das gewiss stark verschmutzt und durch die zwei vermauerten Fenster in diffuserem Licht schwerer zu erkennen war als heute, auch in den erhaltenen Bereichen übermalt worden?

Dies mag überwiegend nicht zutreffen für die Verlauf und die Größe der drapierten Vorhänge – hier liegt eine allgemeine Ungenauigkeit bei der Übertragung in das Aquarell vor, wobei Ramboux die Figur Christi und die Palmen zu groß für den darüber liegenden Bildraum wiedergibt, so dass dieser etwas gestaucht werden musste. Das eigentlich goldene Übergewand Christi hätte so stark verschmutzt sein können, dass Ramboux aus den wenigen weißen *tesserae* auf ein vollständig weißes Gewand schloss (wie übrigens auch bei den Gewändern Petri und Pauli zu beobachten). Stutzig macht die Be-

¹³⁷⁸ ARBEITER/KOROL, Wand- und Gewölbmosaiken, S. 65.

¹³⁷⁹ Rekonstruktionen zeigen hier, wie bei späteren Mosaiken, eine geöffnete Hand Christi. WILPERT/SCHUMACHER, Die römischen Mosaiken, S. 34 und Rekonstruktion der *Traditio* aufgrund ähnlicher Darstellungen aus der Zeit in Fig. 11, S. 31.

¹³⁸⁰ VITOLO, Il Medioevo napoletano, S. 131.

¹³⁸¹ Das „P“ des Christusmonogramms in der Kuppel des Baptisteriums besitzt einen blauen Nimbus. WILPERT/SCHUMACHER, Die römischen Mosaiken, S. 32.

schriftung des *rotulus*, den Petrus und Christus in ihren linken Händen halten. Er trägt anstelle des heute lesbaren Textes nur ein großes lateinisches „A“¹³⁸² – ein „A“ aber ist heute auf dem Mosaik nicht zu lesen, auch nicht am Beginn der Inschrift¹³⁸³ – war die Inschrift also übertüncht (der zu ungenaue Stich gibt keinen Hinweis auf eine Beschriftung) und mit einem A bemalt? Zwar könnte Ramboux vergessen haben, die Inschrift zu notieren und/oder später auf dem Aquarell einzutragen – nicht unwahrscheinlich aufgrund der Tatsache, dass das Aquarell lange unvollendet geblieben ist (siehe **Kat. Nr. 19**) – aber warum hätte Ramboux dann ein „A“ eingezeichnet, noch dazu an dieser Stelle des *rotulus*?

Wohl infolge der Verschmutzung des Mosaiks scheint Ramboux den Verlauf des unteren Gewandsaums und die Fußstellung Christi abweichend wiedergegeben zu haben – die antike Haltung mit Stand- und Spielbein weicht bei Ramboux einer Schrittstellung, so dass sich Christus auf den Betrachter zuzubewegen scheint. Auch Parascandolo hatte um 1847 offenbar Schwierigkeiten, diesen Bereich zu erkennen – er zeigt Christus nicht schreitend, aber auch nicht auf einem Globus, sondern mit Apostel Petrus auf einer gemeinsamen Ebene stehend; Bertaux (um 1904) zeigt Christus hingegen wie das Mosaik heute. Den Kopf Petri scheint Ramboux, wie den Kopf Christi, „nazarenisiert“ zu haben, indem er ihn mit längerem Haar und vollere Bart abbildet; auch wendet er den Blick und damit den Kopf stärker zu Christus empor. Die Gesichter der Dargestellten sind mithilfe dunkelbrauner Schattierungen stark durchgearbeitet und individualisiert: Die Typik der Gesichtszüge entspricht weder allgemein frühchristlichen noch von Ramboux kopierten frühchristlichen Vergleichsstücken. Verglichen mit dem Aquarell **Kat. Nr. 20** ähneln sich die Gesichtszüge der Christusköpfe; die Gesichter der Märtyrer indes ähneln dem heutigen Befund und wirken „frühchristlicher“ als die Apostel von **Kat. Nr. 21**, die vom heutigen Befund abweichen. Es wäre also durchaus denkbar, dass Ramboux die Gesichter der *Traditio Legis* doch in einem stilähnlich übermalten Zustand sah. Die auf dem Mosaik heute fehlende Mosaikbordüre am unteren Rand scheint Ramboux noch erkannt zu haben¹³⁸⁴ – entweder war sie vollständig erhalten oder Ramboux ergänzte sie teilweise.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 4; ARBEITER/KOROL, Wand- und Gewölbemosaiken, S. 63 - 65 und Abb. 2b; VITOLO, Il Medioevo napoletano, S. 130 - 131 und Abb. 3.

Kat. Nr. 22

Der heilige Sebastian

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 53,4 x 42,6 cm. Darstellung: 28,5 x 16,8 cm.

Unterhalb der Darstellung mit dunkler Feder: MVSAICO IN S. PIETRO IN VINCVLIS. Links mit Bleistift vielleicht von anderer Hand und später: Hl. Sebastian.

Verz. Nr. 282 (Ramboux 1841), Inv. Nr. 191.

Nach Mosaik. Ca. 150 x 70 cm. Um 680.

¹³⁸² Dabei handelt es sich wohl nicht um eine besondere Abkürzung, wie Arbeiter/Korol vermuten. ARBEITER/KOROL, Wand- und Gewölbemosaiken, Anm. 97.

¹³⁸³ Auf einem anderen Aquarell deutet Ramboux den Codextitulus mit dem beginnenden Buchstaben an. **Kat. Nr. 48**.

¹³⁸⁴ ARBEITER/KOROL, Wand- und Gewölbemosaiken, Anm. 97.

Rom, S. Pietro in Vincoli, linkes Schiff, Altarbild 2. Altar.

Das Blatt hätte theoretisch noch zwischen Ende 1840 und Oktober 1841¹³⁸⁵ entstehen oder zumindest vollendet werden können.

Ramboux gibt die Ikone mitsamt des heute durch einen Holzrahmen verdeckten, auf der Außenseite der Paneel befindlichen Mosaikornamentbands wieder: er klappt sie nach oben und ergänzt die fehlenden Bereiche an den Ecken. Die zu seiner Zeit relativ bekannte¹³⁸⁶ Mosaikikone (**Abb. 92 - 93**), angeblich eine Motivbild aus der Zeit der Pest von 680, interessierte Ramboux gewiss besonders deshalb, weil sie eine Vorstellung vom historischen Aussehen des Heiligen vermittelt – es ist deshalb anzunehmen, dass er sich sehr eng am originalen Erscheinungsbild zumindest der Heiligenfigur hielt (**Abb. 73**). Für die relativ genaue Auseinandersetzung mit dem Erscheinungsbild der Heiligendarstellung spricht die Übernahme der Pupillenstellung: Übereinstimmend mit dem heutigen Befund¹³⁸⁷ bildet Ramboux die Position der leicht schielenden linken Pupille ab, während die rechte geradeaus gerichtet ist (**Abb. 173 - 174**). Aber auch die Inschrift scheint Ramboux relativ genau übernommen zu haben. In der Forschung ist jüngst umstritten, ob die Ikone im Laufe des 19. Jahrhunderts zu unbekanntem Zeitpunkt, vielleicht auch mehrfach, restauriert wurde,¹³⁸⁸ wobei unklar ist, welche Bereiche davon betroffen waren. Es erscheint mir allerdings in Anbetracht des vorliegenden Aquarells im Vergleich mit dem Zustand des Mosaiks heute¹³⁸⁹ als durchaus wahrscheinlich, dass eine Restaurierung zumindest nach 1841 vorgenommen worden ist.

Abweichend von der Darstellung auf dem Stich Ciampinis (1699) (**Abb. 92**) und dem heutigen Befund zeigt Ramboux die Inschrift, abgesehen von kleineren Abweichungen in den Ausformungen der Buchstaben, mit einem einfachen Strich anstelle des „Ω“ oberhalb des „S“ von „SCSSEBA“ und einem stark verstümmelten „S“ oberhalb des „TIANVS“: Dieser Befund kann nicht auf eine willkürliche Abänderung Ramboux zurückgehen, zumal Ramboux sich der besonderen Bedeutung der historischen Inschriften bewusst war. Ich schließe mich deshalb Matthiae an, der, ohne das Aquarell herangezogen zu haben, annimmt, dass die linke Inschrift zu unbekanntem Zeitpunkt des 19. Jahrhunderts restauriert¹³⁹⁰ und um zwei Buchstaben ergänzt¹³⁹¹ worden ist.

Die zu unbekannter Zeit erfolgte Beschädigung des Bildes unterhalb der Füße des Heiligen¹³⁹² zeigt das Aquarell nicht. Dies muss aber nicht bedeuten, dass Ramboux diesen Bereich auch so gesehen hat – er kann ihn rekonstruiert haben, da er diesen Bereich als weniger wichtig für das historische Er-

¹³⁸⁵ Das Blatt war in einer Lieferung von Aquarellen enthalten, die Ramboux nach dem 11. 10. 1841 an die Düsseldorfer Akademie schickte. Ein Abschrift des entsprechenden, der Lieferung beigefügten Verzeichnisses trägt dieses Datum. StA Düsseldorf, II 618, 32r. Die erste Lieferung von Aquarellen hatte Ramboux nach dem 15. Dezember 1840 abgeschickt. Verzeichnis, 30r. StA Düsseldorf, II 618.

¹³⁸⁶ CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, II, S. 114 - 118, Tab. XXXIII. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, II, S. , 37, III, S. 17; V, pl. XVII, 3. Platner und von der Hagen erwähnen das Mosaik in den 1820er Jahren. HAGEN, *Briefe*, IV, S. 113 - 114. PLATNER/BUNSEN/GERHARD/RÖSTELL, *Beschreibung der Stadt Rom*, III, 2, S. 231. ZIEMKE, *Johann Anton Ramboux*, S. 60 - 61.

¹³⁸⁷ POESCHKE, *Mosaiken in Italien*, Abb. 13.

¹³⁸⁸ FLAMINIO, *San Sebastiano*, S. 435 - 436.

¹³⁸⁹ FLAMINIO, *San Sebastiano*, Fig. 1

¹³⁹⁰ MATTHIAE, *Mosaici Medioevali*, 1, S. 413.

¹³⁹¹ WAETZOLDT, *Kopien*, S. 72.

¹³⁹² FLAMINIO, *San Sebastiano*, S. 436.

scheinungsbild des Heiligen ansah: die vorgefundenen und auch heute erkennbaren Hinweise über das Aussehen der Schuhe des Heiligen und die Fußstellung hätten ihm ausreichen können, diesen Bereich „historisch fundiert“ zu rekonstruieren. Für eine vorsichtige Rekonstruktion eines bereits beschädigten Bereichs spricht das unten fehlende Ornamentband, wenn man voraussetzt, dass sie die Ikonenaußenseiten einst an allen Seiten umlief. Ferner könnte man annehmen, dass der Kreisornament zwischen den Füßen des Heiligen Überrest einer Blume ist, die der rechten Blume entsprochen hat. Da das Gemälde auf dem Aquarell etwas breiter zu sein scheint als das Mosaik heute und wir von anderen Aquarellen wissen, dass sich Ramboux relativ genau an die authentischen Proportionen ebener Bildfelder hielt, könnte die Ikone nach 1841 auch seitlich beschnitten worden sein. Dies würde allerdings bedeuten, dass das Ornamentband an den drei Außenseiten der Paneele abgenommen und wieder neu aufgesetzt worden ist. Für eine Veränderung der Randbereiche und eine authentische Abbildung des Zustands der Ikone vor dieser Veränderung könnten auch das leicht abweichende Erscheinungsbild der beiden seitlichen Blumen in den Blumentöpfe sprechen. Insbesondere die rechte Blume zeigt auf dem Aquarell nicht einen gebogenen Stängel mit drei Blättern, sondern einen geraden Stängel mit nur zwei Blättern. Eine Rolle spielte aber gewiss auch der Grad der Verschmutzung der Ikone: ablesbar an der eklatant abweichenden Farbigekeit muss das Mosaik, das sich (heute) wesentlich bunter zeigt, zu Zeiten Ramboux’ stark verstaubt und verschmutzt gewesen sein. Der Grund ist heute statt violett türkisblau, die deutliche Abgrenzung zum grünen Grund im unteren Drittel ist auf der Ikone nicht zu erkennen, allenfalls auf der rechten Seite; doch hier ist der Grund nicht dunkelgrün, sondern lediglich hinter der (roten) Blüte gräulich, sonst ähnlich türkis wie der übrige Hintergrund. Das Gewand des Heiligen ist aus weißen, aber auch türkisblaue und dunkelblauen *tesserae* zusammengesetzt; das bei Ramboux gelbe Tablion ist tatsächlich leuchtend rot – Ramboux gibt hier nur einzelne dunkelrote Punkte wieder, die auf einzelne rote *tesserae* anspielen. Auch das Gesicht zeigt rote Akzente an Ohren, dem Nasenrücken, der Stirn, den Wangen und Lippen, die sich auf der Kopie nicht finden. Siehe auch **S. 146 und 175.**

Literatur: ZIEMKE, Johann A. Ramboux, Kat. Nr. 42; FLAMINIO, Il mosaico, S. 425 - 438, Fig. 5.

Kat. Nr. 23

Anbetung der Könige

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 39,3 x 27,0 cm. Darstellung: 21,9 - 21,7 x 20,3 - 19,6 cm. Unterhalb der Darstellung mit Bleistift: Urbano VIII. P. M./ vetustissimas has. Musivas.

Imagines. in + oratorio. S. Dei/ genitricis . intra. B. Petri. Basilicam. a Joanne. VII. ad. annum/ DCCV. [~~CXI~~] exaedificato. olim. extantes. et. in. eiusdem. Ba/ silicae. sub Paulo V. amplificatione. pie servatas. hic ad/ perpetuum rei sacrae monumetnum io. ant. ghezzius/ Rom. huius Diaconicae canonicus Donavit et affigendas/ cupavit an Sct. MDCXXXIX.

Inv. Nr. 190.

Nach Mosaikfragment. Um 705.

Rom, S. Maria in Cosmedin, Sakristei.

Das unvollendete Aquarell fügte Ramboux der Akademiesammlung erst 1864 hinzu;¹³⁹³ das Blatt war in den folgenden Jahren wohl nicht in den Akademieräumen ausgestellt. Das Mosaikfragment ist bei Ciampini und d'Agincourt abgebildet und war bereits theoretisch relativ bekannt,¹³⁹⁴ als es von Ramboux zu unbekanntem Zeitpunkt kopiert wurde. Interessant war es zum einen deshalb, weil es ein Fragment aus der abgerissenen alten Peterskirche ist,¹³⁹⁵ zum anderen aber wegen der Darstellung einer Anbetung der Könige, eine Ikonografie, die Ramboux in verschiedenen Ausführungen des 15. Jahrhunderts mehrfach abbildete. Ramboux weist mit der Abbildung darauf hin, dass es sich um eine wichtige, da alte und ursprüngliche christliche Ikonografie handelt – und im Sinne der Wiederbelebung der christlichen Malerei würdig ist, als Thema für ein Andachtsbild gewählt zu werden.

Ramboux hat das Blatt nur in den Bereichen, die ihm wichtig waren, vor Ort fertig ausgearbeitet. So überliefert dieses Blatt zumindest im Bereich der Inschriftenübernahme den Zustand, in dem sich wohl die meisten Blätter vor der später erfolgten Vollendung befunden haben. Ramboux notierte sich die historische Inschrift in ihrer Typik auf dem Blatt in Bleistift, um sie später mit Feder auszurbeiten und die Notiz auszuradiieren. Erhalten sind auch die zarter in Bleistift und in seiner eigenen Handschrift notierten Farbangaben am unteren Rand (1 weiß o. gold 2 grau 3 h.blau 4 [...] grün ... 6 violet), die er nach der Vollendung des Aquarells getilgt hätte (*Abb. 126*). Die Zahlen wurden in die entsprechenden Stellen der Darstellung eingetragen, um nach dem Prinzip „Malen nach Zahlen“ das Kolorieren zu einem späteren Zeitpunkt weiterzuführen – dieses Vorgehen musste jedoch besonders dann problematisch sein, wenn es sich, wie im vorliegenden Fall, um fragmentierte Darstellungen oder eine anderweitige besondere Farbmodellierung handelte, die schwer in der Bleistiftzeichnung einzufangende Farbübergänge beinhaltet. Deshalb müssen bereits einzelne Farbbereiche ausgeführt gewesen sein: Die Farbangaben sind zu undifferenziert gehalten, um die zu beobachtende Farbgenauigkeit bei einer späteren Vollendung allein aus dem Gedächtnis erreichen zu können. In der rechten oberen Ecke des Blattes befindet sich eine kleine Bleistiftzeichnung des Marienkopfes, die Ramboux vielleicht vergessen hat, auszuradiieren.

Die malerische Interpretation des Mosaiks führt dazu, dass die Gesichter und Gewänder relativ weich erscheinen; der stilistische Charakter wird damit verwischt, wohingegen die Gesichtsformen und Gesichtszüge immer noch eine relativ deutliche Nähe zu dem Original aufweisen. Auch der Faltenwurf der Gewänder ist zwar vereinfacht, aber in seinem Grundcharakter erhalten. Hinweis darauf, dass es sich bei der Vorlage um ein Mosaik handelt, ist der partiellen Andeutung einer Quadratrasterung zu entnehmen, wie z.B. im Bereich der Sitzfläche des Throns.

¹³⁹³ Aufstellung mit den insgesamt sechs Nachzeichnungen, die Ramboux der Sammlung nachträglich hinzufügen wollte ist nicht datiert. Aus einem Brief an den Kurator der Sammlung an der Akademie Andreas Müller geht aber das Vorhaben Ramboux' hervor, weitere Aquarelle, die sich noch in seinem Besitz befanden, in die Sammlung zu integrieren. „Ich werde [...] zugleich einige noch gehörende Mosaikabbildungen mit beifügen um sie in ihre Sammlung aufzunehmen.“ Brief von Ramboux an Andreas Müller vom 11. 7. 1864. StA Düsseldorf, II 619, 48-49.

¹³⁹⁴ CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, tab. XXIV, fig. 1. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, V, pl. XVII, 8. PLATNER/BUNSEN/GERHARD/RÖSTELL, *Beschreibung der Stadt Rom*, III, S. 389f. Platner interpretiert den Joseph als Geistlichen, vermutlich als Johannes VII. ZIEMKE, *Johann Anton Ramboux*, S. 61.

¹³⁹⁵ Es befand sich ehemals in der Grabkapelle des Papstes Johannes VII. Nach Abbruch der Grabkapelle 1609 wurde es nach S. Maria in Cosmedin transloziert.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 43.

Kat. Nr. 24

Verkündigung, thronende Madonna mit Kind und Verklärung auf dem Berg Tabor

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Blatt: 39,1 x 62,5 cm. Darstellung: 32,6 x 54,3 - 54,5 cm. Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: *Musaico esistente in SS. Nerei et Achillei Tit Fasciolae, erretta dai fundamenti da Leone iii come si crede ed ornata de Musaici circa l' anno 796. Ivi espresso in Transfiguazione ecc.*

Kat. Nr. 16 (1851), Kat. Nr. 3 (1841), Verz. Nr. 21 (1840), Inv. Nr. 187.

Nach Mosaik. Ende 8./Anfang 9. Jahrhundert.

Rom, SS. Nereo ed Achilleo, Schildbogenwand der Apsis.

Mosler datiert das Mosaik in die Regierungszeit Hadrians I.,¹³⁹⁶ während Ramboux das Datum 796 nennt.¹³⁹⁷ Das bei Ciampini¹³⁹⁸ und als Beispiel für den Niedergang der Künste bei d'Agincourt¹³⁹⁹ abgebildete Mosaik wurde in Ramboux' zeitlichem und persönlichem Umfeld der 1820er Jahre besonders aufgrund der Ikonografie beachtet: Gutensohn und Knapp geben eine schematische Abbildung des Mosaiks. Von der Hagen weist auf die seltene Ikonografie der Verklärung hin¹⁴⁰⁰ – auch Ramboux wird das Mosaik besonders deshalb bemerkenswert erschienen sein.

Das Aquarell weicht stark von dem heutigen Zustand des Mosaiks ab und entstand deshalb vor oder, weniger wahrscheinlich, während der restaurativen Eingriffe, die zwischen dem 5. 9. 1832 und dem 21. 2. 1833 vorgenommen¹⁴⁰¹ worden sind. Ramboux hätte bei seinem nicht genau bestimmbar Romaufenthalt im Jahre 1832 von dem errichteten Gerüst profitieren, vielleicht gar zusätzlich auf die Idee gebracht werden können, das Mosaik abzubilden. Siehe auch S. 75. Das Aquarell bildet damit den teilweise übermalten Zustand des Mosaiks ab, in dem es sich bereits vor der Restaurierung 1832/1833 befunden hat – Platner berichtet, dass das Mosaik sehr gelitten habe und größtenteils mit Malerei ergänzt worden sei.¹⁴⁰² Diese Übermalungen stammen vermutlich aus dem späten 16. Jahrhundert.¹⁴⁰³

Die Bereiche, die vom heutigen Befund des Mosaiks¹⁴⁰⁴ abweichen, decken sich bis auf wenige Ausnahmen mit den von Matthiae¹⁴⁰⁵ beobachteten nicht-originalen Flächen. Anders als auf dem Mosaik heute ist der Wiesengrund gleichmäßig gefärbt und weist keine Blumen, Felsen oder Tiere auf – ähn-

¹³⁹⁶ MOSLER, Museum Ramboux, S. 5.

¹³⁹⁷ Verzeichnis, Nr. 21. StA Düsseldorf, II 618, 21r.

¹³⁹⁸ CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, II, Tab. XXXVIII, pag. 125.

¹³⁹⁹ SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, V, pl. XVII, 10. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 61.

¹⁴⁰⁰ HAGEN, *Briefe*, IV, S. 150ff.

¹⁴⁰¹ MATTHIAE, *Mosaici Medioevali*, I, S. 414.

¹⁴⁰² PLATNER/BUNSEN/GERHARD/RÖSTELL, *Beschreibung der Stadt Rom*, III, 1, S. 602. Bei Ciampini findet sich bereits ein Hinweis auf die malerischen Ergänzungen des Mosaiks im Bereich der Madonna. CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, II, Tab. XXXVIII. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 61.

¹⁴⁰³ ANTELLINI, *Nereo ed Achilleo*, S. 194.

¹⁴⁰⁴ POESCHKE, *Mosaiken in Italien*, Abb. 17.

¹⁴⁰⁵ MATTHIAE, *Mosaici Medioevali*, I, o.P.

lich wie auf einer Aquarellkopie Eclissis¹⁴⁰⁶ von 1630/1644 und dem Nachstich bei Ciampini.¹⁴⁰⁷ Übereinstimmend mit Eclissi findet sich auch kein Gemmenband im Bereich der Bogenlaibung, sondern nur ein roter Streifen; auch die heute türkisfarbene Unterlegung der Blattranke ist auf beiden Aquarellen nicht vorhanden. Die Blattranke verläuft auf dem vorliegenden Aquarell nicht bis in den untersten Zwickel des Schildbogens.

Auf die Übernahme heute beseitigter Ergänzungen oder Übermalungen gehen die meisten der folgenden Abweichungen zurück: Die (vom Betrachter aus) rechte Hand der Verkündigungs-Maria hält über dem Schoß einen Codex, ähnlich wie auf dem Aquarell Eclissis, aber anders als auf einem Stich bei Garrucci (von 1877)¹⁴⁰⁸ und heute: die Hand bedeckt auf dem Mosaik zwei Stöcke (?). Abweichend von allen bildlichen Dokumenten und vom Zustand heute ist Marias gerader Blick, ebenso wie die gerade Ausrichtung des Kopfes. Der kleine Finger der linken Hand ist auf dem Aquarell kürzer als heute; vielleicht eine ästhetische Korrektur Ramboux'. Das weiße Gewand des Verkündigungsendgels zeigt die auch bei Eclissi abgebildeten *clavi* – heute sind sie golden und zahlreicher, der *clavus* an der Schulter fehlt – auf dem Aquarell sind sie rot-orange. Der Stab ist blau, verläuft hinter dem Nimbus und endet zwischen Nimbus und Flügel links oben mit einem beidseitig geschweiften hellblauen Ornament. Der Engel hält den Stab mit der verhüllten rechten Hand. Heute zeigt das Mosaik an entsprechender Stelle einen weißen Stab, der von der *unverhüllten* Hand *vor* dem Nimbus verläuft und *ohne* Ornament endet; auch auf dem Nachstich Garruccis verläuft der Stab vor dem Nimbus. Das Haar des Engels ist braun und fällt, am Kopf anliegend, bis in den Nacken; auf dem Mosaik heute ist es eher blond. Dem Haarreif entspricht auf dem Aquarell eine Art goldenes Diadem. Das Haar des hl. Petrus ist auf dem Aquarell vollständig weiß, auf die heute dunkle Färbung im Bereich des Oberkopfes finden sich auch auf den anderen bildlichen Dokumenten keine Hinweise, ebenso wie für die geschlossenen Augen. Der rote *clavus* über dem rechten Fuß findet sich auf dem Aquarell nicht, ebenso wenig wie der zart gelbe *clavus* an seiner Schulter (**Abb. 53a und b**). Anders als auf dem Mosaik und anderen älteren Bilddokumenten, ist der Kopf Elias' bei Ramboux stärker in die Richtung Christi gewendet; die Augen weisen keine Pupillen auf und waren offenbar beschädigt. Auch seine in Richtung Christi weisende Hand ist verändert: hierfür findet sich bei Ciampini eine entsprechende Übereinstimmung, die nahelegen könnte, dass die Hand übermalt war. Das Gewand zeigt an der Hüfte anstelle der auf dem Mosaik heute vorhandenen roten *clavi* zwei kurze, parallele Falten. Sowohl Elias als auch Moses sind auf dem Aquarell nimbiert. Die einfachen goldenen Nimben überschneiden sich mit dem goldenen Rundbogenfries darüber und reichen noch leicht darüber hinaus; auf keinem der übrigen bekannten bildlichen Dokumente ist dies der Fall, ebenso wenig wie auf dem Mosaik heute. Möglicherweise führte der goldene Rundbogenfries zu einer Fehlinterpretation. Auch Christus ist leicht abweichend wiedergegeben. Die *clavi* stimmen nahezu mit dem heutigen Mosaikbefund überein, lediglich der rechte ist auf dem Mosaik heute golden.

¹⁴⁰⁶ Windsor, Royal Library, 9207. OSBORNE/CLARIDGE, *Mosaics and Wallpaintings*, Kat. Nr. 117.

¹⁴⁰⁷ CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, II, Tab. XXXVIII, pag. 125.

¹⁴⁰⁸ GARRUCCI, *Storia*, Tav. 284.

Die übrigen, abweichend wiedergegebenen Bereiche sind bei Matthiae als restauriert ausgewiesen: Ramboux könnte also auch hier den Zustand vor der Reinigung des Mosaiks zeigen. Auffällig ist der schmale Codex mit Goldschnitt und goldenem Kreuz auf dem Codexdeckel: auf dem Mosaik heute hält Christus eine schlichte weiße Schriftrolle senkrecht über der rechten Brust. Auch die Fingerstellung der segnenden Hand erscheint auf dem Mosaik heute etwas anders: Zeige- und Mittelfinger sind bei Ramboux, aber auch bei Ciampini und Garrucci deutlich länger als die übrigen Finger und stärker abgespreizt. Der (vom Betrachter aus) linke Fuß Christi verlässt die Aureole nicht, anders als bei Eclissi, Garrucci und auf dem Mosaik heute der Fall: Matthiae kennzeichnet den Bereich als restauriert. Wenn auch die rote Umrandung des Nimbus' auf dem Aquarell fehlt, so ist doch die rote Konturierung der weißen Kreuzbalken übereinstimmend mit dem Zustand des Mosaiks heute wiedergegeben. Auffällig ist auch die schwarze, scharfe Konturierung des Kopfes und Teile der Schultern: diese Konturen finden sich teilweise auch auf dem Mosaik heute, aber auch an anderen Stellen. An diesen anderen Stellen aber herrscht auf dem Aquarell, wie auch bei allen anderen Figuren, eine graue, diffuse Konturierung vor.

Anders als auf dem Mosaik heute, wird Moses von Ramboux als alter, weißhaariger und vollbärtiger Mann mit anscheinend geschlossenen, aber wohl beschädigten Augen wiedergegeben. Garrucci zeigt ihn bereits mit dunklem Haar, aber noch mit Bart und mit geöffneten (intakten) Augen. Sein Haar fällt auf dem Aquarell bis in den Nacken; an dieser Stelle befindet sich heute der weiße Gewandkragen. Seine (vom Betrachter aus gesehen) linke Hand ist stärker vom Handgelenk abgeknickt und vollständig geöffnet, d.h. kleiner und Ringfinger sind ausgestreckt. Seine rechte Hand ist nicht sichtbar und scheint unter dem weißen Ärmel versteckt zu sein: heute hält sie eine Schriftrolle.

Auch die Augen des hl. Johannes sind geschlossen wiedergegeben und waren vielleicht beschädigt, auf anderen Bilddokumenten und auf dem Mosaik heute sind sie geöffnet (intakt). Das „H“ auf seinem Gewand besitzt auf dem Mosaik heute einen kürzeren rechten Balken. Der bei Garrucci vorhandene rote *clavus* am Unterschenkel fehlt auf dem Aquarell. In übermaltem Zustand hat Ramboux offenbar den Kopf des hl. Jakob abgebildet: Auch bei Ciampini (1699) wird der Heilige als bartloser junger Mann dargestellt – bei Garrucci (1877) bereits als alter Mann mit weißem Vollbart und Haar, wie auch auf dem Mosaik heute. Das rote „V“, das auf einem Tuch unterhalb des Kopfes des hl. Jakob prangt und weder von Eclissi noch bei Ciampini abgebildet ist, ist wohl eine Fehlinterpretation von Seiten Ramboux', da es sich eigentlich um einen V-förmigen Faltenwurf handelt. Ebenfalls allein bei Ramboux finden sich die geschlossenen und wohl beschädigten Augen.

Wie aus einem Hinweis bei Ciampini zu entnehmen ist, war die thronende Maria mit Kind beschädigt und mit bemaltem¹⁴⁰⁹ Stuck ausgebessert worden. Vermutlich betrafen diese malerischen Ergänzungen auch andere Bereiche, wie bei Matthiae angedeutet.¹⁴¹⁰ Anders als heute wird das Haar der thronenden Maria mit Kind vollständig verdeckt; auch ihre Gestik ist leicht abweichend wiedergegeben: Die Rechte befindet sich ein Stück tiefer als auf dem Mosaik heute und scheint das rechte Füßchen des

¹⁴⁰⁹ Der Schriftzug „PICTVRA“ befindet sich auf der Höhe des rechten Knies der Maria; eine angedeutete Fehlstelle befindet sich im Bereich ihrer Hüften und den Füßen des Kindes. CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, II, Tab. XXXVIII.

¹⁴¹⁰ MATTHIAE, *Mosaici Medioevali*, I, o.P.

Kindes leicht zu berühren. Der Zeigefinger ihrer Linken ist bei der Berührung des Kindes an der Schulter leicht abgespreizt. Das Christuskind hält seine linke Hand anders als auf dem Mosaik heute in einem Segensgestus erhoben. Der links neben dieser Gruppe stehende Engel besitzt braunes statt heute blondes Haar; auf dem Mosaik heute fällt es nur auf der linken Seite in den Nacken, auf dem Aquarell auf beiden Seiten des Kopfes. Weder auf dem Mosaik noch bei Ciampini zu sehen wird der (vom Betrachter aus gesehen) rechte Fuß zur Hälfte vom Thron Marias verdeckt. Mit der rechten Hand umfasst der Engel einen dünnen goldenen Stab, der ihm rechts am Kopf vorbei etwa vom untersten Rippenbogen bis zum Haaransatz reicht. Dieser Stab ist auf keinem der anderen bildlichen Dokumente vorhanden; vielleicht unterlief Ramboux auch hier eine Fehlinterpretation: im Bereich des Stabes befindet sich auf dem Mosaik eine gerade Gewandfalte; die dunkle Kontur der rechten Gesichtshälfte hätte Ramboux als Fortsetzung des Stabes interpretieren können. Über der Stirn trägt er, wie auch der Verkündigungengel, ein goldenes Diadem. Die roten *clavi* entlang der Schienbeine sind weder auf dem Mosaik heute noch auf älteren Bilddokumenten vorhanden.

Ramboux verkleinert das Mosaik relativ stark. Auch verbunden mit der Pinselstärke kann er die Modellierung der Gesichter und Gewänder nicht detailliert wiedergeben. Von den Gewandfalten werden nicht alle nachvollzogen, auch werden sie bisweilen verkürzt. Durch die relativ breiten Pinselstriche und das Aufsetzen von weißen Höhungen wird zudem die Flächigkeit der Figuren gemildert. Die rote Konturierung der Figuren und Nimben findet sich auf dem Aquarell nicht; dagegen sind diffuse rötliche Akzente im Bereich einiger Füße, Hände und auch Gesichtern zu beobachten.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 44. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 2.

Kat. Nr. 25

Christus mit Heiligen und Ältesten der Apokalypse

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,7 x 75,0 cm. Darstellung: 38,0 x 71,5 cm.

Unterhalb der Darstellung auf grau aquarelliertem Fond mit dunkelgrauer Feder: *Musaico nella chiesa di S. Prassede del anno 819*. Rechts und links darüber in schwarzen Feder mit den Namen der je zwei äußeren Heiligen bezeichnet.

Kat. Nr. 17 (1851), Kat. Nr. 4 (1841), Verz. Nr. 23 (1840), Inv. Nr. 193 A.

Nach Mosaik. 818.

Rom, S. Prassede, Apsis.

Im 1840 angefertigten Verzeichnis korrigiert Ramboux die von ihm auf dem Blatt gegebene Datierung 819 auf das Jahr 818.¹⁴¹¹ Ramboux kopierte sowohl die Apsis, die Apsisschildwand, den Triumphbo-

¹⁴¹¹ Verzeichnis, Nr. 23. StA Düsseldorf, II 618, 21v. Mosler folgt ihm darin. [MOSLER], Verzeichnis, S. 2. „Tribune der römischen uralten, von Papst Paschalis II (817 - 824) wiederhergestellten und ausgeführten Basilika zur h. Praxedis. Über der Chornische Symbol des Lamm Gottes auf dem himmlischen Throne zwischen den sieben Leuchtern der Apokalypse, vier Erzengel, Symbole der vier Evangelisten. In der Wölbung Heiland in gleicher Art wie Nr. 3 [hier *Kat. Nr. 3*] [...] beiderseits stehen Palmen und auf einer sieht man den Vogel Phönix als Symbol der Unsterblichkeit. Über dem Heiland reicht die Hand (Symbol der Allmacht) aus den Wolken, die Heilskrone herab.“ MOSLER, Museum Ramboux, S. 6.

gen als auch die äußere Eingangswand der Kapelle S. Zeno (*Kat. Nrn. 25 - 27*) nach den Restaurierungen, die zwischen dem 15. 5. 1830 und 16. 6. 1831 in der Kirche durchgeführt worden sind¹⁴¹² und 1835 als „rohe Arbeit“ kritisiert wurden.¹⁴¹³ Die Blätter entstanden damit entweder 1832 oder während der langen Romaufenthalte gegen Ende der 1830er Jahre.

Auch diese Mosaik¹⁴¹⁴ waren seit den Abbildungen bei Ciampini¹⁴¹⁵ bekannt und werden auch in Ramboux' zeitgenössischer Literatur besprochen¹⁴¹⁶ – vorrangig als Beispiele für den Niedergang der Künste. Der Historiker und Ramboux-Bekannt Johann Friedrich Böhmer (1795 - 1863) hielt die Basilika 1819 für die historisch interessanteste in Rom, auch wegen der mittelalterlichen Mosaiken, die er zu den „vortrefflichsten“ zählt. Er bemerkte bei der Betrachtung des Apsismosaiks Ähnlichkeiten der Darstellung Christi mit der in SS. Cosma e Damiano und hob die „alte römische Tracht“ der Figuren hervor.¹⁴¹⁷ Rumohr bemerkte an den Mosaiken ähnliches, nämlich die Wiederholung bereits älterer Ikonografien, weist aber zusätzlich auf die im Vergleich zu früheren Mosaiken grober zugeschnittenen und nachlässiger gesetzten *tesserae* hin; für die mindere Qualität des Mosaiks sprächen ferner die einfachen Farbtöne, Farbflecken und dicken Konturen.¹⁴¹⁸

Kann Ramboux auf diese technischen Kennzeichen im Rahmen seiner malerischen und die einzelnen *tesserae* nicht berücksichtigenden Übersetzung nicht eingehen, so gibt er sich trotz der starken Verkleinerung des Mosaiks (*Abb. 72*) große Mühe, die Farbigkeit zu erfassen und die Konturen der Falten durch relativ deutliche Linien darzustellen – entweder bewusst oder unbewusst, unterstützt durch die verkleinerte Abbildung des Mosaiks, die zu einer relativ groben Pinselührung verleitet (*Abb. 87*). Siehe auch *S. 137, 139, 142, 145, 209 und 229*. Den langen Titulus unterhalb der Darstellung, den Ramboux mit Goldfarbe wiedergibt, notierte er sich zuvor auf einen Zettel.¹⁴¹⁹

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 46.

Kat. Nr. 26

Himmlisches Jerusalem

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,9 x 62,9 cm. Darstellung: 37,4 x 58,8 cm.

Unterhalb der Darstellung: Musaico del secondo Arco in S. Prassede del anno 818. Außerhalb der Darstellung rechts unten in fremder Hand und wohl später mit Bleistift: Das himmlische Jerusalem. Verz. Nr. 22 (1840), Inv. Nr. 193.

Nach Mosaik. 818.

Rom, S. Prassede, Triumphbogenwand.

¹⁴¹² MATTHIAE, *Mosaici Medioevali*, I, S. 419 - 420.

¹⁴¹³ PLATNER/BUNSEN/GERHARD/RÖSTELL, *Beschreibung der Stadt Rom*, III, 2, S. 246 - 249. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 62.

¹⁴¹⁴ POESCHKE, *Mosaiken in Italien*, S. 190 - 194 und Tafeln 76 - 77. ANDALORO, *La Pitture Medievale*, Nr. 28, S. 295 - 306.

¹⁴¹⁵ CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, II, tav. XLVI und XLVII.

¹⁴¹⁶ Von der Hagen beschreibt die Mosaik ausführlich. HAGEN, *Briefe*, IV, S. 228 - 229. RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 152 f. PLATNER/BUNSEN/GERHARD/RÖSTELL, *Beschreibung der Stadt Rom*, I, S. 426 - 428.

¹⁴¹⁷ Böhmers italienisches Tagebuch, Eintrag 23. 4. 1819, fol. 451 - 452. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4, Nrn. 1 - 39.

¹⁴¹⁸ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 153 - 154.

¹⁴¹⁹ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 45.

Siehe auch *Kat. Nr. 25*.

Dieses Blatt zeigt das bereits bei Ciampini und d'Agincourt abgebildete Triumphbogenwandmosaik,¹⁴²⁰ sollte aber, wie die Bleistiftskizze im Halbbogenfeld zeigt, auch das Schildbogenwand- und Apsismosaik in einer authentischen Ansicht zeigen. Siehe auch *S. 139*. Das vorliegende Aquarell zeigt dunkelgraue Farbflecken auf einigen Figuren – wohl nicht die Farbflecke, die Rumohr (siehe *Kat. Nr. 25*) als stilistisches Merkmal der Darstellung meint, sondern Hinweise auf die Verschmutzung des im Gegensatz zu den Apsismosaiken wohl nicht gereinigten Triumphbogenmosaiks (*Abb. 137a und b*). Das Blatt war wohl nicht in den Akademieräumen ausgestellt, da es in den Mosler'schen Katalogen nicht aufgeführt wird.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 45. Ausstellung: JOHANN ANTON

RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 1.

Kat. Nr. 27

Außenwand der Kapelle S. Zeno

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Blatt: 48,7 x 41,5 cm. Darstellung: 43,5 x 36,7 cm. Auf aufgeklebtem weißen Papierstreifen mit dunkler Feder: De Cappella S. Zenonis in Ecclesia S. Praxedis a Paschale I. constructa, picturis ve decorata musivis anno 819.

Kat. Nr. 18 (1851), Verz. Nr. 24 (1840), Inv. Nr. 194.

Nach Mosaik und Marmor. Antike, 819 und 13. Jahrhundert.

Rom, S. Prassede, Außenansicht Kapelle S. Zeno.

Siehe auch *Kat. Nr. 25*.

Ramboux interessierte an der zu seiner Zeit relativ bekannten Eingangswand der Kapelle S. Zeno¹⁴²¹ wohl besonders die antike Marmorinkrustation im Zusammenhang mit der frühchristlichen Mosaikdekoration. Eine Zutat von Ramboux scheint das relativ flache und verkröpfte Gesims und die stützenden gelbmarmornen Lisenen zu sein, zumindest finden sich davon vor Ort heute¹⁴²² keine Spuren mehr. Auch eine barocke Kopie zeigt sie nicht. Besonders interessant erschienen ihm wohl die Köpfe von Maria, Christus und die „Bildnisse“ der Heiligen, Märtyrer und Apostel, die er, wie auch die Gewänder und den Schmuck, jeweils individuell abbildet. Ramboux bildet die Wand in identischer Form ab wie bereits der Kopist Antonio Eclissi zwischen 1630 - 1644 vor ihm:¹⁴²³ Eclissis Aquarell lieferte die Grundlage für die druckgrafische Abbildung bei Ciampini und hätte Ramboux' Sicht prägen können, falls dies denn nötig war. Abweichend von diesen Abbildungen ist die besondere perspektivische Komposition, die Ramboux' Aquarell auszeichnet: Die untere Hälfte der Wand ist mitsamt des vorkragenden Architravs in leichter Untersicht erfasst. Ramboux kann so auf die Inschrift auf dem Türsturz verweisen, die er unterhalb der Darstellung in grauer Feder vergrößert abbildet: PASCHALIS

¹⁴²⁰ CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, II, Tab. XLV. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, V, pl. XVIII, 11.

¹⁴²¹ CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, II, Tab. XLVIII. HAGEN, *Briefe*, IV, S. 230 - 231. PLATNER/BUNSEN/GERHARD/RÖSTELL, *Beschreibung der Stadt Rom*, III, 2, S. 250 f.

¹⁴²² ANDALORO, *La Pitture Medievale*, Nr. 28, S. 303 - 306, Abb. 18.

¹⁴²³ OSBORNE/CLARIDGE, *Mosaics and Wallpaintings*, Kat. Nr. 239. WAETZOLDT, *Kopien*, Nr. 995, Abb. 505.

PRAESVLIS OPVS DECOR FVLQIT IN AVLA/ QVOD PIA OPTVLIT VOTA STVDIT REDDERE DM(über dem M ein ~) PP. Die Urnendeckelvase und das Rundbogenfenster dagegen sind von einem veränderten Standpunkt aus in noch stärkerer Untersicht aufgenommen – auf diese Weise konnte Ramboux die runde Form der Vase verdeutlichen und die Mosaikdekoration der Fensterlaibung zeigen. Das Wandmosaik wiederum erscheint streng in die Ebene projiziert als würde sich der Betrachter auf Augenhöhe mit ihm befinden. Das Aquarell ist damit eine Kompilation der aus verschiedenen Betrachtungspunkten aus erfassten Elementen zum Zweck der jeweils optimalen Erkennbarkeit. 1827 nennt Rumohr die Mosaik der Wand noch „sehr verdorben“,¹⁴²⁴ und Ramboux sah sie vermutlich relativ verschmutzt: Dies würden die leichten farbigen Abweichungen hin zu einer etwas dunkleren Tönung der Blau- und Grünwerte erklären.¹⁴²⁵ Wohl nicht auf eine Verschmutzung gehen die breiten schwarzen Umrandungen zurück: sie sind auf dem Mosaik heute dunkelblau oder fehlen ganz, wie zum Beispiel entlang des äußeren Medaillon-Rundbogens. Übernahm Ramboux also eine damals vorhandene Übermalung, die entweder bereits zuvor oder im Laufe der „Restaurierung“ von 1830¹⁴²⁶ angebracht worden war und heute entfernt ist? Das barocke Eclissi-Aquarell zeigt nichts von schwarzen Umrandungen. Wohl aber fehlen auch bei Eclissi die unterhalb des zentralen Medaillon-Rundbogens heute vorhandenen kurzen Gemmenbänder: bei Eclissi ist das Band einfach rot, bei Ramboux wiederum schwarz.

Weitere Anhaltspunkte für das einst andere Erscheinungsbild des Mosaiks scheint das Aquarell nicht zu enthalten. Üblich ist die malerische Interpretation der Gesichter: durch sie erscheinen die Gesichter weicher modelliert, dunkle Konturen fallen heller aus oder werden vernachlässigt, wie besonders die dunkle Umrandung der Augen auf den Gesichtern in den Medaillons. Das rötliche Inkarnat mit den weißen Höhungen um die Augen und entlang der Nasenrücken aber vollzieht Ramboux nach. U.a. führt die malerische Interpretation dazu, dass der auf dem Mosaik deutliche stilistische Unterschied zwischen diesen und den beiden Papst-Bildnissen unten rechts und links auf dem Aquarell nicht erkennbar wird: die Augen der Päpste sind auf den aus dem 13. Jahrhundert stammenden Mosaiken von vornherein nicht dunkel umrandet. Nahm Ramboux die stilistischen Unterschiede also gar nicht wahr? Dafür spricht, dass er die gesamte Mosaikdekoration auf 819 datiert.¹⁴²⁷

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 47.

Kat. Nr. 28

Christus mit Maria, Johannes dem Täufer, Petrus, hl. Cyprian und den Erzengeln Michael und Raphael
Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 33,1 - 34,3 x 49,2 - 49,5 cm. Darstellung: Ca. 29,5 x 45,5 cm. Oben rechts mit brauner Feder: *Musaico nella Chiesa di S. Cipriano/ a Murano vicino*

¹⁴²⁴ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 157.

¹⁴²⁵ POESCHKE, *Mosaiken in Italien*, Tafel 82 und S. 190 - 194. WISSKIRCHEN, *Die Mosaiken*, Abb. 45.

¹⁴²⁶ Die Restaurierungsarbeiten an der Kapellenfassade begannen am 15. 5. 1830 und waren am 16. 8. 1830 beendet.

Vielleicht war das Mosaik auch bereits während des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts restauriert worden. MATTHIAE, *Mosaici Medioevali*, I, S. 418.

¹⁴²⁷ Verzeichnis, Nr. 24. StA Düsseldorf, II 618, 21v.

a Venezia. Darunter in Bleistift: an; 882. Unten rechts unleserlich: gli due figure acanto piu Grande ... [unleserlich]. Unten links unleserlich: dit all' medesima 1833.

Kat. Nr. 19 (1851), Kat. Nr. 5 (1841), Verz. Nr. 26 (1840), Inv. Nr. 272.

Nach Mosaik. 1205 - 1230.

Ehemals Murano bei Venedig, Klosterkirche SS. Corneli e Cipriano, Apsis. Seit 1845/48 in Potsdam, Friedenskirche, Apsis.

Ramboux fertigte dieses Aquarell im Mai 1833 an und damit drei Jahre vor dem Abriss der Kirche und knapp ein Jahr vor dem Erwerb des Mosaiks durch den preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm (IV.)¹⁴²⁸ Anfang September 1834.¹⁴²⁹ Ramboux freute zu hören, dass der Kronprinz das Mosaik erworben hatte, „welches ich ihnen dazumal in Vorschlag brachte und eine Pause meiner Zeichnung mitbefügte“¹⁴³⁰ – bis heute ist es das einzige byzantinische Mosaik nördlich der Alpen. Es schmückt die Apsis der 1843 - 1848 nach dem Vorbild von S. Clemente, Rom, errichteten Friedenskirche in Potsdam.¹⁴³¹ Die Pause mit dem Hinweis auf den möglichen Erwerb des Mosaiks hatte Ramboux vielleicht über die preußische Gesandtschaft an den Kronprinzen oder an die Kunstkommission der Berliner Gemäldegalerie geschickt. Mit Wilhelm Wach (1787 - 1845), seinem Freund seit seines ersten Italienaufenthalts, der seit 1829 in der Kunstkommission der Berliner Gemäldegalerie auch mit dem Erwerb von Kunstwerken betraut war,¹⁴³² stand Ramboux nachweisbar seit 1833 in brieflichem Kontakt.¹⁴³³ Ramboux war 1833 durch die Kommission beauftragt worden, eine Reihe von Umrissen anzufertigen, die Ramboux Anfang des Jahres 1834 vollendet und nach Berlin geschickt hatte.¹⁴³⁴ Unter diesen Zeichnungen, Nach- und Durchzeichnungen von Mosaiken und Fresken aus dem 6. bis 16. Jahrhundert¹⁴³⁵ befand sich wohl auch die heute verschollene Durchzeichnung einer Zeichnung nach dem Mosaik in SS. Corneli e Cipriano; entweder handelt es sich bei der Zeichnung, nach der Ramboux die Durchzeichnung angefertigt hat, um das vorliegende Aquarell oder eine parallel dazu angefertigte Zeichnung (S. 89).

Ramboux vermerkt auf dem Blatt mit „an; 882“ eine Datierung des Mosaiks und wiederholt diese im 1840 angefertigten Verzeichnis, bezieht sie aber hier nur auf die Errichtung der Kirche und damit nur

¹⁴²⁸ REIß, Rezeption frühchristlicher Kunst, S. 118. SCHUBERT, Das Apsismosaik, S. 30.

¹⁴²⁹ SCHUBERT, Das Apsismosaik, S. 30.

¹⁴³⁰ Brief von Ramboux an Johann D. Passavant vom 23. 9. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 606, 1062r.

¹⁴³¹ REIß, Rezeption frühchristlicher Kunst, S. 118 - 123. Zu dem Mosaik und seinem weiteren Schicksal in Potsdam die noch unveröffentlichte Diplomarbeit von SCHUBERT, Philipp: Das Apsismosaik in der Friedenskirche Potsdam. Translozierung, Bestands- und Schadensanalyse, Vorschläge zur Konservierung und Restaurierung. (Fachhochschule Potsdam, Fachbereich Architektur und Städtebau Studiengang Restaurierung. Vorgelegt in Berlin am 24. 8. 2009).

¹⁴³² STOCKHAUSEN, Gemäldegalerie Berlin, S. 17.

¹⁴³³ Brief von Ramboux an Johann D. Passavant vom 2. 5. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 603, 1057r.

¹⁴³⁴ „Vor etwa drei Monaten schickte ich eine Rolle mit Umrissen und Durchzeichnungen mit der Post von Cagli aus an Hr. Wach nach Berlin [...]“ EBD. Die Zeichnungen erreichten Berlin erst im August/ September, wie Wach ihm mitteilte. Brief von Ramboux an Johann D. Passavant vom 23. 9. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 606, 1062v. Dort auch: „die [Zeichnungen] die ich auf Antrag der Gesellschaft des königlichen Museums von Berlin verfertigte.“

¹⁴³⁵ Brief von Ramboux an Johann D. Passavant vom 11. 9. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 605, 1061r.

noch indirekt auf das Mosaik.¹⁴³⁶ Tatsächlich ist für den Baubeginn des Klostervorgängers und nicht der später errichteten Kirche dieses Datum überliefert;¹⁴³⁷ vielleicht missinterpretierte Ramboux die Quelle. 1847 datiert auch der Kunsthistoriker Franz Kugler das Mosaik in seinem *Handbuch für Kunstgeschichte* (zweite Auflage) ohne Angabe von Gründen in das Jahr 882¹⁴³⁸ – es ist recht wahrscheinlich, dass Kugler das vorliegende Blatt im *Museum Ramboux* kannte und die Datierung vielleicht übernahm. Mosler, der im Führer durch das *Museum Ramboux* 1851 für das Mosaik den Aufbewahrungsort Berlin vermerkt,¹⁴³⁹ reiht das Aquarell zwischen Aquarellen nach Mosaiken aus dem 9. und 12. Jahrhundert ein und scheint damit die Datierungen Ramboux' und Kuglers mit einer anderen Datierung, die auf die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts lautet, zu vereinen. Diese war jedoch bereits 1837 in einem Beitrag im *Kunstblatt* durch den Vergleich mit anderen Mosaiken auf die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhundert korrigiert worden.¹⁴⁴⁰

Vor Ort fand Ramboux eine mit Mosaik ausgestattete Kalotte samt vorgelagertem mosaizierten Rundbogen vor. Wohl zunächst nur auf die figurale Darstellung konzentriert, wählte Ramboux eine Blattgröße und einen Maßstab, die es schlussendlich nicht erlauben sollten, das ornamentale Band am äußeren Rand der Rundbogenlaibung vollständig in die Abbildung zu integrieren: das Band wird in Aufsicht und Rundbogenverlauf nur in den Ecken des Blattes in je einem kurzen Abschnitt angeschnitten gezeigt. In dieser Form bleibt unklar, in welcher Beziehung sie zu der unterhalb liegenden figuralen Darstellung steht. Ähnlich verhält es sich mit dem Lamm-Gottes-Medaillon, das sich im Scheitel der Rundbogenlaibung befand und das auf dem Blatt scheinbar zusammenhanglos in Aufsicht am oberen Rand des Blattes abgebildet ist. Dieser Abbildungsmodus könnte zum einen als Unsicherheit bei der Übertragung gewertet werden, zum anderen aber als Entwicklungsgang verstanden werden hin zu einer Bewusstwerdung der Bedeutung des räumlichen Bezugs einer Wandmalerei.

Die figurale Darstellung indes wird vollständig wiedergegeben, wobei die Engel, die auf gleicher Höhe mit den Figuren des Kalottenmosaiks liegen, „zurückgeklappt“ werden, so dass sie nun die Darstellung des Kalottenmosaiks flankieren. Dass die Engel nicht zum eigentlichen Kalottenmosaik gehören, verdeutlicht Ramboux zunächst durch die unterschiedliche Definition des die Figuren hinterfangenden Hintergrundes: Die Kalottendarstellung befindet sich innerhalb eines Halbkreises und liegt vor einer goldgelben Fläche, die den Goldmosaikgrund andeutet. Die Engel stehen vor einer hochrechteckigen goldgelben Fläche, die bis oberhalb ihrer Nimben reicht und damit niedriger ausfällt

¹⁴³⁶ „Tribune der ehemaligen Kirche S. Cipriano auf einer kleinen Insel bei Murano unweit Venedig, errichtet unter Giovanni Partecipato im Jahre 882.“ Verzeichnis Nr. 24. StA Düsseldorf, II 618, 21v.

¹⁴³⁷ SCHUBERT, Das Apsismosaik, S. 26.

¹⁴³⁸ KUGLER, Franz: Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit, 1, Berlin 1847, S. 83.

¹⁴³⁹ MOSLER, Museum Ramboux, S. 7.

¹⁴⁴⁰ 1837 wurde das Mosaik als bedeutsam für die Kunstentwicklung eingeschätzt, besonders im Hinblick auf die Vortrefflichkeit der nicht näher bezeichneten „drei besten Gestalten“ auch im Vergleich zu Mosaiken in S. Marco, die diesem Mosaik auch inhaltlich nicht nahekommen. Mitteilungen über ein großes italienisches Mosaikgemälde aus dem dreizehnten Jahrhundert, welches im Laufe dieses Jahres nach Deutschland gesendet werden wird, in: Kunstblatt, 62, 3. 8. 1837, S. 257 - 258. Wohl handelt es sich bei den drei besten Gestalten um Christus und die beiden Erzengel, die Priuli, der mit der Abnahme des Mosaiks betraut war, hinsichtlich Zeichnung und Ausführung als qualitativ hochwertiger einschätzte als die übrigen Figuren. SCHUBERT, Das Apsismosaik, S. 37. Hallensleben hat 1983 diese Datierung offenbar in Unkenntnis des *Kunstblatt*-Beitrags auf Grundlage von historischen Urkunden auf den Zeitraum 1205 - 1210 bestimmt. HALLENSLEBEN, Bibliotheca Hertziana, S. 756.

als die halbkreisförmige Fläche des Kalottenmosaiks. Den relativ engen Zusammenhang von Laibungsengeln mit Kalottendarstellung verdeutlicht Ramboux durch eine Überschneidung der inneren Engelsflügeln mit der Halbkreislinie der Kalotte – oder ist die Überschneidung notwendig gewesen, um die Engel auf dem begrenzten Raum des Blattes vollständig abzubilden? Weiteres Indiz für die unterschiedliche Lage der Abbildungskomponenten ist der Ausrichtung der Bildinschriften zu entnehmen: Während sie oberhalb der Engel horizontal ausgerichtet sind und damit einen ebenen Grund annehmen lassen, sind die der Kalottendarstellung, offenbar der konkaven Wölbung entsprechend, mehr oder weniger stark schräg ausgeführt.

Anders als bei vergleichbaren Ramboux-Aquarellen ist die Zeichnung einiger Details, wie z.B. der *clipeus* mit dem Lamm oder die Zeichnung der Kalottenrundung, ungleichmäßig, ebenso wie die übernommene Inschrift am oberen Rand des Blattes. Diese technischen und qualitativen Ungenauigkeiten weisen dieses Aquarell im Vergleich zu den übrigen Aquarellen als eines der ältesten, wenn nicht als das älteste der Sammlung aus – vielleicht hat Ramboux das Blatt vor Ort, auf einem wackligen Gerüst, ohne Zuhilfenahme von zeichnerischen Hilfsmitteln fertiggestellt. Bei der Projektion der gekrümmten Darstellung in die Ebene werden die Haltungen der Figuren verzerrt; die steif wirkenden Haltungen der Figuren jedoch behält Ramboux bei, soweit es die Abbildungssystematik zulässt. Bei der Überführung der in eine Nische eingefügten Darstellung in die zweidimensionale Ebene verfährt Ramboux nicht konsequent: die Tituli der dargestellten Personen vollziehen die konkave Nischenrundung nach, während die Figuren in die Ebene projiziert sind.

Die stilkritische Wiedergabe insbesondere der Gesichter war Ramboux aufgrund des gewählten Verkleinerungsmaßstabs nicht möglich, die Übersetzung des Mosaiks in ein Aquarell leistet ein Übriges: Die Gesichter sind durch relativ breite Bleistift-, Feder- und Pinselstriche nur „unscharf“ wiedergeben, lassen aber trotzdem die Grundcharakteristika der Gesichtsphysiognomien erkennen. Detaillierter konnte Ramboux auf die Gewandbildung und den Faltenwurf eingehen: jedoch werden nicht alle Falten nachvollzogen, durch die malerische Übersetzung wirken die Falten und damit die Gewänder zudem weicher, die Figuren körperlicher. Die blässere Farbgebung entsprach wohl dem verschmutzten und verstaubten Zustand des Mosaiks bzw. wurde durch die schlechten Lichtverhältnisse vor Ort¹⁴⁴¹ mit hervorgerufen: Der im Gegensatz zum Mosaik bei Ramboux ungeschmückt wiedergegebene Teil des Chlamys, der vom Arm des Erzengels Michael herabhängt,¹⁴⁴² könnte Ramboux unter den Umständen vor Ort so erschienen sein. Doch wurde das Mosaik um 1844, nachdem es in der Friedenskirche verbaut worden war, auch großflächig übermalt und damit in seiner Farbwirkung verändert.¹⁴⁴³ Daraus könnten sich drastischere Farbabweichungen erklären, wie beispielsweise die Tatsache, dass Maria auf dem Mosaik heute ein rostrotes Übergewand trägt, bei Ramboux aber ein dunkelblaues mit roten Akzenten.

¹⁴⁴¹ Die Apsis der kleinen Kirche wurde, abgesehen von einem Fassadenfenster, nur durch Fenster weit unterhalb des Mosaiks beleuchtet. SCHUBERT, Das Apsismosaik, Abb. 36.

¹⁴⁴² SCHUBERT, Das Apsismosaik, S. 57.

¹⁴⁴³ Ausgespart blieben die Inkarnate (Kopf, Hals, Hände), die Taube und das Lamm Gottes. SCHUBERT, Das Apsismosaik, S. 68 - 72.

Nach der Translozierung kam es zu weiteren Veränderungen des Mosaiks – das vorliegende Aquarell ist das einzige bekannte Dokument, das noch am originalen Anbringungsort in Venedig entstanden ist und Aufschluss über das originale Erscheinungsbild geben kann. Bei der Abnahme des Mosaiks wurde es, in quadratische Felder eingeteilt, Stück für Stück mit Hammer und Meißel von der Wand gelöst.¹⁴⁴⁴ Dabei gingen Teile des Mosaiks verloren oder wurden beschädigt. Im Zuge der Restaurierung vor der Neuverlegung in Potsdam wurden Beschädigungen durch alte und neue *tesserae* ergänzt oder anderweitig repariert. Die deutlichen Abweichungen etwa in der Gestaltung des Lammes (Kopf und Hals) gehen auf eine solche Ergänzung einer Beschädigung des Mosaiks,¹⁴⁴⁵ die vertauschte Lage der beiden Erzengel aber wohl auf ein Versehen zurück. Abweichungen im untersten Bereich des Mosaiks¹⁴⁴⁶ lassen sich dadurch erklären, dass das Mosaik am unteren Rand verkürzt eingebaut und der Sockelbereich offenbar komplett neu gesetzt und angeordnet wurde.¹⁴⁴⁷ Die Füße Michaels, die Gestaltung des Ungeheuers, der Gewandsäume, des grünen Wiesenstreifens und des Throns Christi präsentiert das Aquarell noch im originalen Zustand. Bei der Neuansbringung des Mosaiks wurden nicht nur die Wiesenblumen weggelassen, sondern auch der Thron um seine Füße beschnitten und die darüber hinaus ungeschmückte Vorderseite des Fußpodests nach oben verschoben; dadurch wurde auch die Stellung des rechten Fußes Christi verändert.¹⁴⁴⁸ Das Aquarell dokumentiert auch den noch originalen Befund der Tituli,¹⁴⁴⁹ die Ramboux sehr gewissenhaft in ihrer Farbe und ihrer Typik einfangen wollte, wenn auch ihre Lage durch die Projizierung der Darstellung in die Ebene leicht verzerrt eingezeichnet sein könnte. Auch können Lesefehler aufgrund der Verschmutzung des Mosaiks nicht ausgeschlossen werden. Die dunkelgrauen (auf dem Mosaik heute schwarzen) und roten Tituli lesen sich auf dem Aquarell von links nach rechts:

1. Reihe: +DNE DILEXI DECOREM DOMUS TVE (clipeus) ET LOCUM hABITATIONIS GL[über L⁻]EIVE
2. Reihe: ARch[über h⁻] GLS[über L⁻] MICHah, ARch[über h⁻]GLS[über L⁻] RAFAhEL:
E
L
•
3. Reihe: • SCS • IC[über beiden Ω] • XC[über beiden Ω] • S[darüber ⁻] •
PE CI
TR PRI
US. AN'
4. Reihe: • MP[über beiden~] • OV[über beiden ~] • S[darüber ⁻] • BAP[AP ligiert]
TiSTA[TA ligiert, über A⁻]
5. Reihe: • IOHR[HR ligiert]S •
6. Reihe: hoc FieRRISSIT OP'FROSINA MARCELIA

¹⁴⁴⁴ Zuvor sind (heute verlorene) Zeichnungen vom Mosaik angefertigt worden und das Mosaik, zum Schutz der Vorderseite und Stabilisierung der maximal 1,10m breiten Teilflächen, mit einer leimgebundenen Kaschierung aus Leinwand und Papier in Form einzelner Quadrate bedeckt worden. SCHUBERT, Das Apsismosaik, S. 32 - 33.

¹⁴⁴⁵ SCHUBERT, Das Apsismosaik, S 61 - 62.

¹⁴⁴⁶ Zu weiteren Abweichungen SCHUBERT, Das Apsismosaik, S. 57 - 60.

¹⁴⁴⁷ SCHUBERT, Das Apsismosaik, S 59.

¹⁴⁴⁸ SCHUBERT, Das Apsismosaik, S 57.

¹⁴⁴⁹ HALLENSLEBEN, Bibliotheca Hertziana, S. 755.

7. Reihe (rot): Suaq, PETR[TR ligiert]I MAR[AR ligiert]IER AN[ligiert]C[über C ⁻]L^I TENRE[E ohne
oberen Balken]I
(rot)SUORET ET COIUGIS PATA
8. Reihe (rot): FILIO^V U[über U ⁻]

Der lange Titulus der 1. Reihe verläuft auf dem Mosaik heute durchgehend, ohne vom Medaillon mit dem apokalyptischen Lamm unterbrochen zu werden. Das Medaillon befindet sich im Scheitel der Rundbogenlaibung des Rundbogens, der der Kalotte vorgelagert ist. Auf dem Mosaik heute liest sich das LOCUM HABITATIONIS LOCUM HABITATIONIS. Der von Ramboux als GLEIVE gelesene Schriftzug lautet heute GLE TVE, das L zeigt wie auf dem Aquarell einen darüber liegenden Abkürzungsstrich.

In der 2. Reihe ist der Titulus MICHAELE auf dem Mosaik heute leicht verändert worden: wohl infolge der Neusetzung in Potsdam verlaufen die Buchstaben EL dort neben- und nicht untereinander,¹⁴⁵⁰ der • liegt unter dem L.

Die zweiteiligen Tituli der Erzengel in der 3. Reihe sind auf dem Mosaik ohne Abstand zusammengeschoben worden. Der Abkürzungsstrich über dem L des ARCHGLS Raphaels ist auf dem Mosaik in zwei Hälften geteilt; je eine Hälfte verläuft über dem G und dem L; anstatt des : findet sich auf dem Mosaik heute nur ein •. Der Titulus Petri ist auf dem Mosaik heute nur unvollständig zu lesen (S. PETRUS), wohl gingen die beiden fehlenden Buchstaben CS und der Punkt hinter dem Titulus bei der Abnahme des Mosaiks in Venedig verloren. Aus ähnlichen Gründen wurde auch das MP des Marien-titulus und der Johannestitulus beschädigt.¹⁴⁵¹

Die Inschrift der 6. - 8. Reihe verläuft auf dem Aquarell nicht, wie auf dem Mosaik heute, zwischen den Figuren, sondern, den Abstand der Worte beibehaltend, ein Stück unterhalb der Darstellung – eine Verlegenheitslösung von Ramboux, da durch die Projektion der Darstellung auf das Blatt kein Platz für die Inschrift zwischen den Figuren blieb. Jene Mosaikinschrift liest sich heute: HOC FIERI IUSSIT OP[US] FROSINA MARCELLA CO[N]IUGIS P[RO] A[N]I[M]A SUA[QUE] PETRI MARCEL[I] ANG[E]LI THEOFILI SUORU[M] ET FILIUORU[M].¹⁴⁵² Das Aquarell offenbart dazu geringfügige Abweichungen, die nicht zwingend durch Lesefehler Ramboux' erklärt werden können und für die auch Ergänzungen bei dem Einbau des Mosaiks angenommen werden können.

Beispielsweise steht anstelle des MARCEL bei Ramboux MARIER und könnte auf einem Lesefehler beruhen, doch ist dies auch der Fall bei TENREI (heute THEOFILI)? Statt MARCELLA schreibt Ramboux MARCELIA, das Λ des PATA in der 7. Reihe könnte in Potsdam zu einem A ergänzt worden sein. Das ET hinter SOURET fehlt auf dem Mosaik heute.¹⁴⁵³ Ramboux legte Wert darauf, die Abstände der Worte zueinander richtig einzufangen; beim Einbau des Mosaiks in Potsdam kam es offenbar auch hier zu Veränderungen, indem vor allem in der rechten Hälfte die untereinanderliegenden, zueinander leicht verschobenen Worte auf einer gemeinsamen Höhe angebracht wurden, wie beispielsweise im Fall von MARCELIA und SOURET ET. Ein Ornament, das Ramboux unterhalb der

¹⁴⁵⁰ SCHUBERT, Das Apsismosaik, S. 58.

¹⁴⁵¹ SCHUBERT, Das Apsismosaik, S. 58.

¹⁴⁵² SCHUBERT, Das Apsismosaik, S. 21.

¹⁴⁵³ SCHUBERT, Das Apsismosaik, S. 59.

Figur des hl. Johannes zeigt, bezieht sich auf ein Ornamentband, das sich wohl an dieser Stelle – über die gesamte Breite des Mosaiks – erstreckt hat und auf dem Mosaik heute verloren ist.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 55; HALLENSLEBEN, Bibliotheca Hertziana, S. 753 - 756; SCHUBERT, Das Apsismosaik, S. 56 - 60 und Abb. 35.

Kat. Nr. 29

Kreuzigung mit Maria, Johannes und Schächern, Die Frauen am Grabe, Noli me tangere, Grablegung, Höllenfahrt.

Gouache, Aquarell und Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 44,0 x 58,6 - 57,6 cm.

Oberhalb der Darstellung in einem Fries mit Bleistift: Pittura a muro nell'cosi detto tempio di Baccho ded. A S.Urbano alla Caffarella presso Roma nella cosi detta valle di Eugeria. Dal XI. Secolo. + Bonizzo Fat (über t Ω) AXPI MXI/ Callpurn. Longin. IGL (über G ⁀) MP. Am oberen Rand unvollständig ausradierte Farbangaben mit Bleistift, in der Darstellung auch Reste der Zahlen dazu.

Verz. Nr. 33 (1840), Inv. Nr. 205.

Nach Fresko. Wohl 1011.

Rom, S. Urbano alla Caffarella, auf der Eingangswand gegenüber dem Altar.

Die Fresken der kleinen Kirche sind bei d'Agincourt stark verkleinert (und seitenverkehrt) abgebildet¹⁴⁵⁴ und waren auch bereits in den 1820er Jahren Thema in Ramboux' näherer Umgebung, unter anderem wegen der Inschrift des Kreuzigungsfreskos.¹⁴⁵⁵ Bei Rumohr werden die Fresken um 1200 datiert und als Beispiel für den allmählichen Aufschwung der Malerei gesehen.¹⁴⁵⁶ Wie bei den übrigen Aquarellen nach römischen Malereien ist auch hier das Entstehungsdatum unklar. Es lag aber wohl entweder noch um 1820, 1832 oder gegen Ende der 1830er, spätestens aber um 1840. Ramboux wird auch hier ein Gerüst genutzt haben, die Fresken befinden sich etwa 3 Meter über dem Boden.

Ramboux wählte aus den verschiedenen Freskenzyklen,¹⁴⁵⁷ seinem ikonografischen Interesse entsprechend, fünf christologische Szenen aus, darunter die relativ bekannte *Kreuzigung*. Übereinstimmend mit dem heutigen Befund¹⁴⁵⁸ wird die *Kreuzigung* von den danebenliegenden Bildfeldern von kapitellbekrönten Pilastern getrennt. Zutreffend erfasst ist auch das oberhalb der Fresken verlaufende flache Gesims. Abweichend indes ist die Lage der die *Kreuzigung* flankierenden Fresken: während das Grundgerüst mit der Kreuzigung im Zentrum und die sie flankierenden, kleinere christologischen Szenen stimmt, ersetzte Ramboux die nahezu zerstörten längsrechteckigen Szenen rechts (*Kreuztragung; Christus vor Pilatus*) durch besser erhaltene quadratische Darstellungen (*Grablegung, Höllenfahrt*)

¹⁴⁵⁴ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, V, pl. XCIV und XVC. Zur weiteren bildlichen Dokumentation NOREEN, Sant'Urbano, S. 8 - 12.

¹⁴⁵⁵ Platner weist ausführlich auf die Malereien und die Inschrift hin, verweist für Abbildungen auf eine Innenansicht der Kirche von Piranesi (Vedute di Roma, 1748 - 1778, I, pl. 61, abgebildet bei NOREEN, Narrative Layout, Abb.2), auf der die von Ramboux abgebildeten Fresken nicht erkennbar sind, und auf der Freskoabbildung bei d'Agincourt. PLATNER/BUNSEN/GERHARD/RÖSTEL, Beschreibung der Stadt Rom, III, 1, S. 641 - 643. Von der Hagen beschreibt die Kirche in den 1820er Jahren ausführlich, nennt aber nicht die von Ramboux abgebildeten Fresken. HAGEN, Briefe, IV, S. 146 - 148. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 64.

¹⁴⁵⁶ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 175.

¹⁴⁵⁷ Die Wände zieren Fresken mit Darstellungen aus den Leben der Heiligen Urbanus, Caecilia und anderer Märtyrer.

¹⁴⁵⁸ ANDALORO, La Pittura Medievale, Nr. 11, S. 139 - 150.

aus dem äußerst linken Bereich der Eingangswand. Noch dazu befinden sich die beiden Szenen rechts von der Kreuzigung vor Ort eigentlich links von der Kreuzigung, während sich die beiden Szenen links von der Kreuzigung außerhalb des von Ramboux dargestellten Wandausschnitts befinden. Sie liegen eigentlich links von den Darstellungen, die sich auf dem Aquarell rechts von der Kreuzigung befinden. Ramboux verändert damit nicht die originale Lesefolge der im Uhrzeigersinn angeordneten kleinen Passionsszenen, wohl aber ihre Lage. Wir sehen also hier eine Kompilation und keine authentische Ansicht, obwohl Ramboux uns dies glauben machen will. Siehe auch **S. 133**.

Die im Vergleich zu den übrigen Fresken der Cella scheinbar bessere Erhaltung der von Ramboux abgebildeten kleinen Bildfelder geht zurück auf eine um 1637 durchgeführte Übermalung, wobei die Maler wohl so gut sie konnten dem originalen Befund folgten.¹⁴⁵⁹ Im Laufe dieser Maßnahmen wurden die Bildfelder zweimal kopiert: die um 1630 entstandenen Blätter¹⁴⁶⁰ sind dabei weniger detailliert als die um 1637 entstandenen.¹⁴⁶¹ Letztere sollten wohl Grundlagen für die Übermalungen sein.¹⁴⁶² Ramboux beschreibt die Fresken als „roh“ gemalt¹⁴⁶³ – vielleicht eine Anspielung auf die Übermalung, die ihm spätestens seit dem Hinweis in Rumohrs *Italienische Forschungen*¹⁴⁶⁴ hätte bekannt sein können. Ob Ramboux die Übermalungen auf dem Aquarell übernahm oder ob er die Fresken auch eigenständig „rekonstruierte“, lässt sich nicht verlässlich feststellen: die Aquarellkopien von 1637 sind zu ungenau und letztlich wenig verlässlich,¹⁴⁶⁵ ebenso wie die Stiche bei d'Agincourt. Restauriert wurden die Fresken vielleicht in den 1890er Jahren, sicher aber 1935 und in den 1960er Jahren: bei diesen Kampagnen wurden die Fresken gereinigt, aber wohl nur Teile der Übermalungen des 17. Jahrhunderts entfernt,¹⁴⁶⁶ die Ramboux auf dem Aquarell übernommen hat; zudem wurden einige Bereiche der Malereien „retuschiert“.¹⁴⁶⁷ Verglichen mit den Aquarellkopien von 1637 und Schwarz-Weiß-Fotografien von 1965¹⁴⁶⁸ kann das Ramboux-Aquarell zumindest ansatzweise beurteilt werden.

Ikonografisch fallen nur wenige Abweichungen auf; es muss offen bleiben, ob es sich dabei um Fehlinterpretationen Ramboux' oder getreu übernommene Übermalungen handelt. Der linke Mann auf dem Fresko der *Grabtragung* besitzt auf dem Aquarell weißes Haar und einen Vollbart, das links herabfallende Gewand zeigen weder das Foto noch die barocke Kopie. Der Engel in *Die Frauen am Grabe* sitzt nicht auf einem Felsvorsprung, sondern schreitet bei Ramboux auf das Grab zu. Zudem ist auf dem Aquarell der Sarkophag nicht in Aufsicht gezeigt und das verknotete Grabtuch fehlt. Das

¹⁴⁵⁹ WILLIAMSON, Notes, S. 226. Papst Urban VII. hatte 1634 - 35 die verfallene Kirche wiederherstellen und dabei auch die Fresken von Marco Tullio Montagna restaurieren, d.h. übermalen lassen. WAETZOLDT, Kopien, S. 19. Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts wurde das Fresko der Kreuzigung nochmals „erneuert“, d.h. restauriert und dabei wohl auch übermalt. WAETZOLDT, Kopien, S. 78.

¹⁴⁶⁰ Wohl um 1630 entstanden die beiden Blätter Cod. Barb. lat. 4402, fol. 16 (Begräbnis Christi, die drei Marien am Grabe, Höllenfahrt und Noli me tangere) und fol. 17 (Kreuzigung). Abb. bei NOREEN, Sant'Urbano, fig. 24 und 23. Abb. von fol. 17 auch bei WILLIAMSON, Notes, Abb. XXXI und ZAHLTEN, Barocke Freskenkopien, S. 42, Abb. 24.

¹⁴⁶¹ Cod. Barb. lat. 4408, fol. 59 (Kreuzigung) und 60 (Begräbnis Christi, die drei Marien am Grabe, Höllenfahrt und Noli me tangere). Abb. bei NOREEN, Sant'Urbano, fig. 39 und 40 und bei WAETZOLDT, Kopien, Abb. 561 - 595.

¹⁴⁶² WAETZOLDT, Kopien, S. 20.

¹⁴⁶³ Verzeichnis, Nr. 33. StA Düsseldorf, II 618, 22r.

¹⁴⁶⁴ Rumohr schrieb 1827 über die Fresken: „Gegenwärtig sind sie von der rohesten Hand übermalt.“ RUMOHR, Italienische Forschungen, 175.

¹⁴⁶⁵ NOREEN, Sant'Urbano, S. 94.

¹⁴⁶⁶ WILLIAMSON, Notes, S. 12 - 16, Anm. 16.

¹⁴⁶⁷ NOREEN, Sant'Urbano, S. 23 - 25.

¹⁴⁶⁸ Fotografien des Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali von Luigi Zavagli, in: <http://www.fototeca.iccd.beniculturali.it>, dort ohne Negativnummer.

Fresko *Noli me tangere* ist 1965 bereits so zerstört gewesen, dass es nicht mehr erkennbar war; die barocke Kopie zeigt Maria Magdalena mit geschlossenen Beinen kniend, bei Ramboux kniet sie in Schritstellung. Die barocke Kopie zeigt das Grab als turmähnliche Architektur mit rundem Grundriss und offenem Eingang, auf den Jesus mit seiner Hand weist. Ramboux zeigt an entsprechender Stelle eine geschlossene Tür, die in einen großen Felsen eingelassen ist; seine Hand ist zu einem Segensgestus erhoben. Die Haltung Christi stimmt überein. Etwas besser erhalten war 1965 das Fresko der *Höllenfahrt*. Auf dem Fresko schemenhaft zu erkennen sind die auf dem Aquarell gezeigten Seligen im Höllenfeuer, wie auch der am rechten Bildrand in der Gestalt eines toten Körpers erkennbare Verdammte – der Arm liegt auf dem Boden zwischen den Füßen Christi, der im Profil gegebene Kopf erscheint am rechten Bildrand. Auf der barocken Kopie ist der tote Körper nicht vorhanden, ebenso wenig wie die Fahne; die Seligen im Höllenfeuer waren auch für diesen Zeichner nur schwer erkennbar. Anders als auf dem Fresko heute, gleicht der Nimbus Christi sowohl in der *Grabtragung* als auch in der *Höllenfahrt* dem in der *Kreuzigung*; die barocke Kopie zeigt diesen Nimbus auch im *Noli me tangere*.

Im Gegensatz zum heutigen Befund des Kreuzigungsfreskos¹⁴⁶⁹ (**Abb. 4**) und der barocken Kopie (die zweite, ungenauere barocke Kopie von 1630 **Abb. 3**) wird der senkrechte Kreuzbalken bis zum untersten Rand des Freskos fortgeführt. Das von den zwei Stifterfiguren gehaltene Tuch (Gewand Christi?) unterhalb des Suppedaneums scheint Ramboux bis auf die gerafften Tuchenden, die sich, abgesehen von Abweichungen im Faltenwurf, im Wesentlichen mit dem heutigen Befund decken, vervollständigt zu haben: die entsprechenden Bereiche zeigt das Aquarell nahezu ohne Faltenwürfe und der heute noch schemenhaft zu erkennende Verlauf des oberen Saums ist auf dem Aquarell abweichend gezeigt. Die auf dem Tuch zu lesende Inschrift – Rumohr bemerkt 1827, sie sei verschwunden¹⁴⁷⁰ – scheint Ramboux jedoch noch teilweise erkannt zu haben: Ramboux gibt die Lettern mit Bleistift wieder: + BE..RDERIT[über ERI Ω] / ___MXI. Die hier kursiv gedruckten Lettern erscheinen bei Ramboux nur schemenhaft, die Datierung MXI dagegen, die sich unterhalb des weißen Tuches befindet, relativ deutlich und in schwarzer Tinte; ___ bezeichnet eine Leerstelle. Ramboux gibt oberhalb der Darstellung die Inschrift erneut wieder, die sich dort liest: + Bonizzo Fat [über t Ω] AXPI MXI. Sie weicht damit nur geringfügig von der Lesart ab, die Rumohr in den *Italienischen Forschungen* auf Grundlage der Aquarellkopie von 1637 gibt: + BONIZZOFRT [über FRT Ω] / AXPI.MXI. Es erscheint mir angesichts der Differenziertheit der Inschriftenwiedergabe als relativ sicher, dass Ramboux das wiedergegeben hat, was er gesehen hat – deshalb sind aber Fehlinterpretationen ob der offensichtlichen Beschädigung der Inschrift nicht auszuschließen. Die wiederholte Inschrift scheint dagegen seine „historische Rekonstruktion“ der ihm sehr wichtigen Datierungs- und Stiftungsinschrift auf Grundlage des Gesehenen und des durch Rumohr Überlieferten zu sein. Die zusätzliche Notiz Callpurn. Longin. IGL (über G ~) MP unterhalb seiner Inschriftrekonstruktion am oberen Blattrand bezieht sich auf die heute

¹⁴⁶⁹ ANDALORO, *La Pitture Medievale*, Abb. 14.

¹⁴⁷⁰ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 175.

verschwundenen Tituli innerhalb der Kreuzigung: sie befanden sich, glaubt man der Tuschkopie von 1637, rechts oben von Maria MP [über P~],

oberhalb Longinus L , oberhalb des Schwammträgers C

O	A
N	L
G I N	P
	V R N

und links vor Johannes' linker Schulter R[?]L[über L ~]. Hätte Ramboux die Tituli vor Ort noch gesehen, hätte er sich gewiss auch am entsprechenden Ort abgebildet; er muss sie daher aus dem Nachstich bei d'Agincourt übernommen haben: Der Stich nämlich bildet die Szene spiegelverkehrt ab, woraus sich auch die umgekehrte Reihenfolge der Tituli in Ramboux' Notiz Callpurn. Longin. IGL[über G ~] MP erklärt. Somit waren die Tituli an Ort und Stelle nicht mehr zu erkennen.

Offenbar ist die Verlängerung des senkrechten Kreuzbalken auf Grundlage eine Fehldeutung des in der Inschrift enthaltenen X vorgenommen worden: ein X verschmilzt mit dem X-Muster der rechten Leisten des Kreuzbalkens; ein zweites X ist Teil der Inschrift, befindet sich in einem dem Muster entsprechenden Abstand und bildete offenbar den Anhaltspunkt für eine Interpretation als Teil des X-Musters der linken Balkenleiste. Ob diese Interpretation nun von Ramboux oder den Restauratoren vorgenommen wurde, ist unklar.

Die Modellierung der Gewänder ist auf dem Aquarell schematisch, die Anzahl der linearen, parallel geführten Faltenwürfe ist reduziert. Das Inkarnat ist auf dem Blatt insgesamt differenziert wiedergegeben, es reicht von gräulich über grünlich bis beige-bräunlich. Die Haarfarben fallen auf dem Aquarell heller aus als auf dem den Fresken heute: Hinweise auf eine eingehende Auseinandersetzung mit dem farbigen Erscheinungsbild, das wohl zu Ramboux' Zeit durch Staub und Schmutz leicht anders erschien als heute. Doch fallen auch Abweichungen auf, die nicht allein durch eine verfälschende Staubschicht erklärt werden können, sondern sehr wahrscheinlich auf das originale Erscheinungsbild oder eine Übermalung zurück gehen – eine rekonstruierende „Auffrischung“ der Farbigekeit durch Ramboux wäre auch denkbar, eine Nachlässigkeit bei der Kolorierung des Aquarells erscheint mir aber unwahrscheinlich. Betrachtet man das Kreuzigungsfresko, so entspricht dem kräftigen Rot auf dem Aquarell ein eher helleres Braunrot, das sonnige Gelb allerdings stimmt mit dem Fresko überein – wohl übernahm Ramboux eine heute überwiegend entfernte Übermalung. Denn tatsächlich findet sich ein solches Rot auch in den Bereichen, die heute eine andere Farbe aufweisen: Maria z.B. trägt auf dem Fresko heute ein blaues Untergewand und eine Kapuze in derselben Farbe wie das braunrote Übergewand; auch Longinus trägt einen blauen Rock.

Insgesamt wird die rekonstruierende Hand Ramboux' spürbar, doch versuchte er soweit wie möglich, die wohl stärker als auf den Fotografien verschmutzten Darstellungen in ihrem stilistischen Erscheinungsbild wiederzugeben. Bis auf das Gesicht Christi sind alle Gesichter relativ unscharf und kaum modelliert. Ramboux versuchte jedoch, soweit er konnte, die Gesichtszüge zu erfassen. Dies gelingt ihm bei der etwas größeren Figur Christi besser als bei den übrigen, kleineren Figuren. Auch die relativ detailliert durchgebildeten und überdies anatomisch korrekten Darstellungen der Oberkörper der

drei Gekreuzigten sticht im Vergleich mit den übrigen, schematischen Modellierungen der Gewänder heraus: Die Oberkörper waren wohl sehr wahrscheinlich bereits anatomisch korrigiert worden und wurden in diesem Zustand von Ramboux übernommen.

Die auf dem relativ weit vorspringenden Gesims unterhalb der Fresken aufgestellten Vasengefäße – heute nicht dort aufgestellt – könnten dort damals tatsächlich gestanden haben: Auf Piranesis Innenansicht der Kirche werden vergleichbare Gefäße auf dem Gesims der Altarwand erkennbar.¹⁴⁷¹ Die äußeren Gefäße können sich nur an weitere Gefäße angelehnt haben, denn eine seitliche Wand befindet sich dort nicht. Ramboux scheint mit der Abbildung der Gefäße auf den antiken Ursprung des später als Kirche genutzten Gebäudes anspielen zu wollen.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 48.

Kat. Nr. 30

Himmelfahrt Christi

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 50,9 x 73,4 cm. Darstellung: 44,2 x 62,3 cm.

Unterhalb der Darstellung mit grauer Feder: TRIBVNA A S. PIETRO IN TOSCANELLA INTORNO AL TEMPO DI PAPA INNOCENZO TERZO

Verz. Nr. 288 (1841), Inv. Nr. 265.

Nach Fresko. Zwischen 1093 und 1150.

Tuscania, S. Pietro, oberer Teil der Apsis.

Dieses und die folgenden drei Blätter (*Kat. Nrn. 30 - 33*) entstanden zwischen September und Oktober 1840.¹⁴⁷² Tuscania, das zu Ramboux' Zeit noch Toscanella hieß, war Durchgangsstation auf der Reise von Rom nach Norden und deshalb nicht unbekannt: 1832 passierte zum Beispiel der Nazarener Theodor Rehbenitz (1791-1861) diesen Ort auf seiner Rückreise von Rom nach Deutschland; er zeichnete eine Ansicht der Landschaft mit der Kirche S. Pietro.¹⁴⁷³ Ramboux hat sich die Stadt auf dem Weg von Corneto nach Viterbo genauer angesehen und kam dabei zu der Einschätzung, dass sie „im Mittel-alter [...] auch bedeutender gewesen zu seyn [scheint] als es gegenwärtig scheint“.¹⁴⁷⁴ Offenbar handelt es sich bei den dort kopierten Fresken um eine „Entdeckung“ Ramboux': Hinweise in einschlägiger zeitgenössischer Literatur gibt es nicht, ältere Abbildungen der Fresken sind nicht bekannt. Und so scheint Ramboux die Fresken als erster kunstwissenschaftlich betrachtet und abgebildet zu haben.¹⁴⁷⁵ Auch aus diesem Grund ist es nicht unwahrscheinlich, dass der Maler und Restaurator

¹⁴⁷¹ NOREEN, Narrative Layout, Abb. 2.

¹⁴⁷² Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, 23. Das Blatt war in einer Lieferung von Aquarellen enthalten, die Ramboux nach dem 11. 10. 1841 an die Düsseldorfer Akademie schickte. Ein Abschrift des entsprechenden, der Lieferung beigelegten Verzeichnisses trägt dieses Datum. StA Düsseldorf, II 618, 32r. Die erste Lieferung von Aquarellen hatte Ramboux nach dem 15. Dezember 1840 abgeschickt. Verzeichnis, Nr. 288. StA Düsseldorf, II 618, 30r.

¹⁴⁷³ WOLF-TIMM, Rehbenitz, Kat. Nr. 758.

¹⁴⁷⁴ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, 23.

¹⁴⁷⁵ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 65 - 66.

Tommaso Minardi (1787 - 1871) erst durch die Ramboux-Aquarelle auf die (beschädigten) Fresken in Tuscania aufmerksam wurde und in den 1840er Jahren deren Restaurierung plante.¹⁴⁷⁶

Unter den besuchten Kirchen wies Ramboux S. Pietro, und damit auch seinen Fresken, die höchste Bedeutung zu. Die Art der Malereien der Apsis sah er im Übergang vom „Griechischen in das Lateinische“¹⁴⁷⁷ und im Zusammenhang mit Cimabue: „Die Malerey hat den Karackter gleichzeitig mit Cimabue jedoch etwas schwächer.“¹⁴⁷⁸ Konkret datierte Ramboux die Fresken in das Pontifikat Papst Innozenz' III. (1198 - 1216).¹⁴⁷⁹ Die Weiheinschrift am Dach des Ziboriums im Chor, die das Datum 1093 nennt, hat Ramboux zur Datierung der Fresken nicht herangezogen: entweder hat er es nicht gesehen, oder – wahrscheinlicher – nicht auf die Entstehung der Fresken bezogen: tatsächlich ist (auch) heute der Bezug zu den Fresken umstritten.¹⁴⁸⁰

Bei der Überführung der Malerei aus der Apsis auf das Blatt behält Ramboux die Proportionen der Figur bei, insbesondere an der hohen Taille Christi erkennbar, und entzerrt die ins Rund gezogenen Körperteile nur leicht (*Abb. 90*). Siehe auch *S. 145 - 146*. Über den Grad der Beschädigung und das Vorhandensein von Übermalungen des Freskos der *Himmelfahrt Christi* 1840 gibt es bislang keine Hinweise. Ob bei einer Instandsetzung der Kirche Anfang des 19. Jahrhunderts auch die Fresken restauriert worden sind, ist unbekannt.¹⁴⁸¹ Ramboux' Aquarelle zeigen die seit einem Erdbeben von 1971 teilweise verlorenen¹⁴⁸² Fresken ohne Beschädigungen, lediglich die fragmentarisch wiedergegebenen Inschriften auf den Schriftrollen der beiden linken Engel und die leeren Schriftrollen der beiden rechten Engel geben den Hinweis auf zumindest dort vorhandene Beschädigungen. In den übrigen, nicht dokumentierten beschädigten Bereichen hat Ramboux die Fresken auf dem Blatt wohl rekonstruiert. Die von Isermeyer 1938 bemerkte relative Authentizität der Fresken – die Malereien seien beschädigt und zeigten Übermalungen, die er als geringfügig einschätzte – könnte Resultat einer Restaurierung kurz vor dem ersten Weltkrieg sein; damals wurden sie (von Übermalungen?) gereinigt und konserviert, die Fehlstellen wurden neutral verputzt und lediglich einige Umrisslinien wurden schwarz nachgezogen.¹⁴⁸³

Verglichen mit dem Zustand des Freskos um 1938¹⁴⁸⁴ zeichnet sich die Wiedergabe Ramboux' im Allgemeinen durch eine Milderung der charakteristischen Stilmerkmale infolge einer naturalistischen Interpretation aus. Diese Interpretation wird besonders deutlich an der Formgebung und Modellierung

¹⁴⁷⁶ PARLATO, Tommaso Minardi, S. 249.

¹⁴⁷⁷ Verzeichnis, Nr. 288. StA Düsseldorf, II 618, 31r.

¹⁴⁷⁸ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, 25. Auch zitiert bei ZIEMKE, Johann A. Ramboux, S. 66.

¹⁴⁷⁹ Verzeichnis, Nr. 288. StA Düsseldorf, II 618, 31r.

¹⁴⁸⁰ Dazu WALDVOGEL, Stefan: The Ascension at San Pietro in Tuscania: An Apse Painting as Reflection of the Reform Movement and Expression of Episcopal Self-Confidence, in: Shaping sacred space and institutional identity in romanesque mural painting. Essays in Honour of Otto Demus. Hrsg. v. Thomas E. Dale with Johan Michell. London 2004, S. 203 - 229, hier S.205.

¹⁴⁸¹ Restaurierungsmaßnahmen, wohl v.a. die Statik der (1495 eingestürzten) Kirche betreffend, wurden Anfang des 19. Jahrhunderts unterbrochen, danach (1818?) weiter fortgesetzt. RASPI SERRA, Tuscania, S. 175. Diese Restaurierungsarbeiten waren wohl bei Ramboux' Besuch beendet: „[...] S. Pietro, welche unter mehreren Päpsten Renovationen erlitten hatte und die letzte noch unter Pius VII. [1800 - 1823] [...]“ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, 23, 25, 27. Zitiert bei ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 66.

¹⁴⁸² Das Himmelfahrtsfresko ist im Bereich der Kalotte völlig zerstört.

¹⁴⁸³ ISERMAYER, S. Pietro, S. 291. 1870 wurden Eingriffe an der Fassade, 1910 an den Dächern der Kirche vorgenommen. RASPI SERRA, Tuscania, S. 175.

¹⁴⁸⁴ Der illustrierte Aufsatz Isermeyers erschien 1938.

des Kopfes und des Gesichts Christi¹⁴⁸⁵ (*Abb. 91 und 159 - 160*) – wohl deutlicher Hinweis auf die wohl bereits 1840 vorhandene starke Beschädigung dieses Bereichs: das Haar legt sich nicht haubenartig um den Kopf und den Hals, sondern schmiegt sich relativ eng an den Oberkopf und fällt am Hals entlang in einem konkaven Schwung über den Rücken. Durch das hinter die – im Gegensatz zum Original vollständig sichtbaren – Ohren gelegte, rötlichbraune Haar erhalten der Kopf und das Gesicht eine kantigere Form. Die Augenbrauen sind weniger rund geschwungen und folgen der Form der weniger runden, mandelförmigen, aber dennoch großen Augen. Die im Original vorhandene dunkle, am Unterlid entlang verlaufende breite Linie gibt Ramboux nicht wieder; dafür zeichnet er dünne kurze, dunkle Linie unterhalb des äußeren, linken Augenwinkels bis zur Mitte des Auges. Das (beidseitige) starke Konturieren des Nasenrückens weicht bei Ramboux einer jeweils feineren Linie; der schmale Nasenrücken erscheint bei Ramboux auf das Gesicht bezogen breiter, noch dazu schattiert er die rechte Nasenseite und bewegt sich damit nicht im Rahmen des originalen Darstellungsstils. Bei der Gestaltung der Stirn übernimmt Ramboux die charakteristischen Merkmale der drei Stirnlocken – sie sind allerdings gerade und radial ausgerichtet –, der Stirnfalten – reduziert auf zwei und in ihrer Form waagerechter und nur leicht geschwungen wiedergegeben – und die Steilfalte zwischen den Augen. Auch am unbedeckten Unterarm¹⁴⁸⁶ wird die naturalistische Interpretation der vorgefundenen Stilmerkmale erkennbar: Die nahezu halbmondförmige Kontur des Unterarmmuskels gibt Ramboux als leicht geschwungene Linie wieder; die kreisförmige Definition des Handballens erscheint bei Ramboux birnenförmig und nach unten geöffnet; eine Separierung der einzelnen Fingerglieder findet sich auf dem Aquarell nicht wieder. Die auf dem Original bisweilen in eckigen Formen ausgebildeten Falten gestaltet Ramboux weicher. Die linearen Falten gibt Ramboux mit einfarbigen Pinselstrichen wieder: im Gesicht blau-graue, bezogen auf die unbedeckten Körperteile des Armes und der Hand ockergelbe; im Gegensatz zum Original gehen diese Linien mit dem hellen (weiß-grauen) Inkarnat einen schwächeren Kontrast ein.

Ramboux leugnet also die stilistischen Merkmale nicht, sondern mildert sie im Rahmen der medialen Übersetzung und interpretiert sie in seinem Darstellungsideal. Insgesamt ergibt sich dadurch im deutlichen Gegensatz zum Original eine kontrastärmere, feinere und organischere Binnenmodellierung. An die Stelle der (lineare) Kontur tritt die (flächige) Schattierung. Die spezifische malerische Behandlung der Gewandfalten, des Gesichts und der unbedeckten Körperteile, die auf dem Original besonders mithilfe parallel geführter, dunkler, farbiger Linien und direkt neben sie gesetzte weiße Linien erfolgt, wird von Ramboux nicht übernommen; hier überwiegt die zarte Lavierung einiger Linien oder Flächen. Siehe auch *Kat. Nr. 31*.

Die Tituli auf den zwei linken Engelsbanderolen und dem aufgeschlagenen Codex lesen sich auf dem Aquarell von links nach rechts: GLORIA ...[Schatten von Buchstabenfragmenten]/ SIS ET (bewusst sehr blass:) CA...[bewusste Schatten von Buchstabenfragmenten]; (bewusst blass:) ST VIS (bewusst

¹⁴⁸⁵ ISERMEYER, S. Pietro, Abb. 261.

¹⁴⁸⁶ ISERMEYER, S. Pietro, Abb. 261.

deutlich:) ASPICE/ IN CELVM; EGO/SVM/LVX/MVN//DI VI/TA/VERI/TAS. Die übrigen Engelsbanderolen sind vollständig leer.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 50; PARLATO, Tommaso Minardi, S. 249 - 250, Fig. 1.

Kat. Nr. 31

Petrus zwischen den Aposteln

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 49,3 x 75,4 cm. Darstellung: 33,0 x 72,4 cm.

Unterhalb Darstellung mit grauer Feder: PARTE INFERIORE DELLA TRIBUNA A S. PIETRO IN TOSCANELLA SEC. XII.

Verz. Nr. 288 (1841), Inv. Nr. 265 A.

Nach Fresko. Zwischen 1093 und 1150 und 14. Jahrhundert (Petrus).

Tuscania, S. Pietro, unterer Teil der Apsis.

Siehe auch ***Kat. Nr. 30***.

Wie an der Aussparung in der Form des untersten Bereichs der Christusfigur aus dem darüber liegenden Fresko *Himmelfahrt Christi* (***Kat. Nr. 30***) deutlich wird, war Ramboux wichtig, den bildlichen Zusammenhang der Apsisdekoration zu verdeutlichen. Dass er das Apsisfresko überhaupt auf zwei Blättern verteilt abbildet, liegt offenbar darin begründet, dass er bei einer bestimmten (handlichen) Blattgröße die Darstellungen für seine Vorstellungen optimal erkennbar abbilden wollte. Aus einem ganz ähnlichen Grund rückte er die Komposition der 12 Apostel enger zusammen: tatsächlich nämlich befindet sich zwischen dem dritten und vierten Apostel von links und von rechts jeweils ein Fenster. Während Ramboux zwischen dem dritten und vierten Apostel von rechts eine kleine Lücke lässt, überschneiden sich die dritten und vierten Apostel von links deutlicher und noch zusätzlich abweichend vom Fresko. Um die Komposition noch geschlossener wirken zu lassen, verzichtete Ramboux darauf, die hochrechteckig um Petrus herum verlaufende Rahmung abzubilden.

Weitere Abweichungen betreffen die Apostel. Der äußerst linke Apostel ist auf dem Fresko¹⁴⁸⁷ bartlos, sein Ohr wird nicht von seinem Haar bedeckt. Der Apostel rechts von ihm ist eigentlich nimbiert, sein Kopf ragt nicht so weit nach oben. Der Kopf des rechts neben ihm stehenden Apostels ist stärker nach links gewendet, der Hals kürzer und weiter entfernt vom Kopf des Apostels links neben ihm. Auf der Schriftrolle zwischen beiden steht auf dem Aquarell U/ TIT; um 1938 war dort wesentlich mehr zu lesen. Der Kopf des fünften Apostels von links ist auf dem Fresko¹⁴⁸⁸ ins Profil gewendet; zudem ist er nicht bärtig, seine erhobene Hand besitzt eine andere Haltung und überschneidet sich mit seinem Nimbus. Die rechte Hand ist verloren und könnte von Ramboux ergänzt sein (***Abb. 161 - 162***). Die Aufzählung von Abweichungen besonders im Bezug auf die eigentliche Unbärtigkeit der Figuren ließe sich noch fortsetzen. Insgesamt könnten dies Hinweise auf eine Fehlinterpretation aufgrund einer

¹⁴⁸⁷ ISERMEYER, S. Pietro, Abb. 266.

¹⁴⁸⁸ ISERMEYER, S. Pietro, Abb. 263.

möglichen starken Verschmutzung des Freskos um 1840 sein – oder auf Übermalungen, die heute entfernt sind?

Ramboux war bekannt, dass der thronende Petrus später hinzugefügt worden war,¹⁴⁸⁹ doch datierte er auch diesen Teil des Freskos in das 12. Jahrhundert. Eine stilistische Differenzierung bei der Wiedergabe der älteren Apostel und des später entstandenen Petrus ist aber wahrzunehmen:¹⁴⁹⁰ Das Gewand Petri und der Thronüberwurf fallen natürlicher als die Gewänder der Apostel. Den stilisierten, dynamischen Faltenwurf der Apostelgewänder mindert Ramboux zwar, behält aber den Grundcharakter bei: Diejenigen Falten, die, zumeist über dem Knie, der Schulter oder dem Becken, einen konzentrisch gerundeten oder gar vollständig runden Verlauf annehmen, vermeidet Ramboux wiederzugeben, wie beispielsweise beim fünften Apostel von links.¹⁴⁹¹ Von dem sich auf dem Fresko aus mehreren konzentrischen, nahezu kreisförmigen Faltenschwüngen zusammensetzenden Faltenwurf über der Hüfte ist auf dem Aquarell nichts zu sehen, lediglich eine einzige halbkreisförmige Linie ober- und unterhalb der Hüfte ist übriggeblieben und deutet entfernt auf den charakteristischen Faltenverlauf hin. Siehe dazu auch *S. 173 - 174*. Die fragmentiert abgebildete Inschrift am Podest des Throns Petri DEO SUB ET [Buchstabenfragment] J spielt offenbar auf eine 1840 bestehende Beschädigung in diesem Bereich an und weist indirekt auf eine nicht genau zu definierende ergänzende Rekonstruktion der möglicherweise auch beschädigten Darstellung des Petrus hin.

Obwohl dieses wie auch das vorhergehende Blatt nicht in den historischen Katalogen zum *Museum Ramboux* erwähnt sind und offiziell nicht in den Ausstellungen zu sehen waren, erweckt der relativ starke Stockfleckenbefall beider Blätter sowie der schwache Lichtrand auf dem vorliegenden Blatt links den Eindruck, dass sie doch unter Glas gerahmt und zumindest zeitweise in den feuchten Räumen der Akademie ausgestellt waren.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 51.

Kat. Nr. 32

Brustbild des hl. Simon und eine Heiligenfigur

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 37,5 x 51,5 cm. Darstellung links: 27,2 x 14,5 - 14,0 cm. Darstellung rechts: 27,0 x 13,8 - 14,2 cm. Unterhalb der Darstellung mit grauer Feder: MUSAICO E PITTURA AL MVRO A S. PIETRO IN TOSCANELLA.

Inv. Nr. 266.

Nach Fresko. Zwischen 1060 und 1250.

Tuscania, S. Pietro, Krypta, Apsis.

Siehe auch ***Kat. Nr. 30***.

¹⁴⁸⁹ Verzeichnis, Nr. 288. StA Düsseldorf, II 618, 31r.

¹⁴⁹⁰ Eine Überprüfung der Wiedergabe des Petrus im Vergleich mit dem Original ist leider nicht möglich: Das Fresko ist heute im Bereich des hl. Petrus zerstört; ältere Fotos sind mir nicht bekannt.

¹⁴⁹¹ ISERMEYER, S. Pietro, Abb. 263.

Das Blatt entstand, wie die übrigen Blätter nach Fresken in Tuscania, im Herbst 1840. Im vorliegenden Fall hat Ramboux kein Gerüst benötigt. Wir wissen nicht, wie er die beiden Vorlagen datiert hat, denn das Blatt wurde erst um 1864 in die Sammlung integriert¹⁴⁹² und taucht deshalb nicht im Verzeichnis zu den für Düsseldorf bestimmten Aquarellen auf, in dem Ramboux die Vorlagen in der Regel datiert hat. Die spätere Integration bedeutet auch, dass Ramboux das Blatt wesentlich später und nicht mehr vor den Originalen hätte farbig vollenden können – auch, was die Beschriftung angeht: In der Beschriftung unterhalb der beiden Darstellungen spricht Ramboux offenbar im Bezug auf das Medaillon von einem Mosaik; doch bei dem Medaillon mit dem Brustbild des hl. Simon handelt es sich um das unterste linke der neun Medaillons auf der Schildbogenwand der Krypta-Apsis und damit um ein Fresko.¹⁴⁹³ Wohl fühlte sich Ramboux durch die Medaillon- und Darstellungsform im Nachhinein erinnert an die zahlreichen Apostelmosaiken in Medaillons, die er in Ravenna und Rom gesehen und kopiert hatte.

Das Medaillon ist heute im Vergleich zu den anderen relativ gut erhalten. Die Abbildung enthält kaum Rekonstruktionen, ergänzt ist vielleicht der unterste Bereich, um ein vollständig rundes Medaillon zu erhalten. Er wählte es aus den acht¹⁴⁹⁴ Apostelbildnissen offenbar auch deshalb aus, weil es einen Titulus aufweist und damit den Dargestellten identifizierbar macht.

Bei der Figur handelt es sich wohl um die linke der beiden Heiligen, die die thronende Madonna in der Krypta-Apsis flankieren.¹⁴⁹⁵ Es ist stellenweise schlechter erhalten als das Medaillon und war dies wohl auch schon um 1840: Einen direkten Hinweis darauf gibt Ramboux durch die fehlenden Pupillen. Ein indirekter Hinweis ist die weiße Gewandfarbe: auf dem Fresko ist die Figur insgesamt relativ stark abgerieben und lässt nichts von einer vermutlich einst vorhandenen farbigen Gewandfassung (wie bei dem anderen Heiligen auf dem Fresko) erkennen. Der schlechte Erhaltungszustand des Freskos erlaubt keine Rückschlüsse darauf, bis zu welchem Grad Ramboux die Gewandfalten oder auch das Gesicht des Heiligen rekonstruiert hat. Die oberhalb der Figur verlaufende rote Doppellinie scheint sich auf ein Band zu beziehen, das sich am Übergang von Kalotte zu Schildbogen befindet.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 52.

Kat. Nr. 33

Jüngstes Gericht

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 52,1 x 75,5 cm. Darstellung: 48,8 x 50,3 cm.

Unterhalb Darstellung mit brauner Feder: S.MARIA IN TOSCANELLA. Unterhalb der Weiheinschrift rechts mit Bleistift: *si crede che Dante avesso preso l'idea di questo inferno per sua Poema?*

Verz. Nr. 289 (1841), Inv. Nr. 266 A.

¹⁴⁹² Brief von Ramboux an A. Müller vom 11. 7. 1864. StA Düsseldorf, II 619, 48-49.

¹⁴⁹³ <http://www.tracks.vagabondo.net/lazio/tuscania/basilica-di-san-pietro/tuscaniabilica-di-san-pietro-02.jpg.html>. (Zugriff vom 27. 7. 2009). Ein älteres Foto der Kryptaapsis bei LAVAGNINO, Emilio: S. Pietro a Toscanella, in: L'Arte 24 (1921), S. 215 - 223, Fig. 8. Ziemke vermutete, dass es sich um eines der acht Freskenclipei mit Heiligen unterhalb des Freskos der Himmelfahrt in der Apsis der Basilika handelt. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 66.

¹⁴⁹⁴ Der clipeus im Scheitel des Schildbogens zeigt das *Lamm Gottes*.

¹⁴⁹⁵ Die Heiligenfigur auf dem Blatt links soll laut Ziemke einer der aufblickenden Apostel aus dem Apsisfresko sein. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 66.

Nach Fresko. Um 1301 - 1315. Gregorio und Donato d'Arezzo (beide tätig im 14. Jahrhundert).
Tuscania, S. Maria Maggiore, Apsiswand.

Siehe auch *Kat. Nr. 30*.

Ramboux datiert das Fresko in die Zeit Giotto's¹⁴⁹⁶ und bemerkt, dass es keine Entstellungen (im Sinne von Retuschen oder Übermalungen) erlitten habe¹⁴⁹⁷, d.h. noch original erhalten sei. Abbildungswürdig war Ramboux das zu seiner Zeit wohl außerhalb von Tuscania relativ unbekannte Fresko¹⁴⁹⁸ offenbar auch, wie die Beschriftung zeigt, wegen der Vermutung, dass es Dante zu der Darstellung des Infernos in der Göttlichen Komödie angeregt haben könnte.

Ramboux bildete nicht das gesamte Fresko ab, da er die Darstellungen in den untersten Zwickelbereichen der Schildbogenwand für die Ikonografie als weniger wichtig erachtete. Während er das rahmende Ornamentfries am oberen Freskorand übernimmt, spart er für den äußeren Ornamentfries des mehrfach getreppten Schildbogens zwar die entsprechende Fläche aus, bildet ihn aber letztlich doch nicht ab. Die halbkreisförmige graue Fläche darunter deutet den oberen Abschnitt der Apsiswölbung an und gibt einen Anhaltspunkt über die Lage des Freskos im Kirchenraum. Bei der Übertragung des großen und figurenreichen Freskos auf das Blatt kam es zu geringfügigen Verschiebungen des Kompositionsgefüges: die Mandorla scheint ein Stück weiter nach oben gerückt zu sein.

Das Fresko ist heute vermutlich beschädigter als um 1840 – Hinweise auf Beschädigungen scheint das Aquarell nicht zu enthalten; es ist anzunehmen, dass Ramboux die beschädigten Bereiche rekonstruierte. Die relativ starken ikonografischen Abweichungen vom Fresko heute¹⁴⁹⁹ und einer älteren Fotografie¹⁵⁰⁰ lassen sich aber nicht durch eine mutwillige Veränderung durch Ramboux erklären; das Fresko muss nach 1840 großflächig verändert, d.h. ergänzt worden sein. Offenbar betrafen diese Ergänzungen besonders den rechten unteren Bereich mit der Darstellung der Hölle – also den Bereich, auf dem Ramboux' besonderes Augenmerk lag. Hier zeigt das Aquarell dramatisch weniger Figuren. Das Feuer auf dem Abhang im mittleren linken Vordergrund fehlt auf dem Fresko heute, der Bereich der Höllengrube ist um diesen Bereich vergrößert und vollständig gefüllt mit geflügelten Dämonen und Verdammten. Auch die Figur des menschenfressenden Teufels sieht auf dem Fresko heute anders aus: sein Maul ist geöffnet, zu seinen Füßen befinden sich Verdammte, auch scheint die Stellung des rechten Beins verändert worden zu sein. Ergänzt wurden auf dem Fresko nach 1840 offenbar auch Auferstehende im mittleren rechten Bereich: auf der freien Fläche zwischen den Sarkophagen und Maria, dem knienden Stifter Secundianus und den Arma Christi sind weitere Sarkophage mit Auferstehenden eingefügt worden; ergänzt wurden offenbar auch jeweils zwei schwebende Engel zwischen den Aposteln und der Engels-Mandorla sowie drei Auferstehende am unteren linken Bereich unterhalb den Seligen. Die Farbigkeit des Freskos ist heute durch oberflächliche Beschädigungen stark beein-

¹⁴⁹⁶ Verzeichnis, Nr. 289. StA Düsseldorf, II 618, 31v.

¹⁴⁹⁷ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, 27.

¹⁴⁹⁸ Als die früheste Erwähnung der Kirche macht Ziemke aus: CAMPANARI, Delle Antiche Chiese di S. Pietro e S. Maria Maggiore nella Citta di Toscanella, Montefiascone 1852; DERS.: Tuscania e i suoi monumenti, Montefiascone 1856. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 66.

¹⁴⁹⁹ RICCI, Fulvio: Chiesa di Santa Maria Maggiore, Tuscania, Viterbo 1996.

¹⁵⁰⁰ MARLE, The Development, V, Abb. 213.

trächtig und ein Vergleich mit dem Aquarell daher schwierig; doch lehrt die Erfahrung, dass sich Ramboux sehr eng am originalen Erscheinungsbild der Farbigkeit orientiert hat.

Aufgrund der relativ großen Verkleinerung kann Ramboux spezifische stilistische Merkmale, die sich in der Gesichts- oder Gewandbildung spiegeln, nur schematisch einfangen. Das heute fast verlorene Gesicht Christi könnte Ramboux bereits teilweise ergänzt haben. Vielleicht eine willkürliche Veränderung ist die Position der Trompeten der beiden Engel rechts und links (auf dem Fresko senkrechter) oder der rechte Fuß Christi (tritt auf den Mandorlarand).

Obwohl das Blatt nicht in den historischen Führern durch das *Museum Ramboux* aufgelistet ist und demzufolge offiziell nicht ausgestellt war, zeigt das Blatt einen relativ starken Stockfleckenbefall, der eine Rahmung unter Glas und eine Hängung in den feuchten Räumen der Akademie vermuten lässt.

Rechts neben der Darstellung befindet sich die Übernahme der Weiheinschrift der Kirche von 1206 mit grauer Feder: D O M/ Templum hoc ...[unleserlich] par decem Se/ cula circiter ante in honorem/ veri Die fuerit redificatum/ consecratum tamen fuit anno/ Domini MCCV/die VI octobris/ a Raunerio/ fuius civitatis Aepis/ copo u...[unleserlich] cum a fiscopro Patre/ Sotrino Romano Fecenniensi/ Girardo Neposmo Mattheo/ Urboverano sua mensi Bur/gundio Baneo regensi et/ Rolando castrensi.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 559; PARLATO, Tommaso Minardi, S. 249 - 250, Fig. 2.

Kat. Nr. 34

Fragmente aus der Basilica Ursiana: Maria Orans, vier Bildnisse und zwei Pilasterkapitelle

Gouache, Aquarell, lavierte Sepia, Feder und Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 45,0 x 60,8 cm. Unterhalb Marias, in der Mitte des Blattes mit dunkler Feder: Framganti di musaico dell' MCXII dell' antica Metropoli =/ di Ravenna che si conservano ora nella cappella Domestica del/ Vescovado „detta di S. Pier Grisologo“ che fu edificata da esso sto./ intorno alla meta del quinto secolo come si vede scolpito in uno/ de' capitelli di marmo esistenti nel museo, i quali erano sopra/ i pilastri della porta di detta cappella J. A. R. f. 1833. Rechts neben Maria und zwischen dem Medaillon die Bleistiftzeichnung einer Taube innerhalb eines rautenförmigen Ornaments. Darüber nochmals eine Taube.

Darüber in fünf kurzen Zeilen Farbangaben in Bleistift.

Kat. Nr. 20 (1851), Kat. Nr. 6 (1841), Verz. Nr. 28 (1840), Inv. Nr. 164.

Nach Mosaikfragmenten und Skulptur. Kapitelle Anfang des 5. Jahrhunderts. Mosaik 1112.

Ravenna, Palazzo Archivescovile.

Auf diesem wohl im Sommer 1833 ausgearbeiteten Blatt gibt Ramboux Mosaikfragmente und zwei Pilasterkapitelle wieder, die aus der im 18. Jahrhundert abgebrochenen Basilika Ursiana stammen. Die Stücke waren seit 1734 in der Cappella Arcivescovile (auch genannt Cappella di S. Pier Crisologo) untergebracht und dort zu besichtigen. Dort hat Ramboux die relativ bekannten Fragmente nachgebildet. Die abgebildete Maria Orans interessierte Ramboux deshalb, weil sie ihm als „die älteste Darstellung einer bittenden Maria“ erschien. Er datiert sie, wie zeitgenössisch aufgrund der auf einem Nach-

stich¹⁵⁰¹ überlieferten Inschrift möglich, auf 1112.¹⁵⁰² Die Bildnisse in den Medaillons interessierten Ramboux als historische Porträts; eine Identifikation nimmt Ramboux nicht vor und enthält sich auch einer Datierung, im Gegensatz zu den beiden Kapitellen, die er in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts datiert.

Das Aquarell liefert die ersten bekannten, noch dazu farbigen Abbildungen der Vorlagen; die nächsten Abbildungen (Fotografien) der Mosaikfragmente stammen aus dem frühen 20. Jahrhundert. Wie bei vielen anderen Mosaiken ist auch im vorliegenden Fall wenig über die im 19. und frühen 20. Jahrhundert vermutlich durchgeführten Restaurierungen oder anderweitigen Veränderungen bekannt. Wie ein Foto bei Ricci zeigt, waren zumindest drei Mosaikfragmente seit unbekanntem Zeitpunkt im 19. Jahrhundert eingerahmt und an der Altarwand der Cappella Arcivescovile angebracht gewesen.¹⁵⁰³ Die Anordnung der Fragmente auf dem Blatt scheint mit dieser Hängung übereinzustimmen, zumindest ist belegt, dass die beiden auf dem Blatt oben liegenden Medaillons das zentrale Maria Orans Fragment flankierten. Die beiden anderen, auf dem Blatt unten abgebildeten Medaillons hingen wohl auf der gegenüberliegenden Wand auf gleicher Höhe wie die anderen Fragmente. Die Kapitelte hat Ramboux auf dem Blatt dazwischen eingefügt.

Ramboux zeigt die *Medaillons* zwar ohne die auf dem Foto dokumentierten breiten Rahmen, dafür aber, bis auf das Fragment mit dem Bildnis des *hl. Ursicinus* (oben links), das auch heute eine kreisrunde Form besitzt, kreisrund und von gleichem Durchmesser. Auffällig ist, dass Ramboux das Ursicinus-Medaillon als einziges der vier mit einer schmalen grünlichen Umrandungslinie abbildet. Da diese Linie zudem weiße Reflexe aufweist, scheint Ramboux ein halbrundes Profil anzudeuten: wohl Teil der Rahmung und Hinweis auf die beobachtete „Vollständigkeit“ des Medaillons. Die drei übrigen Medaillons präsentieren sich heute mit unregelmäßigen Bruchkanten und variierenden Durchmessern. Unklar ist, ob die Fragmente zu Ramboux' Zeit zu der Kreisform ergänzt waren oder ob Ramboux die Ergänzungen auf dem Blatt selbst vorgenommen hat. Auffällig sind diese Ergänzungen bei den beiden unteren Bildnissen: hier ist mehr vom Oberkörper zu sehen und der Halsausschnitt der Gewänder ist bei Ramboux größer. Beide Nimben reichen oben bis unmittelbar an die Kanten der Fragmente, heute ist dort noch ein originaler schmaler Rand aus goldenen *tesserae* vorhanden. Diese Ränder könnten 1833 die Rahmen verdeckt haben. Eine vergleichbar verdeckende Rahmung war aber wohl nicht dafür verantwortlich, dass Ramboux das heute nur teilweise erhaltene Buchstabenfragment am oberen rechten Rand des Fragments mit dem *hl. Barbaziano* (oben rechts) nicht zeigt: Ein um 1912 aufgenommenes Foto des ungerahmten Fragments zeigt es zumindest im oberen Drittel zu einer Kreisform ergänzt und ohne Buchstabenfragment.¹⁵⁰⁴ An den Bildnissen fallen sonst kaum Abweichungen zum heutigen Erscheinungsbild¹⁵⁰⁵ auf. Vergleichsweise viele Abweichungen vom Mosaik heute zeichnet aber das Medaillon mit dem *hl. Ursicinus* aus. Betroffen ist nicht nur der untere Gewandbe-

¹⁵⁰¹ Stich nach der Wanddekoration der Basilika Ursiana von Buonamici aus dem 18. Jahrhundert. Abb. 12 bei RIZZARDI, *Il romanico*.

¹⁵⁰² Verzeichnis, Nr. 28. StA Düsseldorf, II 618, 21v.

¹⁵⁰³ RICCI, *Tavole storiche*, V, Tav. A. Siehe auch IANNUCCI, *Restauri ravennati*, Abb. 6.

¹⁵⁰⁴ GEROLA, *Il mosaico absidale*, Tav. 14.

¹⁵⁰⁵ Farbabbildungen der Heiligen-Mosaiken bei FARIOLI, *Raffaella: Ravenna. Romana e Bizantina*, Verona 1977, Abb. 224 - 227.

reich und damit der Bereich, den Ricci als im 18. Jahrhundert restauriert ausweist.¹⁵⁰⁶ Das auf dem Aquarell rote Gewandstück über der Schulter ist auf dem Mosaik heute nicht rot; der weiße Stabkranz der Fibel umläuft den roten Stein auf dem Mosaik nicht vollständig. Der rote Streifen, der zur Fibel hinführt, besitzt auf dem Mosaik heute keine Verbindung zur Fibel. Der *hl. Petrus* trägt auf dem Mosaik heute über der rechten Schulter ein goldenes Stoffteil, bei Ramboux besitzt es dieselbe Farbe wie der Rest des Gewands. Diese Indizien könnten auf eine Veränderung der Mosaik, etwa eine Übermalung, hinweisen, die bislang nicht dokumentiert sind.

Durch die malerische Wiedergabe der Mosaik, die einzelne *tesserae* nicht nachbildet, sondern höchstens durch einige dunkle Farbtupfen andeutet, wirken die Bildnisse insgesamt weicher und werden naturalistisch interpretiert. Die Köpfe und die Gesichter erscheinen tendenziell runder, die Farbkontraste werden stärker abgestuft, schattierte Bereiche besonders unter den Augen verkleinert und Falten verkürzt. Im Gesicht des *hl. Johannes* (unten links) beispielsweise ist der Halbkreis auf der Wange abgeschwächt und in ein leichtes Wangenrot übersetzt. Die Kinnfalte ist verkürzt, die V-förmige Falte zwischen den Augen ist diffuser und weicher schattiert, die Lippen sind schmaler und über die gesamte Länge gleichmäßig rot gefärbt. Die Schattierungen unterhalb der Augen, besonders auf der (vom Betrachter aus) linken Seite, sind verringert und abgeschwächt. Auf der rechten Gesichtshälfte dagegen ist die Schattierung unterhalb der Augen dunkler wiedergegeben und damit enger am originalen Befund, offenbar aber nur, weil er diese Gesichtshälfte des ins verlorene Profil gewandten Kopfes im Schatten liegend aufgefasst hat. Die byzantinischen Stilmerkmale werden damit stark gemildert.

Ramboux bildet das Fragment der *Maria Orans* im Vergleich zum Mosaik heute¹⁵⁰⁷ im oberen Randbereich ergänzt und folglich etwas verlängert ab,¹⁵⁰⁸ vielleicht tatsächlich so, wie sich das zu einer gleichmäßigen Form ergänzte Fragment 1833 präsentierte.¹⁵⁰⁹ Der Titulus links und rechts vom Kopf Marias liest sich auf dem Aquarell SCA / MARIA. Das heute und wohl bereits damals nur teilweise erhaltenen letzte „A“ von MARIA scheint Ramboux auch auf Grundlage des erwähnten Stiches vervollständig zu haben. Abweichungen vom heutigen Erscheinungsbild des Mosaiks betreffen das Ornat Marias: An der vom Betrachter aus linken Schulter gibt Ramboux ein anderes Emblem wieder. Verändert sind auch die Verzierungen an den Manschetten. Gravierender sind aber die Abweichungen an den jeweils kürzesten Teilen des Übergewands, die links und rechts an Maria herabfallen: die Gewandteile verlaufen etwas anders und zeigt keine doppelte goldene Borte. Wie das historische Foto zumindest zum Teil beweist, übernahm Ramboux den noch im 19. Jahrhundert vorliegenden Befund, bevor das Mosaik in diesen Bereichen verändert wurde. Übereinstimmend mit dem Foto fehlen die obere goldene Doppellinie und die kleine Raute. Dort vorhanden ist das auf dem rechten Gewandteil auch auf dem Mosaik heute vorhandene rautenförmige Element; bei Ramboux fehlt es. Wiederum keine dokumentierte, möglicherweise verändernde Restaurierung liegt für die weiße Schärpe vor: An-

¹⁵⁰⁶ RICCI, *Tavole storiche*, VIII - 4, Tav. LXXV.

¹⁵⁰⁷ RIZZARDI, *Il romanico*, Abb. 14 auf S. 464.

¹⁵⁰⁸ RICCI, *Tavole storiche*, VIII - 4, Tav. LXXIV.

¹⁵⁰⁹ Ein um 1912 aufgenommenes Foto zeigt das Fragment ohne Ergänzungen. GEROLA, *Il mosaico absidale*, Tav. 14.

stelle des griechischen Kreuzes finden sich dort heute eine kleine Raute. Diese Abweichungen lassen vermuten, dass das Mosaik im Laufe des 19. Jahrhunderts nochmals verändert wurde.

Andere Abweichungen erklären sich aus der stilistischen Interpretation bei der Übersetzung des Mosaiks in das Aquarell. Die Blüten und die Blumenstängel auf der Wiese gibt Ramboux weniger stilisiert, also naturalistischer wieder. Der Faltenwurf ist vereinfacht: der nahezu kreisrunden Faltenverlauf über der linken Hüfte beispielsweise wird von Ramboux weggelassen, ebenso wie übrige Falten darunter. Der Oberschenkel wird dadurch zwar definiert, allerdings wesentlich flächiger als das Original vorgeht.

Die mit Bleistift und Feder gezeichneten, lavierten und teilweise mit weißer Kreide gehöhten flachen *Zweizonenpilasterkapitelle* zeigt Ramboux gemäß ihrer leicht asymmetrischen Form und in ihrem jeweiligen beschädigten Erhaltungszustand, in dem sie sich auch heute befinden.¹⁵¹⁰ Das relativ gut erhaltene linke Kapitell zeigt über zwei Reihen umgewehter Akanthusblätter die Evangelistensymbole des Lukas und des Johannes. Am Abakus gibt Ramboux die für die Datierung der Stücke wichtigen Inschrift ETRVS EPISC SCERAVEN ECCEC OEPTVMOPVS mit kleinen Fehlern wieder. Tatsächlich liest sie sich: PETRVS EPISC SCERAVENT ECCL COEPTVM OPVS.¹⁵¹¹ Links neben dem Kapitell sind zwei untereinanderliegende Zeichen mit einem Stern bzw. TR.[ligiert]E. mit darüber liegendem „+“ in je einem Kreis abgebildet, die er auf der Innenseite des Kapitells fand. Sie ähneln den Monogrammen der erzbischöflichen Kapitelle.¹⁵¹² Das beschädigte Kapitell rechts zeigte einst die Evangelistensymbole des Markus und des Johannes. Auch hier hielt Ramboux die Inschrift auf dem Abakus mit kleinen Fehlern fest: AMENTIS INMONORESCRM PEREECIT, die sich tatsächlich liest AMENTIS IN HONORE SCRM PERFECIT.¹⁵¹³

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 7.

Kat. Nr. 35

Christus und Maria thronend

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Blatt: 40,2 x 44,1 cm. Darstellung: 34,3 - 34,6 x 40,4 cm.

Kat. Nr. 21 (1851), Verz. Nr. 283 (1841), Inv. Nr. 185.

Nach Mosaik. Ausschnitt aus *Thronender Christus mit Maria zwischen Bischöfen*. 1130 - 1143.

Rom, S. Maria Trastevere, Apsiskalotte.

Das Aquarell erreichte Düsseldorf erst Ende des Jahres 1841 oder im Laufe des Frühjahrs 1842; vielleicht wurde das Aquarell noch zwischen Ende 1840 und Anfang Oktober 1841 farbig vollendet.¹⁵¹⁴

Ramboux konzentriert sich bei der Wiedergabe allein auf die thronenden Maria und Christus und kann

¹⁵¹⁰ DEICHMANN, Ravenna, 2, Kommentar, 1. Teil, Abb. 40 - 43.

¹⁵¹¹ DEICHMANN, Ravenna, 2, Kommentar, 1. Teil, S. 11.

¹⁵¹² DEICHMANN, Ravenna, 2, Kommentar, 1. Teil, S. 11 - 12.

¹⁵¹³ DEICHMANN, Ravenna, 2, Kommentar, 1. Teil, S. 11.

¹⁵¹⁴ Die zweite Lieferung von Aquarellen, in der dieses Blatt enthalten war, schickte Ramboux am 11. 10. 1841 aus Siena ab. Verzeichnis, 30r. StA Düsseldorf, II 618.

damit genauer auf ihre Darstellung eingehen. Abweichungen vom heutigen Zustand des Mosaiks¹⁵¹⁵ gehen wohl auf die spätere farbige Vollendung des Aquarells zurück: darauf lassen Skizzen und Notizen in einem Skizzenbuch schließen.¹⁵¹⁶ Ungenauigkeiten in der Wiedergabe könnten auch auf die Verschmutzung des Mosaiks und die vorherrschende Dunkelheit in der Kirche zurückzuführen sein, von der Böhmer berichtet, als er sie zusammen mit Passavant 1819 besuchte.¹⁵¹⁷ Der Edelsteinbesatz entlang den Armlehnenpfosten und der Rückenlehne des Throns besteht aus abwechselnd roten und leuchtend grünen Steinen: Die einzelnen, hochrechteckigen Elemente der Pfosten zeigen beinahe quadratische rote und ovale grüne Steine, der oberste Stein liegt auf einem roten Hintergrund. Das unterste Element der Pfosten ist dreieckig geformt, rot umrandet, wie die bereits erwähnten Elemente golden gefüllt und mit einem dreieckigen grünen Stein besetzt. Darüber befindet sich ein kugelförmiges Element. Die hochrechteckigen Elemente darüber sind nicht von weißen Perlchen umrandet, auch fehlen die Verzierungen der obersten und darunterliegenden, die Elemente trennenden Leisten. Die Lehne ist mit rechteckigen Steinen verziert, die an den Seiten hoch-, an der Lehne oben querrrechteckig verlegt sind. Die weiß-blaue Thronbespannung ist oben einfach angeheftet und nicht mit Schlaufen befestigt; die auf der Höhe der Ellenbogen der beiden Thronenden befindliche Bordüre ist grüngrundig und mit einem goldenen Muster versehen. Der Bereich zwischen den Füßen Marias bis zu den Beinen Christi ist grün gefärbt; darunter befindet sich eine schmale Schmuckleiste, die wiederum abwechselnd mit roten und grünen Steinen versehen ist und entlang der linken äußeren Kante sowie der rechten Kante der mit einem Pfeifenornament versehenen breiteren Leiste verläuft.

Beim Gewand Marias fallen vor allem farbliche Abweichungen auf. Die Kreise sind grüngrundig, mit goldenen Ornamenten versehen und nicht mit kleinen weißen Perlchen umrandet. Eine Bordüre um den Oberarm fehlt, ebenso wie die tropfenförmig von dieser und der Bordüre am Hals herabhängenden Edelsteine. Den unteren Gewandsaum zieren, wie den am Ärmel, abwechselnd blaue und rote rechteckige Edelsteine. Die Bordüre an Hals und um die Taille ist grüngrundig, am Hals zusätzlich besetzt mit roten längsrechteckigen Steinen. Die schmalere Bordüre über der Brust ist rot und mit einem Muster aus goldenen Kreisen versehen. Die schmale rote Manschette um das Handgelenk ist beidseitig mit kleinen weißen Perlchen bestickt. Der Kronreif oberhalb der Stirn Marias ist mit drei Reihen weißer Perlen besetzt, darüber schmücken ihn drei blaue, sonst grüne Edelsteine. Von der Krone hängt seitlich des Kopfes jeweils ein Strang weißer Perlen bis zum Kragen herab. Das Haar Marias ist vollständig verdeckt. Marias Schuhe zeigen keine weißen Schmuckornamente. Die Kreuzbalken des Nimbus Christi sind vor rotem Grund mit ovalen grünen Steinen besetzt, die jeweils von vier weißen Perlen eingefasst sind. Die Kreuzbalken sind ebenso wenig von weißen Perlchen gesäumt wie der Edelsteinbesatz der Halsbordüre – der auf dem Aquarell aus abwechselnd roten und grünen rechteckigen Steinen besteht – oder die roten Zierbänder. Die Codexschließen sind auf dem Aquarell nicht vorhanden. Das Übergewand Christi ist gelb, mit grünen Akzenten entlang der Falten.

¹⁵¹⁵ POESCHKE, Mosaiken in Italien, Tafeln 91 - 93 und S. 220 - 222. ROMANO, La Pitture Medievale, Nr. 55, S. 305 – 311.

¹⁵¹⁶ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Skizzenbuch 1936/18 ZB 5, 92 - 97.

¹⁵¹⁷ Böhmers italienisches Tagebuch, Eintrag 8. 1. 1819, fol. 284. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. F. Böhmer, Ms. 1 E 4, Nrn. 1 - 39.

Ramboux datiert das zu seiner Zeit bekannte Mosaik um das Jahr 1132, Mosler beobachtet „griechischen Styl“ und sieht als Urheber einen wahrscheinlich sizilianischen, kalabrischen oder apulischen Künstler.¹⁵¹⁸

Auf dem Aquarell tritt der stilistische Unterschied zwischen dem Gesicht Marias und dem Gesicht Christi deutlich zu Tage.¹⁵¹⁹ Entsprechend der ästhetischen und aquarelltechnischen Übersetzung sind beide Gesichter dabei naturalistischer und weicher modelliert, auffällig besonders bei Christus: die charakteristischen sichelförmigen Linien seitlich des nur undeutlich angedeuteten Adamsapfels entfallen auf der Kopie, der Adamsapfel ist dagegen deutlich umrissen. Die Schattierung der Augen ist stark gemindert, der Mund ist geschlossen, die Lippen weicher modelliert. Das Gesicht Christi galt den Nazarenern als eine der anspruchsvollsten ikonografischen Aufgaben. Bei seiner Darstellung galt es, den eindringlichen, idealen (göttlichen) Ausdruck mit dem realen menschlichen Erscheinungsbild harmonisch zu verschmelzen. Ein Streben, das auch hier, in der Nachbildung eines Christusgesichts, fühlbar zu werden scheint, auch bei der Veränderung des Blicks: anders als auf dem Mosaik blickt Christus am Betrachter vorbei, bei Ramboux nimmt er direkten Kontakt mit dem Betrachter auf – übrigens anders als Maria: auf dem Mosaik schaut diese wiederum den Betrachter an, bei Ramboux schaut sie rechts an ihm vorbei. Im Bezug auf die Gewandbildung kann das historische Stilbewusstsein Ramboux' deutlicher werden: Der Faltenwurf erscheint zwar auch hier naturalistisch weicher, die Faltenverläufe werden indes weitgehend getreu nachgeahmt.

Unterhalb der Darstellung auf grau aquarelliertem Grund mit brauner Tinte Übernahme der Mosaikinschrift: + HEC IN HONORE TVO PREFVLIGIDA MATER HONORIS † INqVA CRISTE SEDES MANET./ REGIA DIVINI RVTLAT FVLGORE DECORES † DIGNA TVLIS DEXTRIS EST qVA./ VLTRA SECVLA SEDES † CV [darüber Ω] MOLES RVITVRA VETVS FORET HINCORIVNDVS/ . TEGIT AVREA VESTIS † INNOCENTIVS HANC RENOVAVIT PAPA SECVNDUS. Links Wiederholung des Titulus auf der Schriftrolle Marias in brauner Feder auf grau aquarelliertem Grund: LEVA/ EIVS/ SVB CA/ PITE [T und E ligiert] ME/ O ET DEX/ TE [T und E ligiert] RA IL/ LIVSAM/ PLE SA/ BIT [über T -] ME[.] Rechts Wiederholung des Titulus auf dem Codex Christi in brauner Feder auf grau aquarelliertem Grund: VENI/ ELEC/ TA ME[M und E ligiert]A/ ET PO/ NAM IN/ TE THRO/ NUM/ MEUM.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 54.

Kat. Nr. 36

Thronender Christus zwischen Maria und Johannes d. T. und dem Stifter Bartolomeo di Rossano

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 31,2 x 44,0 cm. Darstellung: 25,5 x 36,3 cm.

Unterhalb der Darstellung auf grauem Streifen mit brauner Feder: Musaico nella chiesa a Grottaferrata eseguito probabilmente da artisti Greci. Sopra la porta d'entrata.

Kat. Nr. 22 (1851), Kat. Nr. 7 (1841), Verz. Nr. 27 (1840), Inv. Nr. 225.

¹⁵¹⁸ Verzeichnis, Nr. 283. StA Düsseldorf, II 618, 31r. MOSLER, Museum Ramboux, S. 7.

¹⁵¹⁹ Das Gesicht Marias soll nach einer älteren römischen Ikone modelliert sein. POESCHKE, Mosaiken in Italien, S. 221.

Nach Mosaik. Um 1200.

Grottaferrata, Kloster SS. Nilo e Bartolomeo, über Eingangstür.

Das Entstehungsdatum des Aquarells ist nicht bekannt, liegt aber zwischen 1832/33 - 1840. Vielleicht entstand es Anfang Mai 1839, als Ramboux zusammen mit den Malern Joseph A. Settegast (1813 - 1890), Christian Becker (1809 - 1885), Eduard Ihlée (1812 - 1885), Bernhard Endres (1805 - 1874) und Andreas Müller (1811 - 1890) einen dreitägigen Ausflug an den Nemi-See über Grottaferrata und Albano machte.¹⁵²⁰ Das malerisch in den Albaner Bergen gelegene Städtchen Grottaferrata war unter Nazarenern bereits früh ein beliebtes Ausflugsziel: eine Reihe von Zeichnungen nach der Landschaft und dem Basilianerkloster belegt dies.¹⁵²¹ Aufmerksam auf das Kloster und die Tür, über dem sich das Mosaik befindet, hätte Ramboux auch durch Rumohrs *Italienische Forschungen* werden können: Rumohr, vielleicht selbst durch die Reisen mit den Nazarenern mit dem Kloster bekannt geworden, erwähnt die Klostertür und schreibt sie den Cosmaten zu; wohl meinte er die marmorne Türrahmung. Vom Mosaik ist nicht die Rede.¹⁵²² Sich auf das Interesse der Zeit im Allgemeinen und das von Rumohr im Besonderen beziehend, glaubte Ramboux in dem bislang weitgehend unbekanntem Mosaik die Hand eines „griechischen“ Künstlers zu erkennen und sah das Mosaik „im griechischen Styl verarbeitet.“¹⁵²³ Er datiert das Mosaik ins 12. Jahrhundert und damit zu früh: wohl erschien es ihm aufgrund der byzantinischen Stilmerkmale als sehr „rückständig“ – doch unterscheidet sich das Erscheinungsbild, in dem Ramboux das Mosaik gesehen und kopiert hat, vom einstigen originalen Aussehen des Mosaiks: 1754 waren Beschädigungen des Mosaiks mit bemaltem Stuck ergänzt worden; diese Ergänzungen sollten 1857 durch Mosaik ersetzt werden.¹⁵²⁴ Dieser Umstand erklärt zumindest einen Teil der relativ umfangreichen Abweichungen, die auf dem Aquarell im Vergleich mit dem Mosaik heute¹⁵²⁵ (*Abb. 115*) zu beobachten sind. Die übrigen Abweichungen könnten nahelegen, dass das Mosaik auch übermalt war. Eine skizzenhafte Zeichnung, die 1754 kurz vor der Restaurierung angefertigt worden ist,¹⁵²⁶ vermittelt allenfalls allgemeine Hinweise über die Komposition des Mosaiks und einige wenige Details. Andere Abbildungen des Mosaiks aus der Zeit vor der Restaurierung 1857 sind nicht bekannt: die Beurteilung des vorliegenden Aquarells im Bezug auf die Stilrezeption ist damit – einmal mehr – schwierig.

Der Thron ist besonders stark verändert wiedergegeben: Die Lehnenbespannung zeigt heute ein Rautenmuster, an den Ecken der Lehne finden sich schleifenähnliche Elemente (Kerzenhalter) – auch die Zeichnung von 1754 zeigt das Mosaik mit diesen Merkmalen; sollte Ramboux diese Bereiche also eigenständig verändert haben, oder übernahm er eine bislang unbekannte Übermalung, die nach 1754 angebracht und 1857 wieder entfernt wurde? Dies wäre für die abweichende Thronbespannung denk-

¹⁵²⁰ Tagebuch Settegast, Eintrag vom 6. 5. 1839. Auszug abgedruckt in JOSEPH ANTON NIKOLAUS SETTEGAST 1813-1890, S. 14.

¹⁵²¹ WOLF-TIMM, Rehbenitz, Kat. Nr. 739.

¹⁵²² ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 68. RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 172.

¹⁵²³ Verzeichnis, Nr. 27. StA Düsseldorf, II 618, 21v. Den Namen des Klosters nennt er nicht.

¹⁵²⁴ ANDALORO, Polarità bizantine, S. 24 - 25.

¹⁵²⁵ ENCICLOPEDIA DELL'ARTE MEDIEVALE, 9, Abb. auf S. 118.

¹⁵²⁶ Grottaferrata, Biblioteca nazionale criptense, ms. Z. XLIII. ANDALORO, Polarità bizantine, S. 24 und Abb.16.

bar; die Kerzenhalter, die beschädigt und seit 1754 mit bemaltem Stuck ergänzt waren, hätte Ramboux auch deshalb weglassen können, weil das Mosaik verschmutzt war. Sehr wahrscheinlich verändert wurde 1857 die untere Hälfte des Throns: sie ist heute über die gesamte Thronbreite verlängert, so dass die Füße Christi auf einem Podest aufruhend; zudem weichen die Ornamente an Thronpfosten und der Sitzfläche vom Aquarell ab. Auch die Umrandungen der Nimben und die Gestaltung der Gewänder sind wohl 1857 oder später verändert worden; die historische Zeichnung scheint auf eine ähnliche Nimbenumrandung hinzudeuten. Beweisen lässt sich ferner eine Veränderung auch für den Nimbus Christi: die Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert und ein um 1905 aufgenommenes Foto¹⁵²⁷ zeigen wie das Aquarell jeden Kreuzbalken mit einem Juwel. Bekannt sind ferner Restaurierungen an den Gewändern Marias, Christi und des Täufers¹⁵²⁸ – sie lassen sich auf dem Aquarell am Schnitt der Gewänder, der Faltenwürfe und auch an der unterschiedlichen Farbgebung ablesen und spezifizieren. Die Übergewänder Marias und des Täufers sind auf dem Mosaik im linken bzw. rechten unteren Bereich verändert worden: Das Untergewand des Täufers z. B. ist auf der linken Seite verkürzt worden – einst reichte es bis auf die Höhe des Saums des Untergewands und war noch dazu breiter als auf dem Mosaik heute. In diesem Fall muss das seitliche Ornamentband einst um etwa die Hälfte schmaler gewesen sein: sonst hätte sich die Figur des Heiligen mit dem Ornamentband überschneiden müssen. Die allgemein blässere und schmutzigere Farbgebung des Aquarells entsprach möglicherweise dem verschmutzten Zustand des Mosaiks zu Zeiten Ramboux', doch nicht alle Farbabweichungen können dadurch erklärt werden. So besitzt das Übergewand Marias auf dem Mosaik heute einen türkisen Ton, der im Kontrast mit den übrigen Farben des Mosaiks grell wirkt. Besonders im oberen Gewandbereich finden sich jedoch auch *tesserae* in dem Blauton, den auch das Übergewand Christi am Oberkörper und das Kissen besitzen – Ramboux bildet beide Gewänder in einem einheitlichen Dunkelblau ab, auch fehlen bei Ramboux die goldenen Borten am unteren Saum des Gewands Marias und türkise Akzente am Sitzkissen. Auch die auf dem Mosaik sonst nicht anzutreffende breite schwarze Kontur der Faltenwürfe an Marias türkisem Übergewand findet sich bei Ramboux nicht, auch sind die Faltenverläufe an sich in diesem Bereich anders. Die türkisen *tesserae* wurden also wohl 1857 eingesetzt und dabei das Übergewand Marias, das Sitzkissen und das Übergewand Christi von der Taille abwärts leicht verändert. Auf ein Versehen Ramboux' könnte die Blaufärbung des Gewands über dem (vom Betrachter aus) rechten Bein Christi zurückgehen: auf dem Mosaik ist der Stoff rot und damit Teil des Unter- und nicht des Übergewands.

Das Kreuzmuster des Grundes besteht auf dem Mosaik heute aus unregelmäßigen, zudem kleineren griechischen Kreuzen. Wohl hat Ramboux bei der Größe der Kreuze verändernd eingreifen können, doch scheint eine gleichmäßigere Anordnung tatsächlich vorgelegen zu haben, wie rechts direkt neben dem Thron zu beobachten ist. Auf der Nachzeichnung des Mosaiks von 1754 ist der Kreuzgrund nicht vorhanden – das Blatt bildet die Komposition stark zusammengerückt ab, so dass für die Abbildung des Grundes offenbar der Platz fehlte. Stark abweichend vom Befund des Mosaiks heute zeigt

¹⁵²⁷ <http://www.Immagini.iccd.beniculturali.it>, Grottaferrata, Negativ-Nummer 7194. (Zugriff vom 27.7.2009).

¹⁵²⁸ ANDALORO, Polarità bizantine, S. 26.

quent übernommen. Die Gewandstoffe fallen steifer und werfen damit auch eckigere Falten – wie zum Beispiel über den Knien Christi. Der Faltenwurf ist damit nicht treffend übernommen, der als eckig wahrgenommene Charakter der Gewänder aber schon: Ramboux findet damit einen natürlichen Grund dafür, dass die Gewänder einen eckigen Faltenwurf besitzen – eine naturalistische Interpretation. Bei der Nachahmung der Gesichter konzentriert sich Ramboux auf die Gesichtsform und die Gesichtszüge, nicht aber auf die eigentlichen stilistischen Merkmale der Modellierung: Er vermeidet die dunkle Schattierung unterhalb der Augen, die Konturierung der Augenbrauen und Nasenrücken. Die Stirnlocken Christi jedoch bildet er nach, weil er sie als physiognomisches Merkmal wahrnimmt, wenn er auch statt drei nur zwei Strähnen zeigt. Als stilistisch irrelevant sah er auch den Ausdruck der Gesichter. Den wie ins Leere, am Betrachter vorbei gerichteten Blick der beiden äußeren Figuren ändert Ramboux. Auf dem Aquarell blicken die Figuren den Betrachter an, Maria und Johannes wirken dadurch weniger entrückt und nehmen eine Beziehung zum Betrachter auf – in dieser Form des Einbeziehens des Betrachters in die Darstellung und eine nazarenische Interpretation. Der für Ramboux' Empfinden möglicherweise zu streng wirkende byzantinische Charakter des Mosaiks wird dadurch entschieden gemildert. Siehe auch *S. 156*.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 56; ANDALORO, Polarità bizantine, S. 24 - 25, Abb. 17.

Kat. Nr. 37

Traum Paschalis' I. und die Auffindung des Leichnams der hl. Cecilia in den Katakomben des hl. Sebastian

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 52,0 x 38,9 cm. Darstellung: 44,8 x 32,0 cm.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: Aporrizione [?] di S. Cecilia a Papa Pasquale I. nel anno 825 - / o del [unleserlich: einvenire....] corpo di detta santa dalle catacombe S. Sebastiano.

Kat. Nr. 23 (1851), Verz. Nr. 287 (1841), Inv. Nr. 168.

Nach Fresko. Um 1115 - 1130.

Rom, S. Cecilia in Trastevere, ehemals Portikus, rechte Wand, seit 1785 rechtes Seitenschiff.

Das Blatt hätte noch zwischen Ende 1840 und Anfang Oktober 1841¹⁵²⁹ entstehen oder in diesem Zeitraum farbig vollendet werden können. Das Fresko, das von Ramboux nicht datiert wird, war einst Teil des umfangreichen Zyklus', der bis 1785 die Wände des Kirchenportikus geschmückt hat. Das Fresko ist das einzige aus diesem Zyklus, das vor der Zerstörung gerettet werden konnte. Wie Ramboux durch die Übernahme der unterhalb des Freskos angebrachte Inschrift mitteilt, wurde es 1785 von den Wand des Portikus abgenommen und an die Wand am Ende des rechten Seitenschiffs der Kirche ver-

¹⁵²⁹ Das Blatt war in einer Lieferung von Aquarellen enthalten, die Ramboux nach dem 11. 10. 1841 an die Düsseldorfer Akademie schickte. Ein Abschrift des entsprechenden, der Lieferung beigefügten Verzeichnisses trägt dieses Datum. StA Düsseldorf, II 618, 32r. Die erste Lieferung von Aquarellen hatte Ramboux nach dem 15. Dezember 1840 abgeschickt. Verzeichnis, 30r. StA Düsseldorf, II 618.

bracht.¹⁵³⁰ Der sehr schlechte Erhaltungszustand des letzten Überrests eines mittelalterlichen Freskenzyklus' über das Leben der Titelheiligen der Kirche löste bei Ramboux wohl den Impuls für eine Abbildung aus. Der Zyklus¹⁵³¹ war Ramboux gewiss durch die Nachstiche von barocken Nachzeichnungen in d'Agincourts *Histoire de l'art*¹⁵³² bekannt¹⁵³³ – d'Agincourt tadelt den Ausdruck der ihm nur durch die Nachzeichnungen bekannten Fresken sehr. Das fragliche Fresko wird dort seitenverkehrt und überdies sehr klein abgebildet; für Ramboux ein weiterer Impuls für eine Neuabbildung. Wie Ramboux in seinem Verzeichnis anmerkt, war das Fresko „stark restauriert“ – also wohl durch Bemalung ergänzt oder übermalt –, als er es kopierte.¹⁵³⁴ Tatsächlich führt er uns das heute beschädigte und abgeriebene Fresko¹⁵³⁵ völlig intakt und ohne die Fehlstellen an den beiden oberen Ecken, der unteren rechten Ecke und einer kleineren Stelle im linken Randbereich vor und übernahm dabei wohl die vorliegenden (und heute entfernten) Übermalungen. Man beachte beispielsweise die erhobene Hand der Heiligen, die auf dem Fresko heute nur mit ausgestrecktem Zeigefinger dargestellt ist, auf dem Aquarell und einem älteren Foto¹⁵³⁶ nach dem wohl noch teilweise übermalten Fresko aber vier ausgestreckte Finger zeigt. Anders allerdings als auf dem älteren Foto sind die Augen der Heiligen im Sarg geschlossen, wie auch die Augen des Heiligen links neben ihr; auf dem Fresko heute sind die Gesichter zu beschädigt, um die Augen zu erkennen. Das rote Übergewand, mit dem die Heilige auf im Sarg teilweise verhüllt ist, ist auf dem Fresko heute nicht zu erkennen. Ferner zeigt das Aquarell die Darstellung rechts mit einem gerafften roten Vorhang, der nicht zu der mittelalterlichen Darstellung passt und wohl eine Ergänzung des späten 18. Jahrhunderts darstellt – der Nachstich bei d'Agincourt zeigt diesen Vorhang nicht, aber auch keine Fehlstelle. Dagegen zeigt eine Tuschenachzeichnung aus der Zeit um 1630¹⁵³⁷ das Fresko im entsprechenden rechten oberen Bereich mit einer Fehlstelle, die also offenbar mit dem Vorhang geschlossen wurde.

Die Farbigkeit des Aquarells ist stellenweise etwas dunkler und wirkt kräftiger als auf dem abgeriebenen Fresko heute; gewiss hat Ramboux die Farben etwas „aufgefrischt“, doch sind deutliche Farbabweichungen vom Fresko heute nicht zu erkennen, bis auf wenige Ausnahmen, die aber auch auf eine übernommene Übermalung zurückgehen könnten: so ist beispielsweise der Sarg nicht, wie auf dem Fresko heute, dunkelblau ausgeschlagen, sondern rot.

Die unterhalb des Freskos angebrachte und von Ramboux in brauner Feder übernommene, heute in Teilen nur noch schwer lesbare Inschrift liest sich auf dem Aquarell: **MONVMENTVM VETVSTISSIMVM INVENTIONIS ET DEPOSITIONIS/ S • CHRISTI SPONSÆ ET INCLYTÆ MARTYRIS CÆCILÆ NE AERIS/ INIVRIA PRORSVS INTERIRET HVC E PORTICV IOSEPHVS MARIANVS/ PARTHENIVS PRO SVO ERGA S VIRGINEM ET MARTYREM/STVDIO TRANSFERENDVM CVRAVIT A.D. M.D.CCLXXXV.**

¹⁵³⁰ CLAUSSEN, Kirchen der Stadt Rom, S. 237.

¹⁵³¹ ROMANO, La Pitture Medievale, Nr. 33, S. 219 - 221.

¹⁵³² SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, II, S. 191; III, S. 176, VI, pl. CCI, 10.

¹⁵³³ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 65.

¹⁵³⁴ Verzeichnis, Nr. 287. StA Düsseldorf, II 618, 31v.

¹⁵³⁵ ROMANO, La Pitture Medievale, Abb. 1.

¹⁵³⁶ CLAUSSEN, Kirchen der Stadt Rom, Abb. 172.

¹⁵³⁷ Bibliotheca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4402, fol. 28. WAETZOLDT, Kopien, Kat. Nr. 57, Abb. 29.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 49.

Kat. Nr. 38

Fragmente zweier Fußbodenmosaiken

Aquarell, Gouache und Feder über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,3 - 43,5 x 57,7 - 57,9 cm.

Verz. Nr. 10 (1840), Inv. Nr. 155.

Nach Mosaikfragmenten. 6. Jahrhundert und 1213.

Ravenna, S. Giovanni Evangelista.

Vermutlich entstand das Blatt 1833, als sich Ramboux nachweislich in Ravenna aufgehalten hat.¹⁵³⁸

Die Fußbodenmosaikfragmente wurden 1763 freigelegt, wurden seit dem in der ravennatischen Lokalliteratur erwähnt¹⁵³⁹ und waren unter Ravenna-Reisenden relativ bekannt.¹⁵⁴⁰ Die Fragmente stammen von zwei verschiedenen Fußböden, die in unterschiedlicher Tiefe lagen. Nach der Bergung wurden sie noch 1763 in einzelnen Fragmenten an den Wänden einer Kapelle der Kirche angebracht.¹⁵⁴¹ Dort hat sie Ramboux gesehen und kopiert. Wohl auch bedingt durch diese gemeinsame Präsentation datiert Ramboux alle Fragmente in das 4. Jahrhundert, da sie aus einer Kirche stammen, die von Kaiserin Galla Placidia gestiftet und im Jahr 390 errichtet worden ist.¹⁵⁴² 1835 wurden die Fragmente jedoch bereits später, in das 5. bzw. in das 8. Jahrhundert oder später datiert.¹⁵⁴³

Über das Blatt verteilt sind, lose nebeneinanderliegend, 21 Fragmente wiedergegeben. Da mehr Fragmente bekannt sind, muss Ramboux eine Auswahl getroffen haben. Auf den Fragmenten sind Ornamente und Mischwesen zu erkennen, zwei Fragmente zeigen christliche Ornamente und stammen aus dem 6. Jahrhundert, die übrigen zeigen szenische Darstellungen, die mit dem 4. Kreuzzug in Beziehung stehen und 1213 entstanden sind. Eine Identifizierung der szenischen Darstellungen nimmt Ramboux nicht vor, vielleicht weil sich die zeitgenössische Deutung – ein Sturm auf dem Meer und die Wahl Galla Placidias – auf eine Legende stützte.¹⁵⁴⁴

Wie so oft ist das vorliegende Aquarell die früheste (und in einigen Fällen einzige) bekannte Abbildung der Vorlagen; die ältesten bislang bekannten bildlichen Dokumente sind Fotografien, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden und retuschiert sind: sie können die Fragmente damit verändert zeigen.¹⁵⁴⁵ Sie sind aber umso wertvoller, als die Fragmente im Zuge von Restaurierungen der Kirche in den späten 1920er Jahren von den Mauern abgenommen,¹⁵⁴⁶ an einen anderen Ort der Kirche verbracht und dort noch dazu in anderer Anordnung angebracht wurden. Die Abfolge der Fragmente auf dem Blatt deckt sich nicht durchgehend mit der dokumentierten, sofern zu rekonstruieren. Verglichen

¹⁵³⁸ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 69.

¹⁵³⁹ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 69.

¹⁵⁴⁰ CARNINO, San Giovanni Evangelista, S. 84 - 86.

¹⁵⁴¹ MUSCOLINO/CARBONARA, I mosaici medievali, Abb. 1.

¹⁵⁴² Die Abbildung steht in seinem Verzeichnis an erster Stelle der Kopien nach Mosaiken und noch vor der Innenansicht des Baptisteriums der Orthodoxen von Ravenna. Verzeichnis, Nr. 10. StA Düsseldorf, II 618, 20v.

¹⁵⁴³ RIBUFFI, Gaspare: Guida di Ravenna, Ravenna 1835. CARNINO, San Giovanni Evangelista, S. 86.

¹⁵⁴⁴ CARNINO, San Giovanni Evangelista, S. 86.

¹⁵⁴⁵ CARNINO, San Giovanni Evangelista, S. 88 und Abb. 89 - 93, 95, 96 - 97.

¹⁵⁴⁶ CARNINO, San Giovanni Evangelista, S. 88.

mit den erwähnten historischen Fotos übersprang Ramboux einzelne oder mehrere Fragmente. Ramboux wählte ferner verschiedene Verkleinerungsmaßstäbe.

Trotz der Retuschen dokumentieren die Fotografien den Zustand der Fragmente vor möglichen Beschädigungen oder Ergänzungen im Zuge der Translation und Restaurierung während der 1920er Jahren. Zumindest ein Fragment wurde zudem bei der Bombardierung der Kirche 1944 stark beschädigt.¹⁵⁴⁷ Doch erstaunt, dass nahezu alle Fragmente auf diesen Fotos (und auf Fotografien, die nach 1944 entstanden) leicht andere Bruchkantenverläufe aufweisen als bei Ramboux abgebildet. Da kaum anzunehmen ist, dass Ramboux die differenziert ausgearbeiteten Umrisse der Fragmente erfunden hat, müssen die Fragmente zwischen 1833 und Ende des 19. Jahrhunderts verändert worden sein.

Einige Fragmente zeigt Ramboux minimal vollständiger. Beispielsweise scheint die Bruchstelle rechts oben am Fragment mit der Inschrift + DN • S GV eine geringere Ausdehnung gehabt zu haben als auf dem historischen Foto¹⁵⁴⁸ und heute¹⁵⁴⁹; Ramboux zeigt das Fragment zudem ohne die (1919/20 ergänzten?) weißen *tesserae* an der oberen und linken Kante sowie ohne die dunklen *tesserae* an der linken Seite. Wohl deutlich besser erhalten als heute¹⁵⁵⁰ sah Ramboux das zweite Fragment von links in der zweiten Reihe von unten. Bei der Ablösung von der Wand 1919/20 muss es stark beschädigt worden sein. Ramboux präsentiert das Fragment zudem noch ohne die nachhaltigen Ergänzungen, die es 1919/20 erfahren hat. Diese betreffen nicht nur Randbereiche, sondern relativ umfangreiche Bereiche des Schiffes auch im Zentrum des Fragments.¹⁵⁵¹ Doch zeigt das Aquarell noch weitere Abweichungen, die nahe legen könnten, dass die Ergänzungen an dem Fragment noch weiter reichen als bislang angenommen.

Andere Fragmente bildet Ramboux unvollständiger ab. Schwer zu erklären ist, warum Ramboux beispielsweise das Fragment mit dem Panther (letzte Reihe, 3. Fragment von rechts) ohne die vier ornamentalen Ränder wiedergibt. Das historische Foto zeigt sie,¹⁵⁵² wenngleich am rechten oberen Rand eine Bruchstelle zwischen quadratischem Bildfeld und Rand erkennbar ist (die heute ergänzt ist¹⁵⁵³). Nahm Ramboux diesen Befund (oder einem ähnlichen Befund) zum Anlass, die Ränder als nicht zugehörig zu interpretieren und deshalb wegzulassen? Waren die Ränder gar von Putz verdeckt? Oder fehlte ihm auf dem Blatt schlicht der Platz für ihre Abbildung?¹⁵⁵⁴ Auffällig ist auch, dass das 2. Fragment von links in der obersten Reihe nur zur Hälfte wiedergegeben ist – es zeigt heute auf der fehlenden Hälfte eine eigenständige Darstellung;¹⁵⁵⁵ war das Fragment also in der Mitte durchgebrochen in zwei Fragmenten an der Wand angebracht? Oder ließ Ramboux die Hälfte bewusst weg?

¹⁵⁴⁷ CARNINO, San Giovanni Evangelista, S. 88.

¹⁵⁴⁸ CARNINO, San Giovanni Evangelista, Abb. 93.

¹⁵⁴⁹ FARIOLI CAMPANATI, Innovazione, S. 491, Abb. 14. FARIOLI CAMPANATI, I mosaici pavimentali, Abb. 20.

¹⁵⁵⁰ FARIOLI CAMPANATI, I mosaici pavimentali, Abb. 25.

¹⁵⁵¹ MUSCOLINO/CARBONARA, I mosaici medievali, Abb. 5.

¹⁵⁵² CARNINO, San Giovanni Evangelista, Abb. 91.

¹⁵⁵³ FARIOLI CAMPANATI, Innovazione, Abb. 21. FARIOLI CAMPANATI, I mosaici pavimentali, Abb. 42.

¹⁵⁵⁴ Auch bei den beiden Fragmenten von rechts in der untersten Reihe befinden sich heute an allen vier Seiten Ornamentränder. Siehe FARIOLI CAMPANATI, Innovazione, Abb. 25 - 26. FARIOLI CAMPANATI, I mosaici pavimentali, Abb. 43 und 45.

¹⁵⁵⁵ OLIVIERI FARIOLI, I mosaici, Abb. 18. FARIOLI CAMPANATI, I mosaici pavimentali, Abb. 32.

Das Fragment mit Schiff und Gebäude,¹⁵⁵⁶ auch dieses bildet das Aquarell mit anderen Bruchkantenverläufen ab, zeigt Ramboux u.a. mit einem vollständig erhaltenen Gebäude. Wäre diese Darstellung noch wahrscheinlich, so sprechen zwei Indizien jedoch dafür, dass Ramboux die Darstellung auf dem Fragment verändert hat: Der auf dem Fragment heute unmittelbar über dem oberen Leiterende erkennbare Halbkreis ist auf dem Aquarell nicht vorhanden, müsste aber, wenn die obere linke Ecke tatsächlich vorhanden gewesen wäre. War dieser Bereich also vielleicht verdeckt gewesen? Ein vielleicht retuschiertes historisches Foto zeigt diesen Halbkreis interessanterweise nicht.¹⁵⁵⁷ Die Person auf dem Schiff trägt auf dem Aquarell einen goldfarbenen Nimbus. Auf dem Fragment heute jedoch ist nur die linke Hälfte dieses Nimbus' vorhanden. Zudem ist für eine rechte Nimbushälfte gar kein Platz, der Nimbus hätte sich mit der Takelage des Schiffes überschneiden müssen. Offenbar also hat Ramboux die Darstellung in diesem Bereich ergänzt, und zwar so „stilgerecht“, dass es auf dem ersten Blick nicht auffällt; falls also die obere linke Ecke nicht tatsächlich ergänzt war und die Darstellungsreste übermalt waren, muss Ramboux auch diesen Bereich mutwillig verändert haben. Solche kleinen Veränderungen und Ungenauigkeiten lassen sich auch bei weiteren Fragmenten beobachten; dies bezieht sich auch auf die Farbigkeit: beispielsweise gibt das 1. Fragment von rechts in der zweiten Reihe von oben heute keine Hinweise auf farbige Gewänder; lediglich die Kopfbedeckung ist rot.¹⁵⁵⁸ Zwar geben ausradierte Farbangaben den Hinweis darauf, dass die farbige Vollendung später und nicht mehr vor dem Original erfolgte, doch muss dies nicht bedeuten, dass Ramboux hier Fehler unterlaufen sind.

Das Fragment mit der Beschriftung IA DRA AD CEDEM¹⁵⁵⁹ gibt Ramboux nur mit drei Personen wieder – er interpretierte die grüne Farbfläche zwischen den beiden linken Rittern als Gewand des linken Ritters, nicht aber als Körper einer zwischen den beiden Rittern stehenden dritten Figur, da zudem der Kopf wohl bereits damals durch eine Fehlstelle verloren war. In einer Linie mit dem Armende und dem Kopf des Ritters befindet sich eine Bruchkante; der Körper des Soldaten besitzt rechts keine Fehlstelle, das Schild zeigt drei schwarze Punkte vor weißem Grund. Die obere Kante des Fragments verläuft erst ein Stück höher, da ein gelber Kreis als Bekrönung des Gebäudes vorhanden ist.

Von dem Fragment mit den drei Rittern (2. Fragment von rechts, 2. Reihe von oben) scheinen heute nur zwei Fragmente mit dem linken bzw. rechten Ritter erhalten zu sein.¹⁵⁶⁰ Ein historisches Foto zeigt allerdings, dass der rechte Ritter die übrigen überragt hat¹⁵⁶¹ – soll Ramboux also hier die Körpergrößen angeglichen haben oder handelt es sich um ein anderes, nicht mehr erhaltenes Fragment? Denn auch die Form der Schilde weicht auffällig von der vermeintlichen Vorlage ab. Offenbar bislang nicht dokumentiert und nicht mehr erhalten ist das blau-weiße Fragment in der untersten Reihe. Ramboux bildet es so akribisch ab, dass man die kleinen *tesserae* einzeln erkennen kann (**Abb. 134**). Noch 1926

¹⁵⁵⁶ FARIOLI CAMPANATI, *Innovazione*, S. 492, Abb. 15. FARIOLI CAMPANATI, *I mosaici pavimentali*, Abb. 24.

¹⁵⁵⁷ CARNINO, *San Giovanni Evangelista*, Abb. 92.

¹⁵⁵⁸ OLIVIERI FARIOLI, *I mosaici*, Abb. 24. FARIOLI CAMPANATI, *I mosaici pavimentali*, Abb. 22.

¹⁵⁵⁹ FARIOLI CAMPANATI, *Innovazione*, Abb. 17. FARIOLI CAMPANATI, *I mosaici pavimentali*, Abb. 26.

¹⁵⁶⁰ CARNINO, *San Giovanni Evangelista*, S. 88 und Abb. 97 - 99. FARIOLI CAMPANATI, *I mosaici pavimentali*, Abb. 28.

¹⁵⁶¹ CARNINO, *San Giovanni Evangelista*, Abb. 97.

erhalten und heute verloren ist das Fragment mit dem nimbierten Lamm,¹⁵⁶² das Ramboux oben rechts abbildet: er zeigt auch dieses Fragment etwas vollständiger als ein Foto, das gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufgenommen wurde.¹⁵⁶³ Auf dem hellblauen Band beobachtete Ramboux einzelne weiße (unleserliche) Buchstabenfragmente.

Anscheinend bislang nicht bildlich dokumentiert ist das Fragment unten links, das heute ebenfalls nicht mehr erhalten ist. 1926 noch vorhanden, wurde seine fragmentierte Inschrift ARIN IE als Teil einer Stiftungsinschrift des Marinianus Archiepiscopus interpretiert,¹⁵⁶⁴ wodurch jenes Fragment (und das Fragment mit Lamm) in das 6. Jahrhundert datiert werden kann.¹⁵⁶⁵ Auffällig bei der Wiedergabe der Inschrift ist, dass Ramboux das IE im Gegensatz zum ARIN (das N ist fragmentiert) nicht gestrichelt, sondern durchgezogen abbildet (*Abb. 134*). Zwar ist ein unterschiedlicher Umgang mit der Wiedergabe der Mosaikstruktur auf dem Blatt insgesamt zu beobachten, allerdings nicht auf einem einzigen Fragment: eine Nachlässigkeit? Die feinen *tesserae* sind bei einzelnen Fragmenten akribisch nachgezeichnet – Hinweis auf die Bedeutung, die Ramboux dem handwerklichen Aspekt der Mosaik zuwies –, andere Bereiche derselben Fragmente gibt er in einer „Stricheltechnik“ wieder, die die Unterbrechungen der Darstellungen durch die Fugen der *tesserae* imitieren und zugleich auch Ramboux' Arbeit abkürzte. Siehe ferner *S. 209*.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 58.

Kat. Nr. 39

Überführung der Reliquien des hl. Stephan nach Konstantinopel

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,9 x 64,2 cm. Darstellung: 23,3 - 23,5 x 28,2 - 28,4 cm. Unterhalb der Darstellung: IL CORPO DI S. STEPHANO PORTATO DI OLTRA MARE A ROMA.

Kat. Nr. 24? (1851), Verz. Nr. 34 (1840), Inv. Nr. 177.

Nach Fresko. Ende des 13. Jahrhunderts.

Rom, S. Lorenzo fuori le mura, unterhalb des Portikus.

Ramboux datiert dieses¹⁵⁶⁶ und das folgende Fresko (*Kat. Nrn. 39 - 40*) auf 1218 und damit etwas zu früh. Das Erscheinungsbild des Freskenzyklus' zur Legende des hl. Stephan aus den letzten beiden Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts¹⁵⁶⁷ war seit dem 16. und im Verlauf des 17. Jahrhunderts durch Restaurierungen (malerische Ergänzungen der Fehlstellen) und Beschädigungen verändert worden.

Der Zyklus war zu Ramboux' Zeit nicht unbekannt: d'Agincourt hielt ihn wegen der Mischung griechischer und lateinischer Einflüsse, die sich in Ikonografie und Komposition äußern, für bedeutsam

¹⁵⁶² OLIVIERI FARIOLI, I mosaici, S. 181.

¹⁵⁶³ CARNINO, San Giovanni Evangelista, S. 88 und Abb. 93.

¹⁵⁶⁴ MURATORI, I funerali, S. 49.

¹⁵⁶⁵ OLIVIERI FARIOLI, I mosaici, S. 180 - 181.

¹⁵⁶⁶ BASILE/PARIS/SERANGELI, Il restauro, Abb. 15. FILLITZ, Bemerkungen, Abb. 1 e).

¹⁵⁶⁷ ANDALORO, La Pitture Medievale, Nr. 6, S. 77 - 94.

und dokumentiert ihn stark verkleinert.¹⁵⁶⁸ Der schlechte Erhaltungszustand der Fresken wurde bis in Ramboux' Zeit bedauert.¹⁵⁶⁹ Wohl veranlasste Ramboux dieser schlechte Erhaltungszustand zu der ergänzenden Rekonstruktion der Darstellung der Ruderblätter: er lässt die Ruder nicht abrupt im undurchsichtigen Wasser enden wie auf dem stark beschädigten Fresko heute (**Abb. 82**) und auf einem zwischen 1630 und 1644 entstandenen Aquarell Antonio Eclissis¹⁵⁷⁰ (**Abb. 83**) zu beobachten, sondern lässt die Ruderblätter durch das Wasser durchschimmern. Wenn Ramboux die Fresken auch bereits versehrt sah, so waren sie aber immerhin noch frei von den Übermalungen, die im Rahmen einer Restaurierung unter Papst Pius IX. (1846 - 1878)¹⁵⁷¹ vorgenommen werden sollten. Ramboux wählte das vorliegende Fresko wohl deshalb für eine Aquarellkopie aus,¹⁵⁷² weil es zum einen relativ gut erhalten war und zum anderen bei Rumohr erwähnt wird: trotz der kompositorisch „kunstlosen Anordnung“, so Rumohr, lasse es bereits hinsichtlich der Farbmodellierung erste Anzeichen des Wiederaufschwungs der Malerei erkennen.¹⁵⁷³ Auch hätte Ramboux die Darstellung an die zu seiner Zeit sehr bekannte Kopie nach dem Giotto-Fresko der *Navicella* erinnern können. Siehe ferner **S. 143** und **163** sowie **Abb. 127 - 128**.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 76.

Kat. Nr. 40

Überführung der Reliquien des hl. Stephan nach Rom

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 27,9 x 31,7 cm. Darstellung: 23,0 x 27,6 cm.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: Il corpo di Santo Stefano portata a Roma.

Kat. Nr. 24 (1851), Verz. Nr. 35 (1840), Inv. Nr. 178.

Nach Fresko. Ende des 13. Jahrhunderts.

Rom, S. Lorenzo fuori le mura, Portikus.

Das zweite Fresko, das Ramboux aus dem Portikuszyklus kopiert hat, wird bei Rumohr ausführlicher erwähnt als das erste (**Kat. Nr. 39**), da es noch besser erhalten und weitgehend frei von Übermalungen war. Auch heute ist es relativ gut erhalten.¹⁵⁷⁴ Für Rumohr ist das Fresko wegen der von ihm beobach-

¹⁵⁶⁸ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, II, S. 95 f; III, S. 119 f., V. pl. XCIX, hier Nr. 2. Platner erwähnt die Fresken 1821 kaum und verweist auf den schlechten Erhaltungszustand und die Übermalung der Fresken.

PLATNER/BUNSEN/GERHARD/RÖSTELL, Beschreibung der Stadt Rom III, 2, S. 319 - 321. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 74.

¹⁵⁶⁹ WAETZOLDT, Kopien, S. 47.

¹⁵⁷⁰ OSBORNE/CLARIDGE, Mosaics and Wallpaintings, Kat. Nr. 35 und Abb. 35.

¹⁵⁷¹ FILLITZ, Bemerkungen, S. 165 - 166.

¹⁵⁷² Daneben fertigte Ramboux aus dem Zyklus des hl. Stefan, dem Zyklus der Laurentiuslegende und dem Zyklus mit der Legende vom heiligen Kelch Durchzeichnungen an. Stephanslegende: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 74 F III 29 mit der Steinigung des hl. Stefan. Nr. 75 F III 28 mit der Bestattung des hl. Stefan. Laurentiuslegende und der Legende vom hl. Kelch: Kat. Nrn. 64 F III 27 - 65 F III 26; Kat. Nrn. 66 - 73 F III 31, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37 darunter Graf Heinrich erteilt den Befehl zu Raubzügen; Des Grafen Heinrich Leute überfallen Pilger; Graf Heinrich stiftet dem hl. Lorenz einen Kelch; Heinrich bewirtet Arme und Pilger; Die Teufel ziehen bei Eremiten vorbei; Tod des Grafen; Michael und Teufel streiten um Seele des Grafen; Laurenz rettet Seele des Grafen.

¹⁵⁷³ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 175. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 74.

¹⁵⁷⁴ BASILE/PARIS/SERANGELI, Il restauro, Schema Abb. 1.

teten Ansätze zur Hell-Dunkel-Modellierung Beispiel für die beginnende „Besserung“ der im 13. Jahrhundert noch daniederliegenden Künste.¹⁵⁷⁵

Wie bereits auf dem Aquarell oben zu beobachten, erfasste Ramboux die Darstellung aufgrund der zeitgenössischen kunsthistorischen Wahrnehmung mitsamt ihren kompositorischen und perspektivischen Besonderheiten: abbildungswürdig erschien ihm in diesem Rahmen zum Beispiel die Überschneidung des schlanken Turmes am rechten Bildrand mit der dunkelblauen Umrandung des Bildfeldes. Das scheinbare „Schweben“ des Wagens über dem beigen Bodenstreifen begriff Ramboux, anders als der Kopist Eclissi im 17. Jahrhundert,¹⁵⁷⁶ aber ähnlich wie der Stecher des späten 18. Jahrhunderts bei d’Agincourt¹⁵⁷⁷ als wesentliches Stilmerkmal der Epoche und setzt den Wagen nicht, wie Eclissi, auf den beigen Bodenstreifen auf. Ebenso behält er die Proportionen und die Größenverhältnisse, z.B. zwischen Pferden und Menschen, bei. Sehr viel genauer als Eclissi setzt er sich auch mit den Gesichtszügen auseinander, die er teilweise mit spitzem Bleistift nachzeichnet und dabei auch die individuelle Mimik transportiert. Der von Rumohr beobachtete sparsame Gebrauch von Schattierungen ist auch Ramboux aufgefallen, ebenso wie die grünlichen Farbabstufungen, etwa erkennbar in den Gesichtern des hl. Stephan und des äußerst links stehenden Mannes, wie auch in den Gewandfalten der Gewänder der beiden äußerst links stehenden Figuren. Er setzt, anders als von Rumohr beobachtet, den Gesichtern, Händen und Gewändern auch weiße Höhungen auf. Auch die Schatten links von den Säulenpostamenten entgingen Ramboux’ Auge nicht. Dagegen behält er die starke Flächigkeit der Decke, die über dem hl. Stephan liegt, bei und erfasst den Charakter der Modellierung zwischen „rückständiger“ Flächigkeit und beginnender Körperlichkeit recht genau, so dass man von einer stilgerechten Wiedergabe sprechen kann.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 77.

Kat. Nr. 41

Christus als Weltenrichter mit Maria, Johannes dem Täufer und den zwölf Aposteln

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 45,9 x 75,1 cm. Darstellung: 32,5 x 69,3 cm.

Unterhalb der Darstellung auf gräulichem Streifen mit grauer Feder: PITTURA A MVRO NELLA CAPELLA DEI SCVLTORI E LAPIDARY IN SANTI QVATTRO A ROMA.

Kat. Nr. 25 (1851), Verz. Nr. 286 (1841), Inv. Nr. 196.

Nach Fresko. 13. Jahrhundert.

Rom, SS. Quattro Coronati, Kapelle S. Silvestro, Westwand.

Den Freskenzyklus mit Szenen aus dem Leben Papst Sylvesters und Kaiser Konstantins, der dem Fresko unmittelbar benachbart ist, hat Ramboux ebenfalls kopiert (*Kat. Nrn. 67 - 74*). Der Freskenzyklus war aufgrund des Interesses vor allem am Leben des Kaisers Konstantin nicht unbe-

¹⁵⁷⁵ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 175.

¹⁵⁷⁶ Windsor, Royal Library, 8985. OSBORNE/CLARIDGE, Mosaics and Wallpaintings, Abb. auf S. 38 oben. Bibliotheca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 443, fol. 12. WAETZOLDT, Kopien, Kat. Nr. 315, Abb. 185.

¹⁵⁷⁷ SÉROUX D’AGINCOURT, Histoire de l’art, V, pl. XCIX, 3.

kannt: erste Nachstiche stammen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Auch d'Agincourt hat die Fresken abgebildet, darunter erstmals auch das *Jüngste Gericht*,¹⁵⁷⁸ das er der griechischen Schule zuschreibt.¹⁵⁷⁹

Der Nazarener Friedrich Overbeck (1789 - 1869) besaß seit unbekanntem Zeitpunkt eine Reihe von Aquarellkopien aus dem 17. Jahrhundert nach den Fresken,¹⁵⁸⁰ die vielleicht auch Ramboux kennengelernt hat. Siehe dazu *S. 159*. Die teilweise fragmentierte Widmungsinschrift zur Weihe des Oratoriums, auf einer Marmortafel an der Kapellensüdwand zu lesen, gibt Ramboux oberhalb der Darstellung wieder.¹⁵⁸¹ Trotz des darin genannten Datums 1246 nimmt Ramboux eine wesentlich frühere Datierung der Fresken an: er hält auf Grundlage zeitgenössischer Schriften eine Entstehung während des 5. Jahrhunderts für möglich.¹⁵⁸² Mosler indes schwankt bei der Datierung des vorliegenden Freskos zwischen dem 12. und 13. Jahrhundert.¹⁵⁸³

Abweichungen vom relativ gut erhaltenen Fresko¹⁵⁸⁴ sind kaum zu beobachten. Bei der Übertragung der in eine Lünette eingepassten Darstellung achtete Ramboux darauf, das Kompositionsgefüge möglichst genau zu übernehmen. Da ihn aber die Beschneidung der Darstellung durch die tonnengewölbte Decke störte, ergänzte er sie entsprechend in geringem Umfang (Nimben der beiden Engel oben, der rechte Flügel des rechten Engels). Zutreffend beobachtet ist aber die Berührung des Engelsfußes mit dem Nimbus eines Apostels. Der rechte Flügel des linken Engels reicht weiter über den Nimbus Christi hinaus als auf dem Original. Anders als auf einer Aquarellkopie aus dem 17. Jahrhundert,¹⁵⁸⁵ aber ansatzweise übereinstimmend mit dem um 1800 entstandenen Stich bei d'Agincourt¹⁵⁸⁶ ist der Nimbus Christi als edelsteinbesetzter Kreuznimbus wiedergegeben. Abweichend von den bildlichen Dokumenten und zum Fresko heute fehlen auf dem eingerollten Sternenhimmel an der linken unteren Ecke zwei Sterne – hat Ramboux sie vielleicht wegen einer Verschmutzung nicht erkannt? Ergänzt hat Ramboux wohl die Verzierung des rechten Pfostens der Apostelbank auf Grundlage der Gestaltung des linken Pfostens.

Bedingt durch die Verkleinerung bei der Abbildung werden die Gesichter der Dargestellten verändert und, dem Darstellungsideal Ramboux' entsprechend, tendenziell runder wiedergegeben; demzufolge sind die Nasen etwas verkürzt. Aus ästhetischen Gründen fehlen die Wangenflecken, ebenso wie die dunkle Konturierung der Augen und der Gesichter insgesamt. Die Hände sind bei manchen Aposteln etwas überlängelt wiedergegeben, ebenso wie die Hälsen. Bei der Gestaltung des Oberkörpers Christi

¹⁵⁷⁸ *Historia sacra de bapismo Constantini Max. Augusti*, II, Wien 1746. Diese Abbildungen hat d'Agincourt übernommen, ließ aber noch andere Nachzeichnungen nach den Fresken anfertigen. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, V, pl. CI, 1. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 80.

¹⁵⁷⁹ SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, II, S. 96; III, S. 121.

¹⁵⁸⁰ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Series Nova 3311. ZAHLTEN, *Barocke Freskenkopien*, S. 21 - 22.

¹⁵⁸¹ Er hat sie sich zuvor in einem Skizzenbuch notiert. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Skizzenbuch 1936/18 ZB 5, S. 102 - 103.

¹⁵⁸² „Eine in Marmor sich dort befindliche Inschrift vom Jahre 1246, wo die sich dort befindlichen Reliquien angezeigt sind. Die Malereyen jedoch für viel früher gehalten werden, wahrscheinlich aus dem V. Jahrhundert.“ Verzeichnis, Nr. 286. StA Düsseldorf, II 618, 31r.

¹⁵⁸³ MOSLER, *Museum Ramboux*, S. 8.

¹⁵⁸⁴ APOLLONJ GHETTI, *Ss. Quattro Coronati*, Fig. 26. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, IV, Abb. 268.

¹⁵⁸⁵ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Series Nova 3311, fol. 34v/35. Abb. 15 bei ZAHLTEN, *Barocke Freskenkopien*.

¹⁵⁸⁶ SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, V, pl. CI, 1.

fällt die naturalistische Interpretation am deutlichsten ins Auge: Ramboux verleiht ihm mehr Taille und einen anatomisch korrekteren Übergang von Schulter zu Oberarm. Ramboux folgt sehr genau den vorgegebenen Linien und Konturen, deutet sie jedoch naturalistisch um: sie sind insgesamt heller wiedergegeben und in ihrem stilisierten Verlauf leicht verändert. Die Linien beispielsweise, die über der Brust die Rippen andeuten, verlaufen eigentlich sichelförmig nach oben geöffnet – Ramboux verflacht sie zu fast geraden Linien. Weniger variiert ist dagegen die nahezu halbrunde Muskelkontur am Unterarm, weil sie Ramboux anatomisch nachvollziehbar erschien. Die Gewandbildung orientiert sich sehr eng an der Vorlage, dem linearen Charakter der Faltenwürfe entspricht Ramboux mit weicher wirkenden Pinselstrichen, die die Falten nur geringfügig verkürzen und dadurch mehr Körperlichkeit entstehen lassen.

Die Farbgebung unterscheidet sich kaum vom heutigen Erscheinungsbild des Freskos, verweist aber auf einen stärker verschmutzten Zustand und zugleich auf eine weniger starke Pigmentablösung. Das Untergewand Marias beispielsweise ist heute leuchtend rot, das Übergewand violett-bläulich, das Übergewand des Johannes olivgrünlich. Entweder zu Ramboux Zeiten noch erhalten oder von ihm bereits ergänzt sind der untere Saumbereich und die Füße Marias.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 88; ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 88.

Kat. Nr. 42

Flucht nach Ägypten begleitet von drei Engeln

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 27,9 x 37,5 cm. Darstellung: 23,0 x 32,5 cm.

Kat. Nr. 26 (1851), Verz. Nr. 154 (1840), Inv. Nr. 264.

Nach Fresko. 14. Jahrhundert?

Subiaco, S. Scholastica, Friedhof.

Dieses Aquarell entstand gemeinsam mit den insgesamt 20 Blätter nach Fresken im Kloster S. Benedetto (auch S. Speco genannt) (*Kat. Nrn. 50 - 65*) und S. Scholastica (*Kat. Nr. 66*) sehr wahrscheinlich während eines nachweisbaren Aufenthalts in Subiaco zwischen 22. 9. und Anfang Oktober 1839,¹⁵⁸⁷ aber wohl angesichts der Anzahl der Kopien länger gedauert oder früher begonnen hat. Vielleicht hat Ramboux das unweit von Rom gelegene Subiaco auch bereits während seines ersten Italienaufenthalts besucht. Subiaco zählte zu den Orten, die die Nazarener auch aufgrund der Landschaft gerne besuchten – viele Ansichtszeichnungen der Klöster sind überliefert, z.B. von Scheffer von Leonardshoff (1795 - 1822).¹⁵⁸⁸ Die Malereien werden ihnen nicht entgangen¹⁵⁸⁹ sein, obwohl sie sie nicht nachgebildet haben. War Subiaco im 17. und frühen 18. Jahrhunderts besonders wegen der Klosterbibliothek

¹⁵⁸⁷ Johann W. Schirmer (1807 - 1863), Landschaftsmaler auf seiner Italienreise, trifft zwischen dem 22. September und Anfang Oktober 1839 in Subiaco auf Ramboux, der wohl gerade die umfangreichen Kopierarbeiten der Fresken in den Klöstern S. Scholastica und S. Speco beendet hatte. APPEL, Schirmer, S. 80.

¹⁵⁸⁸ REITER, Wie im Wachen Traume, Kat. Nrn. 745 - 749.

¹⁵⁸⁹ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 75 - 76.

ken bekannt, richtete zuerst d'Agincourt den Blick zunächst auf die Klosterarchitektur,¹⁵⁹⁰ betrachtete 1782 und 1783 aber auch erstmals genau die Fresken des 13. - 14. Jahrhunderts. Er entdeckte in ihnen sehr wichtige Denkmäler und wünschte sich eine eingehendere, chronologische Behandlung des reichen Materials. Erst in den 1820er Jahren erschienen Abbildungen einiger Fresken in seiner *Histoire de l'art*.¹⁵⁹¹ Auch der Maler Carl L. Kuhbeil (um 1770 - 1823) hatte die Malereien in Subiaco Anfang des 19. Jahrhunderts besonders geschätzt und bereits 1812 eine Reihe von ihnen im 4. Heft seiner *Studien* in Radierungen veröffentlicht¹⁵⁹² und schrieb: „Die Zeichnung, die Färbung und Haltung sind sehr unbehülflich und schlecht, aber es herrscht, wie in der ganzen alten Schule, ein frommer Sinn und Wahrheit darin; der Ausdruck ist natürlich und stark, die Gewänder gut und in einfachem Styl gefaltet.“¹⁵⁹³ Rumohr hingegen beachtet die Fresken nicht.¹⁵⁹⁴

Während Ramboux keine Vermutungen hinsichtlich des Urhebers äußert, schreibt Mosler das vorliegende Fresko einem unbekanntem, „zu griechischem Styl“ neigenden Meister zu.¹⁵⁹⁵ Als beliebtes nazarenisches Motiv interessierte Ramboux das Fresko besonders wegen seiner Ikonografie. Eine zweite Flucht nach Ägypten bildete Ramboux mit einem Gemälde des Baldassare Peruzzi aus dem frühen 16. Jahrhundert ab (**Kat. Nr. 308**). Das vorliegende Fresko eignete sich in den Augen des Nazareners Ramboux wegen des einfachen Bildaufbaus, der kontemplativen, Ruhe ausstrahlenden Komposition und des als natürlich, ruhig und ernst erlebten Ausdrucks der Figuren als Vorbild für ein modernes Andachtsbild. Das blasse, gräulich-grünliche Inkarnat scheint auf eine beschädigte Oberfläche des Freskos hinzuweisen.

Literatur: ZIEMKE, Johann A. Ramboux, Kat. Nr. 565. Ausstellung: JOHANN A. RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 30.

Kat. Nr. 43

Thronender Johannes der Täufer mit zwei Engeln

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Blatt: 39,2 x 28,2 cm. Darstellung: 32,4 x 20,7 - 20,5 cm. Unterhalb der Darstellung auf braunem Streifen: Guido detto Guiduccio sec XII.

Kat. Nr. 27 (1851), Kat. Nr. 11 (1841), Verz. Nr. 255 (1840), Inv. Nr. 243.

Nach Tempera auf Holz. 92 x 170,5 cm. Um 1250. Sienesisch-byzantinischer Meister.

Siena, Pinacoteca Nazionale, Mittelteil aus Johannesdossale.

¹⁵⁹⁰ Subiaco war für d'Agincourt Angelpunkt der Architekturgeschichte. Der Klosterhof der Cosmaten von S. Scholastica aus dem 13. Jahrhundert wird als Beispiel für eine Zeit vorgeführt, in der die Baukunst alle Regeln und alle Schönheit verloren hatte. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, I, S. 51; III, S. 28; IV, pl. XXIX. An den übrigen Bauten, deren Ursprünge bis ins 9. Jahrhundert zurückreichen, findet er Spitzbögen, die kennzeichnende Eigenheit der mit neuen Konstruktionsmethoden arbeitenden gotischen Baukunst, der für ihn hier zum ersten mal in Italien erscheinen, noch Jahrhunderte vor ihrer Anwendung in S. Francesco, Assisi. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, I, S. 55 - 60; III, S. 32 - 35; IV, pl. XXXV.

¹⁵⁹¹ Die Bilder des 13. Jahrhunderts schreibt er der griechisch-italienischen Schule zu und sieht noch in den Fresken des 14. Jahrhunderts die Art der zu Ende gehenden griechischen Schule. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, II, S. 113f; III, S. 137 f; VI, pl. CXXVI. Lanzi erwähnt ein Gemälde von Conxolus von 1219 nur beiläufig. LANZI, *Storia*, I, S. 323. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 75.

¹⁵⁹² KUHBEIL, C. L.: *Studien nach alten florentinischen Malern*, gezeichnet und geätzt von Carl Ludwig Kuhbeil, Berlin 1812.

¹⁵⁹³ *Archiv für zeichnende Künste*, 5.Jg, 1859, S. 11.

¹⁵⁹⁴ Er scheint sich nie in Subiaco aufgehalten zu haben. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 75.

¹⁵⁹⁵ MOSLER, *Museum Ramboux*, S. 8.

Dieses und die beiden folgenden Aquarelle (*Kat. Nrn. 43 - 45*) sind wohl zeitnah während einer der zahlreichen überlieferten Aufenthalte Ramboux' in Siena entstanden. Ramboux befand sich nachweislich Ende Oktober 1837,¹⁵⁹⁶ Anfang Dezember 1837,¹⁵⁹⁷ am 21. Februar,¹⁵⁹⁸ 11. Juni¹⁵⁹⁹ und 28. November¹⁶⁰⁰ 1838 dort. Wie in älterer Literatur üblich, ist dieses Dossale¹⁶⁰¹ oft mit dem Petrusdossale behandelt worden¹⁶⁰² – auch im *Museum Ramboux* wurden sie nebeneinander präsentiert. Ramboux kopierte die beiden Mitteltafeln aber auch im Zusammenhang mit der Madonnentafel Guido da Sienas (siehe *Kat. Nr. 93*). Mosler stellt Ramboux' Datierung ins 12. Jahrhundert und die Zuschreibung an Giuduccio¹⁶⁰³, wie auch Ramboux später selbst,¹⁶⁰⁴ in Frage.¹⁶⁰⁵

Verglichen mit dem Gemälde heute¹⁶⁰⁶ fallen geringe Abweichungen auf. Bei der Übertragung des Gemäldes überlängte und verschlankte Ramboux den Körper des Heiligen. Besonders auf der Höhe der Schulterpartie ist die Figur schlanker: aus diesem Grund ist die Fläche zwischen Figur und Rahmen auf der rechten Seite breiter als auf dem Gemälde. Daraus ergibt sich, dass der rechte Titulus BAPTA etwas nach links verschoben wiedergegeben wird. Auch der Abstand zwischen dem rechten Engel und Kopf des Heiligen ist größer. Wohl mit dem Ziel, diese Ungenauigkeit zu korrigieren, streckte Ramboux den linken Unterarm und die Hand so weit, bis der Apfel in seiner Hand mit dem Palmzweig die originale Position nahe dem Bildrand erreicht. Bei dieser Verlängerung bleibt das Handgelenk unbedeckt – Ramboux verzichtete darauf, noch stärker verändernd in die Darstellung einzugreifen und ließ das Gewand unverändert. Eine geringfügige Ungenauigkeit betrifft auch die Wiedergabe der rechten Hand: der Daumen überschneidet den Ringfinger leicht – auf dem Gemälde liegt der Ringfinger *hinter* dem Daumen. Leicht abweichend sind die Besitzsteine des Kragens und der Krone wiedergegeben: ihre Farbe ist auf dem Gemälde heute nicht zu erkennen, ihre Form ist dort runder oval. Wohl nicht erkannt hat Ramboux die breite Borte an der Ärmelmanschette des roten Untergewands; sie fehlt auf dem Aquarell. Auch die Tituli sind leicht verändert: Von den drei untereinander angeordneten Punkten zwischen S und IOhES findet sich auf dem Gemälden heute nur der mittlere Punkt wieder; die obere senkrechte Balken des h ist auf dem Gemälde einfach gespalten. Das h zeigt dort ferner einen waagerechten Strich zwischen den unteren Balken. Auch bei der Wiedergabe des zweiten Teils des Titulus' fallen Abweichungen an den Buchstaben auf: der linke obere Fortsatz des ersten A des BAPTA fehlt auf dem Gemälde heute, ferner ist der linke senkrechte Balken des zweiten A kürzer. Zudem fällt auf, dass die Buchstaben BAPTA nicht, wie auf dem Gemälde, feiner

¹⁵⁹⁶ Brief an Johann D. Passavant vom 31. 10. 1837 aus Siena. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 611.

¹⁵⁹⁷ Dort traf ihn Sulpiz Boisserée an. WEITZ, Tagebücher, III, S. 295.

¹⁵⁹⁸ Brief an Johann F. Böhmer aus Siena. StB Frankfurt, Ms. Ff. Böhmer K 5 R Nr. 10. Das Datum dieser Brief ist im Register des Böhmer-Nachlasses aufgrund eines Lesefehlers mit dem Jahr 1828 angegeben worden.

¹⁵⁹⁹ MERZENICH, Ramboux, S. 309 - 313.

¹⁶⁰⁰ MERZENICH, Ramboux, S. 311.

¹⁶⁰¹ TORRITI, La Pinacoteca Nazionale, I. Fig. 29.

¹⁶⁰² ZIEMKE, Siena, S. 267.

¹⁶⁰³ Verzeichnis, Nr. 255. StA Düsseldorf, II 618, 29r. Dort der Hinweis auf weitere, kleinere Darstellung auf der Tafel.

¹⁶⁰⁴ In den *Umrissen* vermerkt Ramboux „gemalt im griechischen Styl,.. Angeblich von Giuduccio des 12. Jahrhunderts“. RAMBOUX, Umriss, Nr. 122. ZIEMKE, Siena, S. 268.

¹⁶⁰⁵ [MOSLER], Verzeichnis, S. 3 und MOSLER, Museum Ramboux, S. 8.

¹⁶⁰⁶ TORRITI, La Pinacoteca Nazionale, I, Fig. 32.

sind als der vergleichsweise fetten Buchstaben S IOhES. Die Abkürzungsstriche über IOhES und BAPTA zeigen bei Ramboux die Form eines Omega, auf dem Gemälde heute sind es einfache waagerechte Striche. Könnten dies Hinweise auf heute entfernte Retuschen sein?

Auf ästhetische Interpretationen sind die übrigen Abweichungen zurückzuführen. Die Blätter des Palmzweigs stilisiert Ramboux weniger stark. Naturalistisch interpretiert ist auch das Gesicht des Heiligen: Der Bart ist bei Ramboux feiner und lässt zudem die Bereiche am Ohr, um den Mund und Teile der Wangen frei. Die dunklen Schattierungen unterhalb der Augen werden von Ramboux stark gemildert; im Fall des linken Auges interpretierte er den Augenschatten anatomisch als Tränensack. Die Falte an der Nasenwurzel ist beibehalten, Stirn- und Halsfalten scheint Ramboux ergänzt zu haben. Auf Ergänzungen könnte auch die feinere Modellierung des roten Untergewands zurückgehen: auf dem Gemälde heute finden sich dort keine (für mich erkennbaren) Falten oder Hinweise auf feine graue Höhungen. Den grafischen Charakter des Faltenwurfs des blauen Übergewands vollzieht Ramboux überzeugend und mithilfe von glänzender Goldhöhungen effektiv nach. Die gewiss bereits damals teilweise abgeriebene Farbe rekonstruierte Ramboux entsprechend, auch im Bereich der Füße und des Fußpodests. Der Titulus liest sich auf dem Aquarell: S[drei Punkte untereinander] IOhES[über hE ein Ω] BAPTA[über PT ein Ω].

Es ist eine Durchzeichnung des Kopfes des Heiligen erhalten,¹⁶⁰⁷ die Grundlage für eine spätere Lithografie war.¹⁶⁰⁸

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr.138, ZIEMKE, Siena, S. 267 - 268 und Anm. 102, ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 89. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 6.

Kat. Nr. 44

Thronender Petrus mit zwei Engeln

Gouache, Aquarell und Goldhöhung über Bleistift auf Papier. Blatt: 38,6 x 28,4 cm. Darstellung: 32,9 x 20,0 cm. Unterhalb der Darstellung auf grauem Streifen: Petrolino Sec. XII.

Kat. Nr. 28 (1851), Kat. Nr. 12 (1841), Verz. Nr. 256 (1840), Inv. Nr. 242.

Nach Tempera auf Holz. 100 x 141 cm. Wohl späte 1280er Jahre. Meister des hl. Petrus.

Siena, Pinacoteca Nazionale, Mittelteil aus Petrusdossale.

Siehe auch **Kat. Nr. 43**.

¹⁶⁰⁷ *Kopf des Heiligen Johannes*. Bleistift auf transparentem Papier auf orangem Papier aufgeklebt. Linker Teil des Blattes. Gesamtes Blatt: ca. 37, 0 x 57, 5 cm. Links oben bez.: No. I Guido detto Guiduccio sec.¹⁰ XII. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 139 F III 58 (linke Hälfte). Von dem Dossale zeichnete Ramboux auch die kleineren Bildfelder Maria mit Kind und Elisabeth mit Johannes sowie den Abstieg des hl. Johannes in die Vorhölle durch. Jeweils Bleistift auf transparentem Papier auf orangem Papier aufgeklebt. Ca. 24, 0 x 27, 5 bzw. 17, 7 x 27, 8 cm. Auf letzterem unten links bez.: No. I Guido detto Guiduccio sec. XI. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 140 F III 59 und Kat. Nr. 141 F III 60.

¹⁶⁰⁸ RAMBOUX, Umriss, Nr. 122.

Mosler stimmt zunächst mit Ramboux' Datierung in das 12. Jahrhundert¹⁶⁰⁹ und der Zuschreibung an Petrolino¹⁶¹⁰ überein,¹⁶¹¹ stellt letzteres aber 1851 in Frage.¹⁶¹² Auch Ramboux zweifelte später die Urheberschaft Petrolinos an.¹⁶¹³

Das Aquarell nach diesem relativ gut erhaltenen Gemälde¹⁶¹⁴ ist sehr sorgfältig ausgeführt, Abweichungen vom Gemälde sind minimal. Der linke hintere Fuß des Throns ist auf dem Gemälde etwas schmaler als auf dem Aquarell. Den (vom Betrachter aus) linken Fuß gibt Ramboux leicht nach rechts verschoben wieder und der große Zeh, der auf dem Gemälde vom unteren Bildrand beschnitten wird, ist vollständig abgebildet. Der Faltenwurf folgt dem der Vorlage sehr genau, den grafischen Charakter der Modellierung wird Ramboux mithilfe von feinen, glänzenden Goldlinien gerecht. Leichte farbige Abweichungen können auf den etwas verschmutzteren Zustand des Gemäldes zu Zeiten Ramboux' und auf Farbrekonstruktionen zurückgehen. Die Untergewänder der Engel etwa sind auf dem Gemälde heute eher rot als rosé.

Das Gesicht des Heiligen ist überlängelt und weniger stilisiert. Weiße Höhlungen und die rötlichen Akzente an den Wangen finden sich auf dem Aquarell nicht wieder. Infolge der naturalistischen Interpretation sind die Augenbrauen weniger betont und verlaufen gerader, der U-förmigen Falte an der Nasenwurzel entspricht auf dem Aquarell je eine deutliche Steilfalte an den Seiten der Nasenwurzel, über der Nasenwurzel verläuft eine sehr feine waagerechte Linie: Resultat ist ein veränderter, sorgenvoller Gesichtsausdruck. Die eigentümliche Form der Hände und Füße gibt Ramboux ohne erkennbare naturalistische Interpretationen wieder; lediglich der Handballen der rechten Hand scheint kürzer und damit natürlicher geformt zu sein. Der Titulus liest sich auf dem Aquarell: • S(über S ein Ω) • P E TRUS •

Es ist eine Durchzeichnung vom Kopf des Heiligen erhalten.¹⁶¹⁵ Auf diese Durchzeichnung geht eine Lithografie in den *Umrissen* zurück.¹⁶¹⁶

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 164, ZIEMKE, Siena, S. 267 und Anm. 90.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 2.

¹⁶⁰⁹ Verzeichnis, Nr. 256. StA Düsseldorf, II 618, 29r. Dort auch wieder der Hinweis auf kleinere Bilder mit Szenen aus dem Leben des Heiligen.

¹⁶¹⁰ Die Zuschreibung entnahm Ramboux wohl aus della Valles Veröffentlichung. ZIEMKE, Siena, S. 267.

¹⁶¹¹ [MOSLER], Verzeichnis, S. 3.

¹⁶¹² MOSLER, Museum Ramboux, S. 8.

¹⁶¹³ So in den *Umrissen* vermerkt: „angeblich von Petrolino des 12. Jahrhunderts.“ RAMBOUX, Umrisse, Nr. 123. ZIEMKE, Siena, S. 267, Anm. 98.

¹⁶¹⁴ TORRITI, La Pinacoteca Nazionale, I, Fig. 29.

¹⁶¹⁵ *Kopf des hl. Petrus*. Bleistift auf transparentem Papier auf orangefarbenem Papier aufgeklebt. Rechter Teil des Blattes. Ganzes Blatt ca. 37, 0 x 57, 5 cm. Links oben bez.: No. 2. Petrolino sec.¹⁰ XII. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 165 F III 58 (rechte Hälfte). Weitere Durchzeichnungen berücksichtigen zwei Szenen auf den Seitenfeldern. *Die Verkündigung und die Geburt Christi* sowie *Die Befreiung Petri*. Jeweils Bleistift auf transparentem Papier auf orangefarbenem Papier aufgeklebt. Ca. 58, 0 x 37, 0 cm bzw. ca. 31, 0 x 37, 0 cm. Letzteres links unten bez.: No. 2. Petrolino Sec.¹⁰ XII. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nrn. 166 F III 96 und Kat. Nr. 167 F III 56.

¹⁶¹⁶ RAMBOUX, Umrisse, Nr. 123.

Kat. Nr. 45Majestas Domini mit vier Evangelistensymbolen und Engeln

Gouache und Aquarell über Bleistift über Bleistift auf Papier. Blatt: 41,5 x 41,6 cm. Darstellung: 34,7 x 34,7 cm.

Kat. Nr. 29 (1851), Verz. Nr. 254 (1840), Inv. Nr. 240.

Nach Tempera auf Holz. Ausschnitt. 98 x 105 (ganze Tafel 98 x 198 cm). Sienesischer Meister (Frühe sienesische Schule aus Badia Berardenga bei Siena). 1215.

Siena, Pinacoteca Nazionale, Mittelteil aus Christudossale.

Zur Datierung des Aquarells siehe **Kat. Nr. 43**. Ramboux verglich die Darstellungsweise des Gemäldes mit der „Art der alten Mosaiken“ und schrieb sie Giacomo da Torrita zu.¹⁶¹⁷ Ramboux wählte die Tafel wohl auch aufgrund der Bedeutung aus, die Rumohr ihr beimaß. Laut Rumohr ist es das letzte datierte Gemälde, bevor die byzantinische Kunst im 13. Jahrhundert erneut Einfluss auf die italienische Kunst nahm.¹⁶¹⁸

Der hier kopierte Mittelteil des Dossales ist heute in einem teilweise fragmentarischen Zustand¹⁶¹⁹ (**Abb. 94**) und war dies wohl auch bereits in den 1830er Jahren: Mit Ziemke¹⁶²⁰ ist anzunehmen, dass Ramboux die beschädigten Stellen, v.a. das Gesicht Christi, rekonstruierte, obwohl eine Durchzeichnung des Kopfes,¹⁶²¹ nach der später eine Lithografie entstehen sollte,¹⁶²² die heute beschädigten Bereiche als intakt ausweist. Heute noch in Resten erhalten, hätte Ramboux den Engel oben rechts und die bourbonischen Lilien am rechten mittleren Bildrand ergänzend rekonstruieren können. Vielleicht noch in Resten erkennbar war der Titulus XPS[über P Ω], der heute verloren ist. Auf dem Aquarell nur zu erahnen ist die erhabene Textur des Gemäldes, auf die Ramboux aber im Verzeichnis hinweist.¹⁶²³ Oberhalb der Darstellung auf dunkelgrauem Grund ist in Goldschrift die Inschrift mit der Datierung wiedergegeben. Siehe ferner *S. 148, 149, 163 - 164, 171 - 172 und 229*.

Literatur: ZIEMKE, Johann A. Ramboux, Kat. Nr. 59; ZIEMKE, Siena, S. 261 und Anm. 41.

Ausstellung: JOHANN A. RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 1.

Kat. Nr. 46Kreuzigung mit Maria, Johannes dem Täufer, den Evangelisten Johannes, Markus und Stiftern

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 29,9 x 45,7 cm. Darstellung: 25,0 x 43,0 cm.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: Musaico nel Batisterio di S. Marco a Venezia. Unten rechts mit brauner Feder: 1833 AR[ligiert] f.

¹⁶¹⁷ Siehe Anm. zur Durchzeichnung. Auch in den *Umrissen* Jacopo da Torrita zugeschrieben und auf 1215 datiert. RAMBOUX, Umrisse, Nr. 121.

¹⁶¹⁸ ZIEMKE, Siena, S. 261.

¹⁶¹⁹ TORRITI, La Pinacoteca Nazionale, I, Fig. 4 auf S. 20.

¹⁶²⁰ „Ramboux rekonstruiert vorsichtig und mildert das Urtümliche des Werks.“ ZIEMKE, Siena, S. 261.

¹⁶²¹ *Kopf Christi*. Bleistift auf transparentem Papier auf orangefarbenem Papier aufgeklebt. Linker Teil des Blattes. Ganzes Blatt 58, 0 x 37, 5 cm. Oben bez.: Giacomo da Torrita MCCXV. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. Abb. 1 bei ZIEMKE, Siena, S. 260.

¹⁶²² RAMBOUX, Umrisse, Nr. 121.

¹⁶²³ „Eine a tempera Tafel mit halberhabener plastischer Arbeit [...]“. Verzeichnis, Nr. 254. StA Düsseldorf, II 618, 29r.

Kat. Nr. 30 (1851), Kat. Nr. 10 (1841), Verz. Nr. 31 (1840), Inv. Nr. 270.

Nach Mosaik. Mitte des 14. Jahrhunderts. Werkstatt des Baptisteriums.

Venedig, Baptisterium, Apsis, östliche Schildbogenwand.

Die Mosaik des Baptisteriums waren nicht unbekannt, Erwähnungen der Kreuzigung finden sich bereits in der venezianischen Lokalliteratur des 18. Jahrhunderts.¹⁶²⁴ Ramboux datiert das Mosaik wohl auf dieser Grundlage ins 13. Jahrhundert,¹⁶²⁵ doch entstanden die Mosaik des Baptisteriums tatsächlich zwischen 1342 und 1355.¹⁶²⁶

Das Aquarell entstand 1833, wohl noch vor Sommer des Jahres, und ist damit eines der ältesten Aquarelle der Sammlung überhaupt. Theoretisch könnte es deshalb Unsicherheiten eines im Kopieren noch wenig geübten Ramboux verraten, obwohl sich die Problematik bei der Überführung des Mosaiks auf das Blatt als relativ gering: zwar benötigte Ramboux ein Gerüst, doch ist das Mosaik flach in einer Nische angeordnet, so dass Ramboux nicht in dem Umfang mit Verzerrungen der Darstellung oder Platzproblemen auf dem Blatt umgehen musste, wie bei einem wohl zeitnah mit diesem Blatt angefertigtem Aquarell nach einem gekrümmten Apsismosaik (**Kat. Nr. 28**). Dennoch betreffen die Ungenauigkeiten, die auf dem vorliegenden Blatt ins Auge fallen, die Wiedergabe der Figurproportionen, des Kompositionsgefüges, die Beziehung der Figuren und anderer Elemente zur Bildfeldgröße. Diese Ungenauigkeiten können durchaus als Ausdruck technischer Übertragungsunsicherheiten, aber auch des noch mangelnden Bewusstseins für stilistische Eigenheiten gewertet werden.

Die Tituli Christi liegen auf dem Mosaik etwas niedriger als bei Ramboux, der Titulus Johannes des Täufers ist ein Stück nach links verschoben: durch die Überlängung seiner Figur blieb Ramboux weniger Platz zwischen Kopf und Bildfeldrand. Auch der Titulus des rechts neben dem Täufer stehenden Evangelisten Johannes ist etwas nach links verschoben, der Titulus des Markus – auch seine Figur ist proportional größer als auf dem Mosaik – befindet sich auf dem Aquarell zu nah am Bildfeldrand. Der Abstand der Figuren zueinander ist relativ beibehalten, lediglich der Abstand des knienden Dogen zum Kreuz und zu Maria ist verkürzt, so dass sich die Figur auf dem Aquarell anders als auf dem Mosaik mit dem Gewand Marias bzw. dem Kreuzigungsfelsen überschneidet.

Ramboux bemüht sich sehr, die originalen Proportionen der Figuren beizubehalten – im Bewusstsein für das Stilmerkmal der „unnatürlichen“ Überlängung der Figuren in byzantinischen Kunstwerken überbetont Ramboux dieses Stilmerkmal jedoch im Vergleich zu anderen Aquarellen ungewöhnlich deutlich: die Arme und Hände Christi sind zu lang – dementsprechend ist auch Querbalken des Kreuzes verlängert – der Kopf ist zu klein, so dass die Figur insgesamt und in der Beziehung zur Bildfeldhöhe zu schmal und zu lang wiedergegeben ist. Diese Tendenz lässt sich auch an den übrigen Figuren ablesen. Infolge der Verlängerung des Kreuzquerbalkens erscheinen die beiden Engelchen kleiner und schweben in einem etwas größeren Abstand zu den Tituli Christi als auf dem Mosaik.

¹⁶²⁴ ZANETTI, Antonio: Della Pittura Veneziana, Venedig 1771, S. 564. BOSCHINI, Marco (Bearb.): Della Pittura Veneziana, Venedig 1797, S. 11. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 238.

¹⁶²⁵ Verzeichnis, Nr. 31. StA Düsseldorf, II 618, 21v. Mosler folgt ihm darin. [MOSLER], Verzeichnis, S. 3 und MOSLER, Museum Ramboux, S. 9.

¹⁶²⁶ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 238.

Deutliche Interpretationen im Sinne des naturalistischen Ideals betreffen besonders die Gesichtszüge, den nackten Körper Christi und die Frisuren. Die Gesichter zeichnen sich auf dem Aquarell durch eine rundere Form, kleinere Münder, breitere und kürzere Nasenrücken und kaum definierte Nasenflügel aus. Der Nasenrücken ist nur auf einer Seite konturiert, die Falte an der Nasenwurzel fehlt, ebenso wie die Linien unterhalb der Augen. Die dicken Augenbrauen sind besonders bei denjenigen Gesichtern schmaler wiedergegeben, die keine besondere emotionale Regung zu erkennen geben, wie bei Johannes dem Täufer und dem Evangelisten Markus. Bei den Gesichtern Marias, Christi und dem Evangelisten Johannes hingegen, die Trauer und Leiden ausdrücken, lässt er die Augenbrauen in ihrer relativen Dicke bestehen, da er sich ihrer Bedeutung für den mimischen Ausdruck bewusst war; ihre leicht geschwungene Form allerdings berücksichtigt er nicht, sondern zeigt sie als einfache Balken. Da sich die Trauer im Gesicht des Evangelisten Johannes für Ramboux nicht deutlich genug mitteilt, gibt er die eigentlich geöffneten Augen geschlossen wieder. Bei der Wiedergabe des Körpers Christi übersetzt Ramboux die Haltung und die Modellierung naturalistisch. Der überlängte Körper scheint weniger stark eingeknickt, der Ausschlag des Oberkörpers wird dagegen durch die unharmonische „Ausbeulung“ des Brustkorbs rechts überbetont. Die dunklen Linien, die beispielsweise die Bauchmuskeln umranden, werden nicht gänzlich weggelassen, aber unterbrochen, so dass die Muskelsegmente nicht konturiert, sondern lediglich andeutend schattiert sind. Bewegt sich die Darstellung der Bauchmuskeln auf dem Mosaik noch im Rahmen des „Natürlichen“, steht dies bei der Darstellung der Kniescheiben anders: sie setzen sich aus vier Kreisen zusammen. Diese naturferne Form ersetzt Ramboux direkt durch die natürliche Form, ebenso wie er den als Spirale geformten Bauchnabel durch einen Kreis ersetzt. Anatomisch korrigiert sind auch die Unterschenkel des Täufers. Auf dem Mosaik sind sie von gleichmäßiger Dicke und weisen keine Schwellung im Bereich der Waden auf. Die auf den ersten Blick unklare Fingerstellung der rechten Hand des Markus gibt Ramboux jedoch vergleichbar unklar wieder und enthält sich einer Korrektur. Die kurzen Haarsträhnen, die vom Kopf des Täufers abstehen, finden sich bei Ramboux nicht wieder: er glättet das Haar und mildert noch dazu die ornamentale Note der parallel nebeneinanderliegenden Haarsträhnen insgesamt. Der Scheitel im Haar Christi verläuft über die Kopfmitte, sein Haar ist verkürzt, sein Ohr ist, wie auch die Ohren der anderen Figuren, vom Haar bedeckt. Ramboux scheute sich, die kantigen und die besonders am Übergang Marias spitzzackigen Faltenverläufe exakt nachzubilden und jeder Falte zu folgen: er interpretiert den Faltenwurf damit insgesamt etwas weicher und lässt einzelne Falten auch ganz weg. Auffällig ist auch das Fehlen der geometrischen Flächen, die auf dem Mosaik die Faltentäler der Gewänder definieren.

Die Balustradenarchitektur im Hintergrund der Darstellung lässt die auf dem Mosaik heute deutlich dunklere Binnenfärbung der einzelnen Elemente fast durchgehend vermissen oder nur schwach erahnen (besonders deutlich ganz rechts). Dies lässt vermuten, dass das Mosaik verschmutzter war als heute. Demzufolge könnte die homogene Gewandmodellierung und mit ihr auch andere stilistische Abweichungen auf dem Aquarell nicht unbedingt auf die mutwillige Veränderung (stilistische Interpretation) durch Ramboux zurückgehen, sondern unfreiwillig erfolgt sein: Denn auch die Farbgebung

ist, bis auf den goldgelb wiedergegebenen Goldgrund, relativ blass und wesentlich „farbloser“ als die des Mosaiks heute. Beispielsweise ist das auf dem Mosaik heute dunkelblaue, mit goldenen *clavi* versehene Untergewand von Johannes dem Evangelisten auf dem Aquarell zart hellblau bzw. gelblich getönt. Das Übergewand Marias ist heute tiefbraun, das Untergewand dunkelblau. Das Blut, das aus den Fußwunden bis auf den Totenkopf strömt, fehlt auf dem Aquarell. Die roten Umrandungen der Nimben hat Ramboux gesehen, die Form der Nimben selbst ist allerdings etwas unregelmäßiger rund und im Verhältnis zu den Köpfen etwas verschoben. Dies ist besonders ausgeprägt beim Nimbus Christi. Der Nimbus besitzt auf dem Mosaik heute einen größeren Durchmesser und liegt zentriert um den Kopf; auch die Balken des einbeschriebenen Kreuzes sind anders gestaltet: Nachlässigkeit oder vielleicht ein Hinweis auf eine Veränderung des Mosaiks nach 1833? Auch das Blut, das aus der Seitenwunde – die übrigens auf dem Aquarell nicht als Schlitz erkennbar ist – strömt, besteht auf dem Mosaik aus nur einem Strahl und ist noch dazu kürzer als bei Ramboux; das Blut unterhalb der Hände nimmt auf dem Mosaik einen anderen Verlauf und benetzt nur die Kreuzbalken.

Die Abweichungen, die die Wiedergabe der Tituli kennzeichnen, haben ihre Ursache in der Verschmutzung des Mosaiks. Vielleicht enthalten sie auch Lesefehler, denn in der griechischen Schrift war Ramboux wohl wenig geübt.

1. Reihe: IC [darüber ~] Inni XC [darüber ~] •
 2. Reihe: • S[darüber Ω] • MARCVS[AR ligiert]. M[darüber ~]P[darüber '] ΘY[über beiden ~]
 S[darüber Ω] • IOhCS • EV[darüber Ω]G S[darüber Ω] • IOhCS • BAT[darüber Ω]

Die Seiten des Marcus-Codex' sind leer. Der *rotulus* von Johannes dem Täufer: €CCC / N(-)LVS
 DE L

Abweichungen von der heutigen Lesart: 1. Reihe nicht Inni sondern InRi; 2. Reihe nicht ΘY sondern ΘV. Der Titulus auf dem *rotulus* ist nur unvollständig wiedergegeben. Die heute eng gedrängten Buchstaben des Codex-Titulus (In ILE/ TEM/ POR// E • MA/ RIA/ MA) hat Ramboux wohl überhaupt nicht entschlüsseln können.

Von der eigentlichen ornamentalen Rahmung des Mosaiks zeigt das Aquarell nur die am unteren Rand: hier wird rechts das Muster der Ornamentbänder angedeutet. Wohl plante Ramboux zu Beginn auch die Umrandung des Mosaiks oben abzubilden, eine Bleistiftlinie am Rand links scheint dies anzudeuten.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 600.

Kat. Nr. 47

Thronender Christus zwei Sklaven befreiend

Gouache, Aquarell und Feder über Bleistift auf Papier. Blatt: 45,4 x 46,8 cm. Darstellung: 39,0 x 40,0 cm.

Kat. Nr. 31 (1851), Kat. Nr. 8 (1841), Verz. Nr. 29 (1840), Inv. Nr. 97.

Nach Mosaik. Um 1210/ Anfang 13. Jahrhundert. Jacob de Cosmati.

Rom, S. Tommaso in Formis, Fassade, oberhalb des Eingangs.

Ramboux interessierte das Mosaik aufgrund der Zuschreibung an die Cosmatenfamilie, wegen der das Mosaik auch relativ bekannt war und zum Beispiel in Platners *Beschreibung der Stadt Rom* erwähnt ist.¹⁶²⁷ Rumohr nennt Arbeiten der Cosmaten in Rom, die aufgrund von Inschriften sicher zuschreibbar sind, erwähnt aber nicht das vorliegende Mosaik.¹⁶²⁸ Ramboux¹⁶²⁹ und mit ihm Mosler¹⁶³⁰ datieren das Mosaik ins 13. Jahrhundert, nehmen aber keine genaue Lokalisierung in Rom vor.

Das Aquarell weist Abweichungen vom Mosaik¹⁶³¹ in seinem heutigen Erscheinungsbild auf, die entweder auf Interpretationen durch Ramboux zurückgehen oder aber in der späteren Veränderung des Mosaiks begründet liegen könnten (*Abb. 163 - 164*). Die dunkle Schattierung unterhalb der Augen Christi lässt Ramboux bewusst unberücksichtigt. Die Stellung der Augen erscheint etwas schräger. Der Thron Christi steht oberhalb des weiß-braunen Bodenbereichs, die seitlichen Stützen des Throns bestehen nur aus je vier Elementen. Offenbar ließ Ramboux die untersten Elemente weg, da ihn die Lagebeziehung zwischen Bodenbereich und Thron, die sich überschneidenden, ästhetisch irritierte. Die Fesseln der Gefangenen sind weiß. Die Fußgelenke der Gefangenen werden von einer Manschette umfasst; die bandartigen Fesseln zwischen den Füßen, ähnlich breit wie die Manschetten, bestehen aus festen Gliedern und besitzen in der Mitte eine Schlaufe – übereinstimmend mit dem Mosaik heute –, an der jeweils die Armfessel befestigt ist. Diese Fessel des weißen Gefangenen ist etwas kürzer und endet noch vor dem Thron Christi. Das freie Handgelenk des Mohren wird von einer weißen Fessel-manschette umgeben. Eine der Fessel-manschetten ähnliche weiße Spange befindet sich am Oberarm kurz hinter dem Ellenbogen. Wohl auf eine Korrektur Ramboux' zurückzuführen ist die Haltung des Mohren. Ramboux spiegelt in ihr die Haltung des weißen Gefangenen. In dieser Folge wendet sich auch der Oberkörper des Mohren stärker Christus zu. Die Haltung des weißen Gefangenen indes ist nur ein wenig verändert, aber auch hier ist der Oberkörper stärker einwärts gewendet. Die Inschrift, die die Darstellung umläuft, wurde wohl nach der Anfertigung der Aquarells ergänzt: Statt heute SANCTAE steht an entsprechender Stelle auf dem Aquarell SANCTE. Siehe ferner *S. 174*.

Die mit grauer und brauner Feder übernommenen Tituli und Inschriften lesen sich auf dem Aquarell oberhalb der Darstellung SIGNVM ORDINIS SANTCTISSIMAE + TRINITATIS ET CAPTIVORVM. Die Darstellung auf blauvioletterm Grund in Goldfarbe umlaufenden Inschrift: SIGNVM ORDINIS SANCTE + TRINITATIS ET CAPTIVORVM + Die unterhalb der Darstellung mit Feder übernommene Inschrift auf dem Bogen des Portals: MAGISTER IACOBVM FILO SVO COSMATO FEVIT OHC OPVS.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 57.

¹⁶²⁷ PLATNER/BUNSEN/GERHARD/RÖSTELL, *Beschreibung der Stadt Rom*, III, 1, S. 492.

¹⁶²⁸ Ramboux hat in seinen Skizzenbüchern auch anderer Inschriften dieser Familie festgehalten. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 68.

¹⁶²⁹ Verzeichnis, Nr. 29. StA Düsseldorf, II 618, 21v.

¹⁶³⁰ [MOSLER], Verzeichnis, S. 3 und MOSLER, *Museum Ramboux*, S. 9.

¹⁶³¹ ENGLER, *Caelius I*, Abb. 2, S. 401.

Kat. Nr. 48Marienkronung

Gouache, Aquarell und Goldhöhung über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,0 x 48,0 cm. Darstellung: 39,3 x 45,0 - 44,5 cm.

Kat. Nr. 32 (1851), Kat. Nr. 9 (1841), Verz. Nr. 30 (1840), Inv. Nr. 182.

Nach Mosaik. Vollendet 1296. Jacopo Torriti (tätig im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts).

Rom, S. Maria Maggiore, Apsiskalotte.

Mosler datiert das Mosaik, anders als Ramboux, zunächst auf 1290¹⁶³², 1851 schließlich setzt er sie, wie Ramboux auch, auf 1292.¹⁶³³ Im 1840 verfassten Verzeichnis gibt Ramboux die allgemeine Datierung ins 13. Jahrhundert.¹⁶³⁴

Das Mosaik, von dem d'Agincourt eine sehr kleine Abbildung liefert und als Urheber einen Schüler der Griechen annimmt,¹⁶³⁵ war in Ramboux' Umfeld nicht unbekannt: Passavant erwähnt es¹⁶³⁶ und Rumohr interessiert es ausschließlich wegen der Künstlerinschrift,¹⁶³⁷ wie zuvor auch Vasari: Dieser erwähnt das Mosaik nur deshalb, um allein auf den Künstler einzugehen, der in schlechter Zeit hohes Ansehen genoss, dann aber durch Giotto in Vergessenheit geriet.¹⁶³⁸ Bei Platner wird es aufgrund seines Charakters als Beispiel für den Beginn der Übernahme byzantinischer Eigenheiten durch italienische Künstler gewürdigt.¹⁶³⁹ Der Germanist Von der Hagen beschreibt das Mosaik 1817 ausführlich und hält es für eines der vollkommensten Beispiele für die mittelalterliche Mosaikkunst in Rom.¹⁶⁴⁰

Ramboux projiziert die gewölbte Apsisdarstellung¹⁶⁴¹ in die Ebene und wählte zudem, ersichtlich an der längsrechteckigen Form der Darstellung, nur den zentralen Ausschnitt des Mosaiks mit der Marienkronung aus:¹⁶⁴² er erfasst die Engelsscharen vollständig, schneidet aber die knienden Stifterfiguren und Heiligenfiguren ab. Die Ausarbeitung des relativ gleichförmigen Rankenwerks hat Ramboux „abgekürzt“ – er zeigt den Verlauf der Ranken und überlässt es dem Betrachter, die am linken und rechten Rand vollständig wiedergegebenen Abschnitte fortzudenken; die in den Ranken sitzenden individuellen Vögel indes arbeitete er vollständig aus.

Ramboux hat den prächtig schimmernden Charakter des Mosaiks durch das Aufsetzen von glänzenden goldenen Lichtern bei einzelnen Details, wie den Sternen, dem Gefieder der Vögel und Engel, der Gewänder, der Krone Marias aber auch der Gesichter und Hände, einfangen wollen. Die leichten Abweichungen vom Mosaik in seinem heutigen Erscheinungsbild sind minimal und eher auf Veränderungen und Interpretationen durch Ramboux zurckzufhren¹⁶⁴³ als auf eine Übernahme von Ergan-

¹⁶³² [MOSLER], Verzeichnis, S. 3.

¹⁶³³ MOSLER, Museum Ramboux, S. 9.

¹⁶³⁴ Verzeichnis, Nr. 30. StA Düsseldorf, II 618, 21v.

¹⁶³⁵ SROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, II, S. 39; III, S. 20; V, pl. XVIII, 18.

¹⁶³⁶ PASSAVANT, Ansichten, S. 182.

¹⁶³⁷ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 211 - 213.

¹⁶³⁸ VASARI, Leben, I, S. 112.

¹⁶³⁹ PLATNER/BUNSEN/GERHARD/RÖSTELL, Beschreibung der Stadt Rom, III, 2, S. 283.

¹⁶⁴⁰ HAGEN, Briefe, IV, S. 218 - 220.

¹⁶⁴¹ POESCHKE, Mosaiken in Italien, Abb. 378 - 382 und Tafel 188.

¹⁶⁴² POESCHKE, Mosaiken in Italien, Tafel 190.

¹⁶⁴³ Veränderungen des Mosaiks sind nicht bekannt.

zungen der Mosaikfehlstellen, die im 16. Jahrhundert durch Malerei vorgenommen worden waren¹⁶⁴⁴ und die heute entfernt sind. Die leichte Ungenauigkeit in der Haltung der Figuren resultiert aus der Projektion der gewölbten Darstellung in die Ebene. Die etwas andere Position der Finger der Hand Christi, die den aufgeschlagenen Codex hält, geht dagegen offenbar auf eine mutwillige Veränderung zurück. Die fehlende Wiedergabe der Codexinschrift könnte darauf zurückzuführen sein, dass Ramboux sich die Inschrift nicht notiert hatte – ganz im Gegensatz zu den Künstlerinschrift und den Stiftungsinschriften, die ihm offenbar wichtiger waren. Eine Interpretation betrifft die Gewandfalten, die zwar in ihrer stilistischen Besonderheit wiedergegeben werden, aber in ihrer Anzahl reduziert – besonders deutlich an der fehlenden Fältelung des Kopftuchs Maria im Bereich der Stirn. Durch die malerische Übersetzung erscheinen sie ferner zu weich, wie auch die Gesichtszüge. Besonders die Augenpartie verrät eine bewusste Abkehr vom byzantinischen Stil und eine Übersetzung in das naturalistische Ideal der Nazarener. Siehe ferner *S. 209 und 212*.

Übernahme des Titulus mit brauner Feder mit kleinen Fehlern: MARIA • VIRGO • ASSV[über V Ω]PTA EADEThEREV[über V ◡] ThALAMV[über V ◡] INQVO REX • REGV[darüber ◡] • STELLATO SEDET SOLIO :• + Darunter auf grünem Grund in gelber Feder Übernahme der langen Inschrift mit den Tituli der seitlich des Throns stehenden Heiligen, die Ramboux im Bild nicht abbildet. Unterhalb der Darstellung in grauer Feder: + IACOB; TORRITI • PICTOR; OP' MOSIĀC • FEC ~:

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 232.

Kat. Nr. 49

Salvator Mundi

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Blatt: 34,9 x 46,3 cm. Darstellung: 29,6 x 42,0 cm.

Kat. Nr. 33 (1851), Verz. Nr. 284 (1841), Inv. Nr. 183.

Nach Mosaik. 1305 - 1308. Filippo Rusuti (ca. 1255 - ca. 1325).

Rom, S. Maria Maggiore, Fassade.

Auf dieses relativ bekannte Mosaik hätte Ramboux durch eine kleine Abbildung bei d'Agincourt aufmerksam werden können. Dort ist es ein wichtiges Beispiel für den byzantinischen Einfluss auf die Kunst Italiens.¹⁶⁴⁵ Rumohr erwähnt es relativ ausführlich und datiert es um 1300 – und damit etwas später als Ramboux, der es ins 13. Jahrhundert setzt¹⁶⁴⁶ und damit vielleicht Platner¹⁶⁴⁷ folgt. Rumohr beobachtete, dass der obere Teil des Mosaiks und damit der Kopf und der Oberkörper Christi „ganz im Sinne der christlich-antiken Darstellung entworfen, oder wahrscheinlicher bloße Erneuerung eines älteren Musivs sei“; am unteren Teil dagegen, dem Unterkörper, nahm er die neuere, giotteskere Rich-

¹⁶⁴⁴ WAETZOLDT, Kopien, S. 49.

¹⁶⁴⁵ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, II, S. 99; III, S. 126; V, pl. CV, 24.

¹⁶⁴⁶ Verzeichnis, Nr. 284. StA Düsseldorf, II 618, 31r.

¹⁶⁴⁷ PLATNER/BUNSEN/GERHARD/RÖSTELL, Beschreibung der Stadt Rom, III, 2, S. 272f.

tung wahr.¹⁶⁴⁸ Vielleicht waren diese stilistischen Beobachtungen für Ramboux ein Anstoß, das Mosaik in einem Aquarell irgendwann um 1832, Ende 1837 oder zwischen Ende 1838 und Oktober 1841¹⁶⁴⁹ abzubilden. Tatsächlich folgt Ramboux dem Darstellungsstil insbesondere im Bereich des Christuskopfes relativ genau – er vermeidet wie immer die Schattierung unter den Augen und verlängert das Gesicht leicht – und hätte Rumohrs These für die Betrachter seiner Sammlung überprüfbar machen können. Für die genaue Auseinandersetzung mit dem Mosaik sprechen auch Notizen sowie Skizzen des Kopfes in einem Skizzenbuch.¹⁶⁵⁰ Dennoch beobachten wir auch Abweichungen vom Original.¹⁶⁵¹

Ramboux überführt das halbrunde Bildfeld in ein Querrechteck und ergänzt dabei die Flügel der Engel. Die oberen Engel haben blondes Haar und besitzen hellblaue Nimben, die, wie die goldenen Nimben der unteren Engel, weiß umrandet sind. Die Haltung der vom Betrachter aus gesehen linken bzw. rechten Hand der oberen Engel ist verändert: sie halten jeweils die Kette des Weihrauchgefäßes, die entsprechend länger wiedergegeben ist, umfasst. Auch die Finger- und Handhaltungen der beiden unteren Engel sind verändert: Der linke untere Engel stützt die Basis des Kerzenständers mit seiner (vom Betrachter aus gesehen) linken Hand, ohne dass der Daumen abgespreizt ist. Die rechte Hand umfasst den Schaft vollständig. Während die rechte Hand des rechten Engels in seiner Haltung dem heutigen Befund des Mosaiks entspricht, umfasst auch seine linke Hand den Schaft des Kerzenständers vollständig und damit anders. Die Kerzen werden ohne Flammen wiedergegeben. Der Wiesengrund, auf dem die beiden unteren Engel knien, ist spärlicher bewachsen. Die seitlichen Thronpfosten sind in jeweils fünf fast quadratische, schlichte Kompartimente aufgeteilt, die in ihrem Zentrum jeweils einen rautenförmigen Edelstein tragen: von unten gesehen wechseln sich grüne und blaue Steine ab. Während die linke Pfostenbasis drei querrechteckige Steine schmücken, sind es auf der entsprechend anderen Seite vier. Die Pfostenbasen sind zudem gerade. Den oberen Pfostenabschluss bildet auf dem Aquarell ein trapezförmiges Element, jeweils mit einem quadratischen blauen Stein besetzt, auf dem ein längsovaler Knauf sitzt. Das Gewand Christi, es ist auf dem Mosaik golden mit rötlichen Akzenten, fällt direkt neben dem rechten Pfosten herab und verdeckt den vorderen Teil des Throns; das Gewandteil zielt ein auf der Seite liegendes „H“. Der Vorbau des Throns, auf dem die Füße Christi stehen, zeigt auf der rechten Seite einen nur aus drei Steinen bestehenden Edelsteinbesatz. Die Kreise des Rückenlehnenbezugsmusters, in die die Rosetten einbeschrieben sind, werden jeweils seitlich durch einen Strich miteinander verbunden. Auch hier sind leichte farbige Abweichungen zum Mosaik heute zu beobachten, die auf eine Verschmutzung hinweisen könnten. Anstelle der Rauten finden sich griechische Kreuze. Die Abschlussborte verläuft flach und zeigt eine rote Raute auf gelbem Querrechteck, die sich mit dem jeweils anderen Element abwechselt. Das Handgelenk Christi schmückt

¹⁶⁴⁸ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 334. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 135.

¹⁶⁴⁹ Das Blatt war in einer Lieferung von Kopien enthalten, die Ramboux nach dem 11. 10. 1841 an die Düsseldorfer Akademie schickte. Ein Abschrift des entsprechenden, der Lieferung beigelegten Verzeichnisses trägt dieses Datum. StA Düsseldorf, II 618, 32r. Die erste Lieferung von Aquarellen hatte Ramboux nach dem 15. Dezember 1840 abgeschickt. Verzeichnis, 30r. StA Düsseldorf, II 618.

¹⁶⁵⁰ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Skizzenbuch 1936/18 ZB 5, 89 - 90.

¹⁶⁵¹ POESCHKE, *Mosaiken in Italien*, Abb. 47.

eine einfache rote, enganliegende Manschette. Christus blickt den Betrachter direkt an, während er auf dem Mosaik links an ihm vorbei sieht. Siehe ferner *S. 229*.

Die Tituli lesen sich übereinstimmend mit dem Mosaik heute IC[darüberΩ]// XC[darüberΩ]. Leicht abweichend liest sich dagegen der rote Codextitulus: EGO/ SVM/ LVX// MV/ ND/ QV – tatsächlich MV/ NDI/ QVI. Vielleicht hat Ramboux die beiden I unter der Schmutzschicht nicht erkannt.

Übernahme der Inschrift¹⁶⁵² mit weißer Feder: PHILIPP° RVSVTI FECIT hOC OVS

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 233. Ausstellung: JOHANN ANTON

RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 28.

Kat. Nr. 50

Medaillon mit Halbfigur des hl. Benedikt und vier Ordensheiligen

Aquarell und Gouache über Bleistift auf Papier. Blatt: 70,0 x 50,0 cm. Darstellung: 44,7 x 37,0 cm.

Verz. Nr. 45 (1840), Inv. Nr. 257A.

Nach Fresko. 13. Jahrhundert.

Subiaco, Sacro Speco, Unterkirche, 2. Gewölbejoch.

Siehe auch *Kat. Nrn. 42* und *51*.

Ramboux datiert die Malerei „zur Zeit Papst Innocenz III. gegen das Jahr 1215“.¹⁶⁵³

Die Fresken in Subiaco wurden 1855 von Antonio Bianchini und Luigi Lais restauriert, d.h. auch hier aus heutiger Sicht: verfremdend übermalt, indem Linien nachgezogen wurden.¹⁶⁵⁴ Ramboux' Aquarelle entstanden 1839¹⁶⁵⁵ und damit noch vor der Übermalung. Sie könnten damit zur virtuellen Rekonstruktion der Fresken herangezogen werden,¹⁶⁵⁶ auch wenn die Fresken inzwischen wohl von den größten Übermalungen gereinigt sind.

Ramboux setzt das Gewölbejoch in ein hochrechteckiges Bildfeld um und projiziert dabei die leichte Krümmung der Darstellung in die Ebene. Im Gegensatz zum originalen Fresko gibt Ramboux nur eine Auswahl der acht Figuren wieder, die das Medaillon mit der Halbfigur des hl. Benedikt abwechselnd, jeweils mit dem Kopf in Richtung Medaillon, umgeben.¹⁶⁵⁷ Diese radiale Anordnung – die Teilfiguren befinden sich eigentlich an der jeweiligen Mitte der Freskoseiten – gibt Ramboux ferner zugunsten einer für den Betrachter günstigeren Positionierung auf, so dass er das Blatt nicht drehen muss, um die Figuren zu betrachten. Bei dieser Anordnung hätten die übrigen vier Figuren auf dem vorliegenden Blatt keinen Platz mehr gehabt. Ramboux bildet die fehlenden Figuren deshalb auf einem anderen Blatt ab (*Kat. Nr. 51*).

¹⁶⁵² Die Inschrift findet sich auch im Skizzenbuch 1936/18 ZB 5, S. 91 auf einem Notizzettel. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 134.

¹⁶⁵³ Verzeichnis, Nr. 45. StA Düsseldorf, II 618, 22r.

¹⁶⁵⁴ GIUMELLI, I Monasteri Benedettini di Subiaco, S. 130 und 132.

¹⁶⁵⁵ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 233. Die Kopien entstanden während eines wohl längeren Aufenthalts, der zu mindest für 22. 9. - Anfang Oktober 1839 durch ein Treffen mit dem Landschaftsmaler Johann W. Schirmer (1807 - 1863) nachgewiesen ist. APPEL, Schirmer, S. 80.

¹⁶⁵⁶ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 76.

¹⁶⁵⁷ GIUMELLI, I Monasteri Benedettini di Subiaco, Abb. 118 (Medaillon), Abb. 125 (Heilige).

Die Abweichungen vom Fresko heute sind sonst minimal. Der Nimbus des hl. Benedikt überschneidet sich auf dem Original leicht mit der Medaillonrahmung. Die unteren beiden Halbfiguren scheint Ramboux etwas verlängert zu haben, um sie an die bis zur Hüfte reichenden Darstellungen der oberen beiden Figuren anzugleichen. Auf dem Fresko heute nahezu verschwunden sind die Tituli der Heiligen: Im Uhrzeigersinn lesen sie sich auf dem Aquarell: Oberhalb der Heiligen Romanus S. ROMANVS und Honorius S. HORORIVS; oberhalb der Schultern der Heiligen Placidus S. P^LA/CIDVS (davon auf dem Fresko heute noch Reste vorhanden) und Maurus S. MAV/ RVS. Im zentralen Medaillon oberhalb der Schultern Benedikts S. BENE/ DICTVS. Von dem sich aus zwei abwechselnden Elementen zusammensetzenden, um das Medaillon herumlaufende Ornamentband gibt Ramboux genau diese beiden Elemente wieder; ein Fortlaufen dieses Ornamentbandes deutet er mit Bleistift an, lässt den Rest des Bereiches um das Medaillon frei.

Die Gesichtsformen erscheinen bei Ramboux weniger oval, sondern runder und damit näher am naturalistischen Ideal. In diesem Sinne sind auch die Augen etwas stärker geschlossen wiedergegeben und wirken deshalb weniger stechend. Die charakteristische Stellung der Ohren, die Form der Hände und Finger ist sehr nah am Original, die Modellierung fällt ein wenig weicher aus.

Am rechten Blattrand befindet sich die mit Bleistift übernommene Inschrift Ganedican (?)/ dominum in/ omni tempore/ semper laus (?)/ ejus in ore/ meo, die ich bislang nicht zuordnen konnte.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 106.

Kat. Nr. 51

Medaillon mit Halbfigur der hl. Scholastica umgeben von vier stehenden Heiligen

Aquarell und Gouache über Bleistift auf Papier. Blatt: 51,7 x 43,9 cm. Darstellung: 45,0 x 36,6 cm.

Kat. Nr. 34 (1851), Verz. Nr. 46 (1840), Inv. Nr. 258.

Nach Fresko. 13. Jahrhundert.

Subiaco, Sacro Speco, Unterkirche, Wand, 1. und 2. Gewölbejoch.

Siehe auch *Kat. Nrn. 42* und *50*.

Ramboux datiert das Fresko der hl. Scholastica in das 13. Jahrhundert, die Heiligen konkret auf 1215 und schreibt sie Magister Conxolus zu,¹⁶⁵⁸ der laut Mosler 1219 in Subiaco malte.¹⁶⁵⁹ Während Ramboux differenziert, beschreibt Mosler auch die hl. Scholastica Meister Conxolus zu.

Auf diesem Blatt liefert Ramboux eine Kompilation aus verschiedenen Fresken der Kapelle und ordnet sie wie auf dem Blatt oben (*Kat. Nr. 50*) an: Das Medaillon mit der Halbfigur der hl. Scholastica befindet sich eigentlich auf einer Seitenwand der Unterkirche.¹⁶⁶⁰ Um das Medaillon lässt Ramboux ein Ornamentband verlaufen, das dem Ornamentband gleicht, das eigentlich das Medaillon Christi im ersten Gewölbejoch umläuft. Vom fortlaufenden Muster dieses Ornamentbands gibt Ramboux die beiden Elemente wieder, aus denen es sich zusammensetzt, deutet den wiederholenden Verlauf durch

¹⁶⁵⁸ Verzeichnis, Nr. 46. StA Düsseldorf, II 618, 22r.

¹⁶⁵⁹ MOSLER, Museum Ramboux, S. 9.

¹⁶⁶⁰ GIUMELLI, I Monasteri Benedettini di Subiaco, Abb. 115 und Abb. 119 (Jeweils Medaillon); Abb. 125 (die Heiligen).

ein in Bleistift angelegtes Element an und lässt den restlichen Ornamentbandbereich frei. Dass Ramboux im Medaillon nicht die eigentlich zugehörige Darstellung Christi zeigt, ist nicht durch die Beschädigung jener Darstellung, sondern dem Interesse Ramboux an den beiden für die Klöster in Subiaco wichtigsten Heiligen geschuldet: die beiden ähnlich komponierten Blätter (*Kat. Nr. 50 - 51*) zeigen die Titelheiligen im Zentrum der jeweiligen Darstellung.

Um das Medaillon mit der hl. Scholastica gruppiert Ramboux die vier Heiligen aus dem zweiten Gewölbejoch und damit die Figuren, die auf dem anderen Aquarell fehlen. Jede der Ganzkörperfiguren ist auf dem Fresko eigentlich, mit dem Kopf nach oben, in die vier Ecken des hochrechteckigen Bildfeldes gesetzt. Ramboux gibt über der Schulter eines jeden Heiligen den zugehörigen Titulus in weißer Schrift wieder: (Im Uhrzeigersinn) S. SIL/ VESTER, S. LAURE/ NTIVS, PETR^O/ DIACON(?) und S. GRE/ GOR P. Von diesen Tituli sind auf dem Fresko heute teilweise noch Spuren erkennbar.

Wie auf dem Pendant-Aquarell fällt auch auf dem vorliegenden Blatt eine leichte Tendenz zur naturalistischen Interpretation vor allem der Gesichter der männlichen Heiligen auf. Die Gesichtsformen sind weniger oval als auf dem Fresko. Die Augen sind geschlossener, die Ohren ein wenig verkleinert und leicht an den Kopf angelegt. Ein Hinweis auf heute verlorene Details enthält die Wiedergabe des Laurentius und des Petrus Diaconus. Das weiße Gewand des Laurentius zeigt auf dem Fresko heute kein Rautenmuster. Der Codex des Petrus Diaconus besitzt keine seitlichen Schließen. Vielleicht auf die Verschmutzung des Freskos 1839 zurückzuführen ist die Inkarnatsfärbung, die auf dem Fresko heute einen sehr hellen, fast weißen Ton besitzt. Die metallische Modellierung der Gewänder erscheint auf dem Aquarell durch die Übersetzung in das Medium Aquarell und die Verkleinerung der Darstellung minimal weicher, die Falten wirken etwas weniger scharfkantig. Der Verlauf der Falten jedoch ist getreu nachgeahmt. Siehe ferner *S. 228*.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, *Kat. Nr. 107*.

Kat. Nr. 52

Der triumphierende Tod

Aquarell, Gouache und Feder über Bleistift auf Papier. Blatt: 38,0 x 62,9 cm. Darstellung: 37,7 x 47,0 cm.

Verz. Nr. 134 (1840), Inv. Nr. 246.

Nach Fresko. 14. Jahrhundert (nach 1348?). „Maestro Trecentesco“ von Sacro Speco und Werkstatt. Subiaco, Sacro Speco, Scala Santa, linke Wand.

Siehe auch *Kat. Nr. 42*.

Ramboux gibt das heute besonders im untersten Randbereich und rechten Bereich durch Abplatzungen des *intonaco* beschädigte Fresko¹⁶⁶¹ intakt wieder. Das Grün der Wiese verändert seinen Ton von links nach rechts von einem hellen Grasgrün zu einem dunkleren Olivgrün. Der Horizontverlauf weicht von dem auf dem Fresko heute ab: Ab der Vorderhand des Pferdes verläuft der Horizont tiefer, unterhalb

¹⁶⁶¹ GIUMELLI, I Monasteri Benedettini di Subiaco, Abb. 159 und Abb. 160.

des Bauches des Pferdes und etwa parallel zu der unteren Bauchsilhouette des Pferdes; noch heute sichtbares Indiz dafür ist die dottergelbe Farbe um den Fuß des Reiters. Auf dem Aquarell ist eine heute nicht (mehr) sichtbare Figur in der Gruppe der übereinanderliegenden Toten wiedergegeben: Lediglich durch den Kopf auszumachen, liegt sie unterhalb des Pferdes zwischen der Nonne und dem im Profil gegebenen Toten mit dem Rücken zum Betrachter – auch auf dem um 1800 entstandenen, sonst relativ ungenauen Stich nach dem Fresko bei d’Agincourt¹⁶⁶² ist dieser Kopf zu erkennen. Der Kopf des Toten ist bei Ramboux mit einer gelben Mütze bedeckt, im Nacken werden hellbraunrötliche Haare sichtbar, ein kleiner Teil des Rückens offenbart ein lindgrünes Gewand. Die farbige Ausarbeitung der Gewänder hätte Ramboux auch anhand der noch heute sichtbaren Farbreste rekonstruieren können. So etwa das lindgrüne Gewand des toten Mannes, der auf dem Bauch des Toten liegt, der mit einer schwarzen Kutte bekleidet ist. Die am unteren Bereich liegende tote Nonne trägt ein schwarzes Untergewand, darüber einen grauen Mantel und ein schwarzes Kopftuch, darunter wiederum ein weißes Tuch (?). Der oder die äußerst links liegende Tote trägt auf dem Aquarell ein wohl vom Kopftuch herabhängendes Tuch, das bis unter den Rücken reicht. Die Strümpfe des Edelmannes mit Falken sind auf dem Aquarell ebenso gelb wie der Hintergrund des Freskos. Einige Teile der heute erkennbaren Beschriftung im oberen Bereich des Freskos waren bei Ramboux’ Anwesenheit wohl noch verdeckt oder schwerer lesbar: Ramboux deutet einzelne Buchstaben durch eine leichtere Konturierung oder durch Punkte an; der Stich bei d’Agincourt zeigt nichts von der Inschrift. Auf dem Aquarell wird die Inschrift fragmentarisch wiedergegeben und teilweise falsch rekonstruiert: [Am Kopf des Todes] So colei tv las/ Sv la. [Zwischen den Edelmännern]: m..... sap..... on [oder od]/ Tu’... s ha...el viso / Dobito/ Dorns (?) sapero qmi dal cosi/ Fertito [Unter Schwert]: Oro gran (?) dolore/ Serbie core/ Do sv.¹⁶⁶³

Eine wohl eigenmächtige Ergänzung durch Ramboux betrifft den rechten Arm des äußerst links stehenden Mannes der rechten Personengruppe: Heute nicht erkennbar und auf dem Stich bei d’Agincourt nicht vorhanden, bildet Ramboux den bärtigen Mann mit aneinandergesetzten Unterarmen und somit bittenden Händen. Die blasse Farbgebung der Gewänder der Figuren (weiß, hellgrau und -blau) lässt darauf schließen, dass dieser Bereich des Freskos zur Zeit Ramboux’ in einem anderen Zustand war als heute; der Stich bei d’Agincourt deutet in diesem Bereich durch eine einheitlich grauschraffierte Fläche eine Fehlstelle an, doch könnte damit auch nur auf die schwere Erkennbarkeit der beschädigten Darstellung verwiesen worden sein. Wohl auf mutwillige Veränderungen Ramboux’ zurückgehend, wird das Skelett anatomisch korrigiert (wie auch auf dem genannten Stich sind die Knochen korrekter gezeichnet und aneinander gefügt) und vereinzelt auch in seinem Ausdruck verändert: so sind die Augenhöhlen nicht rund, sondern oben abgeflacht, so dass sich ein noch furchterregenderer Ausdruck des Schädels ergibt. Die Abbildung zeigt auch eine veränderte Fingerstellung der

¹⁶⁶² SÉROUX D’AGINCOURT, Histoire l’art, VI, pl. CXXXVI, 7.

¹⁶⁶³ Rekonstruierte Inschrift auf dem Fresko nach EGIDI/FEDERICI/GIOVANNONI/HERMANIN, I monasteri, 1, S. 509 - 511: [Über Tod] Tu lasce noi che sempre te chiamemo/ Desiderando che ne dea la morte// I so’ colei c’occido one persona/ Giovane e vecchia ne verun ne lasso/ De grande altura subito// [Zwischen Edelmännern]: Changiato sè nel viso tanto scolorito/ Vorria sapere chi t’a cosi ferito/ Chiunde il dialogo la riposta:/ Cho gran dolore e con forti sospri/ Sentia la morte che ferì al core/ Che subito ne tolse omne valore.

den Griff der Sense umfassenden Hand. Die charakteristischen scharfen Gesichtsfalten der älteren Figuren werden auf dem Aquarell infolge der Übertragung in das malerische Medium nicht konsequent wiedergegeben: sie fallen weicher aus und sind reduziert.

Die Stockflecken im linken und unteren Bereich legen eine Aufbewahrung, wenn nicht sogar eine Rahmung unter Glas und Hängung in feuchten Räumen der Akademie nahe, obwohl das Blatt laut historischen Führern durch das *Museum Ramboux* nicht ausgestellt war.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 576.

Kat. Nr. 53

Das Aufeinandertreffen der drei Lebenden und der drei Toten

Aquarell, Gouache und Feder über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,7 x 62,9 cm. Darstellung: 37,6 x 43,6 cm. Oberhalb des Rundbogenfensters in schwarzer Tinte: Nell' anno 1573 un pellegrino/ polacco soito vi [ui oi?] scriste in/ seguenti verbi// Vide quid eris qui mundi gaudia quero/ Por nullam sorstem [?] poldrio [?] evadera [?] mortem/ Necmodo seteris [?] quia farsam [?] eris morianis [?].

Verz. Nr. 135 (1840), Inv. Nr. 247.

Nach Fresko. Nach 1348. „Maestro Trecentesco“ von S. Speco und Werkstatt.

Subiaco, Sacro Speco, Scala Santa, rechte Wand.

Siehe auch **Kat. Nr. 42**.

Wie die in seinem Verzeichnis 1840 niedergelegte Bezeichnung der Darstellung „Wie der Mensch in verschiedenen Stufen der Verwesung abgebildet“ ist ¹⁶⁶⁴ – bezeichnend für Ramboux zeitgenössisches Ideal des Naturstudiums – zeigt, war Ramboux der Inhalt der Darstellung unbekannt. Er kannte aber bestimmt eine entsprechende Darstellung aus dem berühmten Freskenzyklus im Campo Santo zu Pisa. Zwecks besserer Erkennbarkeit projiziert Ramboux die im Bereich der beiden äußerst links stehenden Figuren übereck verlaufende Darstellung in die Ebene. Die Wiedergabe der Darstellung selbst stimmt sonst im Allgemeinen mit dem noch heute relativ gut erhaltenen Fresko ¹⁶⁶⁵ überein. Abweichungen betreffen zum einen die Farbgebung der Gewänder, zum anderen die Darstellung der Landschaft und den Kopf des mittleren Toten. Vielleicht Hinweise auf heute verlorene Details, die entweder originalen Ursprungs sind oder spätere Retuschen darstellen.

Auf dem Aquarell trägt der äußerst links stehende Edelmann ein um die Hüfte mit einem braunen schmalen Gürtel zusammengehaltenes rosafarbenes Gewand mit geschlitzten Ärmelöffnungen; darunter, am Ärmel, wird ein braunes Gewand erkennbar. Seine Kopfbedeckung ist, anders als auf dem Fresko heute, rosafarben. Das Haar des halbverwesten Leichnams im mittleren Sarg ist im Gegensatz zum Fresko heute an beiden Seiten des Kopfes sichtbar und scheint etwas länger zu sein. Die Form- und Farbgebung der Baumkronen sowie der Büsche sind auf der Abbildung leicht verändert. Während die äußeren beiden Bäume lindgrünes Laub tragen, ist dasjenige der beiden mittleren Bäume dunkel-

¹⁶⁶⁴ Verzeichnis, Nr. 135. StA Düsseldorf, II 618, 24v.

¹⁶⁶⁵ GIUMELLI, I Monasteri Benedettini di Subiaco, Abb. 161 auf S. 175.

grün. Ähnlich verhält es sich mit den Büschen: das Laub der äußerst rechts dargestellten Büsche ist dunkel-, dasjenige der übrigen linken Büsche hellgrün. Insgesamt sind die Busch- bzw. Baumkronen dicht belaubt und zeigen nicht die auf dem Fresko heute vorliegenden Verästelungen. Die Öffnung des rechten Gehäuses lässt auf dem Aquarell die roséfarbene linke Innenwand erkennen und besitzt eine waagrecht abschließende graue Bodenplatte (?).

Am rechten Rand der Abbildung übernahm Ramboux das in die Mauer eingelassene schmale Rundbogenfenster, das in die bemalte Wand integriert ist – auch der um 1800 angefertigte, ungenaue Stich nach dem Fresko bei d’Agincourt¹⁶⁶⁶ bildet das Fenster mit ab. Ramboux definiert es durch die gemalte Schattierung als architektonisches Element. Anders als heute ist dieses Fenster auf dem Aquarell grau gehalten und wird von einem ebenso grauen Rand umgeben; die Fensteröffnung wird ohne Fensterglas wiedergegeben und erscheint schwarz, während das Fenster bei d’Agincourt und heute ein (farbiges) Fensterglas besitzt. Heute ist das Fenstergewände zudem weiß getüncht und – wie das Fresko selbst und von Ramboux nicht wiedergegeben – von einer doppelten Linie in Dunkel- und Hellrot umrandet. Insgesamt erscheint die Fensterschräge auf dem Aquarell jedoch zu schmal, auch die das Fenster umgebende graue Wandfläche entspricht nicht dem heutigen Befund, denn das Fresko reicht tatsächlich direkt bis zum Fenstereinschnitt. Der Hügel, auf dem das einzelne Bäumchen auf dem Fresko oberhalb des Fensters steht, fehlt auf dem Aquarell: hier werden die Konturen des Hügels grau ausgefüllt und der Bereich als Teil der grauen Wandfläche, die das Fenster umgibt, definiert – vielleicht ein Hinweis auf die spätere farbige Vollendung des Blattes in diesem Bereich. Die auf dem Blatt ober- und unterhalb des Fensters zu lesende Beschriftung – vielleicht die Übernahme eines heute über-tünchten historischen *sgraffito* am Fenstergewände oder einer anderen Stelle? – überliefert in fehlerhaftem Latein die unter dem Eindruck der drastischen Freskodarstellung formulierten, mahnenden Worte eines polnischen Pilgers aus dem Jahr 1573, sich stets dem eigenen Tod bewusst zu sein; für Ramboux als Belehrung des Betrachters des abgebildeten Freskos mitteilenswert.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 575.

Kat. Nr. 54

Enthauptung des Apostels Paulus

Lavierte Sepia über Bleistift auf Papier. Darstellung: 39,2 x 36,7 cm.

Verz. Nr. 152 (1840), Inv. Nr. 249.

Nach Fresko. 15. Jahrhundert. Umbrische Schule.

Subiaco, Sacro Speco, Oberkirche, 2. Kapelle.

Siehe auch ***Kat. Nr. 42***.

Ramboux datiert das Fresko ins 15. Jahrhundert.¹⁶⁶⁷ Es ist unklar, ob das heute beschädigte Fresko¹⁶⁶⁸ bereits um 1839, als die vorliegende Kopie entstand, bereits beschädigt war. Das Blatt gibt dafür keine

¹⁶⁶⁶ SÉROUX D’AGINCOURT, Histoire l’art, VI, pl. CXXVI, 7 (unten).

¹⁶⁶⁷ Verzeichnis, Nr. 152. StA Düsseldorf, II 618, 25v.

¹⁶⁶⁸ EGIDI/FEDERICI/GIOVANNONI/HERMANIN, I monasteri, I, S. 526.

Anhaltspunkte. Weil mir keine Abbildungen des Freskos in seinem früheren und heutigen Erscheinungsbild vorlagen, konnte ich keinen Vergleich mit der Kopie vornehmen.

Der Grund für die Wahl des Mediums Sepia könnte der Mangel an bestimmten Aquarellfarben gewesen sein – denkbar ist auch, dass Ramboux sich scheute, die relativ drastische Darstellung einer vollzogenen Enthauptung in Farbe und damit „realistisch“ wiederzugeben: das Blut, das der Halswunde in einem Schwall entströmt und sich vom abgeschlagenen Kopf auf den Boden ergießt, wirkt in monochromem Grau-Weiß weniger abstoßend und ablenkend von der übrigen Darstellung. Durch diese Wiedergabeform vermag Ramboux das grausame Martyrium als besinnliches Andachtsbild im Sinne der Nazarener zu präsentieren.

Kat. Nr. 55

Hl. Benedikt schaut der Seele der hl. Scholastica nach

Aquarell und Gouache über Bleistift auf Papier. Darstellung: 38,7 x 23,0 cm.

Verz. Nr. 156 (1840), Inv. Nr. 251.

Nach Fresko. 15. Jahrhundert. Umbrische Schule.

Subiaco, Sacro Speco, Oberkirche.

Siehe auch ***Kat. Nr. 42***.

Das leicht gewölbte Fresko¹⁶⁶⁹ projiziert Ramboux in die Ebene und überführt das leicht unregelmäßig geschnittene Fresko in ein hochrechteckiges Bildfeld. Zudem lässt er die Rahmenbekrönung einer unterhalb des Freskos liegenden Schrifttafel, die am unteren linken bis mittleren Rand in die Darstellung hineinreicht, unberücksichtigt; das Gebäude ist damit im linken mittleren Sockelbereich von Ramboux ergänzt worden – unauffällig für den Betrachter, da sich Ramboux eng an den Vorgaben der Architektur des Gebäudes hielt. Die auf dem Fresko so nicht vorhandene Beschneidung des rechten Engels durch den Bildrand ist eine Konsequenz aus der Projektion des Freskos in ein gleichmäßig geschnittenes Bildfeld. Durch die Verzerrung im Zuge der Projektion wirkt die Darstellung proportional in die Länge gezogen: so erscheint die Halbfigur des Heiligen weniger gestaucht als auf dem Fresko und damit insgesamt schlanker. Diese Überlängung betrifft auch seine Hände, allerdings nicht sein Gesicht: dieses erscheint runder. Die unteren Flügelspitzen des linken Engels hat Ramboux stützen müssen, da sie sich sonst mit der Kuppel des Gebäudes überschneiden hätten. Dabei scheinen die Engel höher über dem Gebäude zu schweben als auf dem Fresko. Wohl um dem Eindruck einer „Lücke“ in der Komposition entgegenzuwirken, fügte Ramboux zwischen den Engeln und dem Gebäudedach Wolken ein, die sich auf dem Fresko nicht finden – zumindest nicht in diesem Bereich. Um ein Stück ergänzt zu haben scheint Ramboux auch die Engel: von den (vom Gewand verdeckten) Unterschenkeln ist auf dem Fresko nichts zu sehen, stattdessen befinden sich direkt unterhalb der Hüften runde Wolken, aus denen die Engel herauszuwachsen scheinen. Die Engelsflügel zeigt Ramboux mit ausmodellierten Federn.

¹⁶⁶⁹ Abb. von ca. 1930-1957, in: [www.http://fototeca.iccd.beniculturali.it](http://fototeca.iccd.beniculturali.it), Negativ-Nr. 6473. (Zugriff vom 6.9.2007).

Kat. Nr. 56Die Totenfeier des hl. Benedikt

Aquarell und Gouache über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,5 x 62,2 cm. Darstellung: 36,6 x 44,0 cm.

Unterhalb der Darstellung: MORTE DI SANT BENEDETTO.

Verz. Nr. 56 (1840), Inv. Nr. 252.

Nach Fresko. Umkreis des Conxolus.

Subiaco, Sacro Speco, Unterkirche, Wand gegenüber dem Eingang.

Siehe auch **Kat. Nr. 42**.

Das heute stark beschädigte Fresko¹⁶⁷⁰ war auch zur Zeit der Entstehung des Aquarells, 1839, bereits „sehr ruiniert“, wie Ramboux feststellte¹⁶⁷¹ – die Gruppe aus sechs Figuren (drei Mönche hinter der Bahre, zwei mit einem Nimbus versehene weibliche Heilige am Fußende, weitere Person am linken äußeren Rand der Gruppe) war bei Ramboux' Besuch wohl bereits so zerstört, dass er keine Anhaltspunkte für ihre Rekonstruktion finden konnte: er sparte die Figuren deshalb von der aquarellierten Zeichnung aus und skizzierte sie nur in Bleistift (**Abb. 98**). Allem Anschein nach war das Fresko in anderen Bereichen jedoch noch besser erhalten als heute; zumindest zeigt Ramboux die heute stark beschädigten Bereiche vollständiger, vielleicht aber auch rekonstruierend. Einen Hinweis auf eine Beschädigung gibt der Grad der Modellierung zum Beispiel im Fall des aufgebahrten Heiligen. Während Ramboux den Kopf des Heiligen relativ detailliert ausarbeitet – auf dem Fresko heute ist das Gesicht nahezu verloren –, sind die Hände nur flach modelliert, ebenso wie das schwarze Übergewand. Das weiße Untergewand zeigt nur über dem vorderen Bein eine dunkelgraue Modellierung, die den Faltenwurf definiert, während das Gewand über dem hinteren Bein nur schwach grau akzentuiert ist und demzufolge wohl beschädigter war. Dieser Befund wird gestützt durch ein weiteres Aquarell, das den Blick in die Kapelle zeigt (**Kat. Nr. 250**): Auch hier erscheint der Oberkörper des Heiligen intakter als heute. Die Modellierung der gut erhaltenen Gesichter, z.B. der der rechten Gruppe von Geistlichen, ist glatter als auf dem Fresko: Ramboux gibt weder die Stirnfalten noch die Falten an der Nasenwurzel wieder. Dadurch wirken die Gesichter nahezu ausdruckslos und lassen nichts von der Trauer erkennen, die die Gesichter auf dem Fresko auszeichnen.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 104.

Kat. Nr. 57Die hl. Katharina und die hl. Margherita

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,0 x 55,8 cm. Darstellung: 35,5 x 35,2 cm.

Links: Unterhalb der Darstellung: S. Chaterina. Rechts: Innerhalb der Darstellung links oben absteigend: S. Mar[ar ligiert]gari[ri nebeneinander]ta.

Verz. Nr. 145 (1840), Inv. Nr. 253.

¹⁶⁷⁰ GIUMELLI, I Monasteri Benedettini di Subiaco, Abb. 120 (Detail).

¹⁶⁷¹ Verzeichnis, Nr. 56. StA Düsseldorf, II 618, 22v.

Nach Fresko.

Subiaco, Sacro Speco, oberes Ende Scala Santa, Pfeiler.

Siehe auch **Kat. Nr. 42**.

Die Darstellung der hl. Katharina befindet sich am linken Gewände des Überfangbogens oberhalb der Darstellung mit dem *Triumphierenden Tod*¹⁶⁷² (**Kat. Nr. 52**). Das Übergewand der Heiligen ist auf dem Aquarell gelbgrün, das Untergewand weiß, der Nimbus golden. Von dieser Heiligen fertigte Ramboux auch eine Nachzeichnung¹⁶⁷³ an. Das Fresko mit der hl. Margerita, die auf einem grünen Drachen steht, ist auf dem rechten Gewände des Überfangbogens gegenüberliegend dargestellt. Flankiert werden beide Heilige von schmalen Wandprofilen mit leicht hervorspringenden, glatten Kapitellen; das jeweils innere Wandprofil ist nur mit Bleistift ausgeführt und verweist wohl darauf, dass das Aquarell unvollendet ist. Siehe ferner **S. 228**.

Die vereinzelt Stockflecken im linken und oberen Randbereich lassen eine Aufbewahrung, wenn nicht sogar eine Rahmung unter Glas und Hängung in feuchten Räumen der Akademie vermuten, obwohl das Blatt laut historischen Führern durch das *Museum Ramboux* nicht ausgestellt war.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 577.

Kat. Nr. 58

Unbekannte Heilige und die hl. Cleridona

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,5 x 57,0 cm. Darstellung: 36,6 x 18,6 cm.

Unterhalb der Darstellung der hl. Cleridona: S. Cleridonia nascitur Ciculia in Aprutio.

Verz. Nr. 147 (1840), Inv. Nr. 254.

Nach Fresko. Die hl. Cleridona 13. Jahrhundert und dem Umkreis des Meisters Conxolus zug. Subiaco, Sacro Speco, Korridor zwischen Unterkirche und Kapelle des hl. Gregorius, links (hl. Cleridona), wohl Pfeiler Unterkirche (unbekannte Heilige).

Siehe auch **Kat. Nr. 42**.

Die Wiedergabe der hl. Cleridona offenbart nur in einigen Details des Gesichts kleine Abweichungen vom heutigen Befund des Freskos,¹⁶⁷⁴ die wohl auf die Übermalung des Freskos im Laufe des 19. Jahrhunderts (1855) zurückzuführen sind.¹⁶⁷⁵ Das Gesicht wirkt im Vergleich mit dem Fresko auf der Abbildung etwas voller; die Augenbrauen verlaufen weniger halbrund, sondern sind eher wie Vogel Flügel geschwungen und enden erst am Ansatz des Kopftuches an der Schläfe. Der Mund ist etwas breiter, die Augenlider sind weniger betont als auf dem Fresko.

¹⁶⁷² GIUMELLI, I Monasteri Benedettini di Subiaco, Abb. 159.

¹⁶⁷³ Das Blatt zeigt sie rechts neben zwei weiteren weiblichen Heiligen. Zu diesen vgl. **Kat. Nr. 193**. Bleistift auf weißem Papier. 27,6 x 37,9 cm. Oben mittig bez. 594, unten rechts 773. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album IV, S. 103.

¹⁶⁷⁴ GIUMELLI, I Monasteri Benedettini di Subiaco. Abb. 133 (Hl. Claridona).

¹⁶⁷⁵ GIUMELLI, I Monasteri Benedettini di Subiaco, S. 126.

Die Stockflecken im unteren und rechten Bereich des Blattes legen eine Aufbewahrung, wenn nicht sogar eine Rahmung unter Glas und Hängung in feuchten Räumen der Akademie nahe, obwohl das Blatt laut historischen Führern durch das *Museum Ramboux* nicht ausgestellt war.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 581.

Kat. Nr. 59

Totenfeier des hl. Maurus

Lavierte Sepia über Bleistift auf Papier. Darstellung: 37,2 x 44,0 cm.

Unterhalb der Darstellung: L'Exequio di S. Mauro discupolo di S. Benedetto.

Verz. Nr. 151 (1840), Inv. Nr. 255.

Nach Fresko. 15. Jahrhundert. Umbrische Schule.

Subiaco, Sacro Speco, Kapelle.

Siehe auch ***Kat. Nr. 42***.

Weil mir keine Abbildungen des Freskos in seinem früheren und heutigen Erscheinungsbild vorlagen, konnte ich keinen Vergleich mit der Kopie vornehmen. Das vorliegende Blatt ist nach ***Kat. Nr. 54*** das zweite Fresko, das Ramboux in Sacro Speco in Sepia abbildete. Vielleicht gingen Ramboux im Laufe der umfangreichen Kopierarbeiten in Subiaco die für die Wiedergabe benötigten Aquarellfarben aus. Interessant war das Fresko wegen der bei Nazarenern beliebten Ikonografie einer Heiligenaufbahrung, die sich durch die umstehenden Trauernden sehr gut als Andachtsikonografie eignete.

Kat. Nr. 60

Das Martyrium des hl. Placidus

Gouache über Bleistift auf Papier. Darstellung: 33,5 x 50,6 cm.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: Martirio di S. Plaido di Scrella sra ed altri compagni.

Verz. Nr. 153 (1840), Inv. Nr. 256.

Nach Fresko. 15. Jahrhundert. Umbrische Schule.

Subiaco, Sacro Speco, Oberkirche, Querschiff.

Siehe auch ***Kat. Nr. 42***.

Die Darstellung der Marter des hl. Placidus empfand Ramboux wohl nicht als zu drastisch und wählte das relativ gut erhaltene Fresko 1839 als eines der wenigen Martyriumsdarstellungen für seine Sammlung aus. Das Fresko¹⁶⁷⁶ wurde 1855 übermalt. Offenbar sind die Übermalungen auch heute noch vorhanden, so dass die 1839 entstandene Aquarellkopie zur virtuellen Rekonstruktion des originaleren Zustands herangezogen werden kann.

Abweichungen vom heutigen Befund betreffen auf dem Aquarell vor allem die Gewänder der Figuren sowie die Wiedergabe der Gebäude im Hintergrund. Der vierte Mann von links trägt auf der Gouache

¹⁶⁷⁶ GIUMELLI, I Monasteri Benedettini di Subiaco, Abb. 183.

ein weißes, enganliegendes, knapp oberhalb der Knie endendes Gewand. Seine Beine und Füße sind nackt. Das rechte Handgelenk bedeckt eine tiefrote Manschette. Ein tiefrotes, knielanges Cape fällt über Rücken und Brust, sein Kragen bedeckt den Hals. Über dem linken Arm fallend, offenbart es ein weißes Innenfutter. Auch die Kopfbedeckung des Mannes ist tiefrot gefärbt. Die Beine des teilweise von diesem Mann verdeckten dritten Mannes von links fehlen auf dem Blatt; er trägt wie die beiden Männer am linken Rand ein gelbes Gewand und eine rote Mütze. Ähnlich gekleidet, mit gelbem Gewand, gelben Stiefeln, roten Manschetten, rotem Kragen, roter Schulterlitze und Mütze ist auch der den hl. Placidus folternde Knecht. Die in betender Haltung kniende junge Frau trägt auf dem Aquarell einen dunkelblauen Mantel mit rotem Kragen, roten Borten an den Ärmelsäumen und einer roten Litze an der Schulter. Den direkt hinter dieser stehenden, bärtigen Soldaten gibt Ramboux ohne Schild wieder. Er trägt ein gelbes Gewand, eine graue Kopfbedeckung und einen grauen Bart.

Den Portikus des Gebäudes im Hintergrund gibt Ramboux ohne die seitliche Arkadenöffnung wieder; folglich fehlen der Pilaster und die stützende Säule mitsamt der Kapitelle. Auch die angedeutete Portaltür fehlt auf der Wiedergabe. Insgesamt sind die weiß verputzten Mauern der Gebäude vollkommen glatt; sie zeigen auch keine aufgemalten Schmuckelemente, wie auf dem Fresko heute erkennbar. Die Schmalseite des Seitenschiffs rechts neben der Kirchenfassade ist bei Ramboux grau gefasst, als würde diese Mauer im Schatten liegen. Die Mauern schließen bündig mit den Dächern ab; Wandvorsprünge gibt es nicht. Die Dächer der Gebäude setzen sich auf dem Blatt aus kleineren Ziegeln zusammen, die darüber hinaus nicht längs- sondern hochrechteckig verlegt sind. Der Boden im Vordergrund nahe dem linken unteren Bildrand ist auf der Wiedergabe durch einen Rücksprung charakterisiert, der auf ein Ufer hinweist. Bei der Bugwelle am Kiel des Boots im Vordergrund scheint es sich ebenfalls um eine nachträgliche Übermalung des Freskos zu handeln. Ramboux gibt zudem anstelle der länglichen Felsen links neben dem Klostergebäude zwei hellbraune Baumstämme wieder; der linke Stamm trägt eine schlanke, sich nach oben verzweigende Baumkrone, die etwa bis zum Handgelenk der gen Himmel zeigenden Hand des Mönches reicht.

Kat. Nr. 61

Der Tod der hl. Scholastica

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 37,3 x 43,5 cm.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: *La Esequia tenuta a S. Scholastica da S. Benodetto.*

Verz. Nr. 150 (1840), Inv. Nr. 257.

Nach Fresko. 15. Jahrhundert. Umbrischer Meister.

Subiaco, Sacro Speco, Oberkirche, Querschiff.

Siehe auch ***Kat. Nr. 42.***

Dem heutigen Befund entsprechend¹⁶⁷⁷ gibt Ramboux das Übergewand des die Exequien vornehmenden Geistlichen weiß mit grünen Akzenten wieder: In einem kräftigen Grasgrün ist die rechte Schulter

¹⁶⁷⁷ GIUMELLI, I Monasteri Benedettini di Subiaco, Abb. 186 und Abb. 178 (Details).

und ein Streifen vom Hals über die Brust aquarelliert, die Faltenzwischenräume auf der linken Mantelhälfte gibt Ramboux in einem zarteren Grün wieder (sonst weiß). Der Schulterüberwurf des rechts neben dem Priester und direkt an der Bahre stehenden Geistlichen ist hellbraun. Darüber hinaus zeigt das Blatt einige, heute offenbar verlorene Details: Der am linken Bildrand stehende Mönch trägt auf dem Aquarell ein goldenes Vortragekreuz, das und um die Kreuzung der Kreuzbalken ein vierpassartiges Element trägt und deren Kreuzbalken in dreipassartigen Abschlüssen enden (Kleeblattkreuz). Der links neben dem die Exequien vornehmenden Geistlichen stehende Mönch umfasst mit seiner linken Hand einen niedrigen Stock mit einem kurzen, waagrecht darauf aufgesetzten Stab (Kerzenhalter?); einen gleichen Stock trägt der Mönch rechts neben dem thronenden Bischof (?). Der Nimbus der Heiligen stimmt in seiner Farbe (golden) und seinem Typ (radiale Vertiefungen) mit den übrigen Nimben auf den Fresken der Oberkirche überein.

Die wenigen und kleinen Stockflecken im rechten Randbereich und die leichte Verfärbung im unteren Randbereich legen eine Aufbewahrung, wenn nicht sogar eine Rahmung unter Glas und Hängung in feuchten Räumen der Akademie nahe, obwohl das Blatt laut historischen Führern durch das *Museum Ramboux* nicht ausgestellt war.

Kat. Nr. 62

Das letzte Abendmahl vom hl. Benedikt und der hl. Scholastica

Gouache über Bleistift auf Papier. Darstellung: 38,5 x 23,5 cm.

Verz. Nr. 155 (1840), Inv. Nr. 259.

Nach Fresko. 15. Jahrhundert. Umbrischer Meister.

Subiaco, Sacro Speco, Oberkirche, Querschiff.

Siehe auch ***Kat. Nr. 42***.

Abgesehen von kleineren Abweichungen stimmt die Nachbildung mit dem heutigen Erscheinungsbild des Freskos¹⁶⁷⁸ überein; so übernahm Ramboux auch die ins Graubraune spielende Aufhellung des Gewandes der hl. Scholastica im Bereich des (vom Betrachter aus gesehenen) rechten Armes. Die (infolge von Farboxidierung?) heute schwärzlichen Messerklingen und den Krug gibt Ramboux silberfarben wieder; die heute teilweise verlorene Fassung der beiden Schälchen oder Teller auf dem Tisch vor den beiden Heiligen sind auf der Wiedergabe hellbraun gefasst. Ein kleiner Brotlaib nahe der rechten unteren Ecke des Tisches scheint durchgeschnitten zu sein und zeigt mit der Schnittkante zum Betrachter. Die Kuppel des Gebäudes im rechten Hintergrund ist mit quadratischen grauen Ziegeln gedeckt. Eine später wohl nach einer heute nicht erhaltenen Durchzeichnung angefertigte Lithografie gibt die Köpfe der beiden Heiligen wieder.¹⁶⁷⁹

¹⁶⁷⁸ GIUMELLI, I Monasteri Benedettini di Subiaco, Abb. 185.

¹⁶⁷⁹ RAMBOUX, Umrisse, Nr. 117.

Kat. Nr. 63Verkündigung an Maria

Gouache auf Papier. Blatt: 54,6 x 41,8 cm. Darstellung: 37,0 - 36,8 x 31,1 cm.

Verz. Nr. 133 (1840), Inv. Nr. 260.

Nach Fresko. 14. Jahrhundert. „Maestro Trecentesco“ von S. Speco und Mitarbeiter.

Subiaco, Sacro Speco, Cappella della Madonna, Gewölbekappe.

Siehe auch **Kat. Nr. 42**.

Ramboux schreibt das Fresko Stammatico Greco zu und folgt damit der zeitgenössischen, auf einer Inschrift gründenden Zuschreibung z.B. bei d'Agincourt, der in den Fresken eine Mischung des griechischen und des italienischen Stils sah.¹⁶⁸⁰ Ramboux gibt die Inschrift unterhalb der Darstellung mit dunkler Feder wieder: Stamatico • Greco • pictor pinx.

Ramboux überführt das in ein sphärisches Dreieck eingepasste, heute nur leicht beschädigte Fresko in ein Hochrechteck; dieses Rechteck ist blau aquarelliert und mit goldenen Sternen versehen. Bei der Übertragung wurde die Bodenplatte, auf dem das Gehäuse aufrucht, begradigt. Die Spitze des Giebels ist oberhalb der Fensterrose abgeschnitten und nicht wiedergegeben. Die Inkrustation des Gebäudegiebels oberhalb des waagerechten Gesimses fehlt auf dem Aquarell; stattdessen zeigt es in diesem Bereich hellgrauen Verputz. Auch die Inkrustation der inneren Wände des Gehäuses fehlt auf dem Blatt, auch hier sind die Wände grau verputzt. Die Inkrustation des Thrones dagegen ist von Ramboux farbtensiver wiedergegeben. Die heute nur noch in Schemen erkennbare, von feinen Goldstrahlen begleitete Taube des heiligen Geistes gibt Ramboux vollständig erhalten und vielleicht rekonstruiert wieder. Gabriel trägt ein enganliegendes, wasserblau-und-rot-changierendes Gewand mit roten Säumen an Ärmel, Hals und Schulter. Der um die Hüfte geraffte Mantel ist petrolgrün, die Schuhe rot. Der Botenstab in der linken Hand erscheint auf der Wiedergabe silberfarben.

Die Tituli vor dem Mund des Engels und über der linken Lehne des Throns Marias lesen sich in Goldbuchstaben A bzw. A A S [?] / G P D, unterhalb des D absteigend Ω T O.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 563.

Kat. Nr. 64Der hl. Benedikt und der hl. Franz

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,9 x 57,4 cm. Darstellung: 34,1 x 38,9 - 38,6 cm. Unterhalb der Darstellung des hl. Benedikt mit brauner Feder: S. BENEDETTO. Innerhalb der Darstellung mit brauner Feder: RITRATTO DI S. FRANCESCO/ NEL CONV DI S FRAN° A RIPA.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: S. FRANCESCO

Verz. Nr. 48 (1840), Inv. Nr. 261.

Nach Fresko bzw. Tempera auf Holz. Letzteres 129 x 52 cm. Der hl. Franz Margaritone d'Arezzo (tätig während des 13. Jahrhunderts) zug. Um 1228 bzw. 1275/85.

¹⁶⁸⁰ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, II, S. 113f; III, S. 137f.

Subiaco, S. Speco bzw. Rom, S. Francesco a Ripa, Cappella S. Francesco.

Siehe auch *Kat. Nr. 42*.

Ramboux interpretierte beide Darstellungen als historische Bildnisse der Heiligen und datiert sie in das 13. Jahrhundert.¹⁶⁸¹ Das des hl. Benedikt in der Kapelle des hl. Gregorius in S. Speco (Subiaco) und ist heute nur leicht beschädigt;¹⁶⁸² das Aquarell entstand sehr wahrscheinlich im Herbst 1839. Das linke Bildnis kopierte Ramboux zu einem anderen Zeitpunkt wohl zwischen 1839 und 1840 in Rom. Die Zusammenstellung der beiden an verschiedenen Orten befindlichen Bildnisse auf einem gemeinsamen Blatt verweist zum einen auf die Bedeutung, die Ramboux den beiden Ordensstiftern zuwies. Zum anderen scheint er die Bildnisse wegen ihrer kompositorischen Ähnlichkeit für eine gemeinsame Präsentation bestimmt zu haben: Die Haltung der Dargestellten ist ähnlich, beide präsentieren einen aufgeschlagenen Codex, die Größe der Figuren und der Nimben ist ähnlich, wie auch die rote Umrandung der Nimben. Auch stehen die Heiligen buchstäblich auf „einer Ebene“, einer ähnlich blauen und hohen Grundfläche.

Links oben neben der Darstellung des hl. Benedikt steht der Titulus hic MONS/ Ad/ ma/ ΩVN, den ich auf dem Original bislang nicht lokalisieren konnte; vielleicht ist er heute verloren. Den auf dem Aquarell weißen Buchstaben S [darüber ~]/BE/ C mit zusätzlichem Buchstabenfragment entsprechen auf dem Gemälde heute die dunkel verfärbten Lettern: R[darüber ~]/ RE. Ramboux las die ersten beiden Buchstaben offenbar in Erwartung des Namens S. Benedict falsch, gibt aber zwei weitere teilweise fragmentierte Buchstaben wieder, die heute verloren sind. Die heute auf dem Fresko lesbaren drei Buchstaben DEC rechts vom Kopf des Heiligen finden sich dagegen auf dem Aquarell nicht wieder. Den heute fragmentiert erhaltene Codextitulus scheint Ramboux teilweise falsch gelesen oder rekonstruiert zu haben, er liest sich auf dem Fresko heute etwa: ΛVS/ CVL/ TA / OFI/ LI// PCE/ PYA /MA/ SAS/ TRI. Bei Ramboux: AOS/ CVL/ TA/ OFI/ LII// P[darüber ~]CE/ POR/ MAS/ IST/ RI. Zwecks besserer Lesbarkeit des Codextitulus' hat Ramboux die Lage der den Codex haltenden Hand des Heiligen verändert. Die relativ stark gedrungene Figur wird bei Ramboux deutlich überlängt und das Ende des Bischofsstabes verkürzt. Der Radius des Heiligenscheins hat er verringert, so dass die Bischofsmütze und die Rahmung des Bildfeldes nicht mehr vollständig hinterfangen bzw. überschritten werden. Das Gesicht ist leicht verkürzt und wirkt dreieckiger. Da die Länge und Schlankheit der Nase beibehalten ist, wurde der Abstand zwischen Nasenspitze und Bart verkürzt. Die auffälligste Veränderung betrifft die Augenpartie: die Augenlider sind bei Ramboux stärker verschattet, wodurch die Augen insgesamt schmaler wirken. Wie bei Ramboux insgesamt üblich wird auch hier der lineare Charakter der Gewandmodellierung flächiger interpretiert, die Faltenwürfe werden reduziert und in ihrem Verlauf verkürzt. Doch charakteristische hakenförmige Faltenverläufe, wie an der linken Schulter, werden als stilistische Besonderheit herausgehoben und abgebildet. Anscheinend hat Ramboux das Aquarell nicht vor Ort vollendet – eine erhaltene Bleistiftnachzeichnung¹⁶⁸³ zeigt nicht nur ausführli-

¹⁶⁸¹ Verzeichnis, Nr. 48. StA Düsseldorf, II 618, 22v.

¹⁶⁸² SCHENKLUHN, San Francesco, Abb. 124.

¹⁶⁸³ *Der hl. Benedikt*. Bleistift auf Papier. 19, 4 x 24,4 cm. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung.

che Farbnotizen und eine separate Zeichnung des Kopfes des Heiligen, sondern bildet auch die Proportionen der Figur übereinstimmender mit dem Fresko ab als das Aquarell (**Abb. 68**): die Gedrungenheit der Figur ist auf der Zeichnung zutreffender erfasst, auch das Verhältnis von Kopf zu Nimbus entspricht dem Original eher. Die Tituli lesen sich auf der Zeichnung: S [darüber -]/BE/ CE, auf dem Codex: AOS/ CVL/ TA/ C T// P[darüber -]CE/ PM/ MA/ CAS. Der Codexitulus liest sich damit (überraschenderweise) teilweise abweichend sowohl vom Aquarell als auch dem Fresko heute.

Es scheint, dass Ramboux erst durch sein persönliches Umfeld in Rom auf das Franziskusgemälde aufmerksam wurde¹⁶⁸⁴ – oder war es umgekehrt? Bei Vasari ist zwar Margaritone als Vorläufer Cimabues erwähnt, doch das Gemälde kommt dort nicht vor. Erst Ernst Platner (1773 - 1855), Verfasser der *Beschreibung der Stadt Rom* und mit Ramboux bekannt, schrieb 1840 – wie es scheint, als erster in einer Publikation – über das Gemälde und bemerkt, dass es noch zu Lebzeiten des Heiligen vom selig gesprochenen Giacomo de' Sette Soli gemalt worden sein soll.¹⁶⁸⁵ Es wäre demnach das zweite Porträt nach dem noch lebenden Heiligen, das Ramboux in Aquarell abgebildet hat (siehe **Kat. Nr. 65**). Da das Aquarell noch vor dem Erscheinen des dritten Bandes der *Beschreibung der Stadt Rom* entstanden ist, könnte Platner das Gemälde durch Ramboux kennengelernt haben – Ramboux hätte es dann auf seinen Streifzügen durch die Kirchen Roms und durch Gespräche mit Franziskanern der ältesten Franziskanerkirche Roms „entdecken“ können.

Im Zuge der Übertragung der Darstellung wurde die Figur des hl. Franz deutlich überlängt; auch ist sie im Vergleich zum Bildfeld insgesamt kleiner und schmaler wiedergegeben. Das Gesicht jedoch orientiert sich relativ eng am Original – wie bei anderen Aquarellen von Ramboux zu beobachten, ist die dunkle Schattierung unterhalb der Augen nicht übernommen worden. Idealisiert ist wohl auch die Gestaltung der Nase: beide Seiten des Nasenrückens sind konturiert und die Nasenspitze ist strenger frontal ausgerichtet – anders als auf dem Gemälde sind beide Nasenflügel angedeutet; Ramboux richtet damit das Gesicht insgesamt frontaler aus. Infolge der allgemeinen Überlängung der Figur ist auch der Hals verlängert.

Die Wiedergabe zeigt noch auffälligere Abweichungen vom Gemälde in seinem heutigen Erscheinungsbild.¹⁶⁸⁶ Die abweichende Form und Gestaltung des Nimbus' (größer als auf dem Gemälde heute und mit Rundbogenbordüre anstelle der Spitzbogenbordüre) gehen wohl auf die Übernahme einer heute entfernten Übermalung zurück, ebenso wie die Farbigkeit des Hintergrundes: Wilpert, der das Gemälde vor 1916 aus seinem Glasgehäuse herausnahm und näher betrachtete, identifizierte den Nimbus und die (vollständige) Hintergrundvergoldung als spätere Zutat;¹⁶⁸⁷ seine rekonstruierende Abbildung von 1916 zeigt den Heiligen ohne Nimbus, mit spitz zulaufender Kapuze und vor dunkelrotem

Ramboux-Album IV, S. 105. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 80 F IV 161.

¹⁶⁸⁴ Fra Mariano da Firenze erwähnt es 1517 in seinem Pilgerbuch. KRÜGER, Der frühe Bildkult, Kat. Nr. 25. Vermutlich kannte Ramboux das Buch jedoch nicht.

¹⁶⁸⁵ PLATNER/BUNSEN/GERHARD/RÖSTELL, Beschreibung der Stadt Rom, III, 3, S. 656. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 113 - 114. Die Stiftung des Gemäldes soll laut Bonaventura auf Domina Jacobea de Septemsolis zurückgehen, die mit dem Heiligen bekannt war. KRÜGER, Der frühe Bildkult, Kat. Nr. 25.

¹⁶⁸⁶ MENICHELLA, Anna: San Francesco a Ripa. Vicende costruttive della prima chiesa francescana di Roma, (Collana di studi di Storia dell'Arte, III), Rom 1981, Abb. 53. Ein älteres Foto bei KRÜGER, Der frühe Bildkult, Abb. 104.

¹⁶⁸⁷ WILPERT, Die römischen Mosaiken und Malereien, II, S. 1151.

Grund auf braunem Boden stehend.¹⁶⁸⁸ Bei Ramboux ist die Kapuzenspitze von einem anderen Nimbus bedeckt, der Hintergrund erscheint beige-grau bzw. im unteren Abschnitt blau und war damit noch nicht vergoldet, aber offenbar dennoch übermalt: ist also das Gemälde zwischen (spätestens) 1840 und 1916 von älteren Übermalungen gereinigt und im Bereich des Grundes und des Nimbus neu vergoldet worden? Dafür sprechen noch weitere Abweichungen zwischen Aquarell und Gemälde.

Anders als Wilpert stellte Garrison 1949 (nicht näher spezifizierte) starke Retuschen an der Figur fest.¹⁶⁸⁹ Tatsächlich zeigt sich die Silhouette des Heiligen auf dem Aquarell stark verändert: die Oberarme zeigen nicht die gleichmäßigen und symmetrischen Rundungen und der Einwärtsknick im Bereich des linken Beins ist kaum vorhanden. Die Haltung des rechten Unterarms, der Hand und der Gestalt des Kreuzes ist auf dem Gemälde heute anders: der von Ramboux abgebildete zweite (unterste) Querbalken des Kreuzes fehlt heute. Die Seitenwunde ist auf dem Aquarell angedeutet und war wohl auf der Tafel schwer erkennbar. Die Form der Kapuze ist bei Ramboux weniger rund, die abstehende Kapuzenspitze aber, die wohl einst länger war und vielleicht spitzer zugelaufen ist, ist wohl im Zuge der Nimbusübermalung bereits zu Ramboux Zeiten verkürzt gewesen. Auffällig ist auch, dass die Kapuzenöffnung bei Ramboux keine weiße Konturierung aufweist.

Unbewusst war es die zweite Franziskustafel aus der Hand Margaritone d'Arezzos, die Ramboux in seine Kopiensammlung aufnahm (siehe *Kat. Nr. 97*) – obwohl die Ähnlichkeit der beiden Gemälde für den heutigen Betrachter sehr deutlich ist, nahm Ramboux keine Zuschreibung an den Maler vor; entweder hatte er die andere, Margaritone klar zuschreibbare Tafel noch nicht kopiert oder fielen ihm die stilistischen Ähnlichkeiten deshalb nicht auf, weil das vorliegende Gemälde noch in anderen Bereichen übermalt war? Stutzig macht in diesem letzten Zusammenhang die fehlenden schmalen weißen Säume nicht nur an der Kapuze, sondern auch an den Ärmelöffnungen: es scheint, als wären die Ärmel zu Zeiten Ramboux' kürzer und die Säume übermalt gewesen. Auch die leichten Abweichungen in der Wiedergabe der Hände – sie ragen etwas weiter aus den Ärmeln hervor, die Daumen sind um ein kleines Stück verkürzt, die Stigmata leicht versetzt, die Haltung der rechten Hand verändert – könnten auf eine teilweise und heute entfernte Übermalung hinweisen. Die relative Verlängerung des Stricks könnte mit der allgemeinen Überlängung der Figur zusammenhängen, doch zeigt das untere Ende auf dem Original eigentlich einen Knoten von gleicher Dicke wie die übrigen drei; auch die Knotenform unterscheidet sich vom Original (dort bei allen Knoten nur zwei Schlingen). Auffallender ist die deutliche Veränderung der für Margaritone typischen Fußstellung des Heiligen und des auf die Füße fallenden Gewandsaums. Beide Merkmale hat Ramboux auf dem Aquarell nach dem anderen Margaritone-Gemälde genau nachgebildet (*Abb. Kat. Nr. 97*). Auf dem vorliegenden Aquarell jedoch endet der Saum bereits über den Füßen und weist einen geraden Verlauf auf. Beide Füße sind nach links verrückt, die Form der Füße ist etwas schmaler. Die Form der Zehen aber bewegt sich sehr eng am Gemälde heute – handelt es sich also im Bereich der Füße doch eine Veränderung durch Ramboux?

¹⁶⁸⁸ WILPERT, Die römischen Mosaiken und Malereien, IV, Abb. 261.

¹⁶⁸⁹ GARRISON, Italian Romanesque Panel Painting, Kat. Nr. 58.

Vielleicht sind auch die Ränder der Tafel nach Entstehung der Kopie verändert worden: anstelle der roten Seitenränder befinden sich dort und am oberen Rand heute ein mehrfarbiges schmales Band aus halben Kreuzen, ähnlich der Rahmung des Benedikt-Bildnisses. Offenbar wurde die Tafel oben abgeschnitten: Zum einen hätte nur so der insgesamt breitere Nimbus auf der Tafel Platz finden können, zum anderen hätte sich dort die von Ramboux gegebene Beschriftung befinden können: Gegen eine eigenständig angebrachte Beschriftung spricht nämlich die Tatsache, dass sie sich *auf* dem Gemälde befindet und nicht darüber.

Der Titulus auf dem aufgeschlagenem Codex liest sich auf dem Aquarell: QVI/ VVLT/ VENI/ Re/ PO/ ST/ ME/ ABNE/ GET// SEME/ TIPSV/ ET TOL/ LAT + SVAM und weicht damit, wohl infolge eines Lesefehlers, leicht ab von der Lesart heute QVI VULT VENIRE POST M ABNEGET SEMETIPSV ET TOLLAT + SCAM.¹⁶⁹⁰ Wird das SCAM heute zu einem kleinen Teil vom Ärmel des Heiligen verdeckt, zeigt Ramboux das entsprechende SVAM unverdeckt – wohl zugunsten der besseren Lesbarkeit des Titulus?

Die vereinzelt Stockflecken im unteren und rechten Randbereich legen eine Aufbewahrung, wenn nicht sogar eine Rahmung unter Glas und Hängung in feuchten Räumen der Akademie nahe, obwohl das Blatt laut historischen Führern durch das *Museum Ramboux* nicht ausgestellt war.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 79.

Kat. Nr. 65

Der hl. Franz und der hl. Benedikt

Gouache auf Papier. Blatt: 43,3 x 56,8 cm. Darstellung: 35,3 x 20,0 cm.

Verz. Nr. 47 (1840), Inv. Nr. 174.

Nach Fresko. Links: 13. Jahrhundert. Maestro di Frate Francesco. Rechts: 1250/1300. Meister Conxolus.

Subiaco, Sacro Speco, links: Unterkirche, Eingangswand; rechts: Kapelle des hl. Georg.

Siehe auch ***Kat. Nr. 42***.

Ramboux datiert beide Darstellungen in das 13. Jahrhundert. Er setzte auf diesem Blatt zwei räumlich auseinanderliegende Fresken nebeneinander und präsentiert erneut die beiden wichtigen Ordensheiligen auf einem gemeinsamen Blatt (siehe auch ***Kat. Nr. 64***.)

Das auf der linken Seite des Blattes kopierte Fresko mit der ganzfigurigen Darstellung des hl. Franz (***Abb. 122 - 123***) und einem links unten knienden Stifter war zu Ramboux' Zeiten nicht unbekannt; bereits d'Agincourt bildete es um 1825 ab.¹⁶⁹¹ Übereinstimmend mit der historischen Überlieferung seit dem 17. Jahrhundert¹⁶⁹² identifiziert Ramboux das Fresko um 1840 als „Bildnis des Fra. Franciscus vor seiner Heiligsprechung“¹⁶⁹³ und kommentiert über zehn Jahre später „vielleicht die älteste

¹⁶⁹⁰ KRÜGER, Der frühe Bildkult, Kat. Nr. 25.

¹⁶⁹¹ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, V, pl. C, 5 und 6.

¹⁶⁹² KRÜGER, Der frühe Bildkult, S. 57 - 58.

¹⁶⁹³ Verzeichnis, Nr. 47. StA Düsseldorf, II 618, 22v.

Abbildung dieses Heiligen“,¹⁶⁹⁴ woraus sich das Interesse Ramboux’ an dem Fresko erklärt. Nach diesem Bildnis fertigte Ramboux auch eine anscheinend nicht erhaltene Durchzeichnung an, auf die eine Lithografie in seinen *Umrissen* zurückgeht.¹⁶⁹⁵

Das heute durch Holzlatten gerahmte und deshalb links teilweise verdeckte Fresko¹⁶⁹⁶ (**Abb. 123**) traf Ramboux noch unverdeckt an. Er gibt es mitsamt den rahmenden Bändern wieder und zeigt auch den knienden barfüßigen Franziskanermönch in seiner rötlichen Kutte mit Mütze in der unteren linken Ecke vollständig. Die Konzentration auf das Gesicht des Heiligen führte offenbar dazu, dass Ramboux die Proportion der Figur leicht verfälschte: der Kopf ist im Vergleich zu den Schultern und zum Rest des Körpers etwas zu groß wiedergegeben. Auch die Beziehung der Figur zur Bildfläche und der Rahmung weicht vom heutigen Befund ab. Die Figur ist zu schlank, die sie hinterfangende blaue Bildfläche zu breit, der linke Arm zu lang. Die Schriftrolle in der linken Hand befindet sich heute ein Stück weiter rechts und noch neben dem „Zinnenband“. Die Tituli dagegen liegen relativ nah am Kopf des Heiligen, entsprechen damit aber dem Befund des Originals, wie übrigens auch die Buchstabentypen. Auffällig sind dagegen die Abweichungen im Bereich der Rahmung: das grüne Band ist auf dem Fresko heute, ebenso wie das innere rote Rahmenband, breiter. Zudem liegen die weißen Punkte heute nicht auf dem gelben Band wie bei Ramboux, sondern am linken Rand des Bandes. Offenbar wurden diese Bereiche im Zuge einer nachhaltigen, nicht näher dokumentierten Restaurierung des Freskos 1855¹⁶⁹⁷ nachhaltig verändert (übermalt).

So gut erhalten, wie das Aquarell das Fresko zeigt, war es gegen Ende der 1830er Jahre nicht. Der 1825 entstandene Stich bei d’Agincourt weist es mit relativ großen fehlenden Stellen aus. Wohl handelte es sich dabei nicht allein um Fehlstellen (Verluste), sondern auch um schlecht erkennbare Bereiche – anders ließe sich nicht erklären, warum sich Ramboux’ Darstellung der Füße nahezu exakt mit dem heutigen Freskobefund deckt, der Bereich bei d’Agincourt aber fehlt. Für das Ergänzen anderer, bei d’Agincourt als verloren ausgewiesener, aber vielleicht noch erkennbarer Bereiche finden sich bei Ramboux mehrere Hinweise: Der Strick ist auf dem Aquarell auffällig kurz; bei d’Agincourt zeigt sich, dass der Strick wohl bis zum unteren Saum der Kutte reichte, aber die Darstellung durch zwei Fehlstellen nur unvollständig erkennbar war – die mit einer Fehlstelle oder Beschädigung abbrechende Darstellung des Stricks übernahm Ramboux, erkannte aber wohl die bei d’Agincourt abgebildeten übrigen Darstellungsreste nicht und ließ den Strick damit über den Oberschenkeln enden. Die innere grüne Rahmung der Darstellung ist auf dem Aquarell auf der linken Seite deutlich heller als auf der rechten und könnte auf eine Beschädigung der rechten Seite zurückgehen. Die Punkte auf dem gelben Rahmenband (bei d’Agincourt ist das Band nicht abgebildet) sind bei Ramboux mal weiß, mal grau oder schwarz – auch hier keine Ungenauigkeit, sondern offenbar Hinweis auf den Erhaltungszustand. Die unvollständige Wiedergabe des weiß-rot-schwarz gemusterten Frieses – Ramboux folgt diesem Muster nur ein kleines Stück oberhalb der linken Hand des Heiligen und verzichtete sonst auf die

¹⁶⁹⁴ RAMBOUX, *Umriss*, Nr. 10.

¹⁶⁹⁵ RAMBOUX, *Umriss*, Nr. 10.

¹⁶⁹⁶ GIUMELLI, *I Monasteri Benedettini di Subiaco*, Abb. 198.

¹⁶⁹⁷ KRÜGER, *Der frühe Bildkult*, S. 59 und Anm. 117.

schwarzen, zahnschnittartigen Musterelemente – geht auf Ramboux' bekannte Vorgehensweise, wiederholende Muster abzukürzen, zurück. Übereinstimmend mit d'Agincourt verläuft dieser Fries bis zum unteren Rand; auf dem Fresko heute endet er etwa auf Kniehöhe des Heiligen, wie auch der gelbe Bodenabschnitt: Bei d'Agincourt gibt es aufgrund der beobachteten Beschädigungen in diesem Bereich keinen Hinweis auf die Gestaltung des Hintergrunds. Offenbar wurde auch dieser Bereich bei der Restaurierung 1855 nachhaltig verändert, wie möglicherweise auch die Kapuze: der auf dem Fresko heute abweichende Bereich wird bei d'Agincourt als Fehlstelle ausgewiesen. Vielleicht hat ihn Ramboux spiegelbildlich zur rechten Seite rekonstruierend vervollständigt. Die Mütze zeigt zudem, wie auch auf dem Stich bei d'Agincourt, nicht die Falten, die auf dem Fresko heute dort zu sehen sind. Ähnlich verhält es sich mit dem Faltenwurf entlang der Beine.

Das Gesicht des Heiligen erscheint heute jugendlich-glatt – das Aquarell zeigt es indes mit zusätzlichen Schatten, horizontaler Stirnfalte, Adamsapfel und Wangenrot. Auch das Kinn ist spitzer und die Gesichtsform länglicher, die Oberlider und der Bereich unterhalb der Brauen sind schattiert, die Falte unterhalb der Augen ist stärker betont als auf dem Fresko heute. Die Augen sind gleich groß, der Blick wirkt intensiver. Durch die rötliche Betonung der unteren Bereiche der Wangen erscheint das Gesicht insgesamt schmaler, die dichter wirkenden Enden des Oberlippenbartes scheinen die herabhängenden Mundwinkel zu betonen. Diese „Asketisierung“ des Heiligen könnte für eine ästhetisch motivierte Veränderung durch Ramboux sprechen. Vielleicht ließ sich die glatte Darstellung nicht übereinbringen mit seiner von einer historischen Beschreibung gespeisten Vorstellung über die Gestalt des Heiligen – wie beispielsweise viele Jahre später (1888) Crowe/Cavalcaselle, die die Authentizität des angeblich zu Lebzeiten des Heiligen angefertigten „Porträts“ aufgrund dieses Aspekts in Frage stellten.¹⁶⁹⁸ Nicht korrigiert hat Ramboux die unorganische Weise, mit der der Strick um den Körper des Heiligen gebunden ist. Die bei Ramboux fehlenden Knoten des herabhängenden Stricks legen eine spätere Übermalung dieses Bereichs nahe. Sehr genau beobachtet hat Ramboux die Inschrift der Schriftrolle (**Abb. 101**): in Bleistift angelegt sind die (undeutlichen) Reste der fehlenden Buchstaben. Die Buchstabenfolge entspricht bis auf das U und das fehlende Fragment 8 vor dem XU dem Befund bei d'Agincourt (1825) und deckt sich mit dem Befund auf dem Fresko heute.¹⁶⁹⁹

Auf der rechten Seite des Blattes befindet sich die Wiedergabe des hl. Benedikt in einer Höhle, eine Krähe segnend: es handelt sich um einen Ausschnitt aus einem noch heute original erhaltenen Fresko. Ein Vergleich mit dem Fresko war mir aufgrund fehlender Abbildungen nicht möglich.

Die Stockflecken auf dem Blatt lassen eine Aufbewahrung, wenn nicht sogar eine Rahmung unter Glas und Hängung in feuchten Räumen der Akademie vermuten, obwohl das Blatt laut historischen Führern durch das *Museum Ramboux* nicht ausgestellt war.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 83.

¹⁶⁹⁸ CROWE/CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*, I, S. 137 - 138. KRÜGER, *Der frühe Bildkult*, S. 58.

¹⁶⁹⁹ Die noch im 17. Jahrhundert PAX/ HVIC/ DO/ MVI gelesene Inschrift muss eine Übermalung gewesen sein. Diese wurde vor 1825 entfernt, aber wohl 1855 wieder angebracht. In jüngerer Zeit wurden diese Übermalungen wiederum entfernt. KRÜGER, *Der frühe Bildkult*, S. 59, Abb. 112 und 113.

Kat. Nr. 66Segnender Gottvater umgeben von den neun Engelschören

Gouache auf Papier. Darstellung: 45,0 x 36,7 cm.

Verz. Nr. 144 (1840), Inv. Nr. 263.

Nach Fresko. Wohl 14. Jahrhundert.

Subiaco, S. Scholastica, „Cimiterio“, Kapelle des Erzengel Michael, Gewölbe.

Siehe auch **Kat. Nr. 42**.

Ramboux schreibt das Fresko dem 14. Jahrhundert zu.¹⁷⁰⁰ Die durch geometrische Elemente, wie verschiedenfarbige, konzentrische Kreise, charakterisierten Fresken des Klosters S. Scholastica sind heute größtenteils zerstört oder nur noch in wenigen Fragmenten erhalten.¹⁷⁰¹ Das vorliegende kopierte Fresko konnte ich nicht identifizieren; es könnte heute verloren sein. Ramboux erfasste das Gewölbefresko in einem hochrechteckigen Bildfeld und projizierte es in die Ebene.

Feine, goldfarbene Strahlen gehen von Gottvater aus und bilden eine Glorie in Form eines achtzackigen Sterns. Einige der konzentrischen Kreise sind, ausgehend vom Zentrum, in einer diagonalen Linie und in der Flucht der rechten unteren Ecke des Blattes mit den Zahlen VIII, XII, XVI und XX versehen. In ähnlicher Weise, aber in der Flucht der linken unteren Ecke des Blattes und jeweils auf dem unteren Rand der Kreise befinden sich die fragmentierten Beschriftungen: Ferachini [?], cherubini, tro..., dominretoris, pr..., angeli. Bezieht sich die Bezeichnung Ferachini auf Gottvater, so sind die übrigen auf Engel bezogen: Je ein Engel schwebt oberhalb dieser Bezeichnung in einem der Kreise. Die Farbe der Kreise und die Farbe der Engel entsprechen sich. Die Engel ähneln einander in Körperhaltung und weichen nur durch wechselnde Attribute voneinander ab. So präsentiert der zweite Engel von oben einen geschlossenen Codex, den er vor der Brust hält. Der dritte von oben hält einen roten Botenstab in der rechten Hand. Der vierte von oben hält eine Waage in der Linken, ein roter Botenstab ist dem Engel beigelegt. Der fünfte von oben scheint ein hochrechteckiges Schild zu tragen, auch ihm ist ein roter Botenstab beigelegt. Die übrigen Engel falten ihre Hände oder kreuzen ihre Arme vor der Brust.

Nahe dem unteren Rand übernahm Ramboux ein halbrund verlaufendes, plastisches Fries wohl aus rosafarbenem Sandstein; er befindet (oder befand) sich wohl an einer Rundbogenlaibung. Zwischen schmale Profileisten eingepasst, wechseln sich Vierpässe mit kleineren Kreisen ab. In den Vierpässen befindet sich je ein nimbiertes und geflügeltes Engel. Wie die schemenhaft ausgeführten Gesichter und die Farbigkeit der Engel zeigen, war das Fresko dieser möglichen Rundbogenlaibung zum Zeitpunkt der Kopieerstellung 1839 stärker beschädigt als das Gewölbefresko. Dort verweist die unterschiedlich deutliche Ausführung der feinen goldenen Linien der Strahlengloriole Gottvaters auf eine leichte Beschädigung, wie auch die fragmentierten Tituli.

¹⁷⁰⁰ Verzeichnis, Nr. 144. StA Düsseldorf, II 618, 25r.

¹⁷⁰¹ BALDINI, Santa Scolastica, S. 67 - 74. Im Campanile befindet sich ein vom Aufbau her dem kopierten Fresko ähnelndes Fragment. BALDINI, Santa Scolastica, Abb. S. 67.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 4.

Kat. Nr. 67

Der aussätzigte Kaiser Konstantin und die um das Leben ihrer Kinder besorgten Mütter

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,5 x 57,2 cm. Darstellung: 26,2 x 42,2 cm.

Unterhalb der Darstellung: FATTI DE STORIA DI CONSTANTINO MAG. e DI PP S. SILVESTRO, IN VNA CAP PRESSO SS. QVATTRO CORONATI A ROMA.

Verz. Nr. 286 (1841), Inv. Nr. 202.

Nach Fresko. 13. Jahrhundert.

Rom, SS. Quattro Coronati, Kapelle S. Silvester, West- und Südwand.

Siehe auch **Kat. Nr. 41**.

Dieses Blatt und die folgenden sieben Blätter (**Kat. Nrn. 67 - 74**) nach dem zu Ramboux Zeiten' nicht unbekanntem und zuerst im 18. Jahrhundert teilweise druckgrafisch publizierten¹⁷⁰² Sylvester-Konstantinszyklus hätten noch zwischen Ende 1840 und Anfang Oktober 1841 entstehen können.¹⁷⁰³

Schreibt d'Agincourt das *Jüngste Gericht* (**Kat. Nr. 41**) als Teil des Sylvester-Konstantinzyklus allein der griechischen Schule zu, sah er in den Sylvester-Konstantinfresken, in der *Histoire de l'art* stark verkleinert abgebildet,¹⁷⁰⁴ die griechisch-italienische Schule repräsentiert.¹⁷⁰⁵ Ramboux scheint keine Unterschiede zwischen dem *Jüngsten Gericht* und den Sylvester-Konstantinfresken wahrzunehmen, da er sie gemeinsam unter der Verzeichnis Nr. 286 aufführt und alle Fresken trotz einer vorgefundenen Inschrift nicht in das 13. Jahrhundert datiert, sondern auf Grundlage lokalhistoriografischer Veröffentlichungen eine Entstehung im 5. Jahrhundert für möglich hält.¹⁷⁰⁶ Ramboux kopierte nicht den gesamten Sylvester-Konstantinszyklus – zwei mehr oder weniger stark beschädigten Fresken (*Papst Sylvester macht den Stier lebendig und zähmt den Drachen* und das stark beschädigte Fresko mit nicht zu rekonstruierendem Inhalt) ließ er unberücksichtigt, wohl weil er die beschädigte Darstellung nicht rekonstruieren konnte.

Die im oberen Drittel leicht konkav gewölbten Fresken der Nordwand (**Kat. Nrn. 69 - 73**) und Süd- wand (**Kat. Nr. 74**)¹⁷⁰⁷ projiziert Ramboux bei der Übertragung auf das Blatt streng in die Fläche. Die jedes Bildfeld rahmenden Bänder gibt Ramboux nicht wieder, sondern konzentriert sich allein auf die Darstellung. Eine Identifikation des Inhalts liefert Ramboux weder auf den Blättern selbst noch im Verzeichnis. Auch die Abfolge der jeweils auf ein Blatt kopierten Szenen erschließt sich nicht. Allein

¹⁷⁰² FUHRMANN, *Historica sacra*, II, Tafel I, bis auf Fresko Kat. Nr. 71. ZIEMKE, *Johann Anton Ramboux*, S. 80.

¹⁷⁰³ Die Blätter waren in einer Lieferung von Kopien enthalten, die Ramboux nach dem 11. 10. 1841 an die Düsseldorfer Akademie schickte. Ein Abschrift des entsprechenden, der Lieferung beigefügten Verzeichnisses trägt dieses Datum. StA Düsseldorf, II 618, 32r. Die erste Lieferung von Aquarellen hatte Ramboux nach dem 15. Dezember 1840 abgeschickt. Verzeichnis, 30r. StA Düsseldorf, II 618.

¹⁷⁰⁴ SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, V, pl. CI.

¹⁷⁰⁵ SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, II, S. 96; III, S. 121. ZIEMKE, *Johann Anton Ramboux*, S. 80.

¹⁷⁰⁶ Verzeichnis, Nr. 286. StA Düsseldorf, II 618, 31r.

¹⁷⁰⁷ WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, IV, Abb. 268 und 269.

das vorliegende Aquarell besitzt mit der Beschriftung unterhalb der Darstellung einen Hinweis auf das erste Bildfeld des Zyklus’.

Die vorliegende Darstellung ist in der Kapelle eigentlich übereck angeordnet: der kleine Teil der Darstellung links – vom kuppelgedeckten Turm bis zum linken Darstellungsrand – befindet sich eigentlich auf der im 90° Winkel anstoßenden Südwand. Wie bereits der Kopist der Aquarellkopie aus dem 17. Jahrhundert¹⁷⁰⁸ klappte Ramboux diesen Teil entsprechend um und erweckt den Eindruck eines ebenen Bildfeldes (so auch bei den *Kat. Nrn. 69* und *74*). Ob Ramboux selbst auf diese Idee kam – der Stich bei d’Agincourt¹⁷⁰⁹ zeigt den schmalen Teil der Darstellung auf der Südwand nicht – oder ob er durch das barocke Aquarell, das sich seit unbekanntem Zeitpunkt im Besitz von Ramboux’ Bekanntem Friedrich Overbeck befand,¹⁷¹⁰ zu der Abbildungsform angeregt wurde, muss offen bleiben. Anders als der barocke Kopist ergänzte Ramboux bei der Verbindung der beiden Teile das gewölbte Dach des Gebäudes rechts¹⁷¹¹ aus ästhetischen Gründen zu einer symmetrischen Form. Eine mutwillige Veränderung betrifft auch die Stellung der Füße des Kaisers.

Das Kompositionsgefüge ist nur leicht verändert: der Abstand zwischen dem Kaiser und den Müttern ist bei Ramboux etwas verringert. Das Kind rechts vom Kaiser ist ein wenig nach rechts gerückt, seine Hände überschneiden sich auf dem Fresko eigentlich mit dem Thronpfosten. Die Figur des knienden Greises im Vordergrund ist etwas zu breit wiedergegeben. Die tendenzielle Überlängung der Figuren insgesamt, besonders ihrer Hälse und Hände, bedeutet u.a. eine leichte Verzerrung der Komposition, die beispielsweise dazu führt, dass sich die Nähe zwischen Kaiser und Müttern verstärkt: So reicht die linke Hand des Kaisers über seine Schulter hinaus, auch die Hand der Mutter, die sich der Hand des Kaisers entgegenstreckt, reicht eigentlich nicht über die Schulter der neben ihr stehenden Mutter hinaus. Die ovale Form der Gesichter ist hier treffender wiedergegeben als auf dem Aquarell nach dem *Jüngsten Gericht (Kat. Nr. 41)*, die Gesichtsproportionen werden dadurch relativ genau beibehalten; allerdings wird die Länglichkeit der Gesichter überbetont durch den Mittelscheitel, den nahezu alle Mütter im Gegensatz zum Fresko tragen. Auch verzichtet Ramboux auf die dunkle Konturierung der Gesichter und Augen, so dass die Gesichter weicher, aber vor allem natürlicher wirken. Ihr Ausdruck wurde von Ramboux offenbar als zu schwach interpretiert, da er ihn, u.a. durch das Schrägstellen der eigentlich halbrunden Augenbrauen, intensiviert und im Sinne der Ikonografie furchtsamer und klagender erscheinen lässt. Dieses Stilmittel benutzte auch der Urheber der barocken Aquarellkopie, wie beide auch den Scheitel im Haar der Frauen deutlicher zeichnen, wohl um die Mütter femininer wirken zu lassen. Der lineare und stilisierte Charakter der Gewandmodellierung wird von Ramboux zugunsten einer höheren Natürlichkeit und Körperlichkeit abgeschwächt: er folgt nicht jeder Falte konsequent bis zum Ende. Zudem verwischt der Pinsel die Linearität.

Ein Hinweis auf die Verschmutzung des Freskos könnte der fehlenden Wiedergabe des grünen Streifens zu entnehmen sein. Dieser Streifen wird sowohl auf dem Fresko heute als auch auf der barocken

¹⁷⁰⁸ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Series Nova 3311, fol. 27. ZAHLTEN, Barocke Freskenkopien, Abb. 8.

¹⁷⁰⁹ SÉROUX D’AGINCOURT, Histoire de l’art, V, pl. CI, 2. Den Stich bei FUHRMANN, Historica sacra, II, Tafel I, konnte ich nicht überprüfen.

¹⁷¹⁰ Siehe S. 159.

¹⁷¹¹ APOLLONJ GHETTI, Ss. Quattro Coronati, Fig. 26.

Aquarellkopie zwischen dem Kaiser und dem kleinen Jungen sichtbar und reicht vom oberen Ende des ockerfarbenen Bodenstreifens bis etwa auf die Höhe des Thronsitzkissens. Wohl auch nicht erkannt hat Ramboux die roten Flecken des Aussatzes, die eigentlich auch die ausgestreckte Kaiserhand bedecken. Der mehr oder weniger starke Stockfleckenbefall dieses und der folgenden Blätter legt eine Rahmung unter Glas und Hängung in feuchten Räumen der Akademie nahe, obwohl die Blätter laut historischen Führern durch das *Museum Ramboux* nicht ausgestellt waren.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 87. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 3?¹⁷¹²

Kat. Nr. 68

Petrus und Paulus erscheinen dem aussätzigen Kaiser Konstantin im Traum

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,8 x 57,7 cm. Darstellung: 28,0 x 36,8 cm.

Verz. Nr. 286 (1841), Inv. Nr. 197.

Nach Fresko. 13. Jahrhundert.

Rom, SS. Quattro Coronati, Kapelle S. Silvester, Westwand.

Siehe auch *Kat. Nrn. 41* und *67*.

Abgesehen von leichten Ungenauigkeiten, z.B. der Höhe der Fenster des Turms äußerst rechts oder der Abstände der Figuren zueinander und zu der sie hinterfangenden Architektur, ist der äußerst linke obere Bereich um den Turm abweichend vom Fresko heute¹⁷¹³, einer barocken Aquarellkopie¹⁷¹⁴ und dem Stich bei d'Agincourt¹⁷¹⁵ wiedergegeben: vor dem durchfensterten Turmaufsatz befindet sich ein glattes Mauerstück, das den Turmaufsatz bis zur Hälfte verdeckt. Anders sind auch die Fensteröffnungen dargestellt: auf dem Fresko zeigt jede Seite zwei schmale hohe Öffnungen. Ramboux zeigt diesen Bereich ähnlich wie den rechts danebenliegenden Turmaufsatz: falls er ihn nicht tatsächlich so gesehen hat, muss ihn Ramboux willkürlich verändert haben. Vielleicht war er auch verschmutzt und deshalb kaum zu erkennen, so dass er ihn nach dem Vorbild des besser erhaltenen Turmaufsatzes „rekonstruiert“ haben könnte. Eine Veränderung bedeutet auch die auf der barocken Aquarellkopie berücksichtigten, aber hier fehlenden Abbildung der weißen Umrandung einiger Architekturelemente und damit eine Milderung der flächigen Wirkung der Darstellung. Dennoch: Die starke Flächigkeit der Darstellung, wie sie bei den Turmaufsätzen zum Ausdruck kommt, wird bei Ramboux nicht gemildert, sondern als wesentliches Stilmerkmal begriffen. Auch die folienartig vor dem Hintergrund und anscheinend über dem Boden schwebende Position des Mannes links sowie die vergleichbare Lage des hinteren linken Bettpfostens ändert Ramboux nicht – ganz anders übrigens als der ältere Stich bei

¹⁷¹² Das Faltblatt zur Ausstellung nennt hier keine bestimmte Szene, sondern schreibt „Aus der Geschichte Konstantins des Großen“.

¹⁷¹³ APOLLONJ GHETTI, Ss. Quattro Coronati, Fig. 26. WILPERT, Die römischen Mosaiken und Malereien, IV, Abb. 269.

¹⁷¹⁴ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Series Nova 3311, fol. 28. ZAHLTEN, Barocke Freskenkopien, Abb. 9.

¹⁷¹⁵ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, V, pl. CI, 3. Den Stich bei FUHRMANN, Historica sacra, II, Tafel II, konnte ich nicht überprüfen.

d'Agincourt,¹⁷¹⁶ der die Darstellung auf einer gemeinsamen Bodenebene anordnet und damit im Sinne des herrschenden Ideals korrigiert.

Zeichnet sich die Wiedergabe der Gewandfalten eher durch eine Reduktion ihrer Zahl aus, ergänzte Ramboux Falten an der vom Bett herabhängenden, hellen Unterdecke mit dem Ziel, die Decke stofflicher und damit natürlicher erscheinen zu lassen. Eine Abweichung, vielleicht infolge der Fehlinterpretation der verschmutzten Darstellung, bezieht sich auf den unteren Saum des kaiserlichen Übergewands: er ist nicht vollständig unterhalb des Kaisers sichtbar und verläuft nicht auf einer Linie. Differenziert hat Ramboux die Farbigkeit erfasst: heute wirkt das Kopfkissen und das Untergewand des Kaisers bläulich, das Übergewand bräunlich; zwischen den Blautönen des Übergewands und der Decke besteht heute kaum ein Unterschied. Die Farbigkeit der Stadtmauer unterscheidet sich auf dem Aquarell vom Fresko heute: die Mauer ist heute gleichmäßig hellrötlich-orange getönt.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 88; Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 3?¹⁷¹⁷

Kat. Nr. 69

Ausritt und Ankunft der drei Botschafter bei Papst Silvester

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,2 x 56,8 cm. Darstellung: 25,2 - 25,4 x 41,6 cm.

Verz. Nr. 286 (1841), Inv. Nr. 204.

Nach Fresko. 13. Jahrhundert.

Rom, SS. Quattro Coronati, Kapelle S. Silvester, West- und Nordwand.

Siehe auch ***Kat. Nrn. 41*** und ***67***.

Auf den Wänden der Kapelle verläuft die Darstellung eigentlich übereck: während sich die drei Reiter noch auf der Westwand befinden, setzt sich der Rest der Darstellung auf der im 90° Winkel anstoßenden, leicht konkav gewölbten Nordwand fort.¹⁷¹⁸ Dass es sich um eine fortgesetzte Darstellung handelt, erschloss sich Ramboux durch das Fehlen des trennenden Ornamentbands, das zwischen den übrigen Bildfeldern vor Ort anzutreffen ist; auch sind die beiden Bildfelder für sich etwas schmaler als die übrigen Bildfelder. Während die älteren Abbildungen der Fresken bei Fuhrmann und d'Agincourt beide Teile als gesonderte Bildfelder zeigen,¹⁷¹⁹ werden bei Ramboux beide Darstellungsteile, wie bereits auf der ältesten, ihm vielleicht bekannten Aquarellkopie aus dem 17. Jahrhundert¹⁷²⁰ (siehe ***Kat. Nr. 41, 67, 69, 73***), in einem Bildfeld vereint. In dieser Folge werden die Kompositionen – wiede-

¹⁷¹⁶ Den älteren Stich bei FUHRMANN, *Historica sacra*, II, Tafel II, konnte ich nicht überprüfen.

¹⁷¹⁷ Das Faltblatt zur Ausstellung nennt hier keine bestimmte Szene, sondern schreibt „Aus der Geschichte Konstantins des Großen“.

¹⁷¹⁸ ZAHLTEN, *Barocke Freskenkopien*, Abb. 16.

¹⁷¹⁹ FUHRMANN, *Historica sacra*, Tafeln III und IV. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, V, pl. CI, 4 und 5. Letzteres auch bei ZAHLTEN, *Barocke Freskenkopien*, Abb. 21.

¹⁷²⁰ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Series Nova 3311, fol. 29. ZAHLTEN, *Barocke Freskenkopien*, Abb. 10.

rum anders als auf der barocken Aquarellkopie – enger zusammengeschlossen. So überschneidet sich die angehobene Vorderhand des rechten Pferdes auf dem Fresko¹⁷²¹ eigentlich nicht mit dem linken Botschafter vor ihm oder dem ockergelben Hügel; auch befindet sich der Fuß des Hügels im Vordergrund nicht auf einer Höhe mit dem dritten Reiter von links. Auch die Pferde überschneiden sich stärker als auf dem Fresko; demzufolge ist auch die Beziehung der Pferdebeine zu den Palmstämmen verfälscht wiedergegeben. Diese Palmstämme verlaufen auf dem Fresko und den älteren Abbildungen bis zum unteren Rand der Darstellung. Da Ramboux auch den Pflanzenbewuchs auf dem untersten Bodenstreifen auf wenige Pflanzen reduziert abbildet, könnte dieser Bodenstreifen stärker verschmutzt gewesen sein, so dass er auch die Palmenstämme dort nicht erkannt hat. Verändert aber hat Ramboux die Darstellung der Palmwedel, denn auf dem Fresko und auf dem Stich bei d’Agincourt sind sie mit deutlich definierten Blättern dargestellt. Infolge einer Ungenauigkeit ist der Abstand zwischen den beiden Bäumen auf der rechten Darstellungshälfte bei Ramboux verkürzt, wodurch auch die drei Blattwedel sich nicht so weit entfalten können wie auf dem Fresko.

Das unverhältnismäßig erscheinende proportionale Verhältnis zwischen den Reitern und den Pferden wird auch von Ramboux im Sinne des Naturalismus korrigiert, allerdings nicht so stark wie auf den älteren Abbildungen: Die Reiter sind bei Ramboux etwas kleiner wiedergegeben, so dass der Kontrast zu den kleinen Pferden mit ihren noch kleineren Köpfen nicht zu groß ist. Zwischen anatomischer Korrektur und stilgerechter Übernahme schwankte Ramboux auch bei der Wiedergabe der Pferde. Die auf dem Fresko als vollrunde Formen dargestellten Muskeln an den Hinterhandschenkeln der beiden rechten Pferde werden von Ramboux nur halbrund wiedergegeben; auch die Muskeln und Sehnen an den Beinen werden naturalistischer interpretiert und die Falten an den Pferdehälsen reduziert. Auf der barocken Aquarellkopie und bei d’Agincourt finden sich noch weniger Falten an den Hälsen und bei d’Agincourt, einer stark verkleinerten Reproduktion des Freskos, gar keine Muskeldefinitionen an den Schenkeln. Die Farbigkeit erscheint auf dem Fresko heute kräftiger und die Linienstruktur des Hügels im Vordergrund unterscheidet sich, anders als bei Ramboux, eigentlich nicht von der Struktur des hinteren Berges – wohl Hinweise auf die Verschmutzung des Freskos zu Zeiten Ramboux’.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 89; ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 88; Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 3?¹⁷²²

Kat. Nr. 70

Papst Silvester zeigt Kaiser Konstantin die Bildnisse Petri und Pauli

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 42,9 x 57,2 cm. Darstellung: 25,3 -25, 5 x 33,2 cm.

Verz. Nr. 286 (1841), Inv. Nr. 198.

¹⁷²¹ APOLLONJ GHETTI, Ss. Quattro Coronati, Fig. 26. WILPERT, Die römischen Mosaiken und Malereien, IV, Abb. 268 und 269. Auch <http://www.bildindex.de>, Negativ-Nummer Z 05856.

¹⁷²² Das Faltblatt zur Ausstellung nennt hier keine bestimmte Szene, sondern schreibt „Aus der Geschichte Konstantins des Großen“.

Nach Fresko. 13. Jahrhundert.

Rom, SS. Quattro Coronati, Kapelle S. Silvester, Nordwand.

Siehe auch *Kat. Nrn. 41* und *67*.

Bei der Projektion des im oberen Drittel leicht konkav gewölbten Freskos¹⁷²³ in die Ebene kam es zu einer leicht verzerrten Wiedergabe dieses Bereichs: die Türme sind im Bezug zu den Figuren leicht überlängt. Die Kuppel des dritten Gebäudes von links verläuft auf dem Fresko niedriger und wurde aus ästhetischen Gründen an die Höhe des Satteldachs des Gebäudes daneben angeglichen – ähnlich wie auf dem Stich bei d’Agincourt¹⁷²⁴ aus dem späten 18. Jahrhundert, aber anders als auf einer Aquarellkopie aus dem 17. Jahrhundert.¹⁷²⁵ Eine Ergänzung scheint auch das Fenster zu sein, das hinter dem Kopf des ersten Mannes von links sichtbar wird, da es auf dem Fresko heute fehlt. Eine leichte Mildertung der Flächigkeit bedeutet der Verzicht auf die Abbildung der hellen seitlichen Konturierung der Ziegelmauer des äußerst linken Gebäudes. Der schmale Streifen, auf dem die Figuren stehen und der auf der linken Hälfte ein Eierstabmuster zeigt, ist übereinstimmend mit dem heutigen Befund des Freskos wiedergegeben. Abweichend indes ist die Stellung des äußerst rechts Stehenden erfasst: auf dem Fresko steht er nicht *auf*, sondern *unterhalb* des schmalen Eierstabstreifens. Offenbar störte sich Ramboux daran, dass die Füße sich „außerhalb“ des eigentlichen Bildfeldes befinden – ähnlich wie auch der Stecher bei d’Agincourt, aber abweichend von dem älteren Aquarellkopisten aus dem 17. Jahrhundert, der sich hier wiederum enger am Original orientierte. Zutreffend übernommen ist von Ramboux aber die Position des knienden Kaisers mit dem „schwebenden“ rechten Fuß, wiederum abweichend von d’Agincourt, aber übereinstimmend mit der barocken Aquarellkopie. Wesentlich näher am Original als beide ist Ramboux bei der Wiedergabe der Gewandbildung, wenngleich auch hier die Tendenz zur Verkürzung der Faltenverläufe zu beachten ist, die zu einer Verstärkung der Körperlichkeit führt. Kleinere Ungenauigkeiten betreffen auch die Proportionen: der Kopf des Papstes ist etwas kleiner wiedergegeben, der Nimbus wirkt dadurch größer. Unverhältnismäßig ist auch die Größe des Nimbus Petri auf dem Bildnis; die Veränderung führt dazu, dass das Gesicht Pauli zum Teil überschritten wird.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 90; Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 3?¹⁷²⁶

¹⁷²³ WILPERT, Die römischen Mosaiken und Malereien, IV, Abb. 269.

¹⁷²⁴ SÉROUX D’AGINCOURT, Histoire de l’art, V, pl. CI, 6. Den Stich bei FUHRMANN, Historica sacra, II, Tafel V, konnte ich nicht überprüfen.

¹⁷²⁵ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Series Nova 3311, fol. 30. ZAHLTEN, Barocke Freskenkopien, Abb. 11.

¹⁷²⁶ Das Faltblatt zur Ausstellung nennt hier keine bestimmte Szene, sondern schreibt „Aus der Geschichte Konstantins des Großen“.

Kat. Nr. 71Die Taufe Kaiser Konstantins durch Papst Silvester

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,4 x 56,6 cm. Darstellung: 25,4 x 34,2 cm.

Verz. Nr. 286 (1841), Inv. Nr. 203.

Nach Fresko. 13. Jahrhundert.

Rom, SS. Quattro Coronati, Kapelle S. Silvester, Nordwand.

Siehe auch **Kat. Nrn. 41** und **67**.

Vielleicht sah Ramboux die auf dem Fresko¹⁷²⁷ heute fehlenden Kreuze auf dem Pallium des Papstes – eine Aquarellkopie aus dem 17. Jahrhundert¹⁷²⁸ zeigt nur die oberen zwei Kreuze; die übrigen zwei hätte Ramboux auf Grundlage der Darstellungen auf den anderen Fresken aber auch hinzufügen können. Ramboux ergänzt den Oberarm und den schmalen Streifen Gewand des äußerst links stehenden Mannes – auf dem Fresko fehlen diese Bereiche, obwohl sie sichtbar sein müssten. Er verfährt mit dieser Ergänzung ganz ähnlich wie der Zeichner der älteren Aquarellkopie; auf dem Stich bei d'Agincourt¹⁷²⁹ ist die Figur des Mannes dagegen vollständig weggelassen. Wie auf der älteren Aquarellkopie wird durch die Ergänzung der schmale Mauerstreifen verdeckt, der auf dem Fresko sichtbar ist. Kannte Ramboux die Aquarellkopie, die sich seit unbekanntem Zeitpunkt im Besitz seines Bekannten Friedrich Overbeck befand,¹⁷³⁰ und zog er sie als Quelle heran, um den früheren Zustand des Freskos zu rekonstruieren? Auch die Öffnung des Taufbeckens ist, übereinstimmend mit den älteren Abbildungen und abweichend vom Fresko heute, kleiner wiedergegeben. Doch zeigt Ramboux im Gegensatz zu diesen das Wasser durchsichtig und mit den charakteristischen weißen Wellenlinien. Wie bereits bei den übrigen Aquarellen nach dem Zyklus beobachtet, ist Ramboux auch hier im Umgang mit der originalen Gesichts- und Gewandbildung näher am Fresko als die älteren Bilddokumente. Zwar lässt Ramboux die Wangenflecken weg und vermeidet die Konturierung der Augen, doch vollzieht er im Fall des dritten Mannes von rechts die charakteristischen Stirnfalten nach.

Die Farbigkeit des Freskos heute weicht leicht vom Aquarell ab, beispielsweise ist der Bodenstreifen gräulich, das Übergewand des Papstes roséfarbig und das Untergewand grünlich akzentuiert, ähnlich auch der Untergewandsaum des dritten Mannes von rechts. Wohl Hinweise auf den leicht anderen (besseren) Erhaltungszustand des Freskos zu Zeiten Ramboux'.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 91; Ausstellung: JOHANN ANTON

RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr.

3?¹⁷³¹

¹⁷²⁷ APOLLONJ GHETTI, Ss. Quattro Coronati, Fig. 27. WILPERT, Die römischen Mosaiken und Malereien, IV, Abb. 269.

¹⁷²⁸ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Series Nova 3311, fol. 31. ZAHLTEN, Barocke Freskenkopien, Abb. 12.

¹⁷²⁹ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, V, pl. CI, 7. Den Stich bei FUHRMANN, Historica sacra, II, Tafel VI, konnte ich nicht überprüfen.

¹⁷³⁰ Siehe S. 159.

¹⁷³¹ Das Faltblatt zur Ausstellung nennt hier keine bestimmte Szene, sondern schreibt „Aus der Geschichte Konstantins des Großen“.

Kat. Nr. 72Kaiser Konstantin krönt Silvester zum Papst und leistet ihm den Zügeldienst

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,2 x 56,6 cm. Darstellung: 26,1 x 37,8 cm.

Verz. Nr. 286 (1841), Inv. Nr. 201.

Nach Fresko. 13. Jahrhundert.

Rom, SS. Quattro Coronati, Kapelle S. Silvester, Nordwand.

Siehe auch **Kat. Nrn. 41** und **67**.

Vielleicht ergänzte Ramboux das untere Paar Fensteröffnungen des zweiten schmalen Gebäudes von links und die Kreuze auf dem Pallium des Papstes – sie finden sich auf dem Fresko heute¹⁷³² nicht (**Abb. 85**). Die Palliumkreuze allerdings, die bei Ramboux übereinstimmend mit solchen auf anderen Fresken des Zyklus' gestaltet sind, werden auf dem Stich bei d'Agincourt abgebildet¹⁷³³ (**Abb. 86**), wenn auch nur teilweise und in einer anderen Form. Wie auf den anderen Aquarellen nach dem Zyklus zu beobachten, ist auch hier der Hals des Kaisers überlängte wiedergegeben. Auch bei der Wiedergabe der anderen Figuren verzichtete Ramboux darauf, die dunkle Umrandung der Augen, die dunkle, fleckenförmige Akzentuierung der Wangen und die Stirnfalten abzubilden. Dadurch wirken die Gesichter vergleichsweise glatt und ausdruckslos – unterstützt wird dies durch die helleren Augenbrauen und die fehlende oder hellere Schattierung der Unterkiefer. Ganz ähnlich gestaltete auch der Aquarellkopiist des 17. Jahrhunderts¹⁷³⁴ die Gesichter der Dargestellten, weicht aber insgesamt noch stärker vom originalen Erscheinungsbild ab als Ramboux. Ähnlich wie bei der Gewandbildung: Hier erfasst Ramboux die lineare Modellierung und die Gewandschnitte zutreffender, wenngleich er im Vergleich zum Fresko nicht alle Falten konsequent nachvollzieht.

Anders als die barocke Aquarellkopie zeigt Ramboux die heute hellgrüne Fläche, die etwa auf Höhe des Papstknies zwischen Papst und Kaiser bis zum ockerfarbenen Boden verläuft, nicht. Wohl war das Fresko zu verschmutzt, um sie zu erkennen. Verschmutzt oder verstaubt war wohl auch das Rahmenband am rechten Bildrand, so dass es Ramboux als blauen Himmelsstreifen interpretierte und die Gräser und Blumen, die den Bodenstreifen auf seiner gesamten Breite bewachsen und die auch die barocke Aquarellkopie aus dem 17. Jahrhundert zeigt, nicht erkannt hat. Vergleichbares gilt für den linken Bereich des Throns: die barocke Kopie zeigt ihn weitgehend übereinstimmend mit seinem heutigen Erscheinungsbild, bei Ramboux fehlen Besatzsteine und die Form des Fußkissens an der linken Ecke ist verändert. Demgegenüber ist die Farbigekeit des Kaisergewands anscheinend wesentlich besser erhalten gewesen als heute. Auch die Farben der Gewänder des Mannes links (heute heller rot), des Papstübergewands (Übergewand dunkler) oder des Pferdesattels (hellrot) sind auf dem Fresko heute leicht verändert. Die Flecken im linken Blattrand (außerhalb der Darstellung) sind Farbflecken, die versehentlich während der Kolorierung auf das Blatt kamen. Siehe ferner **S. 143 - 144**.

¹⁷³² ZAHLTEN, Barocke Freskenkopien, Abb. 18. WILPERT, Die römischen Mosaiken und Malereien, IV, Abb. 269.

¹⁷³³ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, V, pl. CI, 8. Den Stich bei FUHRMANN, Historica sacra, II, Tafel VII, konnte ich nicht überprüfen.

¹⁷³⁴ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Series Nova 3311, fol. 32. ZAHLTEN, Barocke Freskenkopien, Abb. 13.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 92; Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 3?¹⁷³⁵

Kat. Nr. 73

Kaiser Konstantin führt Papst Silvester durch Rom

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 42,9 x 56,1 cm. Darstellung: 25,7 x 43,4 cm.

Verz. Nr. 286 (1841), Inv. Nr. 199.

Nach Fresko. 13. Jahrhundert.

Rom, SS. Quattro Coronati, Kapelle S. Silvester, Nord- und Ostwand.

Siehe auch *Kat. Nrn. 41* und *67*.

Die Darstellung ist auf den Wänden der Kapelle übereck angeordnet: Der kleine Teil der Darstellung rechts – ab der vertikalen Hälfte des Reiters im Stadttor bis zum rechten Darstellungsrand – befindet sich eigentlich auf der im 90° Winkel anstoßenden Ostwand. Wie bereits der Kopist der Aquarellkopie aus dem 17. Jahrhundert¹⁷³⁶ klappte Ramboux diesen Teil entsprechend um und erweckt den Eindruck eines ebenen Bildfeldes (so bereits bei den *Kat. Nrn. 67* und *69*). Ob Ramboux selbst auf diese Idee kam – der Stich bei d’Agincourt¹⁷³⁷ bricht mit dem Soldaten neben dem Stadttor unklar ab – oder ob er durch das barocke Aquarell, das sich seit unbekanntem Zeitpunkt im Besitz von Ramboux’ Bekanntem Friedrich Overbeck befand,¹⁷³⁸ zu der Abbildungsform angeregt wurde, muss offen bleiben.

Kleinere Ungenauigkeiten betreffen die schrägere Neigung des Schirms und seine Beschneidung durch den Bildfeldrand: auf dem Fresko¹⁷³⁹ (*Abb. 84*) reicht die hier abgeschnittene Schirmspitze über das Bildfeld und die schmale Rahmung hinaus. Auch die Lage des rechten Kaiserfußes ist bewusst verändert: der Fuß ist eigentlich senkrecht ausgerichtet und steht auf dem schmalen unteren Rahmenband des Freskos. Beide Abänderungen sind Konsequenz daraus, dass Ramboux die Rahmung des Bildfeldes unberücksichtigt ließ, weil er sie’ offenbar aus ästhetischen Gründen nicht als Teil des Bildfeldes interpretierte. Anders verfuhr er bei der Wiedergabe eines anderen, hinsichtlich der Beziehung von Darstellung und Rahmung ähnlichen Freskos (*Kat. Nr. 39*). War er sich im vorliegenden Fall der stilistischen Besonderheit noch nicht bewusst?

Wie auf dem vorhergehenden Aquarell (*Kat. Nr. 72*) sind auch hier die Kreuze auf dem Pallium wohl teilweise ergänzt, da auf dem Fresko heute nur noch Spuren erhalten sind und bereits auf einer Aquarellkopie des 17. Jahrhunderts nur die Kreuze am Hals vorhanden sind. Ähnlich wie auf den übrigen

¹⁷³⁵ Das Faltblatt zur Ausstellung nennt hier keine bestimmte Szene, sondern schreibt „Aus der Geschichte Konstantins des Großen“.

¹⁷³⁶ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Series Nova 3311, fol. 33. ZAHLTEN, Barocke Freskenkopien, Abb. 14.

¹⁷³⁷ SÉROUX D’AGINCOURT, Histoire de l’art, V, pl. CI, 9. Den Stich bei FUHRMANN, Historica sacra, II, Tafel VIII, konnte ich nicht überprüfen.

¹⁷³⁸ Siehe S. 159.

¹⁷³⁹ ZAHLTEN, Barocke Freskenkopien, Abb. 19. WILPERT, Die römischen Mosaiken und Malereien, IV, Abb. 269.

Aquarellen nach dem Freskenzyklus fallen Gesichts- und Gewandbildung aus und ist die „schwebende“ Position einiger Figuren zutreffend erfasst. Auffällig ist auf dem vorliegenden Aquarell im Gegensatz zum Stich bei d'Agincourt die relative Beibehaltung der Proportionen u.a. des Papstpferdes und des Papstes selbst: der im Vergleich zum großen Pferdekörper kleine Pferdekopf scheint – anders als auf der barocken Aquarellkopie – bei Ramboux etwas größer auszufallen als auf dem Fresko und wäre damit etwas natürlicher wiedergegeben. Das „unnatürliche“ proportionale Verhältnis von Pferd zur Figur des Papstes ist bei Ramboux im Gegensatz zur barocken Aquarellkopie berücksichtigt, aber im Vergleich zum Fresko noch gesteigert, da die Papstfigur überlängt wiedergegeben ist.

Die auf dem Fresko heute vorhandene grüne Fläche, die etwa auf der Höhe der Pferdebrust die Darstellung durchgehend bis zum Stadttor hinterfängt, scheint Ramboux aufgrund von Verschmutzung nicht erkannt zu haben. Die Farbigkeit des heute bräunlich erscheinenden kaiserlichen Untergewands hätte Ramboux auf Grundlage der Darstellung auf anderen Fresken des Zyklus' rekonstruieren können, falls er es nicht doch besser erhalten gesehen hat. Farbige Abweichungen sind auch bei den übrigen Gewändern zu beobachten, die auf den einst stärker verschmutzten oder verstaubten Zustand des Freskos zu verweisen scheinen. Siehe auch *S. 143*.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 93; Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 3?¹⁷⁴⁰

Kat. Nr. 74

Kaiserin Helena bei der Auffindung des Kreuzes und der Kreuzesprobe

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,2 x 56,7 cm. Darstellung: 25,3 x 41,8 - 42,1 cm.

Verz. Nr. 286 (1841), Inv. Nr. 200.

Nach Fresko. 13. Jahrhundert.

Rom, SS. Quattro Coronati, Kapelle S. Silvester, Südwand.

Siehe auch *Kat. Nrn. 41* und *67*.

Der Bereich ab den Gewandsäumen der vier Frauen und der breitere grüne Wiesenabschnitt vor dem Hügel sind, im Unterschied zu einer Aquarellkopie aus dem 17. Jahrhundert¹⁷⁴¹, bis zum unteren Rand von Ramboux ergänzt worden: die Wand ist in diesem Bereich mit einer Türöffnung durchbrochen. Die Ergänzungen decken sich nicht mit denen auf dem Stich bei d'Agincourt¹⁷⁴² und weichen auch stilistisch, was die Gewandsäume und die Fußstellungen angeht, vom Stil der Fresken ab. Die Gestaltung der Schuhe jedoch orientiert sich im Fall der Kaiserin Helena an den roten Schuhen des Kaisers (z.B. *Abb. Kat. Nr. 72*). Den Hügel gibt Ramboux proportional etwas breiter wieder: das rechte Kreuz

¹⁷⁴⁰ Das Faltblatt zur Ausstellung nennt hier keine bestimmte Szene, sondern schreibt „Aus der Geschichte Konstantins des Großen“.

¹⁷⁴¹ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Series Nova 3311, fol. 25. ZAHLTEN, Barocke Freskenkopien, Abb. 6.

¹⁷⁴² SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, V, pl. CI, 10.

wird auf dem Fresko eigentlich nicht vollständig von dem Hügel hinterfangen. Zutreffend übernommen ist der Stab rechts von diesem Kreuz, noch heute sind auf dem Fresko¹⁷⁴³ entsprechende Spuren erkennbar – auf der barocken Kopie und dem Stich bei d'Agincourt fehlt dieses Detail. Wie auch auf den anderen Ramboux-Aquarellen nach dem Freskenzyklus fällt die Gesichts- und Gewandbildung aus und sind Hände und Häse tendenziell überlängte. Die Mittelscheitel der Frisuren sind von Ramboux stärker betont worden.

Bei dem Fleck im oberen rechten Randbereich (außerhalb der Darstellung) handelt es sich um einen Farbfleck, der versehentlich während der Kolorierung auf das Blatt kam.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 94; Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 3?¹⁷⁴⁴

Kat. Nr. 75

Thronender Christus mit Papst Innozenz IV und Wilhelm der Cardinal-Diakon von S. Eustatius mit den Heiligen Hippolyt, Lorenz, Stephan und Eustatius

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 41,4 x 46,5 cm. Darstellung: 33,9 x 34,0 cm.

Oben außerhalb der Darstellung: EPITAFIO A SAN LORENZO FVOR' LE MVRA DI ROMA

Kat. Nr. 35 (1851), Kat. Nr. 15 (1841), Verz. Nr. 55 (1840), Inv. Nr. 179.

Nach Fresko. 1256.

Rom, S. Lorenzo fuori le mura, Epitaphgemälde über dem Grabmal von Kardinal Guglielmo Fieschi.

Auch von diesem Fresko existierte bei d'Agincourt bereits ein Nachstich¹⁷⁴⁵ als Ramboux das Fresko kopierte. D'Agincourt sieht das Fresko als Beispiel für das „barbarische“ Erbe der Byzantiner in der italienischen Kunst: erkennbar an der Praxis, Netze goldener Linien zu malen und unfähig zu einer Hell-Dunkel-Modellierung zu sein.¹⁷⁴⁶ In der Literatur des unmittelbaren persönlichen Umfeldes von Ramboux bleibt das Fresko unerwähnt. In der *Beschreibung der Stadt Rom* werden 1821 die „alten und verdorbenen Malereien“ der Kirche erwähnt, Rumohr spricht 1827 nur von den Fresken des Portikus'.¹⁷⁴⁷ Ramboux datiert das Fresko in das 13. Jahrhundert.¹⁷⁴⁸ Er bildete das Fresko noch vor der Übermalung während des Pontifikats Papst Pius' IX (1846 - 1878) ab. Im zweiten Weltkrieg wurde das Fresko vollständig zerstört, noch erhalten ist die Inschrift, die sich, wie auf dem Aquarell abgebildet, unterhalb der einstigen Darstellung befindet.¹⁷⁴⁹ Siehe ferner auch *S. 172* und die *Abb. 156 - 158*.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 95.

¹⁷⁴³ WILPERT, Die römischen Mosaiken und Malereien, IV, Abb. 269.

¹⁷⁴⁴ Das Faltblatt zur Ausstellung nennt hier keine bestimmte Szene, sondern schreibt „Aus der Geschichte Konstantins des Großen“.

¹⁷⁴⁵ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, V, pl. CVI, 1 und 4.

¹⁷⁴⁶ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, II, S. 99; III, S. 127.

¹⁷⁴⁷ PLATNER/BUNSEN/GERHARD/RÖSTELL, Beschreibung der Stadt Rom, III, 2, S. 322. RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 175. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 81.

¹⁷⁴⁸ Verzeichnis, Nr. 55. StA Düsseldorf, II 618, 22v. Mosler folgte dieser Zuschreibung. [MOSLER], Verzeichnis, S. 3 - 4 und MOSLER, Museum Ramboux, S. 9 - 10.

¹⁷⁴⁹ ANDALORO, La Pitture Medievale, Nr. 6, S. 77 - 94.

Kat. Nr. 76Kreuzigung Petri

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,7 x 41,5 cm. Darstellung: 40,5 x 34,5 - 34,7 cm.

Kat. Nr. 36 (1851), Verz. Nr. 43 (1840), Inv. Nr. 23.

Nach Fresko. Um 1277 - 1280. Cimabue (um 1240 - 1301/1302) und Werkstatt.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, nördlicher Querhausarm, Nordwand, unteres Register.

Der genaue Zeitpunkt der Entstehung dieses Aquarells ist unbekannt, wie auch im Fall der meisten der zahlreichen folgenden Blätter nach Fresken aus S. Francesco. Wohl entstand es während einer der nachweisbaren Aufenthalte in Assisi zwischen 1834 und 1837. Unbekannt war die Freskenausmalung der Kirche insbesondere unter Nazarenern während dieses Zeitraums längst nicht mehr; beispielsweise zeichnete bereits vor 1821 der Ramboux-Bekannte Vogel von Vogelstein¹⁷⁵⁰ nach einigen der vielen Fresken. Nach dem vorliegenden Fresko hatte bereits Ende des 18. Jahrhunderts Carlo Lasinio eine Zeichnung für Lastris Stichwerk *L'Etruria pittrice* gestochen (**Abb. 97**). Dort wird es Giunta Pisano zugeschrieben,¹⁷⁵¹ wie auch von Ramboux.¹⁷⁵²

Das Fresko befand sich wohl in den 1830er Jahren in ähnlich schlechtem Erhaltungszustand wie heute¹⁷⁵³ (**Abb. 96**); zudem war es wohl verschmutzter. Heute wird es bestimmt von einer braun-rötlichen Tönung, in der auch das Aquarell gehalten ist. Ramboux zeigt in diesem Ton die Architekturen, die Köpfe der linken Menschenmenge, das Kreuz und Paulus. Die Gewänder der Heiligen rechts und der Soldaten links zeigt Ramboux in zurückhaltenden Farben. Neumeyer hält das Aquarell aufgrund der „ungemein genauen Wiedergabe“ aller Details für eine der wertvollsten Arbeiten von Ramboux.¹⁷⁵⁴ Tatsächlich ist die Annäherung an die erhaltene Darstellung groß, auch bei der wohl vorgenommenen Rekonstruktion der Gesichter der beiden rechten Heiligen ist die Bemühung erkennbar, sich dem Cimabue-Stil anzupassen. Siehe auch **S. 150**.

Literatur: NEUMEYER, Ramboux, S. 61 - 62; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 221;

ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 71.

Kat. Nr. 77Engelsturz

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,5 x 59,6 cm. Darstellung: 43,3 x 54,8 cm.

¹⁷⁵⁰ Die Abbildungen, wohl Nachzeichnungen, sind verschollen. Anlässlich einer Beschreibung der Kirche S. Francesco, Assisi liest man im Kunstblatt 1821: „Es thut mir leid, daß ich meinen Lesern die Vorstellung nicht durch Abbildungen habe erleichtern können [...]. [...] höchst wünschenswerth wäre es, daß Hr. Vogel aus Sachsen seine vortrefflichen in Assisi gemachten Zeichnungen den Kunstfreunden nicht länger vorenthielte.“ Kunstblatt, 46, 7. 6. 1821, S. 184.

¹⁷⁵¹ Tav. VI.

¹⁷⁵² Verzeichnis, Nr. 43. StA Düsseldorf, II 618, 22r. Mosler folgt ihm darin. MOSLER, Museum Ramboux, S. 10.

¹⁷⁵³ POESCHKE, Wandmalerei, Abb. 12 auf S. 49. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 2065 und Detailabb. 2066.

¹⁷⁵⁴ „Alle Details sind ungemein genau wiedergegeben. Auch in den Gesichtern ist eine grösstmögliche Annäherung an den byzantinisch-römischen Typ gesucht. Einzelheiten wie der Fensterbogen über dem zweiten Engel sind wiedergegeben (im Original kaum sichtbar) und geben einen Anhaltspunkt für die Zuverlässigkeit der Copie. - Das Blatt gehört zu den wertvollsten Arbeiten Ramboux' und setzt ein längeres Sicheinleben in die Freskenkunst S. Francescos voraus.“ NEUMEYER, Ramboux, S. 61.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: GIUNTA PISANO • PINS • Rechts daneben wohl von späterer Hand mit Bleistift: Engelsturz.

Verz. Nr. 41 (1840), Inv. Nr. 24.

Nach Fresko. Um 1277 - 1280. Cimabue (um 1240 - 1301/1302) und Werkstatt.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, südlicher Querhausarm, Westwand, Lünette.

Ramboux schreibt das Fresko Giunta Pisano zu.¹⁷⁵⁵ Wie bei d'Agincourt wiedergegeben,¹⁷⁵⁶ war das Fresko um 1800 bereits stark beschädigt, scheint sich aber in einem etwas besseren Zustand als heute befunden haben.¹⁷⁵⁷ Die deutlichen Unterschiede zwischen der Wiedergabe auf dem Stich und der vollständiger anmutenden Wiedergabe auf dem Aquarell erklären sich nicht zwingend dadurch, dass Ramboux die beschädigten Bereiche frei ergänzte.¹⁷⁵⁸ Auffällig ist nämlich, dass der Stich auch die Bereiche, vor allem rechts unten, als fehlend ausweist, die auf dem Fresko heute noch intakt sind: wohl waren diese Bereiche so stark verschmutzt und abgerieben, dass der Zeichner nichts erkennen konnte; denkbar ist auch, dass der Stecher die Zeichnung nicht angemessen in die relativ kleinen Stich überführen konnte¹⁷⁵⁹ – er hätte damit tatsächliche Fehlstellen (Verluste) und undeutlich zu erkennen den Bereichen der Darstellung gleich behandelt. Im Zeitraum von 1834 - 1837, als das vorliegende Aquarell höchstwahrscheinlich entstand, war das verschmutzte Fresko vielleicht bereits stärker beschädigt als um 1800. Wie an der eigentümlichen Farbgebung des Aquarells erkennbar, hat sich Ramboux sehr genau mit dem farbigen Erscheinungsbild und damit verbunden mit dem Erscheinungsbild der Darstellung insgesamt auseinandergesetzt. Auch hinsichtlich der Abbildungsgröße war der Raum für eine detailliertere Wiedergabe größer. Dort, wo er noch Reste der Darstellung erkennen konnte, rekonstruierte er sie verdeutlichend, in Orientierung an besser erhaltenen Bereichen. Farbreste wählte er als Grundfarbe für die begrenzten Bereiche, in denen er die Farbreste vorfand. Rekonstruierende Ergänzungen werden sich wohl besonders im heute großflächig verlorenen Bereich der gefallenen Engel links befinden, wobei er sich an den besser erhaltenen Dämonen rechts hätte orientieren können. Auffällig ist aber, dass die Gesichter der Dämonen individuell gestaltet sind, was vermuten lassen könnte, dass Ramboux jene Figuren vielleicht tatsächlich besser erhalten vorgefunden hat. Mit Sicherheit eigenmächtig ergänzt hat Ramboux das Fresko aber im unteren rechten Bereich, wo sich ungefähr zwischen dem ersten und zweiten Dämonen von unten rechts bereits die hochrechteckigen Maueröffnung befunden haben muss.

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, S. 93 - 94; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 197; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 47 und Abb. 5; BONSANTI, Giorgio (Hrsg.), La Basilica di San Francesco ad Assisi, Bd. 2.1, Modena 2002, S. 571 und Abb. 237.

¹⁷⁵⁵ Verzeichnis, Nr. 41. StA Düsseldorf, II 618, 22r.

¹⁷⁵⁶ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, V, pl. CX, 1.

¹⁷⁵⁷ RUF, Fresken der Oberkirche, Abb. auf S. 279. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1888.

¹⁷⁵⁸ MARTIUS, Die Franziskuslegende, S. 93 - 94.

¹⁷⁵⁹ MARTIUS, Die Franziskuslegende, S. 93 - 94.

Kat. Nr. 78Besuch der drei Engel bei Abraham

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 42,3 x 58,0 cm. Darstellung: 30,0 x 30,2 cm.

Unterhalb der Darstellung mit hellbrauner Feder: CIMABUE.

Verz. Nr. 59 (1840), Inv. Nr. 29.

Nach Fresko. Um 1290. Römische Meister.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, Nordwand, drittes Joch, mittleres Register.

Ähnlich wie auf den anderen Aquarellen nach den seitlichen Fresken des zweiten Registers des Langhauses überführte er auch dieses, am oberen rechten Rand leicht eingedrückte hochrechteckige Fresko in ein regelmäßiges quadratisches Bildfeld.

Ramboux nennt das Fresko insgesamt „sehr ruiniert“,¹⁷⁶⁰ und es ist daher anzunehmen, dass das Aquarell rekonstruierende Ergänzungen verlorener und/oder schlecht erkennbarer Bereiche enthält. Das Fresko weist heute¹⁷⁶¹ insbesondere in der linken Hälfte große Fehlstellen auf. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Bereiche bereits um 1834 - 1837, als das Aquarell entstand, fehlten; zudem war der *intonaco* wohl oberflächlich beschädigt (abgerieben) und verschmutzter als heute. Ergänzungen könnten etwa im Bereich des Kopfes und Gesichts Abrahams vorliegen – bei der „Rekonstruktion“ hätte sich Ramboux an besser erhaltenen, thematisch um Abraham kreisenden Fresken orientieren können. Der Stab, den der mittlere Engel trägt, endet auf dem Aquarell über der Schulter mit – vielleicht ergänztem – Kreuz. Auffällig sind ferner Abweichungen von heute (und damals) erhaltenen Bereichen: so kleidet Ramboux den rechten und linken Engel in ein Übergewand, das ein an der Brust und Schulter sichtbares rotes Untergewand bis zu den Füßen bedeckt. Der Saum des weißen Übergewands des mittleren Engels verläuft nicht von links unten nach rechts oben, sondern von rechts unten nach links oben. Man könnte mit Neumeyer annehmen, dass Ramboux die Bleistiftvorzeichnung nicht vollständig ausgearbeitet hatte, als er mit der Kolorierung abseits des Freskos begann.¹⁷⁶²

Literatur: NEUMEYER, Ramboux, S. 59 - 60; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 254;

ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 97.

Kat. Nr. 79Opferung Isaaks

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 42,1 x 57,6 cm. Darstellung: 30,2 x 30,1cm.

Unterhalb der Darstellung: Cimabue.

Verz. Nr. 58 (1840), Inv. Nr. 30.

Nach Fresko. Um 1290. Unbekannte Meister.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, Nordwand, mittleres Register.

¹⁷⁶⁰ Ramboux charakterisiert das Fresko als „sehr ruiniert“. Verzeichnis, Nr. 59. StA Düsseldorf, II 618, 22v.

¹⁷⁶¹ RUF, Fresken der Oberkirche, Abb. auf S. 133. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1620 und Detailabb. 1621.

¹⁷⁶² Ursächlich war wohl nicht das von Neumeyer vermutete, für den „fremden Stoff“ noch nicht geschulte Auge. NEUMEYER, Ramboux, S. 59 - 60.

Mögliche Rekonstruktionen auch dieses zu Ramboux' Zeiten „sehr ruinierten“¹⁷⁶³ Freskos¹⁷⁶⁴ erstrecken sich auf dem zwischen 1834 und 1837 entstandenen Aquarell auf den Bereich des Schafes im linken Vordergrund, die Landschaft und den Himmel. Die Farbgebung ist heller und klarer als auf dem heutigen Fresko: der Himmel ist strahlend kobaltblau, die Wiese und Büsche von einem sehr hellen Grün, die Flammen des Opferaltars wie die Schuhe, die Ärmel des Untergewands, das Band um die Schulter Abrahams sowie der Ärmel der Hand Gottes sind wie die Wolken rubinrot. Ganz offenbar handelt es sich hier um den Versuch, die versehrte Farbigkeit durch Beschädigung und Verschmutzung in ihrem ursprünglichen Zustand zu rekonstruieren. Siehe ferner *S. 147*.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 253; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 96.

Kat. Nr. 80

Erschaffung der Welt

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 48,6 x 60,6 cm. Darstellung: 40,9 x 40,9 cm.

Unterhalb der Darstellung mit hellbrauner Feder: GIOAN CIMABÙ.

Verz. Nr. 51 (1840), Inv. Nr. 31.

Nach Fresko. Um 1290. Jacopo Torriti (tätig um das Ende des 13. Jahrhunderts).

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, Nordwand, viertes Joch, oberes Register.

Eine von Ramboux bewusst getroffene Entscheidung war es, die eigentlich oben links beschnittene Himmelsgloriole mit Sonne und Mond als vollständiges Rund wiederzugeben: er vergrößert damit die Darstellung. Zudem passte Ramboux das Bildfeld, das eigentlich die Form eines Viertelkreissegments besitzt, in ein Quadrat ein. Auf diesem Quadrat setzte er die Darstellung im unteren linken Bereich fort und kolorierte den Rest in einem hellen Blau. Der Grund für diese Ergänzungen war offenbar der Wunsch, das Bildfeld an die quadratisch geformten Bildfelder des mittleren Registers anzugleichen. Ramboux merkt, im Gegensatz zu den Fresken des mittleren Registers, in seinem Verzeichnis nichts über Beschädigungen des Freskos an.¹⁷⁶⁵ Es ist dennoch sehr wahrscheinlich, dass er auch dieses Fresko im Zeitraum von 1834 - 1837, als das Aquarell entstand, bereits mit den Beschädigungen, die es heute aufweist,¹⁷⁶⁶ angetroffen hat. Er hätte in diesem Fall den verlorenen rechten oberen Bereich ergänzt: der rechte Bereich der Aureole vervollständigte er durch die Spiegelung der erhaltenen linken Seite; die rechte Körperhälfte Christi scheint bis auf die Hand frei ergänzt zu sein, für den Nimbus hätte sich Ramboux noch vorliegenden Resten bedienen können. Die Figur Christi zeigt eine deutliche naturalistische Interpretation. Nicht nur, dass der linken Arm auf dem Aquarell eine anatomisch korrektere Haltung einnimmt, auch die Art der Modellierung ist verändert: Das Gewand ist zwar in seinem Schnitt relativ getreu nachgeahmt bzw. ergänzt, aber hinsichtlich des Faltenwurf stark verein-

¹⁷⁶³ Verzeichnis, Nr. 58. StA Düsseldorf, II 618, 22v.

¹⁷⁶⁴ RUF, Fresken der Oberkirche, Abb. auf S. 131. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1618.

¹⁷⁶⁵ Verzeichnis, Nr. 51. StA Düsseldorf, II 618, 22v.

¹⁷⁶⁶ POESCHKE, Wandmalerei, Tafel 23. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1601.

facht. Man sieht auf dem Aquarell nichts von den feinen, einst goldfarbenen Faltenlinien und damit keine – für unsere Augen – stilkritische Wiedergabe der Gewanddarstellung. Auch die Wiedergabe des Kopfes und Gesichts Christi folgte diesem Prinzip. Die physiognomischen Grundmerkmale sind erfasst: als solche interpretierte Ramboux den kleinen Mund, die großen Augen, den langen und schlanken Nasenrücken, den an den Seiten herabhängenden Oberlippenbart, den Kinnbart, den Mittelscheitel, den geradeaus gerichtete Blick und die Halsfalte; doch ist der Bart von Ramboux gestutzt, die Stirnlocken sind verschwunden, das vollere Haar auf der rechten Kopfhälfte der linken Hälfte angeglichen, die Nasenflügel akzentuiert, die Betonung des Unterlids nivelliert und die Wangenschattierung reduziert. Resultat ist ein runder wirkender Kopf und ein symmetrisches Gesicht mit weicheren Gesichtszügen und einem weniger ausdrucksvollen Blick. Der rötlich-blonde Ton des Haars und der grüne Ton des Untergewands ist eine konsequente Übernahme der auch heute auf dem Fresko zu beobachtenden Färbung dieser Bereiche.

Einzelne Abweichungen, die mit Ramboux' sonst üblicher Liebe zum Detail nicht überein zu bringen und nicht auf eine stilistische Interpretation zurückzuführen sind, könnten mit einer unvollendeten Vorzeichnung und einer späteren, „freien“ Kolorierung im Zusammenhang stehen; doch muss berücksichtigt werden, dass das Fresko verschmutzt und in die Darstellung schwer erkennbar gewesen sein muss – in etwa so, wie ein Foto aus der Zeit vor 1880¹⁷⁶⁷ zeigt. Auf diesen Umstand geht wohl die veränderte Abbildung der wohl damals (wie heute) nur schlecht zu erkennenden Personifikation der „Finsternis“ (rechts) zurück. Ramboux gibt sie in genau spiegelbildlicher Gestalt zu der Haltung der wohl (wie heute) besser erhaltenen Personifikation des „Lichts“ wieder – obwohl sich im Vergleich zu heute auch bei der Wiedergabe des „Lichts“ leichte Veränderungen offenbaren. Eine Ergänzung sind wohl auch die auf dem Aquarell 7 (und nicht wie auf dem Fresko heute 3) roten Strahlen, die hinter der Taube des Heiligen Geistes erkennbar sind. Die Fische im Meer werden von Ramboux anscheinend auf vier reduziert, die Arten (Aal, Hecht) werden dabei aber kenntlich gemacht. Im Größenverhältnis zueinander sind die Fische angeglichen. Abweichend von der Behandlung der vollständig sichtbaren Fische in klarem Wasser auf dem Fresko zeigt Ramboux in einem Fall lediglich den Kopf eines Hechtes, der aus dem Wasser ragt; der Rest des Körpers unter Wasser wird nicht gezeigt, da Ramboux ihn wohl nicht erkannte. Auch die gelblich-grüne Farbe des Wassers könnte eine einstige Verschmutzung des Freskos in diesem Bereich nahelegen.

Andere Abweichungen fallen vergleichsweise gravierender aus. War das Fresko in diesen Bereichen noch stärker verschmutzt? Oder lagen gar Übermalungen vor, die heute entfernt sind? Der weiße Widder (Schaf?) wird näher an den Felsen im Hintergrund herangerückt und in dieser Konsequenz von Ramboux kleiner wiedergegeben. Er liegt auf dem Bauch, seine Vorderbeine sind gerade ausgestreckt. Die Vögel auf den Bäumen erscheinen kleiner, der Vogel auf dem zweiten Baum von links ist nicht wiedergegeben worden. Die Baumkronen sind verändert, der äußerst linke Baum zeigt sich mit einzelnen, unkoordiniert erscheinenden, begrüntem Ästen. Der rechts danebenstehende Baum besitzt, anders als auf dem Fresko heute, eine geschlossene, sich gleichmäßig nach oben verzweigende Baumkrone.

¹⁷⁶⁷ MOZZO, Cavalcaselle e il restauro, Abb. 4.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 248; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 91.

Kat. Nr. 81

Sturz des Magiers Simon

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,7 x 41,5 cm. Darstellung: 40,5 x 34,4 cm.

Kat. Nr. 37 (1851), Verz. Nr. 44 (1840), Inv. Nr. 33.

Nach Fresko. Um 1277 - 1280. Cimabue (um 1240 - 1301/1302) und Werkstatt.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, nördlicher Querhausarm, Nordwand, unterstes Register.

Ramboux datiert das Fresko 1210 - 1227 und schreibt es Giunta Pisano zu.¹⁷⁶⁸

Jacob Burckhardt sah das Fresko 1848 nur noch als „Schatten“. ¹⁷⁶⁹ Und auch das Aquarell legt einen zu heute¹⁷⁷⁰ vergleichbar schlechten Erhaltungszustand des Freskos im Zeitraum 1834 - 1837, als das Aquarell entstand, nahe – wohl aus diesem Grund zeigt ein Stich bei d'Agincourt¹⁷⁷¹ aus der Zeit um 1800 die Darstellung besonders in den unteren Randbereichen relativ stark schematisiert und mit deutlichen Abweichungen zum Zustand des Freskos heute. Ramboux konnte sich im Medium Aquarell und in einem kleineren Verkleinerungsmaßstab differenzierter mit dem Fresko auseinandersetzen.

Hinweis auf den ähnlich schlechten Erhaltungszustand des Freskos ist der pastellfarbenen-blassen Farbgebung des Aquarells zu entnehmen. Ramboux zeigt die Nimben der beiden Heiligen links in einer kalkig weißen Färbung, die verrät, dass eine zur Zeit Ramboux' vorhandene Abplatzung der vermutlich goldenen Fassung vorlag. Andeutungsweise erkennbar waren (und sind heute) die Gesichter der beiden Apostel. Wie die Gesichter des Magiers und der Dämonen ist das Gesicht des Kaisers¹⁷⁷² vermutlich auf dem Aquarell ergänzend rekonstruiert.

Deutlichere Abweichungen vom Fresko heute werfen die Frage auf, ob das Fresko nicht ergänzend übermalt gewesen ist, als Ramboux es kopierte. Anders als auf dem Fresko heute nämlich gibt Ramboux den Mann links vom Thron, der ein blaues Untergewand trägt, mit einem Helm wieder. Heute nicht vorhanden sind zwei vergleichbar gestaltete Männer hinter diesem. Die Gesichter dieser Soldaten gibt Ramboux nur skizzenhaft wieder,¹⁷⁷³ da sie offenbar schlecht erkennbar waren.

Literatur: NEUMEYER, Ramboux, S. 62; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 220; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 70.

Kat. Nr. 82

Der Bau der Arche Noah

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 42,1 x 57,6 cm. Darstellung: 30,2 x 30,9 cm.

¹⁷⁶⁸ Verzeichnis, Nr. 41. StA Düsseldorf, II 618, 22r.

¹⁷⁶⁹ NESSI, La Basilica di S. Francesco, S. 372f.

¹⁷⁷⁰ RUF, Fresken der Oberkirche, Abb. auf S. 83. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 2064.

¹⁷⁷¹ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, V, pl. CII, 1.

¹⁷⁷² Neumeyer hielt den „augustusähnlichen Kopf“ des Kaisers für zu schmal. NEUMEYER, S. 59.

¹⁷⁷³ Neumeyer vermutet, dass die beiden Behelmtten auf dem Fresko einst vorhanden waren. Die Beobachtung, dass der vor derste, blau gekleidete Krieger auf dem Fresko einen Bart trägt (und damit von Ramboux' Wiedergabe abweicht), kann ich nicht bestätigen. NEUMEYER, S. 59.

Unterhalb der Darstellung mit hellbrauner Feder: CIMABUE.

Verz. Nr. 57 (1840), Inv. Nr. 34.

Nach Fresko. Um 1290. Unbekannte Meister.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, Nordwand, viertes Joch, mittleres Register.

Das wohl damals wie heute¹⁷⁷⁴ relativ gut erhaltene Fresko gibt Ramboux auf dem zwischen 1834 und 1837 entstandenen Aquarell ohne stärkere Abweichungen wieder. Die Farbgebung entspricht weitgehend den heute erkennbaren Farbresten. Ausnahmen betreffen die Fußspitzen und -sohlen vom äußerst links stehenden Noah. Sie zeigt Ramboux weiß gefärbt. Das weiße Untergewand Noahs ist hellgrün schattiert. Das Inkarnat an Armen und Beinen des auf dem Holzbalken stehenden Mannes ähnelt heute im Farbton seinem orangefarbenen Gewand. Ramboux indes gibt die Arme des Mannes mit weinroten Ärmeln bekleidet wieder – Hinweis auf noch erkennbare originale Farbreste oder Indiz für die Übernahme einer Übermalung? Um die Taille des neben Abraham stehenden und dem Betrachter den Rücken zuwendenden Mannes legt Ramboux in derselben blass roséfarbenen Tönung seines Gewandes eine Art Gürtel. Die Blätter der Bäume weisen auf dem Aquarell eine rote Umrandungen und hellrote Innenflächen auf, die hellgrüne Akzente tragen. Faltenwürfe und farbliche Modellierung sind allenfalls bei den roten Übergewändern Noahs treffend nachvollzogen, die übrigen Gewänder erscheinen vereinfacht und stumpfer: vielleicht war das Fresko hier verschmutzter.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 252; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 95.

Kat. Nr. 83

Hl. Hieronymus und ein schreibender Mönch mit Engel

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,4 x 59,2 cm. Darstellung: 34,6 x 56,9 cm.

Unterhalb der Darstellung mit hellbrauner Feder: GIOVANNI CIMABUE PINX.

Verz. Nr. 50 (1840), Inv. Nr. 35.

Nach Fresko. Um 1290. „Maestri di Cantieri“, Giotto (um 1276? - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, erstes Joch, östliche Gewölbekappe.

Bis zum Erdbeben 1997¹⁷⁷⁵ befand sich das Fresko in einem sehr guten Erhaltungszustand; Ramboux notierte in seinem Verzeichnis nichts über Beschädigungen.¹⁷⁷⁶ Allenfalls war es 1834 und 1837, als das Aquarell entstand, verschmutzter.

Wie auch bei anderen Aquarellen nach gekrümmten Wandmalereien üblich, projiziert Ramboux auch diese Gewölbekappe streng in die Ebene und begradigt dabei besonders den unteren Rand relativ stark. Anders als das Fresko (*Abb. 76*) gibt das Blatt den architektonischen Aufbau des Schreibpults wieder: dieser Aufbau endet auf dem Fresko mit einem spitzgiebligen Dach. Das Aquarell zeigt über

¹⁷⁷⁴ POESCHKE, Wandmalerei, Tafel 45. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1614.

¹⁷⁷⁵ POESCHKE, Wandmalerei, Abb. 17 und Tafel 18. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1762. Das Fresko stürzte 1997 zu Boden und zersprang in viele kleine Fragmente. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 2377 - 2381. Eine vollständige Wiederherstellung des Freskos gelang nicht. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 2405.

¹⁷⁷⁶ Verzeichnis, Nr. 50. StA Düsseldorf, II 618, 22v.

diesem Dach einen weiteren querrechteckigen architektonischen Aufbau, der unterhalb des Titulus' S.[darüber Ω] HIERONIMVS/ DOCTOR endet. Da eine zeitgenössische Übermalung des Freskos auszuschließen ist, haben wir es hier mit einer Ergänzung Ramboux' zu tun. Interessant daran ist, dass diese sich für unsere Augen so dem originalen Stil der Darstellung anpasst, dass sie auf den ersten Blick gar nicht als Ergänzung auffällt. Der Grund für diese Ergänzung liegt wahrscheinlich in der Projektion der Darstellung in die Ebene – nach der Verzerrung der Darstellung tat sich im oberen Bereich der Komposition ein Loch auf: der Abstand zwischen Giebel und Wolke erschien Ramboux zu groß, so dass er dieses Loch stilgerecht „auffüllte“: der querrechteckige Aufsatz folgt in seiner Form dem benachbarten Tabernakelaufsatz, verjüngt sich den Vorgaben des Schreibpults entsprechend nach oben und zeigt eine entsprechende Schattierung der rechten Seite. Dass die offenen Fächer des Schreibpults ganz unten auf dem Aquarell eine grünliche Rückwand besitzen und die Modellierung der Gewänder etwas kontrastärmer wirkt, ist wohl der allgemeinen Verschmutzung des Gewölbefreskos zuzuschreiben. Eine bewusste Entscheidung war es indes, anstelle des flachen Ornamentbands, von dem das Fresko eigentlich an allen drei Seiten gerahmt wird, die ornamentierten Kreuzrippen direkt neben dem Fresko verlaufen zu lassen. Die schmale weiße Einfassungslinie gibt Ramboux nur am unteren Rand des Freskos mitsamt dem feinen Muster wieder.

Literatur: NEUMEYER, Ramboux, S. 60; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 240; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 83 und Abb. 7.

Kat. Nr. 84

Entkleidung Christi und Kreuzigung

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,8 x 57,0 cm. Darstellung: 38,0 x 54,7 cm.

Unterhalb der Darstellungen mit Bleistift (wohl später): (Rechts) GIUNTI (mittig) Greci.

Kat. Nr. 38 (1851), Verz. Nr. 36/37 (1840), Inv. Nr. 28.

Nach Fresko. Um 1260. Franziskusmeister.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Langhaus, Nordwand, erstes Joch.

Dieses und die folgenden drei Blätter (**Kat. Nr. 85 - 87**) und ein weiteres Blatt (**Kat. Nr. 95**) entstanden zu unbekanntem Zeitpunkt zwischen 1834 – als Ramboux in der Unterkirche in unmittelbarer Nähe zu den vorliegenden Fresken die Vierungsgewölbefresken des Giotto kopiert hat (**Kat. Nrn. 108 - 111**) – und Ende 1837, als Ramboux wohl die Kopierarbeiten in S. Francesco abgeschlossen hat. Die Fresken wurden bereits bei Vasari flüchtig erwähnt. Hält dieser eine Mitarbeit von Cimabue für möglich, schreibt Ramboux den Passionszyklus vorsichtiger einem griechischen Meister zu und datiert ihn auf den Zeitraum von 1210 - 1227.¹⁷⁷⁷ Grund für die über Vasaris Zeit hinaus währende relative Unbekanntheit der Fresken war wohl ihre starke Beschädigung: Die Ausmalung des Langhauses der Unterkirche mit dem Passionszyklus auf der Nordseite, dem Franziskuszyklus auf der Südseite war bereits wenige Jahrzehnte nach ihrer Entstehung im 13. Jahrhundert durch Wanddurchbrüche für Ka-

¹⁷⁷⁷ Verzeichnis, Nr. 37. StA Düsseldorf, II 618, 22r.

pellenanbauten teilweise zerstört und hinsichtlich der Darstellung verstümmelt worden.¹⁷⁷⁸ In diesem Zustand blieben sie bis in das 19. Jahrhundert hinein. Mit der Freilegung der Gebeine des hl. Franz in der Unterkirche Anfang des 19. Jahrhunderts verbunden, wurden auch die Fresken der Unterkirche beachtet: es waren aber eher die Fresken des 14. und 15. Jahrhunderts, die bewundert und kopiert wurden – u.a. auch von Nazarenern.¹⁷⁷⁹ Lediglich von einem Fresko des Passionszyklus war im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ein Nachstich erschienen (*Abb. 16*). Bis auf das stark beschädigte und in dieser Folge unleserliche *Emmausmahl* bildete Ramboux wohl erstmals alle Fresken der Zyklen ab. Vier Blätter vereinen jeweils zwei Bildfelder, die einst direkt nebeneinander lagen, aber durch die Wanddurchbrüche jeweils bis zur Hälfte zerstört worden waren: Zwei Blätter bilden je zwei Fresken aus der Passion Christi (*Kat. Nr. 84 - 85*), die zwei anderen Blätter je zwei Fresken aus der Legende des hl. Franz (*Kat. Nrn. 88 - 87 und 95*) ab. In einem ähnlichen Abbildungssystem präsentiert die Fresken auch Joachim Poeschke in seiner 1985 erschienenen Publikation zu S. Francesco.¹⁷⁸⁰ Ramboux lässt zwischen den Bildfelderpaaren einen schmalen Streifen frei, um auf die räumliche Trennung anzudeuten und gleichzeitig die unvollständigen Darstellungen als Fragmente zu definieren. Allein der *Tod des hl. Franziskus* (*Kat. Nr. 95*) wird auf einem Blatt abgebildet, da sich das ebenfalls stark beschädigte Fresko für sich allein auf der Südwand befindet.

Mehrere, nur ungenau datierbare restaurative Eingriffe¹⁷⁸¹ während des 19. Jahrhunderts – vielleicht 1847 (hier ist unklar, ob die Ober-, Unterkirche oder beide betroffen waren), sicher aber ab 1870 unter Giovanni B. Cavalcaselle (1817 - 1897) – bedeuteten eine nachhaltige Veränderung des Originalbestands.¹⁷⁸² Wegen fehlender Protokolle herrscht Unklarheit darüber, welche Maßnahmen durchgeführt und welche Partien betroffen waren; doch steht fest, dass zum einen einige ins schwärzliche umgeschlagene bleiweißenthaltende Farbpartien, zum anderen ganze Farbschichten bis auf die Grundierung oder den Gipsgrund entfernt worden sind – offenbar suchte man nach älteren Bildfassungen, wie sie bei einigen Fresken zu Tage getreten waren. Daraus ergibt sich bei nahezu allen Fresken ein Nebeneinander von älteren und jüngeren Farbschichten, Untermalungen und ausgearbeiteten Partien. Wie die Kopien Ramboux' zeigen, müssen einige Partien bereits vor oder zumindest während der Kopiertätigkeit zwischen 1834 und 1837 freigelegt gewesen sein; da die Kopien jedoch nicht alle heute freigelegten Partien zeigen, lassen sich zumindest ein Teil dieser Eingriffe auf die Zeit nach 1837 datieren. Ramboux' Kopien erlauben also im Vergleich mit dem heutigen Zustand der Fresken teilweise Rückschlüsse auf ihren Zustand vor den verändernden Eingriffen des 19. Jahrhunderts.

Ramboux gibt das Bildfeld mit der *Entkleidung Christi* ohne die heute vorliegenden Verluste des *intonaco* am linken Bildrand wieder; ebenso ist die Darstellung der am Kreuz stehenden Männergruppe und das am linken Bildrand sichtbare Gewand Christi vollständig ausmodelliert. Details der Farb-

¹⁷⁷⁸ Ramboux wusste um die mittelalterliche Zerstörung. Verzeichnis, Nr. 37. StA Düsseldorf, II 618, 22r.

¹⁷⁷⁹ Johann L. G. Lund (1777 - 1867) hat zu unbekanntem Zeitpunkt in der Unterkirche eine „Madonna aus dem Wunderthätigen Altarbild“ von Pietro Lorenzetti nachgezeichnet. RAGN JENSEN, Lunds tegninger, S. 117 f.

¹⁷⁸⁰ POESCHKE, San Francesco, Abb. 34 und 35; Abb. 38 und 39; Abb. 42 und 43; Abb. 44 und 45.

¹⁷⁸¹ Vermutlich setzte eine Auseinandersetzung mit den Fresken nach 1818 ein: Durch die Auffindung und Beisetzung der Gebeine des hl. Franziskus in diesem Jahr rückten die wohl aufgrund ihrer Beschädigungen und der Dunkelheit in der Unterkirche „vergessenen“ Fresken nach langer Zeit wieder ins Blickfeld.

¹⁷⁸² ESSER, Ausmalung, S. 35 - 37.

modellierung bestätigen, dass Ramboux das Fresko in einem etwas anderen Zustand als dem heutigen sah. Doch nahm er auch an den (auch) heute beschädigten Bereichen des Freskos¹⁷⁸³ auf dem Blatt leichte Rekonstruktionen vor, die er auf Grundlage vorgefundener Hinweise offenbar verantworten konnte. Wohl noch nicht von darüber liegenden Farbschichten befreit zeigt Ramboux den Bereich des Schachbrettfrieses: Dieser offenbart nicht die heute sichtbaren Schemen eines zweiten, waagerechten Kreuzbalkens, sondern zeigt den Fries mit blauen, am rechten Rand drei untereinanderliegenden roten quadratischen Feldern mitsamt Blattdekor. Oberhalb der dritten Zeile des Frieses und damit direkt oberhalb des Dreipasses befindet sich ein waagerechter, roter Farbbalken. Das Bildfeld schließt darüber mit einem schmalen, weißen Rand ab; ein dort mit Bleistift mittig eingezeichneter Bogen – der parallel zu dem Bogen des darunterliegenden Dreipasses des Schachbrettfrieses verläuft – deutet wohl den heute freiliegenden größeren Dreipassbogen in diesem Bereich an. Die freigelegte ockerfarbene Grundierung, der waagerechte Kreuzbalken, der blaue Hintergrund und der weiße Bodenstreifen entsprechen dem heutigen Zustand des Freskos, lediglich in der Tönung gibt es leicht Abweichungen: das Blau des Hintergrundes ist dunkelblauer und entspricht dem heutigen Blauton in der rechten unteren Ecke des blauen Fonds des Freskos; der Ocker im oberen Bereich ist heller, der grünlich-grauen Weißtönung des Bodenstreifens entspricht ein Farbbrest, wie er heute im rechten oberen Bereich des Bodenstreifens sichtbar ist. Die heute erkennbare angedeutete Binnenmodellierung des über dem waagerechten Kreuzbalken liegenden Abschnitts des senkrechten Kreuzbalkens ist bei Ramboux ausmodelliert und wie der Rest des Balkens gestaltet. Die Leiter ist verlängert und reicht – fünfsprossig – bis zur Namenstafel hinauf. Die Namenstafel erscheint als einfaches Brett. Deutlichere, sowohl Ikonografie als auch die Modellierung betreffende Abweichungen vom heutigen Zustand offenbart der Bereich mit der eigentlichen narrativen Darstellung. Die Gruppe der rechts vom Kreuz stehenden Männer besteht aus acht statt heute neun Personen: Der auf dem Fresko sichtbare Kopf eines dritten Mannes von rechts, der den Kopf des zweiten Mannes von rechts teilweise verdeckt, ist auf dem Blatt nicht vorhanden. An dieser Stelle tut sich bei Ramboux eine Lücke zwischen zweitem und drittem Mann von rechts auf (die von dem leicht verschoben erscheinenden Nimbus des zweiten Mannes von rechts gefüllt wird). Der Kopf des zweiten Mannes von rechts ist in Richtung des heute nicht mehr sichtbaren Jesus gewendet. Die mit der Handfläche zum Betrachter geöffnete rechte Hand des direkt neben dem Kreuz stehenden, mit einem blassgrünen Ober- und bräunlich-roséfarbenen Untergewand bekleideten Mannes überschneidet sich mit dem senkrechten Kreuzbalken. Die Fingerspitzen der rechten Hand des äußerst rechts stehenden, mit einem hellgrünen Ober-, altrosafarbenen Untergewand bekleideten Mannes werden vom blassroséfarbenen Obergewand des vierten Mannes von rechts verdeckt. Das blaue Kopftuch des mit nicht näher definierten, grau-grünen Gewand bekleideten vierten Mannes von links bedeckt auch das Haar des Mannes und fällt beidseitig des Gesichts herab, links in einer Faltenkaskade. Den Kopf des rechts hinter im stehenden Mannes bedeckt ein ockergelbes Tuch kapuzenartig, ähnlich wie das ockerfarbene Kopftuch des vierten (bei Ramboux dritten) Mannes von rechts, dessen

¹⁷⁸³ RUF, Hl. Franziskus, Abb. 3 (Entkleidung) und Abb. 4 (Kreuzigung). BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 292 (Wandansicht), Abb. 313 (Entkleidung) und Abb. 312 (Kreuzigung).

rechter Zipfel locker um den Hals geschlungen ist und auf der linken Schulter liegt. Die Köpfe der beiden rechts außen stehenden Männer sind mit einem goldenen Nimbus versehen. Das aus einem weißen (Untergewand?) und altrosafarbenen Tuch (Übergewand?) bestehende Gewand Christi fällt, als würde es Jesus noch am Leib tragen, in Faltenkaskaden am senkrechten Kreuzbalken entlang auf den Boden, dabei weder den Balken noch die das Bildfeld unten begrenzenden Friese überschneidend. Das Untergewand und die unter dem Obergewand sichtbaren Ärmel des zweiten Mannes von links ist von einem sonnigen Gelb, die Borte bordeauxfarben und wie auf dem Fresko mit Schmucksteinen besetzt. Der vierte (bei Ramboux dritte) Mann von rechts trägt ein altroséfarbenes Übergewand, die Borte des blauen Untergewandes ist bei Ramboux ebenfalls altroséfarben und mit bordeauxfarbenem Schmuck besetzt. Das Übergewand des äußerst rechts stehenden Mannes besteht aus blassgrünem Tuch, der am Gelenk der linken Hand sichtbare Ärmel ist grauviolett, die geschmückte Borte des rötlichen Untergewands gibt Ramboux in einem Bordeauxton wieder, der Schmuck ist wie auf dem Fresko abwechselnd weiß und blau. Das Inkarnat der Gesichter und Hände der Männer, auf dem Fresko in ihrer Farbmodellierung durch das schwärzliche Verfärben des Bleiweiß heute nahezu völlig zerstört, gibt Ramboux in einem typischen Inkarnatton wieder. Die fünf Füße von links werden von Ramboux – vielleicht durch ihre schon damals vorhandene inkarnatähnliche Färbung – als unbedeckt aufgefasst und zeigen folglich Zehen und Knöchel; lediglich der äußerst rechte Fuß, auf dem Fresko heute am dunkelsten getönt, wird auch bei Ramboux dunkelbraun gefärbt und trägt offenbar einen Schuh. Die Reste einer Inschrift mit weißen Buchstaben auf dem blauen Grund des waagerechten Kreuzbalkens links sind kaum lesbar; weitere Buchstabenreste – wie auf dem Fresko heute schwach erkennbar –¹⁷⁸⁴ finden sich nicht.

Auch das Aquarell nach der *Kreuzigung* zeigt nicht die heute bis auf die Ziegelmauer fehlende Putzschicht, sondern erweckt den Anschein eines intakten Freskos (*Abb. 116 - 117*). Dagegen gibt es die schon zu Ramboux' Zeit freigelegte ockerfarbene Untermalung und den weißen Bodenstreifen wieder, wobei auch hier die Farbgebung dieser Bereiche mit dem des oben beschriebenen Aquarells übereinstimmt; nur der Bodenstreifen ist diesmal von einem reineren Weiß. Weitere Farbschichten jedoch scheinen noch nicht in dem heute vorliegenden Maße abgetragen worden zu sein. Ramboux gibt von der heute sichtbaren, dreizeiligen weißen Inschrift vor blauem Grund unterhalb des waagerechten Kreuzbalkens nur wenige einzelne schwarze Buchstaben wieder: Über den Köpfen der drei Frauen äußerst links sind die Worte ECCE S[?]AT[?] TUA zu erkennen – Teile der heute auf dem Fresko lesbaren Inschrift ECCE MATER TUA.¹⁷⁸⁵ Unterhalb der Achsel des Gekreuzigten befinden sich die teilweise unleserliche Buchstaben: JC S [darüber ein Ω] S Y[?] / [darunter unleserliche Buchstabenfragmente] (*Abb. 117*). Die letztgenannte Inschrift ist der Beweis dafür, dass das Fresko in diesem Bereich zur Zeit Ramboux' tatsächlich noch weitgehend intakt und noch nicht zerstört war wie heute; folglich scheint die Wiedergabe des heute zerstörten Kopfes Christi eine authentische Übernahme zu sein.

¹⁷⁸⁴ ESSER, Ausmalung, S. 52 - 53.

¹⁷⁸⁵ ESSER, Ausmalung, S. 56.

Die Oberfläche des Kreuzbalkens ist glatt und von hellem Holzton; Ramboux fasste das heute sichtbare, waagerechte untere Drittel der Binnenstruktur des Balkens etwas schmaler auf, definiert es als untere Kante des Balkens und gibt den Balken so in leichter Untersicht wieder; vermutlich verbreiterte Ramboux die seitliche Begrenzungslinie der Balkenkante, um die räumliche Gestaltung des Balkens glaubwürdig zu machen. Das Suppedaneum gibt Ramboux mit glatter Oberfläche und einem sich zentralperspektivisch fluchtenden Wangenstück wieder. Der heute nicht mehr erhaltene senkrechte Kreuzbalken mit Namenstafel entspricht in seiner Gestaltung demjenigen auf dem Fresko der *Entkleidung*. Die wie das Kreuz von Ramboux seitlich zur Hälfte beschnittene Gestalt des Gekreuzigten trägt nicht ein blaues, sondern ein weißes Lendentuch. Der nach links geneigte Kopf Christi ist mit einem Goldnimbus versehen. Der abgebildete Arm Christi entspricht dem heute heller gefassten Arm; die heute schemenhaft erkennbare Untermalung des Armes Christi mit den Blutstropfen war offenbar noch nicht zu sehen. Die äußerst linksstehende Frau trägt über einem ockergelben Untergewand einen hellblauen Mantel, dessen Kapuze ihren Kopf bedeckt, dabei das Gesicht freilässt, aber im Unterschied zum heutigen Zustand des Freskos auch den Hals verdeckt. Die Farbigkeit der Gewänder unterscheidet sich leicht vom heutigen Zustand. So trägt Maria einen hellblauen Mantel, die links von ihr stehende Frau ein grünes Untergewand, das auch an ihrem Ärmel sichtbar ist. Der Mantel und die Kapuze der zweiten Frau von links sind grau. Der goldene Nimbus Marias ist schmucklos, die übrigen Nimben sind vollständig weiß gehalten (ohne rote Umrandung). Die drei Füße von links werden nahezu vollständig von den Gewandsäumen verdeckt, die Füße Marias und Johannes' gibt Ramboux nackt wieder. Das helle Inkarnat der Gesichter, Hände und Füße zeigt eine grünlich-graue Tönung.

Weitere Abweichungen betreffen kleinere Verschiebungen der Haltung und Gestik der Figuren (**Abb. 116 - 117**). Sie gehen auf Veränderungen durch Ramboux zurück. So erhebt die äußerst links stehende Frau ihre rechte Hand in Abwehr, während sie ihre linke Hand zu Maria ausstreckt. Die Stellung des linken Fußes Mariä ist parallel zur unteren Begrenzungslinie des Bildes etwas nach oben versetzt, so dass Maria eine leichte Schrittstellung einnimmt. Ihre linke Hand ruht zu einem größeren Teil auf der Schulter Johannes', die Köpfe der beiden überschneiden sich leicht. Siehe hierzu *S. 156 - 157* und ferner *S. 174 - 175*.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 130; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 21.

Kat. Nr. 85

Kreuzabnahme und Beweinung

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 23,8 x 57,1 cm. Darstellung: 37,8 x 54,8 cm.

Außerhalb der Darstellung rechts und links mit Bleistift unleserlich, wohl mit Farbnotizen beschriftet.

Kat. Nr. 39 (1851), Verz. Nr. 36/37 (1840), Inv. Nr. 42.

Nach Fresko. Um 1260. Franziskusmeister.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Nordwand, 2. Joch.

Siehe auch **Kat. Nr. 84**.

Das Aquarell nach der *Kreuzabnahme* gibt Abweichungen vom heutigen Freskobefund¹⁷⁸⁶ zu erkennen, die als Indizien dafür gewertet werden können, dass sowohl die Beschädigung des *intonaco* als auch die großflächige Freilegung von Farbschichten erst nach Fertigstellung des Aquarells (spätestens 1837) erfolgt sind.

Die Farbschichten sind bei Ramboux – bis auf die Nimben, die durchweg weiß, ohne Binnenstrukturierung und rote Umrandung gezeigt sind – ohne die charakteristischen Weißhöhungen flacher modelliert. Die Farbgebung stimmt mit der des Freskos weitgehend überein, ist lediglich auf Grundlage von vorgefundenen intakteren Farbbereichen von Ramboux aufgefrischt wiedergegeben worden: der Hintergrundes ist gleichmäßig blau, das Rot der Gewänder leuchtender, das Gelb heller und das Blau türkis. Offenbar authentisch übernommen wurde die Gestaltung des Berges am rechten Bildrand. Er ist unbewachsen und eher durch kantige als durch heute runde Formen charakterisiert. Die Szene schließt direkt unterhalb des grünen, bewachsenen Bodenstreifens mit einem schmalen roten Band ab. Der auf dem Fresko zwischen Bodenstreifen und roten Streifen eingeschobene Schmuckfries ist auf dem Aquarell dagegen nicht dargestellt. Wohl störte er Ramboux' ästhetisches Empfinden und wurde deshalb absichtlich fortgelassen.

Die unregelmäßige, von der Kolorierung ausgesparte Fläche am mittleren linken Bildrand stimmt nahezu mit der heute vorliegenden Fehlstelle überein; lediglich der unterste Bereich neben dem Schemel wird von Ramboux als intakt wiedergegeben und war offenbar noch nicht verloren. Ebenso zeigt der Bereich des Kreuzbalkens weniger Zerstörungen. Die unmittelbar darüber anschließende Fehlstelle oberhalb des Kreuzbalkens war ebenfalls noch nicht vorhanden und das Fresko hier noch intakt. Dort zeigt die Nachbildung jeweils unterhalb des weiß-roten Lilienfrieses ein rotes Band, das vermutlich einst – der *Beweinung* ähnlich – eine Beschriftung getragen haben könnte. Die Beschriftung des Kreuztitels erscheint auf dem Aquarell schwarz und besteht aus weniger Fragmenten als heute. Sie liest sich: ... FRT [?] ... / X IU ... RU [über dem U ein Ω]. Auf dem Fresko liest sie sich heute in weißen (von den schwarzen Oxidierungen gereinigten) Buchstaben: IH ... A ... RET / REX IUD RU[über dem U ein Ω]. Ein weiteres schwarzes Inschriftenfragment wird links neben Joseph von Arimathäa erkennbar: H[oder A?] MART. Auf dem Fresko heute liest sie sich: ...EPH ARIMATHI. Die übrigen auf dem Fresko heute lesbaren Inschriften¹⁷⁸⁷ zeigt das Aquarell nicht.

Der waagerechte Kreuzbalken und das Suppedaneum sind auf dem Aquarell einfarbig gefärbt und nur die linke Wange des Suppedaneums zeigt eine perspektivische Fluchtung. Am senkrechten Kreuzbalken wird man durch ein relativ schmales ockerfarbenes Band an der linken Seite der Balkenkante ansichtig. Die Leiter ist auf dem Blatt bis zur schadhafte Stelle am linken Bildrand weitergeführt, die Sprosse, auf der Joseph von Arimathäa steht, ist dagegen nicht wiedergegeben, ebenso wenig wie die Zange, mit der Nikodemus auf dem Fresko den Fußnagel löst. Die Zangenhand des Nikodemus' ist auf dem Aquarell funktionslos in Richtung des Fußes Christi ausgestreckt. Der Kopf der äußerst rechts stehenden Maria Salome trägt auf dem Aquarell die Züge eines bärtigen Mannes mit Tonsur; seine

¹⁷⁸⁶ RUF, Hl. Franziskus, Abb. 5 (Kreuzabnahme) und Abb. 6 (Beweinung). BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 291 (Wandansicht), Abb. 315 (Kreuzabnahme) und Abb. 314 (Beweinung).

¹⁷⁸⁷ ESSER, Ausmalung, S. 59.

rechte Hand ist nicht im Bild. Offenbar waren die Zunge und die Figur der Salome aufgrund der Verschmutzung des Freskos so schwer zu erkennen, dass Ramboux sie nicht erkannte bzw. falsch deutete.¹⁷⁸⁸ Es ist unklar, welcher Figur Ramboux den auf dem Fresko dem Nikodemus zugehörigen Fuß zugerechnet hat: ist es der linke Fuß des Nikodemus, dann ist der Fuß im Vergleich zum Fresko höher platziert und korrespondiert mit der nahezu rechtwinkligen Position des Unterschenkels zum Oberschenkel des linken Beines; ist es der Fuß des Geistlichen, dann ist er durchgestreckt und bildet die folgerichtige Verlängerung des sich unter dem roten Untergewand abzeichnenden Schienbeins. Die linke Hand Johannes', die die Hand Christi ergreift und an sein Gesicht führt, ist auf dem Aquarell in einer leicht veränderten Haltung wiedergegeben: sie ist stärker nach innen gedreht, so dass der Daumen nicht sichtbar wird und die Fingerspitzen die Innenfläche der Hand Christi berühren. Das Engelchen ist zweiflügelig und bedeckt mit dem Tuch den unteren Teil seines Gesichts bis unterhalb der Nase. Details wie die Blutspuren an Kreuz und Hand Christi findet man auf der Nachbildung nicht; zumindest in einem Fall missdeutete Ramboux wohl die Beschädigung der Farbschicht mit einer bewussten zeichnerischen Charakterisierung: Auf der Wange des Nikodemus befand sich wohl einst ein bleiweißhaltiger Farbtupfer, der im Laufe der Zeit ins schwärzliche umgeschlagen ist; Ramboux nutzt den entsprechenden dunklen Fleck als Schattierung unterhalb des Wangenknochens.

Leichte Abweichungen sind auch an den Gewändern zu beobachten: Da die auf dem Schemel am linken Bildrand stehende Figur (vermutlich Maria) auf einem etwas höheren Niveau als auf dem Fresko steht, fällt auch das Gewand insgesamt kürzer aus; das rote Übergewand des Nikodemus gibt am Unterschenkel nicht den Blick auf den Saum des gelben Untergewands frei, sondern fällt vollständig darüber. Das helle, fast weiße Inkarnat trägt gräuliche Schattierungen.

Der Zustand des Freskos der *Beweinung* heute stimmt im Wesentlichen mit Ramboux' Nachbildung überein (*Abb. 100*). Ramboux gibt auch dieses Fresko ohne die Beschädigungen des *intonaco* am rechten Rand wieder. Eine von Ramboux in seinem Frankfurter Zeichnungskonvolut enthaltene Durchzeichnung nach dem Riepenhausen-Nachstich¹⁷⁸⁹ (*Abb. 16 - 17*) dieses Freskos zeigt, dass Ramboux, der auf dem Aquarell keine wesentlichen Ergänzungen am rechten Rand des Freskos vornahm, das Fresko also nicht ohne die genannten Beschädigungen gesehen hat. Lediglich die heute nahezu völlig verlorene Figur des Mannes am rechten Bildrand hat Ramboux noch vollständiger gesehen: Er gibt den hinter dem Salbstein knienden Mann mit einem gelben Gewand bekleidet und mit der Andeutung seiner rechten Hand wieder, die der Mann im Begriff ist, dem Trauernden rechts neben ihm beruhigend auf den linken Arm zu legen (*Abb. 99 - 100*). Dennoch zeigen Oberkörper und Hand kaum Binnenmodellierungen, das heute (noch) sichtbare, stark lädierte Gesicht des Mannes ist nur schemenhaft nachgebildet. Wie bereits auf dem *Kreuzabnahme*-Aquarell beobachtet, gibt Ramboux auch hier den Berg unbewachsen und bis auf den Gipfel nahezu ohne Binnenmodellierung wieder. Das Blau des

¹⁷⁸⁸ NEUMEYER, Ramboux, S. 63 - 64.

¹⁷⁸⁹ Auf der Durchzeichnung ist die rechte Bruchkante der verlorenen Putzschicht nachvollzogen, die einen leicht anderen Verlauf hat als das Fresko heute. *Die Beweinung Christi*. Schwarze Feder auf Papier. 21, 6 - 21,7 x 32, 15 cm. Bez. oben links: 1636 und unten rechts: Fra Francesco da Turruta. Unterhalb der Zeichnung bez.: Fresco in der unteren Kirche von S. Francesco in Assisi von Fra Francesco da Turruta. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album III, S. 43.

Hintergrundes, der mit Blattpflanzen versehene grüne Bodenstreifen und die Tonigkeit der ockergelben, roten und blauen Gewänder stimmen mit derjenigen der *Kreuzabnahme* überein. Auch der Engel zeigt hier im Gegensatz zum heutigen Befund neben dem linken auch einen rechten, rötlich gefiederten Flügel. Handelt es sich dabei wohl um eine Ergänzung Ramboux', so sind für die Finger der rechten Hand, mit der die mit einem rötlichen Obergewand bekleideten Frau die rechte Schulter Marias stützend umfasst, im Fresko entsprechende ockerfarbene Farbschemen erkennbar. Bis auf den von Ramboux in rötlich-blau changierenden Farbtönen wiedergegebenen, heute braunrot erscheinenden Mantel Marias, stimmt die Farbgebung der Gewänder mit der heute zu beobachtenden überein – lediglich die Blautöne erscheinen auf der Abbildung grün-türkiser – was bedeutet, dass Ramboux die bis auf die weiße Grundierung abgetragenen Gewandbereiche als Gewandfarbe auffasste. Dass diese Bereiche bereits bei seinem Besuch ihre heutige Erscheinung hatten, lässt sich auch an der Art der Modellierung Ramboux' erkennen: er folgte lediglich den in der Grundierung dunkel angelegten Faltenlinien und vermied eine weitere farbliche Modellierung. Bis auf den Kreuznimbus Christi und den goldenen Nimbus Marias, die gegenüber dem Fresko keine Ziselierung der goldenen Bereiche und keinen Schmuck der roten bzw. blauen Umrandung zeigen, sind alle Nimben vollständig weiß, ohne Umrandung, wiedergegeben. Die Farbe des Inkarnats ist nahezu weiß und gräulich abgeschattet, die Wangen zeigen eine äußerst leichte rötliche Färbung. Siehe auch *S. 150 und 151*.

Die Beschriftung des roten Begrenzungsstreifen oben liest sich: MULIARES SEDENTAS CN[beide fragmentiert] MONUMENT, auf dem Fresko heute: MULIERES SEDENTES AD MONUMENTUM LAMEN.¹⁷⁹⁰ Links vom Engel befindet sich die Beschriftung ANGLI [das heute anschließende DI fehlt], links von ihm vier fragmentierte schwarze Buchstaben TPHI, die auf dem Fresko heute fehlen. Weitere Beschriftungen gibt das Aquarell nicht zu erkennen.

Literatur: NEUMEYER, Ramboux, S. 63 - 64; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 131; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 22 und Abb. 21.

Kat. Nr. 86

Vogelpredigt und Stigmatisation

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,7 x 57,2 cm. Darstellung: 38,0 x 54,8 cm.

Außerhalb der rechten Darstellung Farbangabe mit Bleistift (weiß (?)).

Kat. Nr. 40 (1851), Verz. Nr. 38/39 (1840), Inv. Nr. 58.

Nach Fresko. Um 1260. Franziskusmeister.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Südwand, zweites Joch.

Siehe auch *Kat. Nr. 84*.

Die auf zwei Blättern kopierten vier Fresken des Franziskuszyklus' (*Kat. Nr. 86 - 87*) werden von Ramboux, zeitgenössischen Einschätzungen folgend, vorsichtig Jacopo Torriti (tätig gegen Ende des

¹⁷⁹⁰ ESSER, Ausmalung, S. 66.

13. Jahrhunderts) zugeschrieben.¹⁷⁹¹ Das vorliegende Aquarell zeigt wie bereits die Blätter nach dem Passionszyklus (*Kat. Nr. 84 - 85*) wiederum keine der auf dem Fresko heute¹⁷⁹² vorhandenen Verluste des *intonaco*, dafür aber einige Abweichungen vom heutigen Zustand der Malereien: sie können damit Dokumente des Erscheinungsbildes der Fresken noch vor den tiefgreifenden Restaurierungsmaßnahmen nach 1847 und/oder 1870 sein.

Auf dem Aquarell nach der *Vogelpredigt* – das dazugehörige Schachbrettfries ist nur in Bleistift angelegt, lässt drei Felder-Zeilen statt vier und einen darüber liegenden ungegliederten Streifen erkennen – veränderte Ramboux die Darstellung bewusst, als er den weißen Streifen, der sich wohl bereits damals unterhalb der Füße der Figuren über die gesamte Breite des Bildfeldes hinzog, wegließ. Ramboux mildert das abrupte Abgeschnittensein des Freskos in diesem Bereich durch das Einfügen eines schmalen Streifens Boden und verleiht dem Fresko somit einen harmonischen unteren Abschluss. Der mit Inschriftenfragmenten versehene schmale rote Streifen schließt direkt darunter an. Die heute vor einem stark abgeriebenen, blauen und roten Fond schwebenden Figuren des hl. Franz und eines Mitbruders (eine spätere Ergänzung) erhalten dadurch eine „Erdung“ und stehen, wie der Busch und der Baum, auf sandfarbenem Boden. Ramboux gibt den Hintergrund als geschlossene blaue Fläche wieder. Die Form der Baumkrone stimmt im Wesentlichen mit derjenigen des Baumes auf dem Fresko heute überein, ist jedoch buschiger und geschlossener, das heißt ohne die Verästelungen und einzelnen Blätter wie heute, wiedergegeben. Der auf dem Fresko aus dem Baumstamm herauswachsende Ast, auf dem mehrere Vögel sitzen, ist auf dem Aquarell nicht eindeutig dem Baumstamm zugeordnet; vielmehr scheint er Bestandteil eines Busches – auf dem Fresko heute nicht zu erkennen – zu sein, der die auf dem Ast sitzenden Vögel hinterfängt. Dem dreistämmigen kleinen Baum im linken Bereich des Freskos entspricht auf dem Aquarell wiederum ein Busch. Die auf dem Fresko heute vorhandenen weißen und braunen Vögel sind wohl erst nach der Anfertigung des Aquarells freigelegt worden; Ramboux zeigt nur die drei blau-weiß gefiederten Vögel auf dem angesprochenen Ast, drei türkis-braun gefiederte Vögel direkt unterhalb diesem und einen blau-weiß gefiederten Vogel auf dem Busch links. Insgesamt scheint das Bildfeld links von Ramboux willkürlich um ein Stück beschnitten worden zu sein: die Figur des rechts hinter dem hl. Franz stehenden Franziskaners ist auf der Höhe der Schulter seitlich abgeschnitten, so dass sich der Fuß nicht mehr im Bildfeld befindet. Darüber hinaus ist der Bruder näher an den Heiligen herangerückt, da das Handgelenk des Bruders dabei nicht sichtbar ist. Der linke Fuß des Ordensgründers nähert Ramboux sowohl in Form als auch in der Farbe an die Gestalt des rechten Fußes an; der Saum seiner Kutte fällt an der Ferse des linken Fußes herab. Ramboux gibt die segnende Hand des Heiligen mit abgespreiztem Daumen, Ringfinger und kleinem Finger wieder. Weitere Abweichungen vom heutigen Zustand des Freskos betreffen den Gestus der rechten Hand des hl. Franz, die alle fünf Finger sehen lässt, den unteren Ärmelabschluss, der etwas nach innen eingezogen ist und den Codex in seiner linken Hand, der hoch- statt querrechteckig dargestellt ist. Das Inkarnat ist weiß und grau-braun modelliert, auf der Wange des Heiligen in eine rötliche Schattierung

¹⁷⁹¹ „[Wird] für Arbeit des Mino da Torrita gehalten [...]“. Verzeichnis, Nr. 38/39. StA Düsseldorf, II 618, 22r.

¹⁷⁹² RUF, Hl. Franziskus, Abb. 10 (Vogelpredigt) und Abb. 11 (Stigmatisation). BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 268 (Wandansicht), Abb. 298 (Vogelpredigt) und Abb. 297 (Stigmatisation).

zu erkennen. Der Nimbus des hl. Franz zeigt sich durchgängig goldfarben, eine schmale Umrandung und umlaufende Kreise sind eingezeichnet. Der auf dem Fresko heute lesbare Titulus an der rechten Ferse des Heiligen¹⁷⁹³ zeigt das Aquarell nicht; dafür aber eine stark fragmentierte Inschrift in weißen Lettern auf dem roten Begrenzungstreifen unterhalb der Darstellung, die auf dem Fresko heute offenbar nicht mehr vorhanden ist:¹⁷⁹⁴ U ... IT ... MSt ... FR [Buchstabenfragment I für A?] ... [unleserliche Buchstabenfragmente].

Das Aquarell nach der *Stigmatisation* präsentiert das Fresko ohne die heute am linken Rand vorliegende, über nahezu die gesamte Freskohöhe verlaufende Zerstörung. Während auf dem Fresko vom knienden Heiligen im linken Vordergrund deshalb nur ein kleiner Teil des linken Knies erhalten ist, hat Ramboux offenbar noch mehr von seiner Figur gesehen: Der Heilige kniet frontal dem Betrachter zugewandt mit angewinkelt erhobenem linken Arm auf einem Bodenstreifen. Von seinem Kopf und dem Nimbus waren bereits zu Zeiten Ramboux' nur noch kleine Teile erhalten, die noch dazu beschädigt hätten sein können. Wie Ramboux zu erkennen gibt, hatte der Heilige den Kopf wohl in den Nacken gelegt; den goldenen Nimbus zeigt Ramboux ohne Punzierungen. Die geöffnete linke Hand, die Handfläche zeigt zum Betrachter, ist in Richtung des Engels gewendet.

Der Engel besitzt im Gegensatz zum Fresko heute nur zwei Flügelpaare. Das dritte Flügelpaar hinter dem Kopf des Engels ist wohl erst nach Fertigstellung des Aquarells (spätestens 1837) freigelegt worden. Der auf dem Aquarell im Vordergrund gezeigte Erdbodenstreifen ist auf dem Fresko heute nicht vorhanden; stattdessen findet sich dort ein breiter weißer Streifen. Auf dem Aquarell steigt der Bodenstreifen zur rechten Seite hin leicht an; bewachsen ist der in der Mitte mit einem weißblühenden Rosenbusch (?), dem heute die auf dem Fresko vorhandene vierästige Pflanze entsprechen könnte. Zwischen dem Rosenbusch und dem Heiligen legte Ramboux in Bleistift einen weiteren Busch an, für den sich heute keine Entsprechung findet. Hinter dieser Erderhebung baut sich der Berg Alverna auf, der auf dem Aquarell von der Gestalt des Franziskus bis auf die Höhe der Füße des Seraphs in einem konkaven Schwung steil ansteigt. Er ist niedriger als auf dem Fresko, endet bereits etwa unterhalb des ausgebreiteten Engelflügels, und gipfelt mit einem Plateau anstelle einer Spitze. Durch kantige Felsen binnengegliedert, ist der Berg bis auf die zwei vor blauem Fond (= Himmel) stehende Bäume unbewachsen. Beide Bäume wurzeln direkt auf dem Grat des Berges.

Die Farbgebung des Aquarells entspricht derjenigen des Aquarells nach der *Vogelpredigt*. Das Schachbrettfries ist weiß-rot kariert und zeigt nicht die vermutlich nach der Fertigstellung des Aquarells (spätestens 1837) unterhalb der weißen Felder freigelegten, heute grünlichen Felder. Die gespreizten Flügel des Engels setzen sich im Zentrum aus gelben, nach außen hin roten und am äußeren Rand aus dunkelroten Federn zusammen. Das gekreuzte Flügelpaar reicht bis etwa auf die Höhe der Knie des Engels; die Federn sind rötlich-braun gefärbt, unter ihnen scheinen auf der Höhe der Brust des Engels grünliche Federn durch. Der goldene Nimbus des Engels zeigt keine Struktur, dafür aber die auch heute erkennbare rote Umrandung. Das helle Inkarnat des Engels ist roséfarben getönt, die

¹⁷⁹³ ESSER, Ausmalung, S. 82.

¹⁷⁹⁴ ESSER, Ausmalung, S. 82.

Binnenstruktur mit bräunlicher Farbe angelegt; das Inkarnat der Hand des Heiligen gibt darüber hinaus stellenweise eine grünliche Tönung zu erkennen.

Innerhalb der Darstellung gibt Ramboux die wohl zu seiner Zeit etwas besser als heute zu erkennende Inschrift wieder, die sich auf einen Text zur Franziskuslegende bezieht. Die weißen Buchstaben las er: I[Fragment] EIRNE IG[?]IR[?] RSRC/ GENT[NT ligiert] Phy [über dem y ein Ω] PTRXIT. Esser las 1985 auf dem Fresko: ERNE EG ... R/ SER PHY [über dem PHY ein Ω]/ REXIT.¹⁷⁹⁵ Neumeyer las Teile dieser Inschrift auf dem Aquarell 1931 offenbar als Künstlersignatur des im 13. Jahrhundert tätigen Giunta Pisano (GENT Phy; [über dem y ein Ω] PTRXIT), wohl auch, weil Levin im Repertorium zu der Lehrsammlung der Kunstakademie 1883 zu den abgebildeten Fresken vermerkte „zweifelhaft Giunta da Pisa“. Weiter schreibt Neumeyer, dass „der stilistische Befund dies auch nahe legt, so können wir Thodes „Franziskusmeister“ ruhig aufgeben und die Fresken dem Giunta wieder zusprechen.“ Die Inschrift, die Ramboux gemäß seiner Arbeitsweise wohl nicht hinzugefügt hat, würde der alten Zuschreibung an Giunta Pisano endlich eine gesicherte Basis geben, so Neumeyer.¹⁷⁹⁶

Unterhalb der Darstellungen, auf dem rotem Begrenzungsstreifen, übernahm Ramboux die auch heute auf dem Fresko erkennbare fragmentierte Inschrift in unterschiedlich deutlichen weißen Buchstaben: INIS ... NEMO CAUSETUR SED XPS GLORIFICETUR.¹⁷⁹⁷

Literatur: NEUMEYER, Ramboux, S. 63 - 65; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 134; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 25 und Abb. 3; ESSER, Ausmalung, S. 82 (nur *Vogelpredigt*).

Kat. Nr. 87

Lossagung des hl. Franziskus und Traum des Papstes Innozenz

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,5 x 57,2 cm. Darstellung: 38,0 x 54,7 cm.

Außerhalb der Darstellung mit Bleistift: Rechts neben dem Traum des Papstes Innozenz unleserlich, wohl Farbangaben. Unterhalb dieser Darstellung: Mino da Turita forse. Innerhalb der Darstellung Farbangabe (unterhalb des Schachbrettfrieses der Buchstabe w (für weiß)).

Kat. Nr. 41 (1851), Verz. Nr. 38/39 (1840), Inv. Nr. 59.

Nach Fresko. Um 1260. Franziskusmeister.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Südwand, drittes Joch.

Siehe auch **Kat. Nr. 84**.

Beide abgebildete Bildfelder zeigen wie **Kat. Nr. 84** weder die heute sichtbaren Verluste¹⁷⁹⁸ des *intonaco* an den Seitenrändern noch Andeutungen der heute bis auf die unterste Farbschicht abgetragenen Oberfläche der Fresken. Doch waren die Fresken zwischen 1834 und 1837, als die Aquarelle höchstwahrscheinlich entstanden sind, bereits beschädigt, wenngleich noch nicht so stark wie heute:

¹⁷⁹⁵ Zur Inschrift des Freskos ESSER, Ausmalung, S. 85.

¹⁷⁹⁶ NEUMEYER, Ramboux, S. 63 - 64. Neumeyer bezieht sich auf Henry Thodes Veröffentlichung: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance, Wien 1885.

¹⁷⁹⁷ Zur Inschrift des Freskos ESSER, Ausmalung, S. 86.

¹⁷⁹⁸ RUF, Hl. Franziskus, Abb. 8 (Lossagung) und Abb. 9 (Traum). BONSANI, Basilica inferiore, Abb. 287 (Gesamtansicht), Abb. 294 (Lossagung) und Abb. 296 (Traum).

Die Blätter könnten seltene Dokumente des Erscheinungsbildes der Fresken noch vor den tiefgreifenden Restaurierungsmaßnahmen nach 1847 und/oder 1870 sein.

Ramboux gibt das Fresko *Lossagung des hl. Franziskus von seinem Vater* ohne die Beschädigung des *intonaco* am rechten Rand wieder. Die dortige Figur des Vaters des hl. Franz zeigt er jedoch nur wenig vollständiger als heute, was wiederum dafür spricht, dass Ramboux das Fresko doch mit seinen heute vorhandenen Beschädigungen gesehen haben könnte. Der Hintergrund ist auf dem Aquarell tief blau; der helle untere Bodenstreifen ist von Ramboux in einem grünlich-grau getönten Weiß wiedergegeben. Weder im Bildfeld noch auf dem das Bildfeld nach unten begrenzenden roten Streifen ist bei Ramboux eine Inschrift zu lesen.

Unterhalb der roten Linie gibt Ramboux auf der linken Seite zwei Segmente des ornamentalen Blattfrieses in Bleistift wieder, das aber wohl vollständig wie heute erhalten war. Das vierzeilige Schachbrettfries oberhalb es Bildfeldes ist auf dem Aquarell regelmäßig weiß-rot quadriert, weist jedoch, im Vergleich zum Fresko heute, am Ende einer jeden Reihe ein Feld zu wenig auf: Diese fehlenden Felder sind auf dem Fresko heute beschädigt, aber zumindest noch in Teilen vorhanden; ließ Ramboux sie bewusst weg?

Ungereimtheiten betreffen auch die Wiedergabe der Darstellung. Auffällig ist etwa die äußerst links im Hintergrund erkennbare Gestalt ohne Füße. Sie ist farbig kaum gestaltet – Gewand und Kopftuch sind weiß. Auf dem Fresko heute fehlt sie. Dafür tut sich auf dem Aquarell in der Männergruppe eine Lücke dort auf, wo sich auf dem Fresko heute eine Figur (ohne Füße) befindet. Ein Versehen? Oder Hinweise darauf, dass die Figuren nach 1837 entfernt bzw. hinzugefügt worden sind? Abweichend vom Fresko heute ist ferner die Gestalt der Bischofsmitra. Sie weist eine gelbe Zierbordüre in der Form eines umgedrehten T auf. Am Hinterkopf des Bischofs wird ein rotes Tuch erkennbar, das vom Saum der Mitra bis auf den Nacken des Bischofs herabzuhängen scheint. Auch hier Hinweis auf eine Veränderung des Freskos nach 1837?

Während auf dem Aquarell die rechte Hand des heute äußerst links stehenden Edelmannes vollständig vom Mantel des rechts von ihm stehenden Mannes verdeckt wird, wird auf dem Aquarell an einer anderen Stelle eine Hand sichtbar, die auf dem Fresko heute nicht zu erkennen ist: Möglicherweise als Folge einer Fehlinterpretation der verschmutzten Darstellung gibt Ramboux den weißen Hermelinbesatz des bischöflichen Mantels etwas verkürzt wieder und lässt ihn oberhalb der linken Schulter des hl. Franz in einer Form auslaufen, die an eine aufliegende, von der Seite betrachtete Hand mit Zeigefinger und Daumen erinnert; offenbar begriff Ramboux den Mantelbesatz als Arm, und bezog ihn auf die unmittelbar links vom Bischofs stehende männliche Gestalt, so dass dieser nun den Mantel über die linke Schulter des hl. Franz legt. Weitere Abweichungen vom heutigen Zustand betreffen Kopfbedeckungen und die Gestik der Figuren: Der heute äußerst links stehenden Mann trägt auf dem Aquarell keinen Bart, aber ein gelb-oranges Kopftuch, das seinen Hals, die Ohren und den Kopf bedeckt und das Gesicht freilässt. In Übereinstimmung mit dem heutigen Freskobefund ist die Haltung der rechten Hand des hl. Franz beibehalten, die Finger sind aber gestreckt.

Die Gewandfarben korrespondieren mit der heute erkennbaren Farbgebung: Der mit einem gelben Obergewand bekleidete Mann äußerst rechts trägt auf dem Aquarell ein altroséfarbenes Untergewand, der Mantel des Mannes rechts neben ihm ist grau-violett. Ob Ramboux die Farbigkeit von den noch heute sichtbaren Farbresten rekonstruierte oder noch vollständig erhalten sah, bleibt unklar; zumindest identifizierte er auch hier chemisch umgeschlagene Farbpigmente¹⁷⁹⁹ als originale Farbgebung. Obwohl sich grau-violette Farbreste heute auch im Bereich des bischöflichen Untergewands finden, gibt Ramboux dieses Gewand weiß wieder. Abweichend vom heutigen Befund ist die Farbgebung der Gewänder des am rechten Bildrand stehenden Vaters: Er trägt ein gelbes Übergewand über einem gebrochen weißen Untergewand. Das Inkarnat der Figuren ist weiß, Schattierungen und Falten erscheinen grau. Die auf dem Fresko heute nur schwer erkennbaren fragmentierten Inschriften rechts vom Bischofskopf bzw. auf dem roten Begrenzungsstreifen unterhalb der Darstellung¹⁸⁰⁰ zeigt die Kopie nicht: Ramboux hat sie wohl nicht erkannt.

Das Aquarell nach dem *Traum des Papstes Innozenz* weicht in vier Merkmalen vom heutigen Zustand ab. Das Schachbrettfries ist zwar regelmäßig quadriert, zeigt jedoch am rechten Rand die roten Felder vollständig und nicht wie im Fresko angeschnitten; folglich verschiebt sich die Quadrierung entsprechend nach links. Der Fond der Szene weist bis zur Höhe des Postaments/Kragsteins der Arkaden eine durchgehende, grün-blaue Fläche auf. Erst darüber, als Füllung der Arkaden, ist er blau. Die grün-blaue Fläche wurde vermutlich erst nach der Erstellung des Aquarells teilweise abgetragen, wobei die darunter liegende Inschrift sichtbar wurde. Der bei Ramboux grünlich-grau getönte weiße Bodenstreifen verläuft, wie bei allen anderen Freskofeldern, über die gesamte Breite des Bildfeldes. Das Bildfeld wird unterhalb des weißen Bodenstreifens von einem einfachen roten Band abgeschlossen, das keine Inschrift trägt. Die Arkadenwand – deren Gewände (?) Ramboux mit dem mittleren Kragstein identischen Kragsteinen versieht – gibt Ramboux als geschlossene ockergelbe Wand wieder (ohne Ziegelsegmentierung), die Blätter des Frieses, der die Arkadenbögen umläuft, sind auf dem Fresko heute vollständiger rot gefärbt. Ramboux versah auch die äußeren Arkadengewände mit Kragsteinen, wobei der rechte Kragstein die Bettstatt des Papstes überschneidet und der linke Kragstein den Nimbus des hl. Franz überschneidet. Die Figur des hl. Franz bildet Ramboux in einer anderen Haltung ab als sie sich auf dem Fresko darstellt: Dort liegt der linke Arm des Heiligen an seine (sichtbare) linke Seite gepresst, wobei die linke Hand ausgestreckt auf seinem Knie ruht. Auf dem Aquarell ist der Arm angewinkelt, so dass die Hand aus dem Bildausschnitt verschwindet; die Fläche, die auf dem Fresko dem Ärmel des Unterarms entspricht, lässt Ramboux ohne erkennbare Funktion stehen – Hinweis auf die schlechte Erkennbarkeit des damals offenbar stärker verschmutzten Freskos.

Der träumende Papst trägt bei Ramboux ein weißes Untergewand, darüber einen roten Mantel, der von einer weißen, abwechselnd mit blauen und roten Schmucksteinen besetzten Borte gesäumt ist. Diese Borte endet auf dem Aquarell am erhobenen Arm und verläuft nicht, wie heute auf dem Fresko, am äußeren Rand des roten Mantels und, wie es scheint, am äußeren Rand des weißen Untergewandes

¹⁷⁹⁹ ESSER, Ausmalung, S. 74.

¹⁸⁰⁰ ESSER, Ausmalung, S. 75 - 76.

entlang; auf der linken Seite ist der Saum des roten Mantels noch bis zum Ende des weißen Unter gewandes sichtbar und wird in etwa bis dorthin von der Borte gesäumt. Das Inkarnat ist auch hier weiß und die Schattierungen sowie die Falten grau.

Während auch auf diesem Aquarell die heute auf dem Fresko kaum zu erkennende Inschrift auf dem roten Begrenzungsstreifen unterhalb der Darstellung¹⁸⁰¹ nicht vorhanden ist, konnte Ramboux eine fragmentierte Inschrift in schwarzen Buchstaben auf blaugrünem Hintergrund innerhalb der Darstellung lesen: FRANCISC ... CV ... SUB ...SAD/ BASI ... [einzelne unleserliche Buchstabenfragmente]/ SO [unleserliches Buchstabenfragment] NU. Der Befund deckt sich damit nur teilweise mit dem heutigen Erscheinungsbild der weißen Inschrift auf abgeriebenem blauen Hintergrund FRA CIS ... US ... SSPEC SUBT BAS ESE [über den beiden letzten Buchstaben ein Ω] ... T...E... - SO NI.¹⁸⁰²

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 133; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 24.

Kat. Nr. 88

Mariengeburt

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 41,6 x 46,8 cm. Darstellung: 34,5 x 40,5 cm.

Kat. Nr. 42 (1851), Verz. Nr. 285 (1841), Inv. Nr. 184.

Nach Mosaik. Um 1296 - 1300. Pietro Cavallini (1240/50 - 1330).

Rom, S. Maria in Trastevere, Chorwand.

Einmal abgesehen von der Ikonografie, interessierte sich Ramboux für das Mosaik wohl vor allem auch deshalb, weil es bei Vasari Cavallini zugeschrieben wurde. Vasari hielt Cavallini für einen Giotto-Schüler, die jüngere Literatur sah ihn als Schüler der Cosmaten. Das Mosaik war nicht unbekannt – d'Agincourt gibt eine kleine Abbildung von ihm,¹⁸⁰³ Passavant erwähnt die Mosaik Cavallinis in der Hauptkapelle der Kirche 1820 in den *Ansichten*¹⁸⁰⁴ –, galt aber nicht als eine der Hauptwerke der Zeit.¹⁸⁰⁵ Ramboux datiert das Mosaik in seinem 1841 verfassten Verzeichnis (zu spät) ins 14. Jahrhundert,¹⁸⁰⁶ obwohl bereits Platner um 1840/41 die (zutreffendere) Datierung ins späte 13. Jahrhundert vorgenommen hat.

Das Blatt wurde vielleicht erst zwischen Ende 1840 und Anfang Oktober 1841 vollendet.¹⁸⁰⁷ Auffällig sind hier leichte Ungenauigkeiten bei der Wiedergabe der Größen- und Abstandsverhältnisse besonders im rechten vorderen Bereich.¹⁸⁰⁸ Auch die auf dem Aquarell im Vergleich mit Kopien aus dem

¹⁸⁰¹ ESSER, Ausmalung, S. 79 - 80.

¹⁸⁰² ESSER, Ausmalung, S. 80.

¹⁸⁰³ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, IV, pl. CXXV.

¹⁸⁰⁴ [PASSAVANT], Ansichten, S. 186.

¹⁸⁰⁵ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 132 - 133.

¹⁸⁰⁶ Verzeichnis, Nr. 285. StA Düsseldorf, II 618, 31r. Diese Datierung übernahm Mosler in den Katalog. MOSLER, Museum Ramboux, S. 10.

¹⁸⁰⁷ Das Blatt war in einer Lieferung von Aquarellen enthalten, die Ramboux nach dem 11. 10. 1841 an die Düsseldorfer Akademie schickte. Ein Abschrift des entsprechenden, der Lieferung beigefügten Verzeichnisses trägt dieses Datum. Verzeichnis, 31 - 32. StA Düsseldorf, II 618. Die erste Lieferung der Blätter hatte Ramboux nach dem 15. Dezember 1840 abgeschickt. Verzeichnis, 30r. StA Düsseldorf, II 618.

¹⁸⁰⁸ So verdeckt die Frau mit dem Wasserkrug links das Architekturelement hinter ihr nicht vollständig mit ihrem Körper; Ramboux versetzt sich leicht nach links, füllt den breiteren Abstand zwischen ihr und der Amme mit einem größeren Baudegefaß.

17. Jahrhundert und dem Zustand heute¹⁸⁰⁹ abweichend wiedergegebenen Details könnten auf eine Kopievollendung abseits des Originals hinweisen: Notizen und grobe Skizzen in einem Skizzenbuch nähren diese Vermutung noch zusätzlich.¹⁸¹⁰ Dennoch ist eine Übernahme von zeitgenössischen und heute entfernten Übermalungen nicht völlig auszuschließen: Der Marienzyklus erfuhr 1702 und während des 19. Jahrhunderts Eingriffe, die allerdings als geringfügig eingestuft werden.¹⁸¹¹ Auch eine mögliche Verschmutzung des Mosaiks, auf dem Aquarell erkennbar durch leichte farbige Abweichungen wie das schmutzig wirkende Dunkelblau, kann ursächlich dafür gewesen sein, dass Ramboux bestimmte Details nicht genau erkannte und sie falsch interpretierte: In der Schale der Magd befinden sich bei Ramboux rote Beeren, auf dem Mosaik heute anscheinend Geflügel; die das Kind haltende Hebamme hält auf dem Aquarell einen kleinen runden Gegenstand in der Hand, den sie im Begriff ist, ins Wasser zu tauchen; möglicherweise soll es sich dabei um eine Art zusammengedrücktes Tuch handeln. Kopien aus dem 17. Jahrhundert¹⁸¹² zeigen nichts von einem Tuch, sondern, wie auf dem Mosaik heute auch zu sehen, die leere Hand der Hebamme, die mit den Fingerspitzen leicht in das Wasser eintaucht. Ebenso abweichend von dem überlieferten Zustand fehlen auf dem Aquarell die Gegenstände, die auch heute auf dem weißen Kissen neben Annas Bett liegen. Anders als auf dem Mosaik heute sind der Zeigegestus der rechten Hand Annas und die Umrandung der Nimben aufgefasst. Zudem sind bei Ramboux die nackten Füße Annas sichtbar. Die Tituli am Bettpodest, das Ramboux streng horizontal zeigt und damit korrigierte, könnten entweder eine teilweise Ergänzungen durch Ramboux oder eine zeitgenössische Übermalung zugrunde liegen: die mit schwarzer Feder wiedergegebenen Tituli lesen sich auf dem Aquarell: SCA: ANNA SCA: MARIA. Anstelle des letzteren stehen an entsprechender Stelle auf dem Mosaik heute die griechischen Initialen MR OV, die Kopien aus dem 17. Jahrhundert zeigen einen ähnlichen Befund: sollte Ramboux also den Titulus verändert (lateinisch übersetzt) haben, vielleicht um für den Betrachter die Identität des Kindes zu klären? Dazu würde auch der Zeigegestus Annas passen, der auf die kleine Maria aufmerksam machen will. Oder war der Titulus zu Ramboux' Zeit tatsächlich verändert?

Übereinstimmend mit dem heutigen Befund liest sich der Titulus am unteren Rand der Darstellung:
 + hVMANI GENERIS SATOR ET QVI PARCERE LAPIS ~/ mit grauer Feder auf schwarzem Grund (auf dem heute gereinigten Mosaik Gold auf dunkelblauem Grund): INSTITVIS MACVLAS VETERIS RVBIGINIS AVFER/ ARGENTO ThALAMVS TIBI SIT QVO VIRGO REFVLGENS ~
 Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 229.

Kat. Nr. 89

Christus auf der Himmelsgewölbe stehend zwischen Maria, hl. Georg, Petrus und hl. Sebastian

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 40,9 x 56,7 cm. Darstellung: 31,0 x 52,9 - 53,1 cm. Oberhalb der Darstellung auf grauem Fond links und rechts mit grauer Feder: S. GEORGIVS/ S.

¹⁸⁰⁹ POESCHKE, Mosaiken in Italien, Tafel 201 und S. 396 - 399.

¹⁸¹⁰ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Skizzenbuch 1936/18 ZB 5, 98 - 99.

¹⁸¹¹ HETHERINGTON, Pietro Cavallini, S. 13.

¹⁸¹² WAETZOLDT, Kopien, Kat. Nrn. 539, 549, 555 und Abb. 303 - 305. OSBORNE/CLARIDGE, Mosaics and Wallpaintings, Kat. Nr. 103.

SEBASTIANV[AV ligiert]S. Unterhalb der Darstellung mit grauer Feder: IN BASILICAM SEMPRONIANAM S. GEORGII MILIT MART IN VELABRO.

Kat. Nr. 43 (1851), Verz. Nr. 94 (1840), Inv. Nr. 175.

Nach Fresko. Um 1295. Pietro Cavallini (1240/50 - um 1330)

Rom, S. Giorgio in Velabro, Apsiskalotte.

Das nicht unbekanntes Fresko, das seit dem 17. Jahrhundert für ein Werk von Giotto gehalten wurde, galt aufgrund der ikonografischen Ähnlichkeit zu älteren Mosaiken als neuere Übermalung eines älteren Mosaiks an dieser Stelle.¹⁸¹³ Auch Ramboux hat das Fresko wohl zunächst Giotto zugeschrieben,¹⁸¹⁴ beobachtete aber 1840 nur noch den „giottoschen Styl“ und datierte es in das 14. Jahrhundert und damit etwas zu spät.¹⁸¹⁵

Restaurierungen in der Kirche wurden zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert sowie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorgenommen.¹⁸¹⁶ Dabei wurde auch das originale Erscheinungsbild des Freskos verändert: Verluste des *intonaco* unterhalb einer Linie von Oberschenkel des links außen stehenden hl. Georg, der Hüfte Marias, den Oberschenkeln Christi und der Hüfte Petri wurden ergänzt. Diese Ergänzungen waren bereits zum Zeitpunkt der Erstellung der Kopie, entweder 1832 oder in den späten 1830er Jahren, vorhanden, denn Abweichungen von der Ikonografie finden sich auf dem Blatt nicht. Die verzerrte Wiedergabe der Komposition ist Resultat der Projektion der gekrümmten Darstellung auf das Blatt. Es hat sich eine kleinere separate Bleistiftvorzeichnung erhalten, die die Komposition etwas gedrängter und skizziert abbildet und vorrangig als Notizblatt für die farbige Ausgestaltung des Aquarells diente: sie enthält ausführliche Farbangaben und eine Skizze zur Darstellung des Ornamentbands¹⁸¹⁷ (**Abb. 65**). Ramboux muss mit der Kolorierung des Aquarells jedoch bereits vor dem Original begonnen haben, da die Farbangaben auf der Vorzeichnung zu allgemein gehalten sind,¹⁸¹⁸ um allein auf dieser Grundlage die passenden Farbtöne auszuwählen. Die Farbabweichungen, die sich auf dem Aquarell im Vergleich zum Fresko heute¹⁸¹⁹ finden, sind auf der Zeichnung entsprechend notiert: Christus trägt auf dem Aquarell anstelle eines gelben ein roséfarbenes (Ramboux notierte „hell violett“) Untergewand. Auch das Übergewand Petri ist eigentlich gelb und nicht rosé („hell violett“). Sein Untergewand ist auf dem Fresko übereinstimmend hellgrün wiedergegeben, allerdings nicht im

¹⁸¹³ Platner hielt das Fresko für Nachahmung eines älteren Mosaiks und führt zwei Guiden auf: Die des G. Severano *Memorie sacre delle sette chiese di Roma* [...], Roma 1630 die das Bild dem Giotto beilegt und eine von P. Ugonio *Historia delle stationi di Roma* [...], Roma 1588, die die Tribuna als „di moderno lavoro dipinta“ bezeichnet. PLATNER/BUNSEN/GERHARD/RÖSTELL, Beschreibung der Stadt Rom, III, 1, S. 378. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 133.

¹⁸¹⁴ Auf einer Zeichnung nach dem Fresko notierte Ramboux den Namen Giottos: *Das Apsisfresko zu S. Giorgio in Velabro*. Bleistift auf Papier. 31,0 x 42,4 cm. Oben bez. Giotto. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album V, S. 5. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 231 F IV 7.

¹⁸¹⁵ Verzeichnis, Nr. 94. StA Düsseldorf, II 618, 23r. Auch Mosler sah die Verbindung zur ältesten Musivmalerei. MOSLER, Museum Ramboux, S. 10 - 11.

¹⁸¹⁶ TOMEI, Pietro Cavallini, S. 96 und Anm. 5. Dort der Hinweis, dass das Fresko 1838 restauriert wurde. An anderer Stelle wird die Restaurierung auf 1828 datiert. BERNABEI, Chiese di Roma, S. 278.

¹⁸¹⁷ *Das Apsisfresko zu S. Giorgio in Velabro*. Bleistift auf Papier. 31,0 x 42,4 cm. Oben bez. Giotto. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album V, S. 5. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 231 F IV 7.

¹⁸¹⁸ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 133.

¹⁸¹⁹ Das Fresko ist durch einen Sprengstoffanschlag 1993 beschädigt worden. Ein Farbfoto aus der Zeit um 2000 bei TOMEI, Pietro Cavallini, Abb. 66 und zahlreiche Detailabbildungen. Das Fresko in seinem heutigen, restaurierten Zustand abgebildet bei BERNABEI, Chiese di Roma, Abb. auf S. 280.

Bereich der Füße: hier – im Bereich der Freskoergänzung – erscheint es gelb. Eine solche Notiz findet sich auf der Zeichnung nicht wieder. Auch sonst fehlen sowohl auf der Zeichnung als auch auf dem Aquarell Hinweise auf die zumindest heute deutlich hellere Farbtonung im unteren, ergänzten Drittel des Freskos. Auf den deutlichen Riss, der die beiden Bereiche teilt, geht Ramboux ebenfalls nicht ein. Deutlicher abweichend ist der Kapuzenmantel Marias wiedergegeben. Wie auf der Zeichnung notiert, nahm Ramboux anstelle der heute stark beschädigten Farbgebung, die sich aus braunroten, gelborangen und türkisen Bereichen zusammensetzt, eher ein helles Blau und ein helles Violett wahr. Das Aquarell zeigt schließlich ein vorherrschendes helles Violett mit goldgelben Höhungen. Sollte das Fresko also zur Zeit der Aquarellanfertigung zumindest im letztgenannten Bereich tatsächlich ein noch besser erhaltenes farbiges Erscheinungsbild gezeigt haben? Auch die roten Kreuzbalken im Nimbus Christi erscheinen auf dem Fresko heute eher schwarz und lassen keinen Schmuckbesatz (je ein hochovaler grüner Stein umgeben von vier Perlen) erkennen. Die sehr feine Modellierung der Gesichter – auf dem Fresko durchaus zu erkennen – versuchte Ramboux im Rahmen der technischen Möglichkeiten so genau wie möglich einzufangen. Das vom Aquarell ausgesparte Rundbogenband – ihm entspricht die Rundbogenlaibung vor Ort – zeigt das gleiche Ornamentmuster wie das am Fuße des Freskos verlaufende Band, das Ramboux vollständig ausgearbeitet hat.

Unterhalb der Darstellung übernahm Ramboux die Inschrift¹⁸²⁰ aus dem Atrium der Kirche mit grauer Feder: STEFANUS EXSTELLA CUPIES CAPTARE SUPRA ELOQORARVS [?]RTUTU LVMINE CLARIS EXPENDEIS AURVSTUQVIT RENOVARE PPVLU/ SUPTIBVS EX PPRIIST FECIT SCE GEORGI CLICHICCVI PORECCLIE FUT HVT VI HIC LOC AD VELUPNOIE DICTUR AURI. Darunter mit grauer Feder bez.: Inscriptio nel Atrio di detta basilica.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 230.

Kat. Nr. 90

Ansicht der Domfassade von Nordwesten

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 67,8 x 47,3 cm. Darstellung: 60,2 x 51,5 cm.

Kat. Nr. 44 (1851), Kat. Nr. 20 (1841), Verz. Nr. 4 (1840), Inv. Nr. 131.

Architekturansicht. Dom erbaut von Lorenzo Maitani (gest. 1330), begonnen 1290.

Orvieto, Dom.

Ramboux notierte im 1840 verfassten Verzeichnis die am Dom zu findende Inschrift, die den Dombau datiert.¹⁸²¹ Die Ansicht führt den Dom mit Fassade, der Langhauswand und Anbauten vor; wie die Ansicht des Doms zu Siena (*Kat. Nr. 249*) verrät auch diese das architekturhistorische Interesse Ramboux': Vielleicht fußend auf die bereits bei d'Agincourt anzutreffende zusammenhängende Prä-

¹⁸²⁰ Die Inschrift notierte sich Ramboux auf einem Zettel. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 133.

¹⁸²¹ Edat Lapis hic Nomen pene/ obliteratum/ Laurentius Maitoni Senesis primus merifici/ huius operis Magister post diviti nos in eodem/ in pensos labores am Orlevetana Republica/ praemiis ab unde cumulatus obiit/ anno MCCCXXX. Verzeichnis, Nr. 4. StA Düsseldorf, II 618, 20r.

sentation beider Dome.¹⁸²² Der Skulpturenschmuck des Orvietoer Doms wurde von d'Agincourt als hervorragende Leistung betrachtet und der Epoche der Erneuerung zugeschrieben.¹⁸²³ Ramboux, der die Freskenausmalung im Inneren relativ umfangreich auf mehreren Blättern eingefangen hat, interessierte sich hier vor allem für die Gesamtansicht des Domes¹⁸²⁴ mit seinem Fassadenschmuck aus Mosaik und Skulptur, ohne aufgrund des Maßstabs genauer auf diesen eingehen zu können. Ramboux schloss sich wohl der bereits 1820 formulierten Einschätzung Passavants an.¹⁸²⁵ Die Fassade sei wegen ihrer Anordnung, ihres Reichtums, und vielen überaus schön gearbeiteten Teilen unstreitig das schönste, was Italien in der so genannten gotischen Bauart aufzuweisen habe.¹⁸²⁶

Ramboux hielt sich vor Ende Oktober 1837¹⁸²⁷ und nochmals im Jahr 1838¹⁸²⁸ in Orvieto auf, vielleicht entstand das Blatt in diesem Zeitraum.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 538; ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 97 und Abb. 64.

Kat. Nr. 91

Die Zauberer Zaroes und Arphaxat bewirken Zauber

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 37,6 - 37,8 x 54,0 - 54,6 cm. Oberhalb der Darstellung rechts mit Bleistift: Beato Pietro Onesti di Ravenna. Unterhalb der Darstellung rechts mit brauner Feder: Pittura al fresco nella chiesa di Potro fori di Ravenna, che si dice dal Giotto?

Verz. Nr. 124 (1840), Inv. Nr. 158.

Nach Fresko. 13. Jahrhundert. Pietro da Rimini (tätig in der 1. Hälfte des 14. Jh.) und Werkstatt zug. Ehemals Ravenna, S. Maria in Porto fuori le mura, rechte Seitenkapelle.

Siehe auch ***Kat. Nr. 92***.

Aus dem 1944 bis auf wenige Fragmente zerstörten Freskenzyklus' in der Kapelle des hl. Apostels Matthäus kopierte Ramboux auf diesem und dem folgenden Blatt (***Kat. Nr. 92***) jeweils ein Fresko. Im Gegensatz zu diesen Blättern trägt ein anderes Aquarell, das ein ebenfalls heute zerstörtes Fresko aus derselben Kirche abbildet (***Kat. Nr. 122***), eine Datierung. Da die beiden vorliegenden Blätter sehr wahrscheinlich zeitgleich mit diesem entstanden sind, wird Ramboux auch sie im August 1833 angefertigt haben. Wie die Beschriftung beider Blätter zeigt, kopierte Ramboux die Fresken u.a. deshalb, weil sie, auf einen Hinweis bei Vasari aufbauend,¹⁸²⁹ von dem von Nazarenern besonders verehrten

¹⁸²² ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 223. SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, I, S. 70, 123, 131, 140; III, S. 41, 68, 82, 98; IV., pl. XLIII, 11 (System), pl. LXIV, 18 (Fassade); pl. LXX, 26 (Basis und Kapitell eines Rundpfeilers); pl. LXXXIII, 50 (Längsschnitt und Grundriss).

¹⁸²³ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, II, S. 65; III, S. 28f; IV, pl. XXXII, 2 - 6; pl. XXXIII, 1 - 10.

¹⁸²⁴ Eine Zeichnung der Innenansicht mit dem Blick vom nördlichen Querhaus auf die südliche Langhauswand ist in seinem Frankfurter Zeichnungskonvolut enthalten. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 539, F I 85.

¹⁸²⁵ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 223 - 224.

¹⁸²⁶ PASSAVANT, Ansichten, S. 150f, 147, 151f., 154f.

¹⁸²⁷ Brief an Johann D. Passavant vom 31. 10. 1837. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 611, 1072v.

¹⁸²⁸ Eine Zeichnung mit zwei Italienerinnen trägt die Bezeichnung: Due Orvietane col ... in Capo. 1838.

ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 99, S. 87. ZIEMKE, Ramboux und die frühe italienische Kunst, S. 18.

¹⁸²⁹ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 235. FABRI, Girolamo: Ravenna Ricercata, Bologna 1678, S. 191.

Giotto stammen sollten. Beim Verfassen des Aquarellsammlungsverzeichnisses 1840 hielt Ramboux dies für weniger wahrscheinlich und erkennt nur noch die „Imitation des Giottischen Styls“.¹⁸³⁰

Die vorliegende Darstellung identifizierte Ramboux aufgrund lokaler Historiografen als Szene aus dem Leben des heiligen Pietro Onesti. Er ließ den obersten Rand der Darstellung¹⁸³¹ unberücksichtigt. Sie zeigte oberhalb der Zinnen des Stadttors kleinere Häuser. Ferner gibt Ramboux die linke Seitenmauer des Torgebäudes nicht wieder, scheint aber mit einem schmalen braunen Streifen an der linken Seite der Torfassade eine Andeutung der Mauer geben zu wollen. Auffällig ist zudem, dass die Ornamente in den Zwickeln der Torfassade sich auf dem Aquarell nicht wiederfinden, ebenso wenig wie die Zinnen auf der Mauer am linken Blattrand. Handelt es sich bei diesen bei Ramboux fehlenden Details vielleicht um spätere, nach 1833 angebrachte Übermalungen des Freskos? Auch hinsichtlich der Farbigkeit weicht das Aquarell von einem erhaltenen Fragment des 1944 zerstörten Freskos¹⁸³² ab: den Hintergrund gibt Ramboux nicht blau, sondern beige-grau wieder. Das Untergewand des zweiten Mannes von rechts zeigt das Aquarell hellblau und nicht orange-gelb. Möglicherweise lag die Ursache hierfür darin, dass das Fresko 1833 stärker verschmutzt war als vor 1944. Da Ramboux die Darstellung offenbar wenig verkleinert abgebildet hat, kann er relativ genau auf die Gewand- und Gesichtsdarstellung eingehen: Der Vergleich mit den erhaltenen Freskofragmenten offenbart hier eine sehr große Nähe zum Original, insbesondere im Bereich der Köpfe und Gesichter.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 588.

Kat. Nr. 92

Apostel Matthäus heilt die Opfer der beiden Zauberer

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 35,0 x 50,8 - 51,3 cm.

Unterhalb der Darstellung mittig Übernahme einer Inschrift mit grauer Feder: TATHEUS; Unten rechts mit brauner Feder: Pittura a fresco a Porto fuori di Ravenna dice del Giotto.

Kat. Nr. 45 (1851), Verz. Nr. 123 (1840), Inv. Nr. 159.

Nach Fresko. 13. Jahrhundert. Pietro da Rimini und Werkstatt zug.

Ehemals Ravenna, S. Maria in Porto fuori le mura, rechte Seitenkapelle.

Siehe auch **Kat. Nr. 91**.

Mosler übernimmt die von Ramboux vorgenommene Deutung der Darstellung als Szene „Aus dem Leben des Apostels Tadeus“,¹⁸³³ weist als Urheber einen „unbekannten Meister“ aus.¹⁸³⁴ Bei der Beschriftung TATHEUS; handelt es sich offenbar – betrachtet man die individuellen Buchstabentypen – um die Übernahme eines Titulus'. Falls er auf dem Fresko nicht nachträglich angebracht worden ist, könnte es sich auch um den im Bereich des ersten Buchstaben retuschierten oder falsch gelesenen originalen Titulus MATHEUS handeln: denn es ist nicht der Apostel Tadeus, der hier dargestellt ist,

¹⁸³⁰ Verzeichnis, Nr. 124. StA Düsseldorf, II 618, 24v.

¹⁸³¹ BISOGNI, La Cappella di San Matteo, Abb. 2a.

¹⁸³² FAETTI, Pittura del trecento, Tafel XXXIV.

¹⁸³³ Verzeichnis, Nr. 123. StA Düsseldorf, II 618, 24v.

¹⁸³⁴ MOSLER, Museum Ramboux, S. 11.

sondern der Apostel Matthäus. Die Beschriftung ist auf einem Schwarz-Weiß-Foto¹⁸³⁵ aus der Zeit vor der starken Beschädigung des Freskos 1944 nicht zu erkennen; auch ist sie nicht als *sgraffito* dokumentiert.¹⁸³⁶

Wie auch bei dem Aquarell oben (*Kat. Nr. 91*) der Fall, schnitt Ramboux die auf dem Fresko einst vorhandenen Gebäude oberhalb der Zinnen der Torarchitektur ab. Auch das im rechten Zwickel der Torfassade einst erkennbare Ornament zeigt das Blatt nicht – entweder war es erst nach 1833 hinzugefügt worden, oder Ramboux konnte es aufgrund der Verschmutzung des Freskos nicht erkennen. Auf die Verschmutzung scheint auch die uneinheitliche Farbgebung des Hintergrunds zurückzugehen: es überwiegt ein unregelmäßig aufgetragener beige-brauner Farbton, der stellenweise, aber besonders am oberen und rechten Rand, eine anscheinend darunterliegende hellblaue Färbung freilässt (*Abb. 147 - 148*). Wie auf dem Aquarell oben kann Ramboux auch hier durch die Wahl eines offenbar geringen Verkleinerungsmaßstabs sehr genau auf die stilistischen Besonderheiten des Freskos eingehen.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, *Kat. Nr. 587*.

Kat. Nr. 93

Thronende Madonna mit Kind

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Blatt: 54,7 x 31,2 cm. Darstellung: 43,4 x 27,0 cm.

Kat. Nr. 46 (1851), Kat. Nr. 13 (1841), Verz. Nr. 258 (1840), Inv. Nr. 233.

Nach Tempera auf Holz. 286 x 193 cm. Um 1262. Guido da Siena und Badia a Isola Meister.

Siena, ehemals S. Domenico, heute Palazzo Pubblico.

Ramboux bildete hier das zu seiner Zeit wohl berühmteste und am meisten diskutierte sienesisches Gemälde aus dem 13. Jahrhundert ab, das auch nördlich der Alpen seit spätestens Ende des 18. Jahrhunderts bekannt war. 1837 Auch im direkteren Umfeld von Ramboux war das Gemälde sehr bekannt (*Abb. 59 - 61*): Für Passavant offenbart das Gemälde bereits „Besserungen“, doch zeigt es noch immer den „griechischen Styl“. 1838 Auch Rumohr berücksichtigt das Gemälde in den *Italienischen Forschungen*. D’Agincourt bildet es ab und legt besonderen Wert auf die Datierunginschrift, lässt aber den Giebelaufsatz unberücksichtigt. Er betont den griechischen Einfluss und billigt Guido da Siena die Rolle als Vater der sienesischen Malerei zu, die Cimabue für florentinische Malerei hat. 1839 Auch die Brüder Riepenhausen geben es 1810 – ohne den Tafelaufsatz – in minderer Qualität auf einem Stich wieder: Sie mindern den byzantinischen Stil ganz entschieden, da sie vor allem den poetischen Aus-

¹⁸³⁵ FAETTI, *Pittura del trecento*, Abb. 14. BISOGNI, *La Cappella di San Matteo*, Abb. 1b.

¹⁸³⁶ CAMPANA, Augusto: *Graffiti die secoli XIV-XVI negli affreschi perduti di S. Maria in Porto fuori*, in: Felix Ravenna 127 - 130 (1984/1985), S. 107 - 116, hier besonders S. 114 - 118.

¹⁸³⁷ Fiorillo erwähnt das Gemälde und Guido da Siena und fasst einige bisherige Forschungsergebnisse zusammen FIORILLO, J. D.: *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, 5 Bde., Göttingen 1798 - 1808, Bd. 1, S. 257. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 105.

¹⁸³⁸ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 182.

¹⁸³⁹ SÉROUX D’AGINCOURT, *Histoire de l’art*, II, S. 99ff; III, S. 127f.; V, pl. CVI, 13 (ohne Kleeblattbogen), pl. CVII (ganze Haupttafel, Kinderkopf und Signatur).

druck der Madonna transportieren wollten: Wenn das Bild noch an das Griechische erinnere, so sei es doch in seiner Hauptbedeutung gänzlich davon verschieden, ein viel natürlicheres Wesen sei gewiss unverkennbar.¹⁸⁴⁰ Von der jungen kunsthistorischen Forschung eines Rumohr wurde diese Abbildung gescholten – für Ramboux ein wichtiger Impuls, für eine Neuabbildung zu sorgen. Er orientierte sich dabei an der wohl besten – und ersten – Abbildung, die Carlo Lasinio für das Stichwerk *Lastris* 1791 geliefert hatte.¹⁸⁴¹

Anders als diese Reproduktionsgrafik konnte Ramboux aber noch detaillierter auf das stilistische Erscheinungsbild eingehen und damit auf die kunsthistorische Diskussion Rücksicht nehmen, die Ende des 18. Jahrhunderts in Italien begonnen hatte. Dort war die Diskussion um das Bild von der Feindschaft der beiden Städte Florenz und Siena über den Vorrang in der Malerei bestimmt. Das als ein Hauptwerk der sienesischen Malerei geltende Gemälde war dabei vor allem wegen seiner Datierung umstritten, die man der Inschrift auf dem Rahmen entnommen hat.¹⁸⁴² Zur Überprüfung der Stichhaltigkeit der Datierung 1221 und damit der Frage, ob das Gemälde als Zeugnis für die frühe Blüte der sienesischen Malerei gelten könne, wurden die Größe des Bildes, die Farbigkeit und stilistische Merkmale wie z.B. wie Rundung des rechten Arms der Madonna und die Art, wie er sich von der Brust abhebt, mit anderen sienesischen Gemälden des 13. Jahrhunderts verglichen. Auch die materielle Beschaffenheit der Bildtafel war Thema, ebenso wie das Verhältnis von Goldgrund und Darstellung.¹⁸⁴³ Ramboux vermerkt in seinem Verzeichnis nichts von der teilweisen Übermalung der Tafel,¹⁸⁴⁴ die unter anderem für die Darstellung der Engel und Gottvaters im Giebelfeld vermutet wurde.¹⁸⁴⁵ Ramboux bildet das Gemälde sowohl mit der umstrittenen Inschrift als auch mit der möglicherweise retuschierten Giebeltafel ab – übrigens anders als die Reproduktionen bisher, die nur die Haupttafel zeigen. Verglichen wurde das Madonnenbild mit den aus dem 13. Jahrhundert stammenden Altargemälden mit Johannes und Petrus in der Sieneser Akademie: Die Haupttafeln dieser Gemälde hat Ramboux aufwändig abgebildet (*Kat. Nrn. 44 und 45*) und ermöglichte damit den Studenten seines Kopienmuseums entsprechende Vergleiche.

Bei der Übertragung des Gemäldes auf das Blatt verzichtete Ramboux auf die Abbildung des Rahmens (*Abb. 95*). Während er die Proportionen des Madonnengemäldes sehr genau übernommen hat, hat er die des Giebelaufsatzes mit Christus zwischen zwei Engeln auffällig verändert. Um sie der Breite des

¹⁸⁴⁰ RIEPENHAUSEN, F. und J.: *Geschichte der Malerei Italiens*, 1. Heft, Tübingen 1810, Tafel 12, S. 16 und S. IV.

¹⁸⁴¹ LASTRI, *L'Etruria pittrice*, I, tav. III. Auch abgebildet bei DEUHLER, Duccio, Abb. 1.

¹⁸⁴² VALLE, *Lettere Sanesi*, I, (Venedig 1782), S. 237 - 256.

¹⁸⁴³ In den 1781 erschienenen und wohl auch von Ramboux gelesenen *Lettera sopra Guido da Siena* des Guglielmo della Valle an den französischen Forscher Sèroux d'Agincourt geht della Valle detailliert auf das Gemälde ein und – für damalige Zeiten noch ungewöhnlich – beschreibt es. Er betont die ungewöhnliche Größe des Bildes und geht auf die Farbigkeit ein, die der sienesischen Malerei um 1300 entspreche und von zwei bekannten sienesischen Gemälden dieser Zeit, dem Petrus- und Johannesdossale, abgeleitet sei. Viele Einzelheiten des Bildes überträfen nicht nur die gleichzeitigen Griechen, sondern auch Giotto. Die Engel in den oberen Zwickeln und der abgesägte Giebel werden genannt, dann technische Einzelheiten: Die Bretter, die an einer Stelle auseinanderklaffen, darüber Leinwand, Kreidegrund und der Goldgrund, der keine große Rolle spielt wie der große Thron, der fast das gesamte Bild füllt. Er weist den Verdacht d'Agincourts, die Inschrift sei hinzugefügt, von sich und gibt quellengestützte Zuschreibungsvorschläge. Er entscheidet sich für Vater oder Lehrer eines 1227 genannten Dietisalvi del Maestro Guido und hebt die Verwandtschaft zum Petrus- und Johannesdossale hervor. VALLE, *Lettere Sanesi*, I, (Venedig 1782), S. 249 - 251. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 104.

¹⁸⁴⁴ Verzeichnis, Nr. 258. StA Düsseldorf, II 618, 29r.

¹⁸⁴⁵ SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, II, S. 99ff; III, S. 127f. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 105.

Madonnengemälde anzugleichen und damit den Gesamteindruck zu harmonisieren, verbreiterte Ramboux das Giebelgemälde, schnitt aber die äußeren Ecken ab. Die Darstellung im Giebelaufsatz ist zudem um einen schmalen Streifen verkürzt wiedergegeben; die Darstellung der drei Halbfiguren ist ferner im Vergleich zur Giebelgröße von Ramboux verkleinert worden. Die Nimben der Engel werden auf dem Original beschnitten, ebenso wie die jeweils äußeren Engelsflügel. Ferner ist die Komposition ein Stück nach rechts verschoben: eigentlich befindet sich Christus direkt unterhalb des Giebelscheitels.

Ramboux kopierte beide Gemäldeteile noch mit den Übermalungen und Retuschen aus dem 16. - 18. Jahrhundert, die zwischen 1948 und 1950 größtenteils entfernt werden sollten. Verglichen mit dem Tafelbild heute¹⁸⁴⁶ zeigt das Aquarell deshalb deutliche Abweichungen. Übereinstimmend mit einem Foto aus der Zeit vor der Restaurierung¹⁸⁴⁷ und dem historischen Nachstich bei Lastri¹⁸⁴⁸ (um 1791) gibt Ramboux die rechte Hand Marias wieder. Auf dem Gemälde wurde 1948 - 1950 unter dieser Hand, heute nur noch in Schemen erkennbar, die originale Hand freigelegt.¹⁸⁴⁹ Auf die Übernahme heute entfernter Retuschen bzw. Übermalungen¹⁸⁵⁰ gehen auch die hellere Tönung des blauen Mantels von Maria und die olivgrüne Färbung des Mantelfutters zurück. Der mittlere Engel im linken Zwickel trägt auf dem Gemälde heute einen olivgrünen Mantel und der Engel rechts von ihm einen helleren roten Mantel. Ebenfalls auf die Übernahme einer Übermalung geht offenbar auch die leicht abweichende Wiedergabe des Mantels des rechten Giebelengels zurück. Die Inkrustation des Throns setzt sich auf dem Aquarell aus weißen, hell- und dunkelroten Elementen zusammen – auch dieser im Vergleich zur übrigen Farbgebung des kopierten Gemäldes grell wirkende Bereich stellt die Übernahme einer Übermalung¹⁸⁵¹ dar, die auf dem Gemälde heute etwas stärker abgetragen ist. Nicht auf dem Nachstich vorhanden, aber auf dem Gemälde heute schemenhaft zu erkennen ist ein Thronfuß unterhalb der Fußplatte rechts. Die flache Modellierung der Arme des Kindes – die Andeutung der Muskeln fehlt bei Ramboux im Gegensatz zu den Beinen – erklärt sich wohl durch die starke Verschmutzung des Gemäldes in diesem Bereich, wie sie noch auf dem Foto aus der Zeit vor der Restaurierung¹⁸⁵² zu erkennen ist. Siehe ferner *S. 132 und 148 - 149*.

Unterhalb der Darstellung wiederholt Ramboux in vergrößerter Form die Inschrift am Thronpodest mit brauner Feder: + ME GUIDO DE SENIS DIEBUS DEPINXIT AMENIS QVEM XPS LENIS NULLIS VELIT ACERE PENIS : AN[darüber ~]O D./ MCCXXI

Ramboux fertigte zwei Durchzeichnungen an,¹⁸⁵³ die als Vorlage für die Lithografien, die er später für seine *Umrisse* anfertigen ließ.¹⁸⁵⁴

¹⁸⁴⁶ NORMAN, Siena and the Virgin, Abb. 52 auf S. 47.

¹⁸⁴⁷ CARLI/BRANDI, Relazione sul restauro, Abb. 1.

¹⁸⁴⁸ LASTRI, L'Etruria pittrice, I, tav. III. Auch abgebildet bei DEUCHLER, Duccio, Abb. 1.

¹⁸⁴⁹ CARLI/BRANDI, Relazione sul restauro, Abb. 7 und 8.

¹⁸⁵⁰ CARLI/BRANDI, Relazione sul restauro, S. 251.

¹⁸⁵¹ CARLI/BRANDI, Relazione sul restauro, S. 251.

¹⁸⁵² CARLI/BRANDI, Relazione sul restauro, Abb. 9.

¹⁸⁵³ *Kopf der Madonna*. Bleistift auf Papier. Ca. 57, 5 x 36, 5 cm. Rechts unten bez.: Guido 1221. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 148, F III 168. *Kopf und Oberkörper des Christuskindes*. Bleistift auf Papier. Ca. 37, 0 x 58, 0 cm. Auf demselben Blatt links unten Durchzeichnungen aus della Valles *Lettere Sanesi*, 1. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 149, F III 170.

¹⁸⁵⁴ RAMBOUX, Umrisse, Nrn. 124 und 125.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 147; ZIEMKE, Siena, S. 263 - 265 und Anm. 60. Ausstellung: JOHANN A. RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 4.

Kat. Nr. 94

Kreuzigung

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,1 x 58,4 cm. Darstellung: 39,0 x 53,6 cm.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: GONTA.[NT ligiert] PHY. [über Y Omega] PINXIT.

Kat. Nr. 47 (1851), Verz. Nr. 42 (1840), Inv. Nr. 32.

Nach Fresko. Um 1277 - 1280. Cimabue (um 1240 - 1301/1302) und Werkstatt.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, südlicher Querhausarm, Ostwand, unteres Register.

Ramboux übernimmt die zeitgenössische Zuschreibung des Freskos an Giunta Pisano.¹⁸⁵⁵ Passavant erwähnt Pisanos sehr schlecht erhaltenen Chorfresken in den *Ansichten* und verweist auf seine Fresken in Pisa, die ein Zeugnis von dem tiefen Stand der damaligen Malerei gäben.¹⁸⁵⁶ Die Wiedergabe Ramboux' wollte wohl diesen niederen Stand der Malerei des 13. Jahrhunderts dokumentieren – dies bedeutet aber nicht, dass Ramboux bei der Wiedergabe nachlässig war. Er versuchte wie auf allen anderen Aquarellen auch, die optimalste Abbildung des Gemäldes mitsamt seiner vermeintlichen Schwächen zu liefern. Die von Neumeyer 1931 beobachtete „stilistische Vollkommenheit“ des Aquarells¹⁸⁵⁷ muss allerdings dennoch angezweifelt werden, da Ramboux ein bereits stark beschädigtes Fresko kopierte. D'Agincourt bildete vielleicht deshalb auf einem älteren Stich nur Details aus dem Fresko ab, den Kopf des Gekreuzigten und, stärker verkleinert, die Gruppe links.¹⁸⁵⁸ Ein Foto aus dem späten 19. Jahrhundert zeigt das Fresko bereits mit den auch heute vorliegenden Beschädigungen.¹⁸⁵⁹ Die *Kreuzigung* ist heute vielleicht noch stärker beeinträchtigt durch Ablösungen des *intonaco* und der schwärzlich-bräunlichen Verfärbung von Bleiweiß¹⁸⁶⁰ (*Abb. 129*), ist aber gewiss weniger verschmutzt als zu Ramboux' Zeiten, d.h. zwischen 1834 und 1837, als das Aquarell höchstwahrscheinlich entstand. Beschreibungen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weisen auf die kaum noch zu erkennenden Darstellungen der Fresken des Querhauses hin,¹⁸⁶¹ und tatsächlich verrät auch hier die differenziert vorgenommene Farbmodellierung, dass Ramboux einige Stellen bereits stark beeinträchtigt vorfand. Für die vergleichsweise kräftige Farbgebung des Himmels, des grünen Bodenstreifens und auch für den zweigipfligen, schwarzen Berg hinter dem Kreuz fand Ramboux entsprechende Farbreste vor und nutzte sie für die Rekonstruktion der originalen Farbgebung. Ansonsten dominiert ein dem Inkarnat der Figuren ähnelndes Beige, das den Grundton für die meisten Gewänder bildet. Gewandfalten werden durch bräunlich-rote Linien definiert. Abgesehen von dem Aufsetzen weißer Höhungen in

¹⁸⁵⁵ Verzeichnis, Nr. 43. StA Düsseldorf, II 618, 22r.

¹⁸⁵⁶ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 182.

¹⁸⁵⁷ NEUMEYER, Ramboux, S. 57 - 58.

¹⁸⁵⁸ SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, V, pl. CII, 3 und 8.

¹⁸⁵⁹ Das Foto entstand wohl vor 1893. MOZZO, *Per un atlante*, Abb. 107. Einige der Fehlstellen sind damals neutral verputzt gewesen, heute zeigen sich in diesen Bereichen die Ziegel der darunterliegenden Wand.

¹⁸⁶⁰ POESCHKE, *Wandmalerei*, Tafel 7. BONSANTI, *Basilica superiore*, Abb. 1803.

¹⁸⁶¹ NESSI, *La Basilica di S. Francesco*, S. 372 - 373.

der Gestaltung des beigen Lendentuchs Christi erfolgt eine Farbmodellierung der Gewänder und damit der Körper durch flächige hellgrüne Akzente. Ausnahmen von dieser grünen Akzentuierung bilden die Gewänder der Figuren im Vordergrund, die offenbar besser erhalten waren: Das Untergewand der zweiten und dritten Frau von links sowie des zweiten Mannes von rechts ist rötlich, ebenso wie das Gewand der Maria Magdalena. Maria, die dritte stehende Figur links vom Kreuz, trägt ein dunkelblaues Untergewand, in einem helleren Blaugrün sind die Gewänder der Soldaten mit Lanzen, des zwischen ihnen stehenden nimbierten Mannes und des zweiten Mannes von rechts wiedergegeben. Der am Kreuz kniende hl. Franz trägt eine braune, durch wenige Faltenlinien definierte Kutte, die vereinzelt hellgrüne Höhungen erkennen lässt und folglich auf dem Fresko schlecht erhalten war. Dies steckt auch hinter der monotonen Farbgestaltung der Engelsflügel oder die nur skizzenhaft wiedergegebenen Gesichter der dicht gedrängten Figurengruppe im Hintergrund. Die Faltenwürfe sind schematisch, aber nicht verfälscht nachgezeichnet. Siehe auch *S. 164 und S. 209*.

Infolge der stärkeren Beschädigung verzichtete Ramboux darauf, die unmittelbar rechts und links vom Kopf Christi schwebenden Engel wiederzugeben.

Literatur: NEUMEYER, Ramboux, 60 - 61; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 206; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 56 und Abb. 6.

Kat. Nr. 95

Franziskustod

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 41,4 x 49,4 cm. Darstellung: 41,4 x 44,4 cm.

Innerhalb der Darstellung unterhalb des Lagers des hl. Franz mit Bleistift: GIUNTA PISANO.

Kat. Nr. 48 (1851), Verz. Nr. 40 (1840), Inv. Nr. 25.

Nach Fresko. Um 1260. Franziskusmeister.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Südwand, drittes Joch.

Siehe auch *Kat. Nr. 84*.

Ramboux schreibt das Fresko Giunta Pisano zu und datiert es auf 1210 - 1227.¹⁸⁶²

Mit dem Aquarell nach dem *Franziskustod* erweckt Ramboux einmal mehr den Eindruck der Abbildung eines intakten Freskos; tatsächlich müssen wir auch hier von einer ergänzenden „Rekonstruktion“ der Darstellung im rechten Drittel ausgehen; dort nämlich weist das Fresko heute¹⁸⁶³ große Verluste des *intonaco* auf. Ein relativ kleines Stück Putz fehlt heute am mittleren linken Bildrand, ein großes Stück am mittleren unteren Teil bis zum aufgebahrten Franziskus wie auch rechts vom Franziskaner, der die Exequien vornimmt: Dort ist der *intonaco* über die gesamte Höhe des Freskos verloren.

Insgesamt gibt das Aquarell die Komposition weniger gedrängt wieder. Dies wird deutlich an der größeren Distanz zwischen dem Priester rechts und dem Bruder links von ihm, der ein goldenes Vortragekreuz hält. Folgerichtig ist auch die Dreipass-Arkade, von der die Szenerie überfangen wird, breiter

¹⁸⁶² Verzeichnis, Nr. 40. StA Düsseldorf, II 618, 22r.

¹⁸⁶³ RUF, Hl. Franziskus, Abb. 12.

wiedergegeben. Während sich für eine halbe Dreipass-Arkade rechts auf dem Fresko noch heute Spuren nachweisen lassen, ist die halbe Dreipass-Arkade links eine eigenmächtige Ergänzung Ramboux', da die Friese, die das Fresko rahmen, für diese Arkade keinen Platz lassen.

Ramboux kannte bestimmt die Veröffentlichung Feas zu der Kirche S. Francesco, die eine rekonstruierte Abbildung des beschädigten Freskos zeigt;¹⁸⁶⁴ anders als diese aber zeigt Ramboux nicht drei, sondern vier weitere Ordensbrüder, die – und dies dürfte Ramboux durch andere mittelalterliche Fresken dieses Inhalts bekannt gewesen sein – die Wundmale des Heiligen verehren: je ein Bruder die Stigmata an den Händen, ein anderer die an den Füßen. Ramboux zeigt damit insgesamt zwölf Ordensbrüder, von denen je vier in Kutten gekleidet auf jeder Seite und weitere vier in weißen Chorhemden hinter dem Totenlager gruppiert sind. Waren von den Köpfen der Brüder, die die Hände küssen, noch Spuren erkennbar, handelt es sich bei dem Bruder, der vor den Füßen des Heiligen kniet, um eine Ergänzung Ramboux, wie auch natürlich bei den Beinen des Heiligen. Das Gesicht des ergänzten Bruders wird nahezu völlig von den Füßen verdeckt, offenbar eine bewusste Entscheidung von Ramboux, um die Ergänzung nicht zu auffällig werden zu lassen. Auch der Kopf des Bruders am linken Bildrand, der heute (und wohl bereits damals) durch eine Fehlstelle bis zur Hälfte verloren ist, duckt sich, wie es scheint, auch absichtlich hinter den Bruder vor ihm – der Stecher bei Fea lies ihn noch keck über den Bruder vor ihm hervor lugen und noch dazu aus dem Bild hinaus auf den Betrachter blicken. Differenzierter als Feas Stich setzte sich Ramboux mit den Gesichtern der Figuren auseinander und erfasste sie individuell in ihrer Trauer und Verwunderung; im Fall der drei rekonstruierten Brüder links ist die Emotionalität gesteigert und mag nicht zu den doch recht gezügelten Gefühlsäußerungen der übrigen Brüder passen. Der links außen kniende Franziskaner gibt auf dem Aquarell den Blick frei auf die rechte Körperhälfte des Franziskaner, der auf dem Fresko von ihm bis auf Brust und Kopf verdeckt wird: Das rechte Bein leicht gebeugt, wiederholt er mit dem rechten Arm und der Hand die erstaunt abwehrende Geste des vor ihm knienden Mitbruders, während er seinen Kopf mit seiner linken Hand aufstützt und zur Seitenwunde des Heiligen blickt – auf dem Fresko ist diese Hand nicht vorhanden und ist damit eine weitere Ergänzung Ramboux', die auf eine Intensivierung der Emotionalität hindeutet. Die Auseinandersetzung mit dem farbigen Befund stützte sich auf die wenigen Farbreste, die noch vorhanden waren (und sind), wie an den hellen, fast weißen Inkarnaten erkennbar ist – er zeigt Gesichter und Hände mit roten Akzenten im Bereich der Münder und Wangen, Schattierungen sind durch dunkle (bräunliche) Linien und grünliche Flächen gekennzeichnet.

Hinter dem Kopfende der Bahre stehen drei Franziskaner in weißen Chorhemden. Der äußerst links Stehende hält in beiden Händen eine lange goldfarbene Stange, der Mönch in der Mitte eine ebenso dünne brennende, rote Kerze, der rechts neben ihm stehende Mönch schließlich ein goldfarbenedes Vortragekreuz, auch hier ist die Stange so schmal wie die Kerze. Auf dem Fresko heute ähnlich schwer zu erkennen, befinden sich vergleichbare goldfarbene Stangen, insgesamt 15, auch unterhalb der mittleren Dreipass-Arkade und hinter den Ordensbrüdern. Der im Zwickel zwischen mittlerer und rechter Arkade wiedergegebene, rot umrandete Tondo mit der die Seele des Heiligen vor türkisfarbenem Hin-

¹⁸⁶⁴ FEA, Descrizione, Abb. auf S. 23.

tergrund wird auf dem Aquarell von je einem geflügelten und nimbierten Engel flankiert; die in eine hellbraune Kutte gekleidete Halbfigur ist mit einem goldenen Nimbus versehen, hält einen Codex in der linken Hand und erhebt die rechte Hand zum Segen.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 135; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 21.

Kat. Nr. 96

Kreuzigung

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 44,8 x 58,9 cm. Darstellung: 39,1 - 39,4 x 54,3 cm. Unterhalb der Darstellung: ~ MARGARITONE PINX. ~

Kat. Nr. 49 (1851), Kat. Nr. 16 (1841), Verz. Nr. 49 (1840), Inv. Nr. 21.

Nach Fresko. Um 1277 - 1280. Cimabue (um 1240 - 1301/1302) und Werkstatt.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, nördlicher Querhausarm, Ostwand.

Mosler folgt Ramboux' Zuschreibung an Margaritone da Arezzo (tätig im 13. Jahrhundert),¹⁸⁶⁵ die Ramboux wohl von Vasaris Hinweis bezog, Margaritone habe ein Kreuz für die Oberkirche gemalt.¹⁸⁶⁶

Vermutlich war das Fresko zwischen 1834 und 1837, als das Aquarell wohl entstanden ist, ähnlich stark beschädigt wie heute¹⁸⁶⁷ – und stärker beschädigt als die benachbarte Kreuzigung Cimabues auf der Ostwand des südlichen Querhausarms (*Kat. Nr. 94*). Darauf verweist die noch skizzenhaftere Ausführung der Gesichter der im Hintergrund stehenden Menschenmenge und der noch flächiger ausgeführten Pinselstriche mit an Resten der grünen Untermalung orientierten, lindgrünen Farbe. Auch fallen die einzelnen farbigen Akzente des sonst beherrschenden Beige noch zarter aus: Das Beige der Gewänder wird durch noch stärker pastellige rötliche, bläuliche und lindgrüne Akzente in einem noch flächigeren Auftrag aufgelockert; allein der Mantel Marias ist in einem vergleichsweise kräftigen Bordeauxrot wiedergegeben, entsprechend dem auch heute auf dem Fresko vorhandenen Farbest – wie Ramboux annahm, handelt es sich dabei wohl um eine nachträgliche Übermalung, wie sie Ramboux auch für den Marienkopf¹⁸⁶⁸ und die Maria umgebende Gruppe für sehr wahrscheinlich hielt.¹⁸⁶⁹

Verglichen mit einem älteren Nachstich des Freskos aus der Zeit um 1800 bei d'Agincourt¹⁸⁷⁰ fallen Abweichungen auf, die auf Ergänzungen durch Ramboux hinweisen könnten; doch werden auf dem Stich auch Bereiche im unteren Drittel als verloren ausgewiesen, die offenbar nicht ganz verloren waren: diese Bereiche nämlich sind auf dem Fresko heute lediglich schwer erkennbar. Dies betrifft etwa die Figur des Longinus. Der Stich zeigt ihn lediglich mit vorhandenem Oberkörper, auf dem Fresko heute ist eine helle Farbfläche vorhanden, die bis zu den (gedachten) Knien der Figur reicht. Offenbar hat Ramboux sie gesehen und als Mantel interpretiert und möglicherweise die Beine ergänzt, wie auch

¹⁸⁶⁵ Verzeichnis, Nr. 49. StA Düsseldorf, II 618, 22v. [MOSLER], Verzeichnis, S. 4. MOSLER, Museum Ramboux, S. 11.

¹⁸⁶⁶ ZIEMKE, Assisi, S. 178.

¹⁸⁶⁷ RUF, Fresken der Oberkirche, Abb. auf S. 91. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 2097.

¹⁸⁶⁸ ZIEMKE, Assisi, S. 178.

¹⁸⁶⁹ RAMBOUX, Umrisse, Nr. 31.

¹⁸⁷⁰ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, V, pl. CII, 4.

vielleicht die Gewandgestaltung. Von der teilweise beschädigten Figur des Stephanon hat der Zeichner noch Schemen erkannt und zeigt ihn lediglich mit einem Lententuch bekleidet; Ramboux kleidet ihn dagegen in ein soldatisches Gewand.

Eine später angefertigte Lithografie in Ramboux' *Umrisse* gibt den Kopf der ohnmächtigen Maria wieder.¹⁸⁷¹

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 224; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 73.

Kat. Nr. 97

Hl. Franziskus

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 48,7 x 34,6 cm. Darstellung: 32,8 x 17,1 cm.

Innerhalb der Darstellung Übernahme der Signatur: Margarit' de Aritio me f [fragmentiert].

Verz. Nr. 257 (1840), Inv. Nr. 244.

Nach Tempera auf Holz. 100 x 40 cm, 95 x 37 cm ohne Rahmen. Um 1270 - 1280. Margaritone d'Arezzo (tätig im 13. Jahrhundert).

Siena, Pinacoteca Nazionale.

Der deutsche Kunstsammler Sulpiz Boisserée (1783 - 1854) traf Ramboux in den ersten Dezembertagen 1837 in Siena an, wo Boisserée nach einem Treffen mit Ramboux am 1. 12. die Galerie der Akademie besuchte.¹⁸⁷² Unklar ist, ob die Auswahl der Besichtigung dieser Kunststätte mit Ramboux' dortiger Kopiertätigkeit zusammenhängt. Dennoch hätte das vorliegende Aquarell zu diesem Zeitpunkt entstehen können, spätestens aber 1840 angefertigt worden sein. Es handelt sich, wie bei so vielen Aquarellen der Sammlung, um die erste (bis jetzt) bekannte farbige Abbildung des Gemäldes,¹⁸⁷³ das noch 1849 in bestimmten (den Nazarenern weniger gesonnenen) Kreisen als „schrecklich“ angesehen wurde.¹⁸⁷⁴ Ramboux übernahm nicht die heute¹⁸⁷⁵ sichtbare, absteigende Beschriftung SANTCTUS/ [FRAN]CISCUS links bzw. rechts neben der Figur¹⁸⁷⁶ – er hat sie nicht erkannt, da der Grund rot übermalt gewesen ist, wie auch ein älteres Foto nach dem Gemälde nahelegt.¹⁸⁷⁷ Die fragmentierte Inschrift zu Füßen des Heiligen bildet er gewissenhaft ab und zeichnete sie noch einmal gesondert durch.¹⁸⁷⁸ Die Inschrift birgt die Signatur des bei Vasari berücksichtigten Malers, für Ramboux ein Grund, die Tafel abzubilden. Ein anderer Grund ist die Ikonografie.¹⁸⁷⁹ Im Verzeichnis

¹⁸⁷¹ RAMBOUX, Umrisse, Nr. 31.

¹⁸⁷² BOISSERÉE, Tagebücher, III, S. 295.

¹⁸⁷³ Zudem ist die Kopie, die nachweislich in der Pinakothek entstanden ist, Beweis dafür, dass sich das Gemälde bereits vor 1842 dort befunden hat. Die erstmalige Erwähnung des Gemäldes findet sich nämlich im Galeriekatalog von 1842. KRÜGER, Der frühe Bildkult, Kat. Nr. 22.

¹⁸⁷⁴ Unter anderem verurteilte Schorn das Gemälde. ZIEMKE, Siena, S. 268.

¹⁸⁷⁵ TORRITI, La Pinacoteca Nazionale, I, S. 47, Fig. 36.

¹⁸⁷⁶ KRÜGER, Der frühe Bildkult, Abb. 101 und Kat. Nr. 22.

¹⁸⁷⁷ GARRISON, Italian Romanesque Panel Painting, Kat. Nr. 60.

¹⁸⁷⁸ *Kopf und Füße des Hl. Franziskus*. Auf der rechten Seite des Blattes mit den Gesamtmaßen ca. 37,5 x 58,0 cm. Bleistift auf Papier. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 169 F III 181. ZIEMKE, Siena, S. 268. Krüger erwähnt nur die Durchzeichnung bzw. die darauf aufbauende Lithografie und nicht das Aquarell. KRÜGER, Der frühe Bildkult, Kat. Nr. 22.

¹⁸⁷⁹ ZIEMKE, Siena, S. 168.

schreibt er: „Die Gestalt des hl. Franziskus“.¹⁸⁸⁰ Es ist das zweite, als authentisch angesehene „Franziskusporträt“ seiner Art, das Ramboux in Aquarell kopiert hat und das weniger stark übermalt war¹⁸⁸¹ als das andere (*Kat. Nr. 65*). Er übernahm es mitsamt dem hellen Rahmen und bildet es vor einen dunkelgrauerer Fond ab. Eine Durchzeichnung fertigte er ferner vom Gesicht ab, auf die eine Lithografie in den *Umrissen* zurückgeht.¹⁸⁸² Auch auf dem Aquarell widmet Ramboux dem Gesicht besondere Aufmerksamkeit und kommt dem Original sehr nahe u.a. deshalb, weil er das relativ kleine Gemälde nicht stark verkleinern musste. Allerdings wirken die Augen etwas größer, die Konturierung des Unterlids und die Falte an der Nasenwurzel sind aus ästhetischen Gründen unberücksichtigt. Zutreffend erfasst sind die lange, leicht gebogene Nase und die Mundwinkel. Auch die Hände und Füße werden überzeugend nachgebildet. Sehr genau nachgebildet ist der Verlauf des weißen Saums über den Füßen, während die Linearität der Faltenwürfe verwischt und die Körperlichkeit erhöht wird: Die Pinselstriche sind relativ breit und erfassen nicht alle Faltenlinien; zudem folgt Ramboux den einzelnen Falten nicht konsequent bis zum Ende, sondern verkürzt sie. Auch die Proportion der Figur ist verändert: Sie ist überlängte, so dass das charakteristische Verhältnis von großem Kopf, großen Händen und Füßen zum Rest des kleinen Körpers ebenfalls im Sinne des Naturalismus korrigiert ist.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, *Kat. Nr. 168*; ZIEMKE, *Siena*, S. 268, Anm. 112.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 7.

Kat. Nr. 98

Vertreibung aus dem Paradies und Erschaffung Adams

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,6 x 69,5 cm. Darstellung: 39,8 x 63,9 cm.

Unterhalb der Darstellung mit hellbrauner Feder: GIO. CIMABU PIC. FLOR.

Kat. Nr. 50 (1851), *Verz. Nr. 54 und 52* (1840), *Inv. Nr. 18*.

Nach Fresko. Um 1288 - 1290. Unbekannte Meister.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Nordwand, zweites bzw. viertes Joch, oberes Register.

Ramboux kopierte vier Fresken des Obergadens der Nordwand mit Darstellungen aus der Geschichte Adams und Evas auf zwei Blättern (*Kat. Nrn. 98 und 99*). Die Zuschreibung an Cimabue¹⁸⁸³ geht auf Vasari zurück und wurde bis weit über die Zeit Ramboux' hinaus beibehalten. Vasari lobt die gesamte Ausmalung der Oberkirche; darauf aufbauend stellt Passavant heraus, dass die Fresken im Vergleich mit anderen Werken der Zeit erklären, warum Cimabues Fresken so gefeiert waren.¹⁸⁸⁴ Vor Ort werden die Fresken von einem Fenster getrennt. Ramboux rückt die Fresken also zusammen, deutet aber durch das vertikale Ornamentband eine originale Trennung der Bildfelder an. Das Ornamentband verläuft eigentlich seitlich der Kreuzrippen.

¹⁸⁸⁰ Verzeichnis, Nr. 257. StA Düsseldorf, II 618, 29r.

¹⁸⁸¹ GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting*, *Kat. Nr. 60*.

¹⁸⁸² RAMBOUX, *Umrissen*, Nr. 33.

¹⁸⁸³ Ramboux listet die auf einem Blatt kopierten beiden Fresken gesondert unter Nr. 52 (Erschaffung Adams) und Nr. 54 (Vertreibung aus dem Paradies) auf. Mosler übernimmt die Zuschreibung an Cimabue. MOSLER, *Museum Ramboux*, S. 11 - 12.

¹⁸⁸⁴ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 183.

Das vorliegende Aquarell zeigt zwei Szenen nebeneinander, die eigentlich nicht direkt nebeneinander liegen: vor Ort zieren sie das zweite (*Vertreibung aus dem Paradies*) und vierte (*Erschaffung Adams*) Joch. Hintergrund für diese Neukombination ist zum einen das ikonografische Interesse gerade an diesen Darstellungen, zum anderen aber auch der Erhaltungszustand des alttestamentlichen Zyklus' im Obergaden der Nordwand: die Szene rechts neben der *Vertreibung aus dem Paradies* ist völlig zerstört. Auf diese Abfolgeänderung wird auf dem Blatt nicht hingewiesen.

Auch die hier abgebildeten Fresken waren bereits beschädigt.¹⁸⁸⁵ Die von Ramboux vorgenommenen Rekonstruktionen¹⁸⁸⁶ der beschädigten und kaum noch zu erkennenden Bereiche sind lediglich aus Indizien zu erschließen. Ramboux gleicht die Breite des eigentlich schmalen Bildfeldes mit der *Erschaffung Adams*¹⁸⁸⁷ an die Breite des im Original breiteren Bildfeldes *Vertreibung aus dem Paradies* an. Aufgrund der Verbreiterung des Bildfeldes ist auf dem Aquarell das Anwinkeln der Beine Adams weniger stark ausgeprägt. Zudem kam es zu Ergänzungen der Darstellung: rechts um einen größeren und links einen kleineren Bereich. Links setzt Ramboux den Stamm der Palme fort, rechts den Boden und bepflanzt ihn mit einer farnähnlichen Pflanze. Im heute verlorenen Bereich rechts neben dem Baum, der sich links vom Schöpfer befindet, zeichnet Ramboux ein sichelförmig nach unten gebogenes Blatt, das den Kopf des Schöpfers zu beschatten scheint. Die auf dem Fresko nur noch am Stamm erkennbare Pflanze zwischen dem Schöpfer und Adam versetzt Ramboux auf die Höhe von Adams linkem Ellenbogen. Wohl ergänzt hat Ramboux die Blätter der Pflanze: sie erinnern in Form und Farbgebung an diejenigen hinter den Vertriebenen auf dem Fresko mit der *Vertreibung aus dem Paradies*.

Abweichend vom heutigen Befund¹⁸⁸⁸ des Freskos *Vertreibung aus dem Paradies* gibt Ramboux den Engel mit einem auf dem Fresko nicht sichtbaren zweiten, rechten Flügel wieder. Dieser verläuft nahezu waagrecht, von rechts unten nach links oben leicht ansteigend hinter dem golden nimbierten Kopf des Engels. Auch das über dem Rücken wehende Haar des Engels ist ergänzt. Wohl ergänzend rekonstruiert ist auch das Engelsingewand unterhalb des Arms bis zum Oberschenkel. Die Farbgebung korrespondiert weitestgehend mit den heute erkennbaren Farbbrechen: das Untergewand des Engels ist in einem zarten Grün mit rötlichen Reflexen gehalten, das Übergewand ist rot. Die grün wiedergegebenen Bereiche erscheinen auf dem Fresko heute bläulich. Der Flügel zeigt im oberen Bereich eine gelbgoldene Färbung, unterhalb der Schulter eine kleine Fläche grüner Federn, der Rest zeigt dieselbe rote Färbung wie das Gewand des Engels. Die Blätter des Baumes hinter dem Engel ähneln in ihrer changierenden Farbgebung dem Untergewand des Engels: die Zacken der Blätter sind rot umrandet, die Innenflächen hellgrün gefärbt. Die Blätter eines ähnlichen Baums hinter den Vertriebenen weist die gleiche Behandlung der Blattränder auf, die Flächen der Blätter sind dagegen hellrot getönt. Den mittleren Baum gibt Ramboux palmenartig und mit farnartigen, feinen grünen Blättern wieder. Zu Füßen Adams zeigt Ramboux eine fächerblättrige Pflanze im Vordergrund und, direkt oberhalb seines

¹⁸⁸⁵ Verzeichnis, Nr. 52 und Nr. 54. StA Düsseldorf, II 618, 22v.

¹⁸⁸⁶ ZIEMKE, Assisi, S. 180.

¹⁸⁸⁷ BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1604.

¹⁸⁸⁸ RUF, Fresken der Oberkirche, Abb. 118. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1610.

linken Fußes, eine weißblühende Pflanze. Im heute zerstörten Bereich äußerst links zeigt das Aquarell den Ansatz einer blauen Farbfläche, die an einen Fluss oder See erinnert.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 249; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 92.

Kat. Nr. 99

Erschaffung Evas und Sündenfall

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,3 x 70,4 cm. Darstellung: 39,6 x 64,2.

Unterhalb der Darstellung mit hellbrauner Feder: GIO. CIMABU PIC. FLOR.

Kat. Nr. 51 (1851), Kat. Nr. 17 (1841), Verz. Nr. 53 (1840), Inv. Nr. 17.

Nach Fresko. Um 1288 - 1290. Unbekannte Meister.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, Nordwand, drittes Joch, oberes Register.

Siehe auch *Kat. Nr. 98*.

Das Aquarell nach der *Erschaffung Evas*¹⁸⁸⁹ gibt das relativ gut erhaltene Fresko ohne Veränderungen der Komposition wieder; dasjenige nach dem *Sündenfall*¹⁸⁹⁰ aber beinhaltet Rekonstruktionen der heute und auch damals schon verlorenen Bereiche: Ramboux nämlich notierte in seinem Verzeichnis zu dem Fresko, dass es „höchst beschädigt“ sei.¹⁸⁹¹ Rechts unterhalb der Baumkrone des schlanken Baumes am linken Rand des *Sündenfalls* befindet sich heute eine Fehlstelle; sie bewegt sich entlang des Stammes und scheint eine Astgabelung zu beschneiden: Ramboux gibt diese Ausbuchtung des Stammes wieder und ergänzte nichts, was sich dort unter Umständen befunden haben könnte. Die größere Fehlstelle befindet sich heute oberhalb der Oberschenkel Evas; Ramboux rekonstruiert diesen Bereich und zeigt Eva mit einem mit der Linken vor die Scham gehaltenen Feigenblatt, während sie sich der menschenköpfigen Schlange zuwendet, ihr Gesicht ins verlorene Profil neigt und die rechte Hand des angewinkelten Arms dem Schlangenkopf nähert.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 250; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 93.

Kat. Nr. 100

Verherrlichung der Ecclesia

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 52,5 x 42,6 cm. Darstellung: 47,7 x 38,5 cm.

Kat. Nr. 52 (1851), Verz. Nr. 280 (1840, Nachtrag), Inv. Nr. 121.

Nach Fresko. 1352-1354 oder 1370er Jahre. Roberto di Oderisio (tätig 1330 - 1382).

Neapel, S. Maria del Incoronata, Gewölbe.

Der von Ramboux hier kopierte, aus acht Fresken bestehenden Gewölbefreskenzyklus (*Kat. Nr. 100 - 107*) war zu seiner Zeit relativ bekannt: bei Vasari werden sie erwähnt und Giotto zugeschrieben; Pas-

¹⁸⁸⁹ RUF, Fresken der Oberkirche, Abb. auf S. 112. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1606.

¹⁸⁹⁰ RUF, Fresken der Oberkirche, Abb. auf S. 114. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1608.

¹⁸⁹¹ Verzeichnis, Nr. 53. StA Düsseldorf, II 618, 22v.

savant erwähnt die Fresken in seinen *Ansichten*.¹⁸⁹² Die Zuschreibung an Giotto war im 19. Jahrhundert umstritten; man hielt die Urheberschaft eines unbekanntes Giotto-Schülers für möglich. Während Mosler den Zyklus Giotto zuschreibt,¹⁸⁹³ enthält sich Ramboux einer Zuschreibung. Passavant weist darauf hin, dass auf dem Fresko mit der *Vermählung* der neapolitanische König Alfonso dargestellt sei.¹⁸⁹⁴ Vermutlich war dieses und die anderen Fresken des Zyklus' auch aus diesem Grund interessant, da es u.a. die „Porträts“ der in Dantes *Göttlicher Komödie* vorkommenden Neapolitanischen Königsfamilie zeigt.

Da die Fresken den frühesten bekannten Zyklus über die Durchführung der Sakramente im 14. Jahrhundert darstellen, waren sie auch ikonografisch interessant. Auf dem Sakramentszyklus, den der Ramboux-Bekanntes Johann Friedrich Overbeck (1789 - 1869) zwischen 1846 und 1862 entwickelte, sind zwar keine Bezüge zu dem vorliegenden Freskenzyklus erkennbar, doch kannte Overbeck die ikonografische Tradition der Sakramentsdarstellungen und damit auch die Neapolitaner Fresken¹⁸⁹⁵ – vielleicht durch Aquarelle Ramboux'. Ramboux arbeitete die insgesamt acht Blätter entweder bei einem möglichen Neapelaufenthalt 1819, wie von Vitolo angenommen,¹⁸⁹⁶ oder – in meinen Augen wahrscheinlicher – während dem sicher nachweisbaren Neapelaufenthalt 1840, vielleicht im August¹⁸⁹⁷, aus. Um zu verdeutlichen, dass es sich um die Abbildungen von Fresken aus einem Zyklus handelt, wählte er für die Wiedergabe eine einheitliche Blattgröße und einen einheitlichen Verkleinerungsmaßstab. Die insgesamt an den Aquarellen auffallenden Verschiebungen im Kompositionsgefüge und Abweichungen in den Größenverhältnissen könnten, als Übertragungstechnische Unsicherheiten gewertet, auf einen frühen Entstehungszeitpunkt um 1819 hinweisen – doch sind diese Veränderungen eher Folge der Projektion der leicht gewölbten Darstellungen in die Ebene und auch bei Aquarellen anzutreffen, die zwischen 1833 und 1841 entstanden sind. Die Blätter hätten damit durchaus zu dem späteren Zeitpunkt entstehen oder vollendet werden können: In seinem vom 15. 12. 1840 datierten Verzeichnis über die nach Düsseldorf gesandten Blätter werden die acht Aquarelle unter der Überschrift „Nachtrag“ als letzte Blätter der Sammlung überhaupt aufgelistet.

Ramboux bildet die Fresken in einem bereits stark beschädigten und übermalten Zustand ab – er nennt sie „sehr ruiniert“. ¹⁸⁹⁸ Belegt ist eine Übermalungskampagne des Malers Dominik Guarino um 1700, die wohl die letzte ihrer Art war. Vor 1910 wurden ganze Flächen „in rohester Weise“ verputzt.¹⁸⁹⁹ In den folgenden Jahren überließ man die Fresken ihrem weiteren Verfall. Erst in den Jahren nach dem 2.

¹⁸⁹² [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 185.

¹⁸⁹³ MOSLER, *Museum Ramboux*, S. 12.

¹⁸⁹⁴ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 185.

¹⁸⁹⁵ FASTERT, *Die sieben Sakramente*, S. 59.

¹⁸⁹⁶ Vitolo begründet die Datierung auf 1819 mit der Tatsache, dass bereits 1838 über den Kauf der Aquarellsammlung Verhandlungen geführt wurden und diese demnach 1838, also bereits vor der Neapel-Reise 1840, bereits vollständig gewesen sein muss. VITOLO, *Il Medioevo napoletano*, S. 132. Tatsächlich ist Ramboux 1839 noch mit der Anfertigung von Aquarellkopien nach Fresken in Subiaco beschäftigt, und auch diese Blätter waren in der Lieferung der Blätter enthalten, die erst im Frühjahr 1841 in Düsseldorf eintraf. Somit hätten die Aquarelle nach den Fresken in Neapel durchaus auch noch im frühen Herbst 1840 entstehen können.

¹⁸⁹⁷ Eines seiner Skizzenbücher beschreibt eine solche Reise nach Neapel. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1936/17 ZB 4. ZIEMKE, *Ramboux und die frühe italienische Kunst*, S. 18 und ROBELS/HELLER/VEY, *Ramboux*, Kat. Nr. 102, S. 87. Die Notiz „August 1840“ bei der Aufzeichnung einer Reise nach Neapel. „[...] Napolis, dort hielt ich mich ungefähr 27 Tage auf.“ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, *Skizzenbuch 1936/17 ZB 4*, 21. ZIEMKE, *Johann Anton Ramboux*, S. 45.

¹⁸⁹⁸ Verzeichnis, unterhalb der Nr. 272. *StA Düsseldorf*, II 618, 30r.

¹⁸⁹⁹ ROLFS, *Malerei Neapels*, S. 54 - 55.

Weltkrieg wurden die Fresken von Übermalungen und Ergänzungen befreit, abgenommen und auf (plane) Holztafeln aufgezogen. Vor der Wiederanbringung 1992 wurden die Fresken erneut gekrümmt. Aus dieser Vorgehensweise erklären sich heute Unstimmigkeiten der Freskoanschlüsse.¹⁹⁰⁰ Relevant für einen Vergleich mit den Aquarellen Ramboux' sind daher Nachstiche, die, wohl auf gemeinsame Zeichnungen zurückgehend,¹⁹⁰¹ d'Aloe und Lotti/Russo etwa in der gleichen Zeit wie die Aquarelle Ramboux' von den Fresken angefertigt haben.¹⁹⁰² Wie Vitolo gezeigt hat, enthalten die Aquarelle Modifikationen, die Ramboux angesichts des sehr schlechten Erhaltungszustands der Fresken vorgenommen hat.¹⁹⁰³

Auch das vorliegende Blatt offenbart im Vergleich mit einem Nachstich Lotti/Russos Fehlstellenergänzungen.¹⁹⁰⁴ Das Fresko weist heute¹⁹⁰⁵ rechts eine große Fehlstelle auf, die bereits zu Ramboux' Zeiten vorhanden war: Ramboux zeigt nur die auch heute erhaltene Darstellung, wie auch der Stich bei d'Aloe.¹⁹⁰⁶ Anders als d'Aloe zeigt Ramboux allerdings die heute beschädigten Gesichter der links außen stehenden Heiligen als intakt – Ramboux wird sie wohl ergänzt haben, vielleicht auf Grundlage noch vorgefundener Darstellungsreste. Auf eine Rekonstruktion beschädigter Bereiche mag auch der bei Ramboux zweifach gestufte Erdsockel (bei d'Aloe ein gerader, architektonischer und mit Ornamenten belegter Sockel) sowie die spitzbogenförmigen Flächen in der Apsisnische im Hintergrund (bei d'Aloe Spitzbogenfenstern) zurückgehen.

Bei der Wiedergabe der relativ gut erhaltenen Gesichter der rechten Gruppe mit Heiligen und den Königen von Frankreich und Sizilien¹⁹⁰⁷ zeigt sich, dass Ramboux die Kopf- und Gesichtsformen nahezu unverändert übernimmt, die Falten an Augenwinkeln und die stark ausgeprägten Nasenlabialfalten allerdings weglässt bzw. stark mildert. Die vermutlich ergänzten Gesichter der beiden Heiligen am rechten Bildrand scheinen weicher modelliert zu sein, die Nasen sind weniger stark ausgeprägt und spitz zulaufend als bei den Profilen der Gruppe rechts. Auch die Wiedergabe der Gewandmodellierung nimmt Rücksicht auf den Erhaltungszustand des Freskos: Während das heute relativ gut erhaltene Gewand des Heiligen rechts von der Personifikation der *Ecclesia* detailliert, d.h. mit abgestuften hell-dunkel-Werten und definierten Faltenwürfen, die dem Original sehr nahe kommen, ausgearbeitet ist, zeigt das heute schlechter erhaltene blaue Übergewand des äußerst links stehenden Heiligen eine relativ monochrome und durch wenige angedeutete Falten definierte Fläche. Ähnlich flächig sind die Fahnen wiedergegeben – in beiden Fällen keine bewusste Vernachlässigung des originalen Darstellungsstils, sondern Übernahme der durch Beschädigungen versehrten Darstellung.

Insgesamt fällt auf, dass Ramboux die Abstände der Elemente zueinander leicht veränderte. Er rückte die Komposition etwas enger zusammen, so dass beispielsweise die äußerst rechte Fahne das rechts hinter ihr liegende Fenster nicht mehr im oberen linken Viertel verdeckt wie auf dem Fresko, sondern

¹⁹⁰⁰ ENDERLEIN, *Incoronata*, Anm. 57 auf S. 28.

¹⁹⁰¹ VITOLO, *Il Medioevo napoletano*, S. 132.

¹⁹⁰² Die Veröffentlichung der Stiche erfolgte 1843, die Anfertigung der Vorlagezeichnungen lag wohl noch davor.

¹⁹⁰³ VITOLO, *Il Medioevo napoletano*, S. 135 - 136.

¹⁹⁰⁴ VITOLO, *Il Medioevo napoletano*, S. 136.

¹⁹⁰⁵ ENDERLEIN, *Incoronata*, Abb. 15. VITOLO, *La chiesa della Regina*, Abb. 58 und 72 - 73.

¹⁹⁰⁶ D'ALOE, *Les peintures de Giotto*, Tafel I.

¹⁹⁰⁷ ENDERLEIN, *Incoronata*, Abb. 15.

freilässt. Der Grund dafür liegt wohl in der Projektion des leicht gekrümmten Freskos in die Ebene, die zu einer Verzerrung der Komposition auf dem Blatt führte.

Literatur: NEUMEYER, Ramboux, S. 67; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 601; VITOLO, *Il Medioevo napoletano*, S. 135 - 137 und Abb. 21.

Kat. Nr. 101

Sakrament der Taufe

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 52,4 x 43,8 cm. Darstellung: 48,0 x 39,0 - 39,2 cm.

Kat. Nr. 53 (1851), Verz. Nr. 273 (1840, Nachtrag), Inv. Nr. 122.

Nach Fresko. Entweder 1352-1354 oder 1370er Jahre. Roberto di Oderisio (tätig 1330 - 1382).

Neapel, S. Maria del Incoronata, Gewölbe.

Siehe auch *Kat. Nr. 100*.

Das Fresko weist heute über die gesamte Breite am oberen Rand eine Fehlstelle auf, zwei Fehlstellen rechts und links und besitzt am unteren Rand eine Beschädigung.¹⁹⁰⁸ Rolfs stellt um 1910 eine nahezu vollständige Übermalung fest, der Hintergrund, die Architektur und die Engel oben seien beinahe neu.¹⁹⁰⁹ Offenbar handelt es sich dabei um die Ergänzungen der wohl bereits damals vorhandenen Fehlstellen – wohl in diesem Zustand verblieb das Fresko bis um 1939 und im vergleichbaren Zustand hat Ramboux das Fresko kopiert. Abweichend von einem Foto¹⁹¹⁰ aus der Zeit vor 1939 und einem Stich nach dem Fresko von 1843¹⁹¹¹ ist der Bereich des Daches und der linke obere Grund hinter dem Engel gestaltet: wohl Hinweise auf Fehlinterpretationen infolge der Beschädigung des Bereichs. Nicht auf eine vorliegende Beschädigung oder den völligen Verlust zurückzuführen ist das Fehlen der Frauengruppe am unteren linken und unteren Bereich der Darstellung, die auf dem Fresko heute und dem Nachstich vorhanden ist: Die von Ramboux auf Grundlage der durch Fehlstellen reduzierten Darstellungen gewählten Blattgröße und der Verkleinerungsmaßstab – beides behielt Ramboux bei der Wiedergabe aller acht Fresken des Zyklus' bei, um die Zusammengehörigkeit der Fresken zu verdeutlichen – ließ für die vollständige Abbildung des scheinbar relativ intakten Freskos mit seiner relativ umfangreichen Darstellung keinen Platz: Ramboux konnte die untere Figurengruppe nicht abbilden.

Aufgrund der Verzerrung bei der Projektion der gekrümmten Darstellung in die Ebene ist die proportionale Beziehung der Figuren verändert worden: bei Ramboux sind die drei Männer links größer, so dass das Kind in den Händen des (längeren) Mannes mit seinen Beinen nicht so weit in das Taufbecken hineinreicht wie auf dem Fresko. Bei der Wiedergabe der Gesichter verzichtete Ramboux auf die Abbildung der Falten an den Augenwinkeln, verflachte und verkürzte die Nasen in den Profilen; auch

¹⁹⁰⁸ VITOLO, *La chiesa della Regina*, Abb. 58 - 60.

¹⁹⁰⁹ ROLFS, *Malerei Neapels*, S. 56.

¹⁹¹⁰ ENDERLEIN, *Incoronata*, Abb. 11.

¹⁹¹¹ D'ALOE, *Les peintures de Giotto*, Tafel II.

die Mimik ist leicht verändert: der Mund beispielsweise des zweiten Mannes von links ist eigentlich geschlossen und die Steilfalten an der Nasenwurzel des Priesters findet sich auf dem Fresko nicht.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 602; VITOLO, *Il Medioevo napoletano*, S. 135 - 137 und Abb. 16; VITOLO, *La chiesa della Regina*, Abb. 108.

Kat. Nr. 102

Sakrament der Beichte

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 54,0 x 40,0 cm. Darstellung: 48,8 x 36,4 cm.

Kat. Nr. 54 (1851), Verz. Nr. 274 (1840, Nachtrag), Inv. Nr. 126.

Nach Fresko. Entweder 1352-1354 oder 1370er Jahre. Roberto di Oderisio (tätig 1330 - 1382).

Neapel, S. Maria del Incoronata, Gewölbe.

Siehe auch *Kat. Nr. 100*.

Das bis auf Pigmentablösungen relativ unbeschädigte Fresko zeigt heute lediglich im unteren Bereich eine Fehlstelle, die vom Saum des Mannes links und dem linken unteren Bereich des Beichtenden abwärts verläuft.¹⁹¹² Diesen Bereich zeigt Ramboux intakt. Rolfs beobachtete um 1910 eine starke Übermalung, aber keine „zugespachtelten“ Fehlstellen.¹⁹¹³ Ob Ramboux diesen Bereich also noch erhalten gesehen, in übermaltem Zustand übernommen oder auf dem Blatt selbst ergänzt hat, muss offen bleiben. An der relativ flachen Modellierung der Gewänder ist abzulesen, dass das Fresko zu Ramboux' Zeiten verschmutzt und bereits stark abgerieben gewesen sein muss.

Bei der Übertragung des Freskos hat Ramboux bewusst auf die Abbildung der rechten Zwickeldarstellung (drei am dunkelblauen Himmel fliegende schwarze Dämonen) verzichtet und die Ikonografie damit beschnitten. Oder waren die Dämonen durch starke Verschmutzung oder eine Übermalung nicht zu erkennen gewesen? Wahrscheinlicher ist, dass Ramboux die Dämonen als weniger wichtig erachtete und auf ihre Abbildung zugunsten der Wiedergabe auf einer vorbestimmten Blatt- und in einer bestimmten Abbildungsgröße verzichtete: andere Fresken des Zyklus' sind wesentlich bruchstückhafter erhalten gewesen und die Darstellungen waren damit kleiner. Wie bei anderen Aquarellen nach zusammenhängenden Zyklen achtete Ramboux auch hier darauf, die gleiche Blatt- und Abbildungsgröße bei der Abbildung der einzelnen Fresken in etwa einzuhalten. Wie auf den anderen Aquarellen nach den Fresken des Gewölbes kommt es auch auf dem vorliegenden Blatt zu Verzerrungen im Zuge der Projektion in die Ebene. Aus diesem Grund ist zum Beispiel der Beichtende „dicker“ (breiter) wiedergegeben, um den Abstand zu den drei Büßenden nicht zu groß werden zu lassen.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 604; VITOLO, *Il Medioevo napoletano*, S. 135 - 137 und Abb. 18.

¹⁹¹² VITOLO, *La chiesa della Regina*, Abb. 57 und 63.

¹⁹¹³ ROLFS, *Malerei Neapels*, S. 56 - 57.

Kat. Nr. 103Sakrament der Eucharistie

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 52,2 x 38,5 cm. Darstellung: 49,3 x 35,5 cm.

Kat. Nr. 55 (1851), Verz. Nr. 275 (1840, Nachtrag), Inv. Nr. 180.

Nach Fresko. Entweder 1352-1354 oder 1370er Jahre. Roberto di Oderisio (tätig 1330 - 1382).

Neapel, S. Maria del Incoronata, Gewölbe.

Siehe auch *Kat. Nr. 100*.

Ramboux übernahm nicht die um 1910 sichtbare Inschrift mit der Betitelung der Szene¹⁹¹⁴ – entweder war sie später hinzugefügt worden oder um 1840 nicht zu erkennen. Das relativ gut erhaltene Fresko zeigt heute lediglich in der linken oberen Ecke eine Fehlstelle;¹⁹¹⁵ im entsprechenden Bereich zeigt Ramboux den oberen Abschnitt einer Kirchenfassade mit Fensterrose. Es handelt sich dabei entweder um die Übernahme des originalen Befunds oder einer vorhandenen Ergänzung der bereits existenten Fehlstelle, denn ein Nachstich¹⁹¹⁶ des Freskos aus der Zeit um 1843 zeigt den Bereich ganz ähnlich wie Ramboux. Klar ist, dass Ramboux die Darstellung um einen schmalen Streifen rechts und – stärker – links beschnitten hat: die beiden Engel im linken oberen Bereich neben der Kirchenfassade und die Eingangsloggia der Kirche konnte er aufgrund des beschränkten Platzes auf dem Blatt nicht abbilden; (siehe dazu *Kat. Nr. 102*). Der Nachstich zeigt nur die Engel wohl aus ähnlichem Grund nicht.

Auffällig ist die Verkürzung der rechten Hand des Priesters. Sie ist Indiz für die leichte Verzerrung des Kompositionsgefüges im Zuge der Projektion des gewölbten Freskos in die Ebene: der Abstand zwischen Priester und dem knienden Mann vor ihm ließ Ramboux keinen Platz für eine längere Hand. Wie bereits auf den anderen Aquarellen nach dem Freskenzyklus beobachtet, verflacht Ramboux die relativ spitzen Nasen (der drei Männer von rechts). Eine wohl auf Grundlage vorgefundener Farbreste vorgenommene Ergänzung ist das Muster des Priestergewands, das auf dem Nachstich und dem Fresko heute nicht vorhanden ist.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 605; VITOLO, Il Medioevo napoletano, S. 135 - 137 und Abb. 19.

Kat. Nr. 104Sakrament der Firmung

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 54,2 x 40,0 cm. Darstellung: 46,6 - 46,9 x 35,0 - 35,5 cm.

Kat. Nr. 56 (1851), Verz. Nr. 276 (1840, Nachtrag), Inv. Nr. 123.

Nach Fresko. Entweder 1352-1354 oder 1370er Jahre. Roberto di Oderisio (tätig 1330 - 1382).

Neapel, S. Maria del Incoronata, Gewölbe.

¹⁹¹⁴ ROLFS, Malerei Neapels, S. 57.

¹⁹¹⁵ VITOLO, La chiesa della Regina, Abb. 57 und 62.

¹⁹¹⁶ D'ALOE, Les peintures de Giotto, Tafel V.

Siehe auch *Kat. Nr. 100*.

Der unterste Teil der Darstellung ist auf dem Fresko heute¹⁹¹⁷ durch eine große Fehlstelle verloren, ebenso wie der gesamte obere Rand der Szene. Es ist aufgrund eines Nachstichs¹⁹¹⁸ des Freskos von 1843 und eines Fotos aus der Zeit vor dem 2. Weltkrieg¹⁹¹⁹ anzunehmen, dass diese Bereiche zum Entstehungszeitpunkt des Aquarells, wohl um 1840, noch vorhanden oder ergänzt waren. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass Ramboux einen Teil der Ikonografie nicht abbildet, der auf dem Nachstich jedoch präsent ist: genug Platz wäre für die zumindest teilweise Abbildung einer dritten Mutter mit Kind, die im unteren Vordergrund der Darstellung die (von Ramboux nicht abgebildeten) Treppen zum Kirchenraum empor schreitet, vorhanden gewesen. Entweder interpretierte Ramboux diesen Teil als spätere (und abbildungsunwürdige) Ergänzung oder er bereinigte die Darstellung aus rein ästhetischen Gesichtspunkten. Sein ästhetisches Empfinden im Bezug auf eine gelungene, klare Komposition störte sich jedoch nicht an der angeschnittenen Abbildung des Engels, den übrigens der zeitnah zum Aquarell entstandene Stich wiederum nicht abbildet. Auch die Wiedergabe des Bischofsgewands, sowohl auf dem historischen Foto als auch und dem Fresko heute größtenteils verloren, weicht vom Stich ab: auf dem Stich bedeckt das Übergewand die gesamte Figur des Bischofs und besitzt eine breite Borte, die vom Kragen über das gesamte Gewand bis zum Boden reicht und die Ramboux abweichend vom Stich nicht zeigt: in jedem Fall ist die abweichende Wiedergabe ein Hinweis auf eine Beschädigung. So nicht zu erklären ist die auffallende Kürze des roten Gewands der Mutter; das Gewand ist heute zwar abgerieben, aber nicht verloren. Hat Ramboux den Bereich übermalt gesehen? Der 1843 entstandene Stich des Freskos zeigt den Saum wie auf dem Fresko heute länger.

Die Gesichter zeigen im Vergleich zu Foto und Stich Abweichungen, die jedoch sehr wahrscheinlich als Interpretationen desselben Zustands zu werten sind. Die deutlichste Abweichung ist am Gesicht des Papstes abzulesen, während sich die übrigen Gesichter auf Aquarell und Stich ähneln: Ramboux zeigt das Profil mit deutlicher als bei den übrigen Gesichtern abgeflachter Nase; auch das Kinn springt deutlich weniger hervor als auf dem Stich – auf dem Foto ist das Gesicht nur schwer erkennbar. Für Ramboux offenbar schwer zu erkennen war die Gestaltung der oberen Abschlüsse der Fensteröffnungen: er gibt sie offenbar ohne Fensterglas wieder, während der Stich und das Foto die Bereiche verglast zeigen. Auch scheint Ramboux die Vierpassöffnungen der beiden Fenster von rechts nach dem Vorbild der übrigen Fenster ergänzt zu haben; auf Stich und Foto sind die Vierpässe nicht vorhanden. Das gelb abgefütterte hellgrüne Übergewand der direkt vor dem Priester stehenden Mutter erscheint auf dem Fresko heute fast schwarz und hätte um 1840 übermalt gewesen sein können. Vergleichbar stark abgerieben wie heute war wohl das dunkelblaue Gewand der Frau daneben: Ramboux zeigt es nahezu unmodelliert. Die leichten Verschiebungen der Figuren zueinander sind vermutlich Folge der Verzerrung bei der Projektion der leicht gekrümmten Darstellung auf das Blatt.

¹⁹¹⁷ VITOLO, La chiesa della Regina, Abb. 57 und 61.

¹⁹¹⁸ D'ALOE, Les peintures de Giotto, Tafel III.

¹⁹¹⁹ ENDERLEIN, Incoronata, Abb. 12.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 603; VITOLO, *Il Medioevo napoletano*, S. 135 - 137 und Abb. 17; VITOLO, *La chiesa della Regina*, Abb. 109.

Kat. Nr. 105

Sakrament der Priesterweihe

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 54,3 x 40,0 cm. Darstellung: 49,4 - 49,8 x 35,7 - 35,9 cm.

Kat. Nr. 57 (1851), Verz. Nr. 277 (1840, Nachtrag), Inv. Nr. 124.

Nach Fresko. Entweder 1352 - 1354 oder 1370er Jahre. Roberto di Oderisio (tätig 1330 - 1382).

Neapel, S. Maria del Incoronata, Gewölbe.

Siehe auch *Kat. Nr. 100*.

Das hier abgebildete Fresko zeigt heute¹⁹²⁰ eine Fehlstelle, die über die gesamte Breite des oberen Randes verläuft; auch ein relativ großes Stück im Bereich des Lesepults und der umstehenden Chorknaben fehlt heute. Ramboux zeigt das Fresko intakt, entweder weil die Fehlstellen noch nicht vorhanden waren, oder – wahrscheinlicher – bereits existierten und mit bemalten Putz verfüllt waren: Rolfs bemerkt um 1910 umfangreiche Übermalungen und erkennt im Pallium des Papstes eine spätere Ergänzung, zudem seien die Gesichter durch Übermalungen entstellt worden.¹⁹²¹ Neumeyer beobachtet 1931 an dem Aquarell, dass die „in den Gesichtstypen ziemlich allgemein gehaltenen Gestalten [...] auch in der Anordnung nicht völlig zuverlässig wiedergegeben [sind].“¹⁹²²

Die ins Profil gewendeten Köpfe gibt Ramboux runder wieder; die Nasenlabialfalten werden gemildert oder ganz weggelassen, das Inkarnat zeigt er nahezu ohne Hell-Dunkel-Modellierung, wodurch die Gesichter insgesamt ausdrucksloser erscheinen. Auch die Gewänder sind flacher modelliert und lassen (auf dem Fresko heute erkennbare) feinere Falten vermissen. Die weißgekleideten Chorknaben hinter dem hellrot gekleideten Bischof neben dem Lesepult, die Neumeyer auf dem Fresko nicht erkannte,¹⁹²³ hat Ramboux wohl von der bemalten Ergänzung der Fehlstelle übernommen. Verglichen mit dem Fresko heute zeigt Ramboux noch weitere Details, die heute nicht vorhanden oder verändert sind, z.B. das Pallium des Papstes mit heute nicht vorhandenen Kreuzen, der Bischofstab in der heute verlorenen Hand des Bischofs oder das Muster des Baldachins. Die kaum merklichen Verschiebungen der Komposition sind Folge der verzerrenden Projektion des gekrümmten Freskos in die Ebene.

Literatur: NEUMEYER, Ramboux, S. 67 - 68; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 606;

VITOLO, *Il Medioevo napoletano*, S. 135 - 137 und Abb. 20; VITOLO, *La chiesa della Regina*, Abb. 110.

¹⁹²⁰ VITOLO, *La chiesa della Regina*, Abb. 57 und 64 - 66.

¹⁹²¹ ROLFS, *Malerei Neapels*, S. 57.

¹⁹²² NEUMEYER, Ramboux, S. 67 - 68.

¹⁹²³ NEUMEYER, Ramboux, S. 67 - 68.

Kat. Nr. 106Sakrament der Ehe

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 54,4 x 39,9 cm. Darstellung: 49,2 - 49,8 x 35,8 - 35,5 cm.

Kat. Nr. 58 (1851), Verz. Nr. 278 (1840, Nachtrag), Inv. Nr. 125.

Nach Fresko. Entweder 1352 - 1354 oder 1370er Jahre. Roberto di Oderisio (tätig 1330 - 1382).

Neapel, S. Maria del Incoronata, Gewölbe.

Siehe auch *Kat. Nr. 100*.

Auf dem Fresko heute befindet sich entlang des gesamten oberen Randes im Bereich des Baldachins eine Fehlstelle und davon ausgehend eine größere Fehlstelle im Bereich der Oberkörper des Priesters, der Braut und der drei neben ihr stehenden Frauen.¹⁹²⁴ Zum Entstehungszeitpunkt des Aquarells, wohl 1840, waren diese Bereiche entweder noch original erhalten oder im 18. Jahrhundert ergänzt worden – zumindest zeigt sie Ramboux in einem ähnlichen Erscheinungsbild wie ein 1843 entstandener Nachstich des Freskos.¹⁹²⁵ Sicherlich wies das Fresko bereits damals Pigmentablösungen auf und war dahingehend „restauriert“ (übermalt) worden.¹⁹²⁶ Unklar ist, ob die leichten Abweichungen, die das Aquarell im Vergleich mit dem gereinigten Fresko heute offenbart, auf diese Übermalungen oder auf eigenständige Veränderungen durch Ramboux zurückgehen. Während die Wiedergabe der heute stark abgeriebenen Wandbespannung wohl eine Übermalung zeigt – der Stich zeigt sie mit ähnlichem Muster –, scheint der geöffnete Mund des Bräutigams eine Veränderung von Ramboux zu sein.

Die beiden Vierpässe, die Ramboux auf der ausgesparten grauen Fläche rechts abbildet, zeigen die zwei noch erhaltenen Ornamente in den Scheiteln der Gewölbekappen. Eine ganz ähnliche Abbildungsform zeigt ein 1843 entstandener Stich nach einem anderen Fresko des Zyklus' bei d'Alloe¹⁹²⁷ – Zufall? Oder hat der Zeichner An. Buseti, der die Zeichnung für den Stich wohl einige Zeit vor der Drucklegung des Stichwerks angefertigt hat, das Aquarell von Ramboux gekannt?

Literatur: NEUMEYER, Ramboux, S. 68; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 607; VITOLO, Il Medioevo napoletano, S. 135 - 137 und Abb. 22; VITOLO, La chiesa della Regina, Abb. 111.

Kat. Nr. 107Sakrament der letzten Ölung

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 52,4 x 42,5 cm. Darstellung: 47,6 x 35,6 cm.

Kat. Nr. 59 (1851), Verz. Nr. 279 (1840, Nachtrag), Inv. Nr. 127.

Nach Fresko. Entweder 1352 - 1354 oder 1370er Jahre. Roberto di Oderisio (tätig 1330 - 1382).

Neapel, S. Maria del Incoronata, Gewölbe.

¹⁹²⁴ VITOLO, La chiesa della Regina, Abb. 57 und 67 - 68.

¹⁹²⁵ D'ALOE, Les peintures de Giotto, Tafel VIII.

¹⁹²⁶ ROLFS, Malerei Neapels, S. 57.

¹⁹²⁷ D'ALOE, Les peintures de Giotto, Tafel I.

Siehe auch *Kat. Nr. 100*.

Bei der Übertragung des Freskos auf das Blatt beschnitt Ramboux die Darstellung: wie bereits bei einem weiteren, ähnlich gut erhaltenen Fresko des Zyklus' verzichtete Ramboux darauf, die Zwickeldarstellung mit drei schwebenden Engeln und zwei geflügelten Dämonen abzubilden (*Kat. Nrn. 102, 103 und 105*); nur ein Dämon und ein Teil eines Engels werden am linken Rand sichtbar – allerdings nicht an entsprechendem Ort: Ramboux verschob die Figuren in die Türöffnung, da er sie offenbar als wesentlich für die Ikonografie begriff.

Das Fresko weist heute zwar keine Fehlstellen auf, ist aber, wie die übrigen Fresken auch, von Pigmentablösungen betroffen.¹⁹²⁸ Zu einer Fehlinterpretation infolge der Farbablösung kam es bei der Wiedergabe der Jungen im rechten Vordergrund: im Gegensatz zu dem um 1843 entstandenen Nachstich des Freskos,¹⁹²⁹ auf dem der Junge die rechte Hand an sein Kinn führt, legt er sie bei Ramboux im Gebetsgestus an die ausgestreckte linke Hand – eine naheliegende Interpretation für einen frommen Nazarener. Leicht abweichend vom Nachstich und dem Fresko heute bildete er die Hand der im Hintergrund stehenden zweiten Frau von links ab. Ihre linke Hand ist heute verloren und scheint bereits zum Entstehungszeitpunkt des Aquarells, wohl 1840, beschädigt gewesen zu sein.

Wie auf den anderen Aquarellen nach dem Zyklus fällt auch hier die Glätte der Gesichter auf, die durch ein weitgehendes Fehlen von Hell-Dunkel-Werten hervorgerufen wird – vielleicht verursacht durch die Verschmutzung des Freskos. Die auffällige Flächigkeit der Gewänder, besonders zu beobachten am blauen Gewand des Priesters, geht zurück auf die offenbar bereits durch Pigmentverluste versehrte Modellierung.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 608; VITOLO, Il Medioevo napoletano, S. 135 - 137 und Abb. 25.

Kat. Nr. 108

Allegorie der Keuschheit

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,3 x 59,0 cm. Darstellung: 42,4 x 54,8 cm.

Oben rechts mit brauner Feder: Verso il settentrione, Nord o Tramontana.

Kat. Nr. 60 (1851), Verz. Nr. 62 (1840), Kat. Nr. 22 (1841), Inv. Nr. 39.

Nach Fresko. Um 1315. Giottowerkstatt.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Vierungsgewölbe, nördliches Segel.

Der zeitgenössischen Beurteilung und Zuschreibung der damals nicht nur unter Nazarenern wegen „der Tiefe an Gedanken und dem Reichtum der Phantasie“ geschätzten¹⁹³⁰ Fresken folgend, hielt sie Ramboux für Hauptwerke „des besten Malers seiner Zeit“, Giotto.¹⁹³¹ Zudem wurde angenommen, dass die Inhalte der Darstellungen auf den nicht minder verehrten Dante Alighieri zurückgehen sollten.

¹⁹²⁸ VITOLO, La chiesa della Regina, Abb. 57 und 69. Ein älteres Foto bei MARLE, The Development, V, Abb. 209.

¹⁹²⁹ D'ALOE, Les peintures de Giotto, Tafel VI.

¹⁹³⁰ ZIEMKE, Assisi, S. 183 - 184. Passavant listet sie unter den zu beachtenden Werken Giottos auf. [PASSAVANT], Ansichten, S. 184.

¹⁹³¹ Siehe die Beschriftung auf Blatt *Kat. Nr. III*.

Abbildungen nach einzelnen Gewölbefresken existierten bereits als Kupferstiche,¹⁹³² als Ramboux dieses und die drei folgenden Aquarelle (*Kat. Nrn. 108 - 111*) höchstwahrscheinlich ab Ende September bis Oktober 1834 anfertigte.¹⁹³³ Ramboux Meinung nach lasse „sich dieser Meister nicht aus einer Darstellung [wie dem 1819 von Ramboux kopierten Abendmahl in Florenz] beurteilen [...]“¹⁹³⁴

Die Gewölbefresken sind relativ gut erhalten und waren um 1834 offenbar in einem ähnlich guten Zustand wie heute.¹⁹³⁵ Zuletzt während des 18. Jahrhunderts gereinigt,¹⁹³⁶ waren sie aber wohl verschmutzter als heute: Insgesamt fällt auf den Aquarellen eine hellere Farbigkeit auf, die Modellierung ist weniger kontrastreich und verzichtet auf Weißhöhungen. Da von Übermalungen der Fresken nichts bekannt ist, müssen die meisten Abweichungen, die die Aquarelle im Vergleich zu den Fresken heute zeigen, auf Fehlinterpretation infolge schlechter Erkennbarkeit zurückgeführt werden – letztlich auch bedingt durch die diffusen Lichtverhältnisse in der Unterkirche (zu den Lampen im Langhaus zu der Zeit siehe *Abb. Kat. Nr. 251*). Andere Abweichungen sind Folge der Übertragungstechnik Ramboux?: Bei der Projektion der gekrümmten Darstellungen in die Ebene wurden die Kompositionen leicht verzerrt. Um Lücken in der Komposition auf dem Blatt zu schließen, bediente sich Ramboux Ergänzungen.

Im vorliegenden Fall (*Abb. 75*) begradierte Ramboux bei der Projektion den unteren Rand der Darstellung und führte im unteren mittleren Bereich die Darstellung nach unten weiter. Er ergänzte den Felssockel und das darunter liegende Plateau.¹⁹³⁷ Um die Lücken zu füllen, überlängte er die Proportionen der einzelnen Elemente: Der Täufling beispielsweise ragt höher aus dem Taufbecken heraus, so dass sein Oberkörper nicht, wie auf dem Fresko, vom Bauchnabel aufwärts, sondern vom Unterbauch aufwärts zu sehen ist. Eine Ergänzung infolge von Unkenntlichkeit ist das Schild, das der mittlere Soldat trägt und das in derselben Art gestaltet ist wie die anderen Schilde; auf dem Fresko findet sich an entsprechender Stelle heute eine unklare dunkle Fläche.

Die Tituli innerhalb der Darstellung lesen sich auf dem Aquarell: (oben) S • CASTITAS S • MUNDITIA • S • FORTITUDO. Unten rechts: MORS; AMOR; PENITETIA:[über dem zweiten E ein Ω]; IMODITIA. Die Tituli MORS und IMODITIA befinden sich an einer anderen Stelle, wurden von Ramboux aber offenbar deshalb versetzt, da er sie wegen Platzmangels sonst nicht hätten abbilden können. Heute auf dem Fresko nicht mehr lesbar, steht auf dem Aquarell rechts neben der Personifikation des von Ramboux grün wiedergegebenen und hinter AMOR flüchtenden Wesens der Titulus ARDOR. Die Wiedergabe der Darstellung umläuft in brauner Feder die Inschrift, die sich entlang des Gurtbogens unterhalb des Freskos befindet. Ramboux wiederholte sie, zugunsten der besseren Lesbarkeit für den Betrachter des Blattes, oben links und rechts in brauner Feder.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 369; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 187.

¹⁹³² SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, VI, pl. CXVI, 7. FEA, Descrizione, Tafeln V - VIII.

¹⁹³³ Den Plan, die Gewölbefresken nach 1834 zu kopieren, teilte er Passavant mit. Brief an Johann D. Passavant vom 27. 7. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 604, 1059v. Er brach erst Ende September 1834 nach Assisi auf. Brief an Johann D. Passavant vom 11. 9. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 605, 1061r.

¹⁹³⁴ Brief an Johann D. Passavant vom 27. 7. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 604, 1059v.

¹⁹³⁵ BONSANTI, Basilica inferiore, Faltafel 730.

¹⁹³⁶ NESSI, La Basilica di S. Francesco, S. 363.

¹⁹³⁷ POESCHKE, San Francesco, Tafel 256. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 738.

Kat. Nr. 109Allegorie der Armut

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,2 x 59,4 cm. Darstellung: 42,7 x 55,0 cm.

Oben rechts mit brauner Feder: Pitture all' Levante, o Este.

Kat. Nr. 61 (1851), Kat. Nr. 23 (1841), Verz. Nr. 63 (1840), Inv. Nr. 38.

Nach Fresko. Um 1315. Giottowerkstatt.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Vierungsgewölbe, östliches Segel.

Siehe auch *Kat. Nr. 108*.

Bei der Übertragung des gewölbten Freskos in ein flaches Spitzbogenfeld verbreiterte Ramboux die Darstellung im oberen Bereich und verlängerte sie am unteren Rand; dadurch sind die schwebenden Engel auf dem Aquarell weiter vom Rand entfernt als auf dem Fresko¹⁹³⁸ und der unterste Felssockel bis zum unteren Rand weitergeführt und ergänzt. Da die Darstellung durch die Überführung in ein Spitzbogenfeld seitlich insgesamt breiter ausfällt, musste Ramboux, um die Komposition in ihrer Proportion nicht zu stören, den zusätzlichen freien Raum füllen: in der jeweils oberen Figurenreihe vergrößerte er auf der linken Seite die Abstände, mit denen die Engel nebeneinanderstehen; rechts fügte er einen zusätzlichen Engel ein. Die Ergänzungen decken sich so überzeugend mit dem Stil der Darstellung, dass sie nicht auffallen. Die in Aufsicht gezeigte Figur Gottvaters im Himmelssegment interpretierte Ramboux wohl aufgrund der Verschmutzung des Freskos und der diffusen Lichtverhältnisse anders: er zeigt die Figur von schräg oben, so dass das Gesicht erkennbar wird.

Die Tituli lesen sich auf dem Aquarell rechts: SPES CARITAS und unten S[darüber Ω]: PAUPTAS[über PT Ω]. Auf dem Fresko lesen sie sich KARITAS [darüber Ω]: PAUPTAS[ohne Ω]. Auch dieser Befund und die besonders in den Blautönen heller wirkende Farbigkeit lassen eine Verschmutzung dieses Freskos (und der übrigen Fresken) zum Zeitpunkt der Erstellung des Aquarells 1834 vermuten. Die Darstellung umläuft in brauner Feder die Inschrift, die sich entlang des Gurtbogens unterhalb des Freskos befindet. Ramboux wiederholte sie, zugunsten der besseren Lesbarkeit für den Betrachter des Blattes, oben links und rechts in brauner Feder.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 370; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 188.

Kat. Nr. 110Allegorie des Gehorsams

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,8 x 59,2 cm. Darstellung: 42,2 x 54,9 cm.

Oben rechts mit brauner Feder: Verso il Mezo giorno. o Sud.

Kat. Nr. 62 (1851), Kat. Nr. 24 (1841), Verz. Nr. 64 (1840), Inv. Nr. 37.

Nach Fresko. Um 1315. Giottowerkstatt.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Vierungsgewölbe, südliches Segel.

¹⁹³⁸ POESCHKE, San Francesco, Tafel 246. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 733.

Siehe auch *Kat. Nr. 108*.

Bei der Projektion dieses einzig von den vier Gewölbesegele bereits bei d'Agincourt relativ klein abgebildeten¹⁹³⁹ Freskos¹⁹⁴⁰ in ein Spitzbogenfeld begradigte und verlängerte Ramboux die Darstellung – im Gegensatz zu d'Agincourt – am unteren Rand und verbreiterte sie im oberen Bereich: um das Spitzbogenfeld mit Darstellung zu füllen, führte er den Marmorsockel in der unteren Mitte bis zum Rand fort; nichts unternahm er aber im oberen Bereich: die Engel sind dort weiter vom Rand entfernt als auf dem Fresko. Die auf dem Fresko nur in einer Art Vorzeichnung angelegten, das Kruzifix flankierenden Figuren fehlen. Vielleicht hat sie Ramboux unter einer Schmutzschicht nicht wahrgenommen, ähnlich wie auch im Fall der übrigen Abweichungen: die rechte Hand des rechten Engels im oberen Bereich weist eine leicht andere Haltung auf. Beide Engel im oberen Bereich, die auf dem Aquarell zu lächeln scheinen, tun dies auf dem Fresko nicht. Anders als auf dem Fresko heute ist die Kreuzigungsgruppe an der Wand hinter der thronenden Personifikation des Gehorsams abgebildet. Die Tituli an der Rückwand des Kapitelsaals lesen sich auf dem Aquarell: S• PUD/ ENTIA/ S:OBEDI/ ENTIA /S:UMILITAS. Die Darstellung umläuft in brauner Feder die Inschrift, die sich entlang des Gurtbogens unterhalb des Freskos befindet. Ramboux wiederholte sie, zugunsten der besseren Lesbarkeit für den Betrachter des Blattes, oben links und rechts in brauner Feder.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 371; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 189.

Kat. Nr. 111

Glorifikation des hl. Franziskus

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 45,8 x 59,8 cm. Darstellung: 41,5 x 54,8 cm.

Oben rechts mit brauner Feder: Dalle Pitture fatte nella S. Basilica di S. Franc^o dal piu soverano maestro del suo tempo Giotto. P. F. (= Pittore Fiorentino) Verso il Coro Ovest o Ponente.

Kat. Nr. 63 (1851), Kat. Nr. 25 (1841), Verz. Nr. 65 (1840), Inv. Nr. 36.

Nach Fresko. Um 1315. Giottowerkstatt.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Vierungsgewölbe, westliches Segel.

Siehe auch *Kat. Nr. 108*.

Auf dem Fresko heute¹⁹⁴¹ so nicht zu erkennen ist der durch flache Felsen charakterisierte Grund, auf dem die Engel im Vordergrund stehen: Vielleicht deutete Ramboux den wohl bereits zu seiner Zeit unregelmäßig abgeriebenen Goldgrund als Felsengrund. Schwer zu erkennen und zu deuten waren offenbar auch die Attribute, die die Engel im linken und rechten Vordergrund in ihren Händen halten: Der zweite und dritte der im Vordergrund stehenden Engel von rechts tragen keine Codices in ihren linken Händen; derselbe dritte Engel von rechts trägt eine Art Lanze (und nicht eine Art Ast). Dies ist auch beim dritten Engel von links zu beobachten. Dort wird der Gegenstand, den der zweite Engel von links hält, als Buch interpretiert. Die zwei Engelspaare unmittelbar vor dem Thron halten grünblattrige

¹⁹³⁹ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, V, pl. CXVI, 7.

¹⁹⁴⁰ POESCHKE, San Francesco, Tafel 251. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 734.

¹⁹⁴¹ POESCHKE, San Francesco, Tafel 241. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 736.

Liliengewächse in ihren Händen und keine relativ kurzen weißen Blütenäste oder kurze weiße Stöcke. Geringfügige Ergänzungen sind am rechten und linken Bildrand zu beobachten: Die nur in Ansätzen auf dem Fresko erkennbaren Engelsflügel der jeweils am rechten und linken Bildrand stehenden Engel ergänzte Ramboux; der dem Betrachter den Rücken zuwendende Engel links besitzt auf dem Fresko tatsächlich nicht zwei, sondern nur einen Engelsflügel. Gravierender aber ist das Hinzufügen von Engeln im oberen linken und rechten Bereich. Bei der Projektion des Gewölbekappenfreskos in die Ebene wurde die Komposition verzerrt und Lücken taten sich auf. Ramboux füllte den freien Platz mit zusätzlichen Figuren oder Engelsflügel. Bei anderen (späteren?) Kopien nach Gewölbekappen projiziert er die Darstellung nicht in einen Spitzbogen, sondern in ein strenges Dreieck; aber auch hier sollten sich Probleme ergeben, die Ramboux mit Ergänzungen löste (*Kat. Nr. 83*). Diese Ergänzungen fügen sich so gut in den Stil der Darstellung ein, dass sie, wie im vorliegenden Fall, tatsächlich kaum auffallen. Die Darstellung umläuft in brauner Feder die Inschrift, die sich entlang des Gurtbogens unterhalb des Freskos befindet. Ramboux wiederholte sie, zugunsten der besseren Lesbarkeit für den Betrachter des Blattes, oben links und rechts in brauner Feder.

Literatur: ZIEMKE, Johann A. Ramboux, *Kat. Nr. 372*; ZIEMKE, Assisi, *Kat. Nr. 190* und *Abb. 12*.

Kat. Nr. 112

Maestà

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 54,2 x 62,4 cm. Darstellung: 38,1 x 54,0 cm.

Kat. Nr. 64 (1851), *Kat. Nr. 18* (1841), *Verz. Nr. 60* (1840), *Inv. Nr. 236*.

Nach Fresko. 1315 und 1321. Simone Martini (um 1248 - 1344).

Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Consiglio, Ostwand.

Passavant listet das Fresko um 1820 unter den zu beachtenden Werken Simone Martinis auf.¹⁹⁴² Ramboux war sich der Restaurierung des Freskos 1321 (durch Simone Martini) bewusst und folgte der zeitgenössischen Zuschreibung an Mino und der Datierung auf 1289.¹⁹⁴³

Das Fresko war um 1835, wenige Jahre vor dem Entstehen dieses Aquarells, bereits „sehr zerstört“. Die *a secco* gemalten Bereiche, besonders die Gewänder, waren gewiss bereits mehr oder weniger stark abgerieben, so dass die ockerfarbene Untermalung erkennbar wurde. Hinzu kommt, dass es schwer zugänglich war – das gut 2,20 m über dem Boden liegende Fresko war durch Mobiliar verstellt, das Anlegen einer Leiter nicht erlaubt und das Fresko nur aus der Ferne und in Untersicht zu betrachten.¹⁹⁴⁴ Ramboux wird dennoch für ein Gerüst gesorgt haben, das er ininigem Abstand zu dem Fresko aufgestellt haben wird.

Die auf einem Foto aus der Zeit um 1890¹⁹⁴⁵ dokumentierten Beschädigungen dürften sich annäherungsweise mit denen decken, mit denen Ramboux um 1837 - 38 konfrontiert war, als das Aquarell

¹⁹⁴² [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 187.

¹⁹⁴³ ZIEMKE, *Siena*, S. 273 und Anm. 185. Verzeichnis, Nr. 60. *StA Düsseldorf*, II 618, 22v.

¹⁹⁴⁴ FÖRSTER, *Beiträge zur neueren Kunstgeschichte*, S. 164 ff. ZIEMKE, Anm. 184.

¹⁹⁴⁵ BAGNOLI, *La Maestà*, *Abb. 2* auf S. 165.

wohl entstand. Er dokumentierte das Fresko, bevor es im Laufe der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts restauriert und verändert werden sollte, wie beispielsweise im Bereich der Gesichter Marias und des Kindes.¹⁹⁴⁶ Bei der Übertragung der Darstellung unterlief Ramboux in einem Fall eine Ungenauigkeit, die nicht mit einer Interpretation etwaiger Fehlstellen und Beschädigungen zu erklären ist: Der wimperartige Aufbau der Thronrückenlehne reicht auf dem Fresko nicht so weit hinauf wie auf dem Aquarell – Resultat der Übertragung des Freskos in Untersicht? Ein ungenauer Nachstich des Freskos von 1862¹⁹⁴⁷ zeigt in diesem Bereich keine Abweichung vom Zustand des Freskos heute.

Vielleicht ästhetisch motiviert war die leichte Veränderung der Positionierung der beiden knienden Engel im Vordergrund: der rechte Engel befindet sich auf dem Fresko noch näher am Thronpodest, die beiden von den Engeln getragenen Blumenkörbe liegen folglich nicht auf gemeinsamer Höhe wie bei Ramboux. Die auf dem historischen Foto erkennbaren Bänder an den vorderen vier Spitzen des Baldachins zeigt Ramboux nicht – entweder waren sie nicht vorhanden oder unter einer Schmutzschicht nicht zu erkennen. Auffällig ist auch die abweichende Wiedergabe des Baldachinüberhangs. Den graugrundigen Feldern mit roten Löwen entsprechen auf dem Fresko heute rotgrundige Felder mit (stark abgeriebenen) weißen Löwen: Hinweis auf eine spätere Vollendung dieses Bereichs oder auf eine Verwechslung der eigenen Farbnotizen? Die Banderole in der Hand Jesu ist weiß und unbeschriftet, auf dem historischen Foto und auf dem Fresko heute allerdings beschriftet: üblicherweise notierte sich Ramboux den Titulus und fügte ihn später ein; hat er es hier vergessen?

Wie Bagnoli bereits herausgestellt hat, ist die Vollständigkeit, mit der uns das Blatt das Gemälde präsentiert, überwiegend auf Ergänzungen Ramboux' zurückzuführen.¹⁹⁴⁸ Bei dieser Vervollständigung unterliefen Ramboux auch nachweisbare Fehlinterpretationen, wie bei der Wiedergabe unklarer Details. So konnte sich Ramboux die seltsame Handhaltung des hl. Ansano (der erste kniende Heilige von links) nicht erklären: Die linke Hand hielt eigentlich eine Banderole, die Ramboux nicht erkannt und abgebildet hat, bei Ramboux rafft die Hand das Gewand und wird dabei leicht verändert.¹⁹⁴⁹ Es ist ferner davon auszugehen, dass Ramboux sowohl die Gewänder als auch die Gesichter, die bereits 1890 abgerieben waren, bereits beschädigt gesehen und auf dem Aquarell ergänzend wiedergegeben hat. Aufschlussreich bei der Frage, welcher der Köpfe bereits beschädigt war, ist die Modellierung der Gesichter und die Wiedergabe der Nimben: je detaillierter und farbiger die Gesichter bzw. je ausgeprägter die punzierten Ornamente an den Nimben gestaltet sind, desto besser erhalten waren sie. So ist beispielsweise das Gesicht der hl. Maria Magdalena (die Heilige in Rot auf der linken Seite) auffällig schemenhaft wiedergegeben, die Augen zeigen keine Pupillen, besitzen wie das Inkarnat einen bräunlichen Ton, ohne Höhungen oder rötliche Akzente wie andere, besser erhaltene (oder erkennbare) Gesichter neben ihr. Das Foto von 1890 zeigt das Gesicht Magdalenas tatsächlich beschädigt – anders als das Fresko heute. Vergleichbare Hinweise lassen sich auch aus den Gesichtern weiterer Heiliger herauslesen, u.a. auch aus dem Gesicht des Kindes: Ramboux bildet seine Augen ohne Pupillen ab und

¹⁹⁴⁶ BAGNOLI, La Maestà, S. 163 - 171. Restaurierungsschema auf S. 172. Das Fresko heute EBD., Abb. 4 und 17 - 19 und POESCHKE, Wandmalerei, Tafel 166.

¹⁹⁴⁷ SPIELBERG, Hermann: Die obere Capelle der Maria im Palazzo Publico zu Siena, Berlin 1876², Fig. 4 auf Blatt 5.

¹⁹⁴⁸ Weitere Abweichungen sind bei BAGNOLI, La Maestà, S. 163 erwähnt.

¹⁹⁴⁹ BAGNOLI, La Maestà, S. 163.

weist damit auf eine Beschädigung des Augenbereichs hin. Das 1890 bereits vollständig verlorene Gesicht Pauli (der erste stehende Heilige von links) gibt Ramboux weitgehend intakt wieder, allerdings, wie das Gesicht Magdalenas, abweichend von der Modellierung besser erhaltener Gesichter mit einem bräunlich-rottem Inkarnat und ohne rötliche Akzente; der Nimbus weist eine schwache Ornamentierung auf. Auch die Abbildung eines kegelförmigen Elements hinter seinem Nimbus – der Teil eines Engelsflügels der Figur rechts hinter ihm – ist auf dem Fresko heute nicht vorhanden: das Foto von 1890 zeigt im Bereich oberhalb des Nimbus' eine große Fehlstelle. Dies könnte ein weiterer Hinweis auf einen besseren Erhaltungszustand des Freskos um 1838 sein – oder ist der Flügelteil eine spiegelbildliche Ergänzung von Ramboux? Auf der rechten Seite nämlich ist ein entsprechender Teil eines Engelsflügels oberhalb des Nimbus' Pauli (erster stehender Heiliger von rechts) auf dem Foto und noch heute erhalten (*Abb. 141 - 142*). Gegen eine Ergänzung Ramboux spricht auch hier der Grad der Modellierung: der Engelsflügelteil ist bei Ramboux oberhalb Petri plastischer ausgearbeitet als der oberhalb Pauli. Die auf dem historischen Foto bereits stark abgeriebenen Gewänder hätte Ramboux noch etwas besser erhalten sehen können. Die blasse und vereinzelt „farblose“ Farbigkeit mancher Gewänder verweist dagegen auf eine Farbrekonstruktion beschädigter Bereiche und/oder die Übernahme von Verschmutzungen.

Unterhalb der Darstellung befindet sich die Übernahme der Inschrift auf den Thronstufen mit brauner Feder: ANGELICHI FIORECTI • ROSE (E) GIGLI ONDE SADORNA LO CELESTE PRATO NO[über O Ω]MI DILETTA PIU CHE IBUŌ CONSIGLI • MATALOR YEGGIO/ CHI p PROPI[über I Ω]O STATO • DISPRECCA ME (E) LAMIE TERA INGA[über A Ω]NA (E) QUANDO PARLA PEGGIO EPIULO P[über P Ω]ATO CONQIASCUN QUI QUESTO DIREO DANA • Darunter Wiederholung der Rahmeninschrift mit Datierung: • MILLE TRECENTO QUINDICI UOL/ • (E) DELIA AUIA OGNI BEL FIORE SPIN/ • (E) IUNO GIA GRIDAUA IMI RIUOLLO. Darunter Wiederholung der fragmentierten Signatur: IS A MAN[das N spiegelverkehrt] DI SYMONE[das N spiegelverkehrt] O[Fragment] N[spiegelverkehrt, Fragment]. Darunter: + SALVET : VIREO : SENAM : VETERAM : QVAM : SIGNAT : AMENAM +.

Eine separate Durchzeichnung dokumentiert die Künstlerinschrift auf der Rahmenleiste.¹⁹⁵⁰

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 469; ZIEMKE, Siena, S. 272 - 273 und Anm. 172; ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 90 und Abb. 63; BAGNOLI, La Maestà, S. 163 und Tafel 1 auf S. 163.

Kat. Nr. 113

Madonna mit Kind

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 54,6 x 38,8 cm. Darstellung: 37,0 - 38,0 x 26,6 cm.

Kat. Nr. 65 (1851), Kat. Nr. 21 (1841), Verz. Nr. 260 (1840), Inv. Nr. 227.

¹⁹⁵⁰ Madonnentondo mit der Umschrift, die Künstlerinschrift SI A MAN DI SYMONE darüber. Bleistift auf Papier. Ca. 22,4 x 27,5 cm. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, ZIEMKE, Siena, Anm. 173.

Nach Tempera auf Holz. Gesamte Haupttafel: 212 x 425 cm. 1311. Duccio di Buoninsegna (1240/50 - um 1318).

Siena, Museo dell'Metropolitana, Mittelstück des Hauptaltars des Doms.

Ramboux wählte aus der Haupttafel des sehr bekannten Altars,¹⁹⁵¹ der sich damals noch im Dom befand, nur den zentralen Ausschnitt. Er übernimmt dabei die vier Engel, die sich über die Rückenlehne des marmornen Throns beugen, während er die seitlich des Throns stehenden Engel weglässt, die bei der Wahl des Bildausschnitts eigentlich sichtbar werden müssten. In dieser Folge werden die Gewänder der jeweils außen an der Rückenlehne stehenden Engel von Ramboux ergänzt, da sie auf dem Original von den hier weggelassenen Engeln verdeckt werden. Beide Engel tragen ein dunkelrotes Untergewand, über das locker ein Übergewand gelegt ist. Das Übergewand – der linke Engel trägt ein weißes, der rechte ein hellblaues – bedeckt jeweils das auf die Thronrücklehne aufgelegte Handgelenk, liegt über den Schultern und fällt entlang der dem Betrachter zugewandten Körperhälfte herab, wobei es auf der Höhe der Hüfte gerafft ist.

Ramboux sah das Tafelbild in einem teilweise beschädigten und übermalten Zustand; 1771 war der Altar in mehrere Teile zersägt worden. Bei der Teilung der Vorder- von der Rückseite war der untere Bereich des Gesichts der Madonna beschädigt und mit Gouache „ausgebessert“ worden.¹⁹⁵² Möglicherweise übernahm Ramboux auch weitere Übermalungen, die heute wieder entfernt sind: dies könnte zum Beispiel den Faltenwurf der Thronbespannung und die Kreuzbalken des Kreuznimbus' Jesu betreffen, deren Gestaltung leicht vom Gemälde heute abweicht.

Unterhalb der Darstellung wiederholt Ramboux mit brauner Feder den Titulus auf Thronstufe und die Inschrift unterhalb der originalen Darstellung: MATER SCA DEI SIS CAUSA SEPIS REQUICI • SINDUCIO VITA TE QUIA PINXIT ITA/ MCCCXI. Auf heute anscheinend nicht erhaltene Durchzeichnungen gehen die in Ramboux' *Umrissen* enthaltenen Lithografien nach Köpfen der Madonna, des Christuskindes und einiger Heiliger zurück.¹⁹⁵³ Weitere Durch- und Nachzeichnungen betreffen die Teile des Altars, die auf dem Aquarell nicht wiedergegeben sind.¹⁹⁵⁴

Im Führer durch das Museum Ramboux legt Mosler dem Besucher den Vergleich mit Guido da Sienas Thronender Madonna mit Kind „von 1221“¹⁹⁵⁵ (*Kat. Nr. 93*) nahe und schreibt: „Der Vergleich veranschaulicht bestens die Fortschritte der Malerei binnen den neunzig Jahren welche dazwischen liegen.“¹⁹⁵⁶

Literatur: ZIEMKE, Johann A. Ramboux, *Kat. Nr. 457*; ZIEMKE, Siena, S. 270 - 272 und Anm. 150.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 5.

¹⁹⁵¹ ZIEMKE, Siena, S. 270 - 272. Ramboux schreibt: „Eine Madonna mit dem Kinde und mehreren Engeln, Theil der berühmten Tafel im Dom zu Siena von Duccio von 1311.“ Verzeichnis, Nr. 260. StA Düsseldorf, II 618, 29r.

¹⁹⁵² STUBBLEBINE, Duccio, S. 33.

¹⁹⁵³ RAMBOUX, *Umrissen*, Nrn. 138 - 139, 143 - 150.

¹⁹⁵⁴ Vgl. dazu ZIEMKE, Siena, S. 270 und Anm. 148, 151, 152 und 153.

¹⁹⁵⁵ Hier *Kat. Nr. 94*.

¹⁹⁵⁶ MOSLER, Museum Ramboux, S. 4.

Kat. Nr. 114Kreuzigung

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 41,2 cm x 46,6 cm. Darstellung: 37,4 x 43,0 cm. In ausgespartem Bereich mit Bleistift: ALTARE FATTO DELLA CASA DI SAVOIA A TEMP. DI PAPA S. V./ PICTURA PETRI CAVALLINI IN AEDE F. M. CONVENT. S. FRANCISCI ASSISIENSIS.

Kat. Nr. 66 (1851), Kat. Nr. 29 (1841), Verz. Nr. 101 (1840), Inv. Nr. 49.

Nach Fresko. Um 1315/1319. Pietro Lorenzetti (dokumentiert 1305 - 1345).

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, westliches Querhaus, Ostwand.

Obwohl die von Vasari gegebene Zuschreibung an Pietro Cavallini (1240-50 - um 1330), der als Schüler und Gehilfe Giotto's galt,¹⁹⁵⁷ zu Ramboux' Zeit umstritten war, führt Ramboux sie hier an und wiederholt sie auch im 1840 verfassten Verzeichnis zu der Aquarellkopiersammlung.¹⁹⁵⁸ Das Fresko war seit Vasari relativ bekannt: gelobt wurde es wegen der großen Vielfalt der Figuren, der überzeugenden Gefühlsausdrücke des Schmerzes der Engel und der gelungenen Freskotechnik; seit dem Ende des 18. Jahrhundert wurde es auch wegen der Beherrschung der perspektivischen Verkürzung und der Farbigekeit, besonders des Blaus, bewundert. Reproduktionsstiche existierten seit dieser Zeit, zumeist zeigen sie aber nur ausdrucksstarke Details aus dem Fresko.¹⁹⁵⁹ In diesem Sinne zeichnete auch der Ramboux-Bekannt Joseph Anton Koch (1768 - 1839) 1819 Skizzen nach dem Haupt Christi und den Christus umschwebenden, trauernden Engelchen.¹⁹⁶⁰ Ramboux indes bildet das Fresko vollständig und in Aquarell ab und konnte dabei auch besonders auf die bewunderte Farbgebung eingehen. Wie an der Aussparung zu erkennen, war das Fresko zum Teil von einem barocken Altar verstellt;¹⁹⁶¹ heute ist der Altar entfernt und gibt mehr vom Fresko preis.¹⁹⁶² Die Oberschenkel Christi waren, anders als heute, weniger stark beschädigt, wie eine 1859, vor der Entfernung des Altars 1874, entstandene Zeichnung von Giovanni B. Cavalcaselle (1819 - 1897) nach dem Fresko zeigt.¹⁹⁶³ Dennoch sind die Knie Christi von Ramboux ergänzt worden, denn auch sie waren vom Altar verdeckt.

So gut Ramboux es im Rahmen der technischen Möglichkeiten und dem gewählten Verkleinerungsmaßstab vermochte, ahmte er die vielfältigen Emotionen, die sich in den Gesichtern spiegeln, nach – stilistische Besonderheiten, wie die Gesichtsbildung oder den Faltenwurf, bleiben aber unscharf. An kleineren Details sind Abweichungen zu beobachten, die vielleicht mit der Verschmutzung des Freskos zu erklären sind: die goldenen Borten des Lententuch Christi werden auf dem Aquarell nicht wiedergegeben. Die roten Kreuzbalken seines Nimbus' sind auf dem Fresko heute schwärzlich, ebenso

¹⁹⁵⁷ Cavallini soll „bei Giotto's Anwesenheit in Rom an dessen Malereien in der alten Peterskirche Antheil genommen haben.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 5.

¹⁹⁵⁸ Verzeichnis, Nr. 101. StA Düsseldorf, II 618, 23v.

¹⁹⁵⁹ ZIEMKE, Assisi, S. 190 und Kat. Nr. 266.

¹⁹⁶⁰ Skizzenbuch im Kupferstichkabinett der Bibliothek der bildenden Künste Wien, Blatt 72, Inv. 8356v. JENNI, Kochs Auseinandersetzung, S. 188 und Abb. 24.

¹⁹⁶¹ Siehe ein vor 1874 aufgenommenes Alinari-Foto (Nr. 8635) in der Bibliothek des Sacro Convento, abgebildet bei MOZZO, Per un atlante, Abb.102. Siehe dort auch Abb. 103.

¹⁹⁶² POESCHKE, San Francesco, Tafel 10 und Tafel 266. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 947.

¹⁹⁶³ MÜLLER-BECHTEL, Die Zeichnung, Kat. Nr. 12, Abb. 7g.

wie die Fahnen. Hier jedoch sind noch heute Farbreste zu entdecken, die wohl Ramboux als Anhaltspunkt für eine farbige Rekonstruktion genutzt hat.

Wie bei den meisten figurenreichen Darstellungen hatte Ramboux auch hier Schwierigkeiten, die Verhältnisse der Figuren zueinander und innerhalb der Komposition zu wahren. Im vorliegenden Fall sind es die Figuren auf der rechten Seite, die insgesamt ein Stück zu hoch angesiedelt sind und nicht, wie auf dem Fresko, auf einer Höhe mit der Figurengruppe der linken Seite stehen. Ramboux scheint durch den Altar, der das Fresko gewissermaßen in zwei Hälften teilte, vom Blick auf das gesamte Fresko abgelenkt worden zu sein.

Von den Köpfen der drei Reiter am linken Bildrand fertigte Ramboux Durchzeichnungen an;¹⁹⁶⁴ wohl einen von diesen Reitern hielt Ramboux für den Stifter des Freskos, „Duca di Athene Ficano Florenz e Siena“.¹⁹⁶⁵ Siehe ferner S. 226. Der Titulus auf dem Namenstäfelchen liest sich auf dem Aquarell: •JES.S •DACAREDUS/ •REX•/ JVDEORUM•

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 501. ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 266.

Kat. Nr. 115

Brustbildnis eines Stifters

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 48,1 x 34,7 cm. Darstellung: 33,0 - 33,2 x 24,5 cm. Oberhalb der Darstellung mit brauner Feder: MCCCLXIV und unterhalb: PIETRO CAVALLINI/ROMANO.

Verz. Nr. 244 (1840), Inv. Nr. 15.

Nach Fresko. Um 1315/1319. Pietro Lorenzetti (dokumentiert 1305 - 1345) und Werkstatt.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, westliches Querhaus, Ostwand.

Seit Vasari galt das Bildnis des Altarstifters als Selbstbildnis des Giotto-Schülers Pietro Cavallini (1240-50 - um 1330),¹⁹⁶⁶ und in dieser Eigenschaft wurde es von Ramboux abgebildet. Das Blatt reiht sich ein in eine Serie von Malerbildnissen, die Ramboux der Sammlung beifügte (*Kat. Nrn. 177, 206, 237, 242, 244, 248, 287 - 289*). Das Blatt entstand vielleicht zeitnah, zu unbekanntem Zeitpunkt zwischen 1834 und 1837, zu dem Aquarell nach der Kreuzigung Pietro Lorenzettis (*Kat. Nr. 114*), die sich oberhalb des Bildnisses befindet.

Das hier kopierte, relativ kleine Fresko ist eigentlich quadratisch und von einem schmalen grünen Band eingefasst.¹⁹⁶⁷ Ramboux ließ das Band weg, beschnitt die Figur leicht am rechten Rand und lässt die Hände links zum Teil aus dem Bildfeld hinausragen. Am oberen Rand fügte Ramboux einen schmalen Streifen an. Vielleicht lag der Grund für diese hochrechteckige Umformung in den vorgegebenen Maßen des Blattes darin, das Bildfeld mitsamt der von Ramboux hinzugefügten Beschriftung oben und unten konzentrisch auf dem Blatt anzuordnen. Im Zusammenklang mit der Inschrift – die

¹⁹⁶⁴ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 267.

¹⁹⁶⁵ Verzeichnis, Nr. 101. StA Düsseldorf, II 618, 23v.

¹⁹⁶⁶ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 214.

¹⁹⁶⁷ LUNGHI, The Basilica, Abb. auf S. 147. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 959 (Wandansicht) und Abb. 962.

Jahreszahl scheint wohl das zu Ramboux' Zeiten angenommene Todesjahr Cavallinis zu bezeichnen – bildet er das Bildnis zu einer Art „Gedenktafel“ oder Epitaphbildnis um. Durch die aus dem Bildfeld herausragenden Hände erhält die Darstellung einen plastischen Charakter, wodurch die Wirkung einer plastischen Gedenktafel noch verstärkt zu werden scheint.

Offenbar hat Ramboux das Fresko in einem besseren Zustand gesehen: heute scheint es im Bereich des Gewandes und der Mütze stärker abgerieben zu sein, so dass es gelblicher wirkt und nahezu keine Modellierung aufweist. Auch ist der Hintergrund nicht dunkelbraun, sondern dunkelblau. Besser erhalten ist noch heute das Gesicht, das Ramboux, interessiert am Aussehen und Wesen des Malers, eingehend modelliert: er konnte dies tun da er das Fresko bei der Übertragung auf das Blatt nur geringfügig verkleinern musste.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 513; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 278 und Abb. 20. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 25.

Kat. Nr. 116

Kreuzigung und Verkündigung

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 45,2 x 61,7 cm.

Innerhalb der Darstellung auf einer Tafel unterhalb des Kreuzes: HIC. DEVM MENTE ATQ ORE/ PRECARI LUCRETIA RASPOL/ ABBA RESTAVRANDO VO/ MDLXXXXVII. Auf grauem Streifen unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: Pittura creduta del Giotto, che si truova nel Choro di S. Chiara, prima S. Stefano in Fundamento, ora derve di Magazzino di legno. dis. da me. J. A. R. MDCCCXXXIII.

Kat. Nr. 67 (1851), Verz. Nr. 96 (1840), Inv. Nr. 152.

Nach Fresko. 14. Jahrhundert. Pietro da Rimini (um 1330 tätig).

Ehemals Ravenna, S. Chiara, Chor, Lünette. Heute Museo Nazionale, Ravenna.

Die auf dem Blatt angegebene, vage Zuschreibung an Giotto geht auf Vasaris Bemerkung, Giotto habe in Ravenna gemalt, zurück und war 1833, als das Aquarell entstanden ist, umstritten. In dem 1840 verfassten Verzeichnis zu der Aquarellkopiensammlung enthält sich Ramboux dieser Zuschreibung und erkennt nur noch den „Giottischen Styl“.¹⁹⁶⁸ Die Chorfresken der Anfang des 19. Jahrhunderts aufgehobenen Klosterkirche S. Chiara¹⁹⁶⁹, vormalig, wie Ramboux mitteilt, S. Stefano in Fundamento, befanden sich zum Zeitpunkt der Entstehung des Blattes im Sommer 1833, wie die Beschriftung besagt, in einem Holzmagazin, wohl nachdem die Wandkompartimente aus dem Chor entfernt worden waren. Darüber hinaus gibt die Beschriftung den Hinweis auf eine 1597 durchgeführte Restaurierung. Die am Fuße des Kreuzes angebrachte Tafel, auf der sich dieser Hinweis befindet, ist von Ramboux

¹⁹⁶⁸ Verzeichnis, Nr. 96. StA Düsseldorf, II 618, 23r. Mosler folgt ihm darin. MOSLER, Museum Ramboux, S. 14.

¹⁹⁶⁹ Seit Aufhebung des Klosters S. Chiara Anfang des 19. Jahrhunderts diente die Kirche nach 1823 zunächst als Krankenhaus, um dann zu einer Reitbahn umfunktioniert zu werden. DAUNER, Fresken, S. 35 - 36.

eigenständig in die Darstellung des Freskos integriert worden; vielleicht befand sich eine solche Inschrift oder eine vergleichbare Tafel an einem anderen Ort im Kircheninneren. Wie u.a. am hellgrünen Himmel und an Ramboux' stilistisch abweichender Modellierung des Gewands von Maria erkennbar, befand sich das Fresko in diesen Bereichen offenbar in einem ähnlichen Erhaltungszustand wie heute.¹⁹⁷⁰ Diese Annahme wird gestützt durch die etwas unklare Wiedergabe der unteren Hälfte des äußerst rechts stehenden Soldaten; möglicherweise war Ramboux aufgrund der Beschädigung unentschieden, ob es sich um einen Teil des Untergewands oder ein Schild handelt. Der Grund für den auffallenden, unharmonisch wirkenden Größenunterschied zwischen der Gruppe der Trauernden und dem Gekreuzigten wird auf dem Aquarell nicht ersichtlich – Grund dafür ist die Tatsache, dass Ramboux die

Fensteröffnung direkt unterhalb des Gekreuzigten und zwischen den ihn flankierenden Personengruppen¹⁹⁷¹ unberücksichtigt ließ und damit den Eindruck einer geschlossenen Wandfläche erweckt (**Abb. 113**). Unter Beibehaltung der originalen Proportionen füllte Ramboux diese zusätzliche Wandfläche durch ein konsequentes Weiterentwickeln der Bildinhalte: Der Längsbalken ist entsprechend verlängert. Das Kreuz steht leicht erhöht vor einem Hügel, der nur wenig über die seitlich angedeutete Horizontlinie reicht.

Ferner verquickt Ramboux auf dem Aquarell die zwei nebeneinanderliegenden Fresken der *Kreuzigung* (Lünette der Nordwand) und der *Verkündigung* (Lünette der Ostwand) zu einer Komposition: Dem originalen Befund entsprechend zeigt er die *Kreuzigung* in einem Feld einer spitzbogig zulaufenden Lünette, die von einer schmalen, mit einem Muster bemalten Rahmung umgeben ist. In den sich auf dem Blatt ergebenden Zwickeln gibt Ramboux die *Verkündigung* wieder: Links den Verkündigungengel, rechts Maria. Eigentlich ist auch diese Szene in einer Lünette angeordnet. Nicht nur in dieser Form, sondern auch in der farblichen Wiedergabe weicht das Aquarell von der originalen *Verkündigung*¹⁹⁷² ab: Die Figuren, der Sockel, auf dem sie stehen, die Taube und der hinter Maria stehende Stuhl wird *en grisaille*, der Hintergrund in einem hellen Rot bzw. der Himmel in einem hellen Blau wiedergeben. Engel und Maria stehen von einer glatten Wand, von den Architekturen übernimmt Ramboux aus Platzmangel nur je eines. Siehe ferner **S. 155 - 156, 165** und **Abb. 130**.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 582.

Kat. Nr. 117

Papst Innozenz IV. nimmt Exequien der hl. Klara vor

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 34,9 x 54,3 cm. Darstellung: 30,0 x 49,5 - 50,0 cm. Darunter auf violettbraunem Streifen mit goldener Feder: *Essequie tenute sopra il corpo della B. Chiara in presenza del pont. Innocentio quarto nel giorno 12. di Agost. del 1253.*

Kat. Nr. 68 (1851), Verz. Nr. 122 (1840), Inv. Nr. 11.

Nach Fresko. 14. Jahrhundert. „Maestro espressionista di Santa Chiara“ (Palmerino di Guido).

¹⁹⁷⁰ FAETTI, Pittura del trecento, Abb. 4 und Tafel XXIV.

¹⁹⁷¹ VOLPE, La pittura riminese, Abb. 108.

¹⁹⁷² FAETTI, Pittura del trecento, Abb. 5.

Assisi, S. Chiara, südliche Abschlusswand des Querhauses, links.

In der Kirche kopierte Ramboux auf insgesamt sechs Aquarellen zwei Szenen aus dem Leben der hl. Clara an der südlichen Abschlusswand des Querhauses (*Kat. Nr. 117 - 118*), acht Szenen aus der Genesis in den Lünetten des nördlichen Querhauses (*Kat. Nr. 119 - 121*) und eine Kappe des Vierungsgewölbes mit der hl. Clara und Maria (*Kat. Nr. 175*). Die Blätter entstanden wohl zwischen Mai und Ende Juli 1834: In diesem Zeitraum hatte Ramboux Assisi einen Abstecher abgestattet und dabei die Kirche S. Chiara wohl vor allem wegen eines bei Vasari beschriebenen Freskos, das er Tommaso, gen. Giottino, zugeschrieben hatte,¹⁹⁷³ besucht: „Zu meinem großen Leid und Erstaunen fand ich [...], dass die Kirche Santa Chiara übertüncht ist; folglich die Giottino hin sind. [...] Blos die im Chor sind geblieben [*Kat. Nr. 117 - 118*], welche etwas konfus [?] in der Darstellung sind und die anderen historischen Gegenstände mich mehr interessiert hätten. Du siehst dadurch, wie nötig und höchste Zeit es ist, Hand an diese Überbleibsel zu legen, um sie nicht unter der Hand schwinden zu sehen.“¹⁹⁷⁴ Auch wenn ihn die beiden Fresken zum Tod und zur Translation der Reliquien der hl. Clara offenbar ursprünglich weniger interessiert haben, so begeisterten sie den Nazarener doch wegen der figurenreichen Komposition, der Tiefe der Emotionen und nicht zuletzt wegen der Ikonografie zur Heiligenverehrung einer der wichtigsten Ordensgründerinnen Italiens. Ramboux bemerkte den „Giottischen Styl“ des Freskenzyklus¹⁹⁷⁵ und nimmt später eine vorsichtige Zuschreibung an die Schule des Giottino vor,¹⁹⁷⁶ hier nicht nur Vasari, sondern auch der zeitgenössischen Einschätzung Rumohrs folgend.¹⁹⁷⁷ Sowohl die Übertünchungen aus dem 18. Jahrhundert¹⁹⁷⁸ als auch die übrige Freskoausstattung der Kirche waren 1832 durch ein Erdbeben beschädigt worden.¹⁹⁷⁹ Es ist daher für die folgenden beiden Aquarelle anzunehmen, dass Ramboux die Darstellungen teilweise rekonstruierend vervollständigt hat.

Im vorliegenden Fall könnten Ergänzungen die Bereiche der auf dem Fresko heute bestehenden Fehlstellen¹⁹⁸⁰ betreffen: Ramboux hätte den oberen schmalen Streifen, die unteren linken Bereich bis zu den Köpfen der beiden Bischöfe und zur Hüfte des Papstes ergänzt; ferner könnte der mittlere untere rechte Bereich mit den drei trauernden Clarissen von rechts ergänzt sein. Mögliche Ergänzungen könnten auch die Kerzen und der Kelch auf dem Altar sein, da sich von diesen Gegenständen auf dem Fresko heute keine Spuren finden. Auch von dem Stab, den der Franziskaner links vom Altar in seiner Hand hält, ist heute nichts zu erkennen.

¹⁹⁷³ VASARI, Leben, I, 320: „Im Kloster der hl. Clara [...] führte er inmitten der Kirche ein Frescobild aus, in welchem die hl. Clara, von je zwei Engeln, welche mit täuschender Wahrheit dargestellt sind, in der Luft getragen wird, und ein Kind vom Tode erweckt, während mit Zeichen des Staunens viele Frauen umherstehen, die schön von Angesicht und mit feierlichem Kopfputze und Gewändern nach Art der Zeit bekleidet sind.“ Der Übersetzer Ludwig Schorn merkt 1832 an, dass dieses Fresko nicht mehr vorhanden zu sein scheint und verweist auf andere Fresken im Gewölbe und hinter dem Altar, die er Giottino zuschreibt. VASARI, Leben, I, 320.

¹⁹⁷⁴ Brief an Johann D. Passavant vom 27. 7. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 604, 1059v.

¹⁹⁷⁵ Verzeichnis, Nr. 122. StA Düsseldorf, II 618, 24v.

¹⁹⁷⁶ RAMBOUX, Umrisse, Nr. 72. ZIEMKE, Assisi, S. 188 und Anm. 179.

¹⁹⁷⁷ ZIEMKE, Assisi, S. 188.

¹⁹⁷⁸ BIGARONI/MEIER/LUNGI, La basilica di S. Chiara, S. 197 - 198.

¹⁹⁷⁹ Brief an Johann D. Passavant vom 27. 7. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 604, 1059v.

¹⁹⁸⁰ BIGARONI/MEIER/LUNGI, La basilica di S. Chiara, Abb. auf S. 210.

Deutlich wird auch auf diesem Aquarell das große Interesse an den Gesichtsausdrücken der Figuren. Zwar wirken die Köpfe durch eine leichte Verlängerung der Hälse und wegen der vereinzelt zu beobachtenden Verkleinerung der Ohren schmaler; doch erfasst er die Mimik mitsamt der Gesichtsfalten so genau, wie es die Aquarelltechnik ermöglicht. Ähnlich genau gibt er die Hände, Finger und auch Gewänder mit ihren charakteristischen Faltenwürfen wieder. Von zwölf Köpfen und der segnenden Hand des Papstes nahm Ramboux Durchzeichnungen¹⁹⁸¹ ab und ließ später vier auf diese Zeichnungen aufbauende Lithografien anfertigen, die in seinen *Umrissen* publiziert wurden.¹⁹⁸²

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 416; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 234;

BIGARONI/MEIER/LUNGHI, La basilica di S. Chiara, S. 198 - 201, Abb. auf S. 210.

Kat. Nr. 118

Translation der Leiche der hl. Klara aus Kloster S. Damiano in die Kirche S. Giorgio, Assisi

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 35,0 x 56,9 cm. Darstellung: 30,0 x 50,8 - 50,13 cm. Unterhalb der Darstellung auf violettbraunem Streifen mit goldener Feder: Translazione del corpo di S. Chiara dal Convento di S. Damiano alla Chiesa ora dedicata alla medesima.

Kat. Nr. 69 (1851), Verz. Nr. 121 (1840), Inv. Nr. 9.

Nach Fresko. 14. Jahrhundert. „Maestro espressionista di Santa Chiara“ (Palmerino di Guido).

Assisi, S. Chiara, südliche Abschlusswand des Querhauses, rechts.

Siehe auch **Kat. Nr. 117**.

Das Fresko weist heute¹⁹⁸³ am oberen Rand eine schmale und im rechten oberen Bereich eine große Fehlstelle auf. Das Aquarell könnte deshalb im Bereich des Kircheneingangs Ergänzungen von Ramboux enthalten. Auch von den Bäumen ist auf dem Fresko bis auf mögliche Baumstämme nichts zu sehen. Wie auf dem anderen Aquarell nach diesem Zyklus (*Kat. Nr. 118*) ist bei dem Bemühen, die Figuren nachzuahmen, die Tendenz zur Verlängerung der Hälse und Verkleinerung der Ohren zu beobachten. Zudem hat Ramboux das spitze Kinn einiger Gesichter abgerundet und, wie es scheint, verkürzt. Besonders deutlich wird die Interpretation im Rahmen des Mediums Aquarell und dem naturalistischen Ideal der Nazarener bei der Wiedergabe der drei Jungen im Vordergrund: die Gesichter sind deutlich runder und damit kindlicher aufgefasst als das Fresko vorgibt. Trotzdem sind insgesamt die charakteristischen, dreieckigen Kopf- und Gesichtsformen noch zu erkennen.

Von dreizehn Köpfen nahm Ramboux Durchzeichnungen ab und ließ einige von diesen Zeichnungen später in zwei Lithografien übertragen und in seinen *Umrissen* publizieren.¹⁹⁸⁴

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 417; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 235;

BIGARONI/MEIER/LUNGHI, La basilica di S. Chiara, S. 198 - 201, Abb. auf S. 211.

¹⁹⁸¹ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nrn. 236 - 239.

¹⁹⁸² RAMBOUX, Umrisse, Nrn. 69 - 72.

¹⁹⁸³ BIGARONI/MEIER/LUNGHI, La basilica di S. Chiara, Abb. auf S. 211.

¹⁹⁸⁴ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nrn. 239 - 241. RAMBOUX, Umrisse, Nrn. 67 - 68.

Kat. Nr. 119Erschaffung Adams und Evas, darunter Noah in der Arche

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 45,9 x 64,2 cm. Darstellung: 39,3 x 57,4 cm.

Verz. Nr. 120 (1840), Inv. Nr. 6.

Nach Fresko. Ende 13. Jahrhundert. Umbrischer Meister.

Assisi, S. Chiara, nördliches Querhaus, Lünette.

Siehe auch **Kat. Nr. 117**.

Infolge von Restaurierungsmaßnahmen um 1834 wurden offenbar im Beisein und unter Aufsicht von Ramboux die einst im Laufe des 18. Jahrhunderts übertünchten¹⁹⁸⁵ Fresken der Lünetten des nördlichen Querhauses wieder zum Vorschein gebracht.¹⁹⁸⁶ Wohl hatte sich Ramboux, der sich besonders für diese Fresken der Kirche interessierte, dafür eingesetzt und die Abnahme der beschädigten Übertünchung angeregt. Bevor die Fresken wohl nach 1835 wieder überweißt¹⁹⁸⁷ und um 1911 wieder freigelegt werden sollten,¹⁹⁸⁸ hat Ramboux sie auf drei Blättern abgebildet: offenbar handelt es sich um die frühesten bekannten Abbildungen der Fresken (**Kat. Nr. 119 - 121**). Ramboux nutzte wohl das Gerüst, das für die Freilegung der Fresken genutzt worden war, denn die Fresken befinden sich in relativ großer Höhe.

Diese, wie auch die übrigen Wände des nördlichen Querhauses werden von je einem Lanzettfenster durchbrochen. Diese Fenster sollen zu unbekanntem Zeitpunkt zugemauert worden sein; die auf diesem Weg gewonnenen Wandflächen wurden bemalt. Zu unbekanntem Zeitpunkt sind die Fenster wieder eröffnet und die Fresken verstümmelt worden.¹⁹⁸⁹ Die drei Kopien nach den drei Wandlünetten zeigen keine Fenster: im Fall des vorliegenden und des folgenden Blattes (**Kat. Nrn. 119 und 120**) hat Ramboux die beiden oberen Szenen, die sich eigentlich seitlich der Fenster befinden, direkt nebeneinandergesetzt – Hinweis auf ihre eigentliche räumliche Trennung ist das vertikale Ornamentfries. Die jeweils unteren Szenen jedoch scheinen die bemalten Wandflächen, die infolge der Wiedereröffnung der Fenster zerstört wurden, abzubilden: es wäre demnach möglich, die heute verstümmelten Ikonografien dieser Darstellungen mithilfe der Aquarelle zu rekonstruieren.¹⁹⁹⁰ Ramboux bemerkte nichts von Übermalungen und identifizierte den Stil als Nachahmung Cimabues.¹⁹⁹¹

Im Vergleich mit den heute beschädigten und gereinigten Fresken¹⁹⁹² fallen deutliche Unterschiede auf. Dies lässt die Frage aufkommen, ob Ramboux nicht doch Übermalungen aus dem 18. Jahrhun-

¹⁹⁸⁵ BIGARONI/MEIER/LUNGHI, La basilica di S. Chiara, S. 57. Ramboux nennt auf einem Notizzettel den Namen des Bischofs, der Fresken übertünchte: „Octavio Spaderer vescovo de Iliria poi in Assisi fece imbiancare le pitture al muro a St. Chiara.“ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 183.

¹⁹⁸⁶ RAMBOUX, Umriss, Nr. 72. ZIEMKE, Assisi, S. 188.

¹⁹⁸⁷ ZIEMKE, Assisi, S. 180. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 143.

¹⁹⁸⁸ BIGARONI/MEIER/LUNGHI, La basilica di S. Chiara, S. 59.

¹⁹⁸⁹ BIGARONI/MEIER/LUNGHI, La basilica di S. Chiara, S. 199 und Anm. 150.

¹⁹⁹⁰ BIGARONI/MEIER/LUNGHI, La basilica di S. Chiara, S. 199. Da Ramboux im Bereich zwischen den beiden oberen Szenen keine Bemalungen übernommen hat, könnte man annehmen, dass die Fenster im oberen Bereich nicht zugemauert waren, sondern nur im unteren Bereich.

¹⁹⁹¹ Verzeichnis, Nr. 120. StA Düsseldorf, II 618, 24r.

¹⁹⁹² BIGARONI/MEIER/LUNGHI, La basilica di S. Chiara, Abb. auf S. 198.

dert¹⁹⁹³ übernommen hat. Die *Erschaffung Adams* zeigt heute eine mit Bäumen bestandene Felsenlandschaft, die nahezu bis auf die Höhe des Kopfes des Schöpfers reicht. Auf dem Aquarell erkennen wir dagegen eine bis auf einen Busch und wenigen Grasstücken unbewachsene und noch dazu wesentlich niedriger verlaufende Felsenlandschaft. Sofern auf dem stärker beschädigten Fresko der *Erschaffung Evas* erkennbar, liegt auch dort ein vergleichbarer Befund vor. Abweichungen betreffen auch die Figuren: So kreuzt Adam auf dem Fresko seine Arme vor seiner Scham, seine Rippen treten hervor, seine Augen sind geöffnet und das Gesicht besitzt nicht die wesentlich weicheren Züge, mit denen Ramboux es abbildet. Auch die Berge im teilweise zerstörten Fresko *Noah in der Arche* unterscheiden sich deutlich von der Abbildung auf dem Aquarell; Ramboux zeigt sie eher in der Art, wie sie zum Beispiel auf dem Franziskuszyklus in S. Francesco anzutreffen sind. Die Bäume sind sich zwar in ihrer Form ähnlich, doch stehen einige von ihnen an anderer Stelle. Waren diese Fresken also noch vor der Übertünchung übermalt worden?

Während Ramboux von anderen Fresken und Gemälden der Kirche Durchzeichnungen angefertigt hat, fehlen solche von den Fresken in den Lünetten des Querhauses: Zufall oder Hinweis auf die vielleicht stark unebene Oberfläche der von Übertünchung nur teilweise befreiten Fresken?

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 275; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 118;

BIGARONI/MEIER/LUNGHI, La basilica di S. Chiara, S. 198 - 201, Abb. auf S. 199.

Kat. Nr. 120

Sündenfall mit Vertreibung aus dem Paradies und der Opferung Isaaks

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 45,9 x 65,3 cm. Darstellung: 41,7 x 61,4 cm.

Rechts ausradierte Farbangaben.

Verz. Nr. 118 (1840), Inv. Nr. 12.

Nach Fresko. Ende 13. Jahrhundert. Umbrischer Meister.

Assisi, S. Chiara, nördliches Querhaus, Lünette.

Siehe auch **Kat. Nr. 117** und **119**.

Das Fresko der *Vertreibung aus dem Paradies* ist heute¹⁹⁹⁴ bis auf das untere Drittel verloren. Verglichen mit dem Aquarell, das das Fresko intakt zeigt, fallen zwei relativ deutliche Abweichungen auf: die Schrittstellung, die Adam auf dem Aquarell einnimmt, ist auf dem Fresko deutlich zurückgenommen; es scheint, als würde er eher abwartend neben dem Baum stehen. Auch wird der Fuß Evas nicht von dem Fuß Adams verdeckt. Die zweite Abweichung betrifft die Schlange: Ihr Schwanzende windet sich nicht, wie auf dem Aquarell gezeigt, um den Baum, sondern hängt auf dem Fresko heute rechts vom Stamm herab; diese Abweichung ist auch auf dem Fresko des *Sündenfalls* zu beobachten. Anders ist auf diesem Fresko auch die Stellung von Evas linkem Unterschenkel: er nimmt auf dem Fresko nicht die Haltung eines Spielbeins ein, sondern steht gerade ausgestreckt fest auf dem Boden. Der von

¹⁹⁹³ BIGARONI/MEIER/LUNGHI, La basilica di S. Chiara, S. 57.

¹⁹⁹⁴ BIGARONI/MEIER/LUNGHI, La basilica di S. Chiara, Abb. auf S. 200.

Ramboux diffus gestaltete Hintergrund auf beiden Paradiesszenen könnte auf die Beschädigung der Darstellung infolge des Entfernens der Übertünchung zurückzuführen sein.

Das Fresko *Opferung Isaaks* ist heute besonders im linken Bereich stark beschädigt; der auf dem Fresko reiche Faltenwurf von Abrahams Gewand ist auf dem Aquarell stark „geglättet“ und vereinfacht. Auch der weniger stark beschädigte rechte Teil offenbart Abweichungen. Der Verlauf des Gebirges im Hintergrund ist anders, die Häuser sind zahlreicher und stärker verschachtelt als bei Ramboux.

Zusammengenommen erscheinen mir die Abweichungen als zu gravierend, um sie mit Nachlässigkeiten oder freien Ergänzungen, die bei Ramboux sonst nicht zu beobachten sind, zu erklären: zwar beeinträchtigt Ramboux gewiss die Reste der abgelösten Übertünchung, doch scheint Ramboux hier, wie auf dem vorhergehenden Aquarell (*Kat. Nr. 119*), wohl aus dem 18. Jahrhundert stammende Übermalungen übernommen zu haben, die heute wieder entfernt sind. Der Vergleich zeigt aber, dass diese Übermalungen die Ikonografie nur unwesentlich veränderten, so dass die Aquarelle noch immer Aufschluss über die ursprüngliche Ikonografie der heute stark beschädigten Fresken geben können.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 276; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 119; BIGARONI/MEIER/LUNGHI, La basilica di S. Chiara, S. 198 - 201, Abb. auf S. 201.

Kat. Nr. 121

Schöpfung und Bau der Arche Noah

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 45,9 x 64,5 cm. Darstellung: 39,5 x 58,1 cm.

Verz. Nr. 119 (1840), Inv. Nr. 7.

Nach Fresko. Ende 13. Jahrhundert. Umbrischer Meister.

Assisi, S. Chiara, nördliches Querhaus, Lünette.

Siehe auch ***Kat. Nr. 117 und 119***.

Wie auch die übrigen zwei Aquarelle nach dem Zyklus, so weist auch dieses Aquarell relativ starke Abweichungen vom beschädigten und teilweise zerstörten Fresko in seinem heutigen Erscheinungsbild¹⁹⁹⁵ auf. Die heute noch erhaltenen linken und rechten Bereiche der *Schöpfung* zeigen im rechten Bereich einen veränderten Verlauf des Ufers – auf dem Aquarell erscheint das Ufer überdies eher als Berg, da die Höhe des Wasserspiegels viel niedriger verläuft als auf dem Fresko. Zudem sind auf dem Fresko vor allem links die Bäume zahlreicher und die Tiere andere als auf dem Aquarell: von einem Elefanten beispielweise ist dort keine Spur. Ähnlich starke Abweichungen zeigt das Fresko *Bau der Arche Noah*: auch hier sind Form und Modellierung der Berge im erhaltenen linken Bereich verändert; vom Busch und vom Baum ist nichts zu erkennen. Der linke Arbeiter, der auf der Arche steht und halb erhalten ist, nimmt eine andere Armhaltung ein; der entsprechende Arbeiter rechts hält ein anderes Werkzeug in der Hand und steht mit seinem linken Fuß nicht auf der Holzwand. Die Faltenwürfe sind auch hier nicht abgebildet: in dieser Form für Ramboux sehr unüblich. Unüblich ist auch die Vernachlässigung oder gar Veränderung bestimmter Details. Wie auch auf dem Aquarell oben (***Kat. Nr. 120***)

¹⁹⁹⁵ BIGARONI/MEIER/LUNGHI, La basilica di S. Chiara, Abb. auf S. 196.

hat er auch auf dem vorliegenden Aquarell wohl aus dem 18. Jahrhundert stammende Übermalungen übernommen, die im Laufe der Restaurierungsmaßnahmen Anfang des 20. Jahrhunderts entfernt worden sein müssen.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 274; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 117 und Abb. 9; BIGARONI/MEIER/LUNGHI, La basilica di S. Chiara, S. 198 - 201, Abb. auf 197.

Kat. Nr. 122

Christus als Weltenrichter mit Ereignissen aus der Apokalypse

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 45,5 - 46,0 x 61,5 - 63,2 cm.

Mittig und innerhalb der Darstellung, im oberen Bereich eines angedeuteten Triumphbogens auf grauem Grund mit grauer Feder: Pittura al fresco del Giotto/ nella chiesa di S. Maria in Porto fuori le mura fuori delle Citta a Ravenna/ [unleserlich]/ dis da me J. A. R. li 11. di Agost MDCXXXIII. Darunter ein längeres Exzerpt aus einer Veröffentlichung zu der Kirche.¹⁹⁹⁶

Kat. Nr. 70 (1851), Verz. Nr. 61 (1840), Inv. Nr. 157.

Nach Fresko. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Pietro da Rimini (tätig um 1330) und Werkstatt? Ehemals Ravenna, S. Maria in Porto fuori le mura, Triumphbogenwand.

Die zum Entstehungszeitpunkt des Aquarells 1833 vorgenommene Zuschreibung des Freskos an Giotto – auf Vasaris Hinweis, Giotto habe in Ravenna gemalt fußend – relativierte Ramboux in seinem 1840 verfassten Verzeichnis nur leicht.¹⁹⁹⁷ Mosler orientierte sich an der Aquarellbeschriftung und schreibt das Fresko 1851 Giotto zu.¹⁹⁹⁸ Das am 11. August 1833 vollendete Aquarell nach dem 1944 zerstörten Fresko¹⁹⁹⁹ zeigt Ramboux mit eigenständig vorgenommenen Ergänzungen dort, wo die architektonischen Vorgaben in der Kirche die Darstellung zu beschneiden scheinen. Ramboux rückt den profilierten Spitzbogens des Triumphbogens herunter – der Bogen ist nur in Bleistift angelegt, die Elemente, aus denen die Ornamente der Profilstäbe zusammengesetzt sind, werden an einer Stelle in Bleistift abgebildet – und ergänzt die Beine Christi, der Gehenkten und des Henker links sowie der Engel rechts von ihm. Die beiden Bildbereiche des unteren Registers mit den Seligen bzw. den Verdammten verbreitern sich aufgrund des Absenkens des Bogens. Die dabei entstandene Fläche lässt Ramboux frei. Das bordeauxfarbene Obergewand Christi reicht bis zur Hälfte seiner Unterschenkel. Sein gräulich violette Untergewand liegt bauchig auf und verdeckt die Füße. Christus sitzt auf einer bläulich grauen Wolke. Auch zu seinen Füßen befindet sich eine solche. Das linke Bein des Henkers scheint durch einen Teil dieser Wolke hindurch. Auf einem historischen Foto des zerstörten Freskos an der entsprechenden Stelle nicht vorhanden sind die Figuren, die Ramboux in den Zwickeln zwischen Triumphbogenfresko und Dach wiedergibt: Links ein kniender, in ein rosa Gewand gehüllter Mann (Stifter?) in Betgestus und rechts ein diesen Mann anempfehlender, nimbiertes Heiliger mit

¹⁹⁹⁶ Ziemke nennt Lorenzo Sinadoro oder Senadoro als Verfasser. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 584.

¹⁹⁹⁷ „[...] für Giotto's Werk gehalten.“ Verzeichnis, Nr. 61. StA Düsseldorf, II 618, 23r.

¹⁹⁹⁸ MOSLER, Museum Ramboux, S. 14.

¹⁹⁹⁹ FAETTI, Pittura del trecento, Abb. 1 und 9.

Palmwedel in der linken Hand und weißgefüttertem, roten Mantel. Beide Figuren knien bzw. stehen auf sandfarbenem Grund vor hellrotem Hintergrund. Offenbar versetzte Ramboux diese Figuren, die sich in anderen Bereichen der Kirche befunden haben, an diese Stellen. Wohl deutete Ramboux mit schwärzlichen Bereichen eine Denaturierung des *intonaco* an und berücksichtigte damit den konservatorischen Zustand des Freskos. Siehe auch *Kat. Nrn. 93*.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 584.

Kat. Nr. 123

Ehrung des jungen Franziskus

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,9 x 42,8 cm. Darstellung: 40,9 x 41,6 cm.

Kat. Nr. 71 (1851), Verzeichnis Nr. 66 (1840), Inv. Nr. 64.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337).

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Nordwand, viertes Joch.

Ramboux kopierte alle 28 Fresken aus dem zeitgenössisch (nicht nur) von Nazarenern geschätzten Zyklus²⁰⁰⁰ (*Kat. Nr. 123 - 150*). Im näheren persönlichen Umfeld von Ramboux waren vor 1821 Zeichnungen nach einigen Fresken des Zyklus' entstanden.²⁰⁰¹ Ramboux waren die Fresken spätestens seit 1819 unmittelbar bekannt, als er auf seiner Mittelitalienreise auch Assisi und S. Francesco besucht hatte. Entstanden sind die Blätter jedoch zwischen 1834/35 und 1837.

Ramboux fasste die Aquarelle, wie auch Mosler in seinem Katalog von 1841, in seinem Verzeichnis zusammen, ohne eine Differenzierung ihres genaueren Inhalts zu geben.²⁰⁰² Zu beachten ist, dass die Reihenfolge, in denen Ramboux die Blätter nummerierte, der Abfolge vor Ort entspricht.

Ramboux schreibt 1840 alle Fresken dem Entwurf nach Giotto, ihre Ausführung seinen Schülern zu;²⁰⁰³ in den 1850er Jahren schließlich hält er auch die Beteiligung von Nachfolgern Giottos für möglich,²⁰⁰⁴ wie zuvor bereits Mosler in den Katalogen zum *Museum Ramboux* angegeben hat.²⁰⁰⁵ Darin spiegelt sich die zeitgenössische Diskussion um die Entstehung der Fresken wider.²⁰⁰⁶ Unstrittig war die Bedeutung des Zyklus' für die mittelalterliche Kunst Italiens, ja er galt als ein Hauptwerk der Zeit überhaupt. Vasari lobt die Vielfalt der emotionalen Ausrücke, Gesten, Haltungen der Figuren, Komposition, Qualität der Bilder, die Ordnung, Proportion, Lebendigkeit, die leichte Verständlichkeit und die

²⁰⁰⁰ ZIEMKE, Assisi, S. 174 - 178. Passavant erwähnt sie in den *Ansichten*. [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 184.

²⁰⁰¹ Anlässlich der Beschreibung der Kirche S. Francesco, Assisi ist 1821 im *Kunstblatt* zu lesen: „Es thut mir leid, daß ich meinen Lesern die Vorstellung nicht durch Abbildungen habe erleichtern können [...]. [...] höchst wünschenswerth wäre es, daß Hr. Vogel [Carl C. Vogel von Vogelstein (1788 - 1868)] aus Sachsen seine vortrefflichen in Assisi gemachten Zeichnungen den Kunstfreunden nicht länger vorenthielte.“ *Kunstblatt*, 46, 7. 6. 1821, S. 184.

²⁰⁰² Verzeichnis, Nr. 66 - 93. StA Düsseldorf, II 618, 23r.

²⁰⁰³ Verzeichnis, Nr. 66 - 93. StA Düsseldorf, II 618, 23r.

²⁰⁰⁴ So in den Anmerkungen in seinem Lithografiewerk der *Umrisse*.

²⁰⁰⁵ „Zu Assisi sind folgende acht und zwanzig Wandgemälde an den beiden Seiten der obern Kirche des heil. Franz. Vasari schreibt sie dem Giotto zu, wie wohl glaublicher dieser das Unternehmen nur begann, seine Schüler und Nachfolger aber es fortsetzen und vollführten.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 6. ZIEMKE, Assisi, S. 182.

²⁰⁰⁶ Rumohr lehnt die Zuschreibung an Giotto ab und sieht eher Maler der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Urheber. Andere glaubten Schüler Giottos zu erkennen, andere nennen unbekannte Maler, die nicht bei Giotto gelernt hätten, andere wiederum Schüler Cimabues als mögliche Urheber. ZIEMKE, Assisi, S. 180 - 182.

genaue Beobachtung der Natur. Dieses Urteil galt auch noch Anfang des 19. Jahrhunderts.²⁰⁰⁷ Für Ramboux mag auch die umstrittene Zuschreibung der Fresken Grund für die Anfertigung sorgfältiger Aquarellkopien gewesen sein, zumal bislang nur undifferenzierte und kleine Nachstiche existierten: Abbildungen weniger Fresken aus dem Zyklus sind in d'Agincourts *Histoire de l'art* enthalten,²⁰⁰⁸ zuvor waren wenige Fresken oder einzelne Figurengruppen aus den Fresken in Reproduktionstichen publiziert worden.²⁰⁰⁹ Es überrascht also insgesamt wenig, dass Ramboux die Fresken für das *Museum Ramboux* auswählte.

Wie auch Zeitgenossen von Ramboux', so bemerkte auch er zu dem Zyklus, dass er „sich in einem zerrütteten Zustand [...] befindet.“²⁰¹⁰ Bereits um 1759 war der schlechte Zustand der Langhausfresken erwähnt worden, seit 1780 wurden malerische Veränderungen durch Restauratoren an den Fresken beklagt.²⁰¹¹ Trotz offenbar entstellender Retuschen sei aber die „Hand Giottos“ noch erkennbar gewesen.²⁰¹² 1798 war der Versuch unternommen worden, diese Retuschen zu entfernen; doch nach Probe-
reinigungen an wenigen Fresken kam bis zur Ramboux' Kopierkampagne zwischen 1834 und 1837 offenbar keine großangelegte Reinigung des gesamten Zyklus' zu Stande.²⁰¹³ In dieser Folge blieb auch die von Zeitgenossen beobachtete, wohl vor allem die Farbigekeit der Fresken beeinträchtigende Staubschicht bestehen.²⁰¹⁴ Betrachtet man die Aquarelle, so fällt im Vergleich zu den heutigen (gereinigten) Fresken tatsächlich die Tendenz zu „schmutzigen“ Farben auf; auch die Modellierung wirkt stumpfer, die Kontraste sind flacher. Die Schattierungen fallen heller aus, die Lichter sind entweder gleich hell oder um eine Nuance dunkler wiedergegeben. Ramboux liefert also Abbildungen der Fresken in einem teilweise übermalten und verschmutzten Zustand. Dort, wo vermutlich wie heute eine Beschädigung der Farbmodellierung vorhanden war, nimmt sich Ramboux mit der Rekonstruktion zurück: Die fraglichen Bereiche werden eher in ihrem unmodellierten Zustand übernommen und erscheinen so flach wie auf der beschädigten Stelle des Freskos. Konnte Ramboux aber Weißhöhungen erkennen, übernahm er sie. Rekonstruktionen verlorener Bereiche nahm er vor, sofern er Anhaltspunkte in Gestalt von Darstellung- oder Farbresten vorfand: In einem Fall hat Ramboux auch darauf verzichtet, da er nur ungenügende Anhaltspunkte für eine logische Rekonstruktion vorfand (*Kat. Nr. 146*). Vereinzelt verraten nicht-vergoldet wiedergegebenen Nimben innerhalb einer farbig ausmodellierten Aquarellierung eine Beschädigung der Farbfassung der (erhabenen) Nimben. War in einem Bereich die originale Farbfassung verloren, so hat Ramboux versucht, sie aus noch bestehenden Farbresten zu rekonstruieren.

²⁰⁰⁷ SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, II, S. 105 - 108; III, S. 130ff.

²⁰⁰⁸ SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, VI, pl. CXVI.

²⁰⁰⁹ 1792/93 zeichnete Ottley in Assisi und ließ insgesamt sechs Fresken der Südwand des Langhauses durch T. Piroli stechen. D'Agincourt verwendete dieselben Zeichnungen Ottleys für seine Nachstiche. Auch Kuhbeil hatte um 1799 einige Figurengruppen aus den Fresken nachgezeichnet und sie im ersten Heft seiner Studien 1812 als Radierungen herausgegeben. Zuvor erschienen die Anfang des 19. Jahrhunderts Stiche nach zwei Fresken aus dem Zyklus. Auch die Brüder Riepenhausen haben 1810 zwei Fresken in Stichen abgebildet. RIEPENHAUSEN, J. und F.: *Geschichte der Malerei in Italien*, [...], 1. Teil, 2. Heft, Tübingen 1810, Tafel 10 - 11, S. 19 - 23 und IV. ZIEMKE, *Johann Anton Ramboux*, S. 159 - 160. ZIEMKE, Assisi, S. 180 - 182.

²⁰¹⁰ Verzeichnis, Nr. 66 - 93. StA Düsseldorf, II 618, 23r.

²⁰¹¹ NESSI, *La Basilica di S. Francesco*, S. 364.

²⁰¹² Das bemerkte d'Agincourt Ende des 18. Jahrhunderts. NESSI, *La Basilica di S. Francesco*, S. 365.

²⁰¹³ NESSI, *La Basilica di S. Francesco*, S. 364.

²⁰¹⁴ MARTIUS, *Die Franziskuslegende*, S. 92 und 95.

Während die Charakteristik der schwer fallenden Gewänder sehr gut erfasst wird, werden die Faltenwürfe nicht akkurat nachvollzogen: Wie auch auf den übrigen Aquarellen der Sammlung zu beobachten, werden die Falten infolge der medialen Übersetzung in das Aquarell vereinfacht und grober (breiter) wiedergegeben. Dies gilt auch für die Gesichter: sie werden in ihrer Individualität erfasst, wenngleich sie mit dem Pinsel und infolge der Verkleinerung nicht so fein modelliert werden konnten wie auf den Fresken: Wie die Gewänder wirken auch sie weicher. Dennoch liegt auf den Aquarellen im Rahmen der technischen Möglichkeiten eine genaue Beobachtung des Kompositionsgefüges, der Perspektive, Farbgebung, der Haltungen der Figuren, ihrer Gesten, Mimik und Proportionen vor: Dies führt dazu, dass auch die von Zeitgenossen beobachteten verschiedenen Stile, zum Beispiel im Bezug auf die Proportionen der Figuren, deutlich erkennbar sind.

Auf dem vorliegenden Aquarell erscheinen die Gewänder des äußerst links Stehenden und das des Heiligen bezogen auf das Fresko heute²⁰¹⁵ heller. Auf einem vor 1876 aufgenommenen Foto²⁰¹⁶ erscheint das Gewand des Heiligen ebenfalls wesentlich heller als heute. Das auf dem Boden ausgebreitete Tuch ist auf dem Aquarell heller und weniger kontrastreich modelliert. Blasser fällt auch die Färbung der Engel aus, die die Fensterrose der Kirche flankieren. Da sie auch skizzenhafter ausgeführt sind, waren sie offenbar unter der Staubschicht schwer zu erkennen. An der rechten Seite des Kirchenportikus' zeigt das Aquarell wie auf der gegenüberliegenden Seite zwei Säulen, von denen sowohl auf dem historischen Foto als auch auf dem Fresko heute nur die erste in Schemen erkennbar ist. Die Kopfbedeckung des äußerst rechts stehenden Edelmannes besitzt bei Ramboux keinen federähnlichen Fortsatz am hinteren Ende, wohl weil er ihn auf dem verschmutzten Fresko nicht erkannte – auch auf dem historischen Foto ist er kaum zu erkennen. Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Von drei Köpfen derjenigen Figuren, die er am ausdrücktesten erlebte, nahm Ramboux Durchzeichnungen ab. Später ließ er sie in Lithografien übertragen und in sein 1852 - 1858 erschienenes Lithografiewerk *Umriss zur Veranschaulichung alt-christlicher Kunst in Italien vom Jahre 1200-1600* integrieren.²⁰¹⁷

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 1; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 282; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 120. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 5.

Kat. Nr. 124

Der hl. Franziskus verschenkt seinen Mantel

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,9 x 42,8 cm. Darstellung: 40,9 x 40,8 cm.

Kat. Nr. 72 (1851), Verzeichnis Nr. 67 (1840), Inv. Nr. 61.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Nordwand, viertes Joch.

²⁰¹⁵ BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1659.

²⁰¹⁶ THODE, Franz von Assisi, Abb. 12. Zur Datierung des Fotos MOZZO, Per un atlante, S. 104.

²⁰¹⁷ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nrn. 121 - 122. RAMBOUX, Umriss, Nrn. 39 - 40.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

Die gebirgige Landschaft fällt bei Ramboux weniger scharfkantig aus, die Farbmodellierung ist auf wenige hellbeige-graue Töne reduziert und deutlich schwächer kontrastiert als auf dem (gereinigten) Fresko heute.²⁰¹⁸ Die beiden Berge von rechts fallen eine Nuance dunkler aus und sind damit kontrastärmer modelliert als die beiden Berge links; dennoch ist auch der dritte Berg von rechts weniger modelliert als auf dem Fresko heute – wohl Indizien für die Schmutzschicht, die das Fresko damals bedeckte. Die Belaubung der Bäume und Büsche zeigt stellenweise eine eigentümlich rötliche Färbung, wie sie an entsprechenden Bereichen auf dem Fresko heute vorliegt, dort aber weniger stark verbreitet ist. Auf dem Fresko heute und einem vor 1885 aufgenommenen Foto²⁰¹⁹ ist der äußerst rechte Hügel mit wenigen kleinen Pflanzen bewachsen, Ramboux zeigt ihn völlig nackt. Ramboux zeigt als Bewuchs des Berges, der an die Stadt grenzt, mit Ausnahme des Baumes nahe des Stadttors ausschließlich Büsche; einige Büsche entsprechen den Baumkronen auf dem Foto und dem Fresko heute. Darüber hinaus sind auf dem Aquarell mehr Büsche vorhanden. Anscheinend hat Ramboux hier noch Teile von ergänzenden Übermalungen übernommen, die heute entfernt sind. Der Baum unmittelbar an der Kirche dagegen zeigt nicht die auf dem Foto und heute an entsprechender Stelle vorhandene Ausarbeitung der einzelnen Blätter.

Der Nimbus des hl. Franziskus glänzt auf dem Aquarell golden, im Gegensatz zu den meisten Aquarellen nach den übrigen Fresken des Zyklus', die die Nimben matt bronzefarben wiedergeben – sollte Ramboux also auf dem vorliegenden Fresko noch deutliche Goldreste gesehen haben? Auf solche scheint heute nichts hinzuweisen. Ebenso wenig sind auf dem Foto und dem Fresko heute Reste einer blauen Rankenborte vorhanden, die auf dem Aquarell den roten Sattel umläuft. Auch nicht zu erkennen ist der Satteltgurt, der auf dem Aquarell um den Bauch des Tieres nahe dem vorderen Bein verläuft;²⁰²⁰ das Foto zeigt an entsprechender Stelle einen relativ dunkel gefärbten Bereich. Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder. Siehe ferner *S. 147*.

Vom Kopf des beschenkten Edelmannes nahm Ramboux eine Durchzeichnung ab, die Grundlage war für eine später angefertigte Lithografie, die Eingang in Ramboux' *Umrissen* fand.²⁰²¹

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, S. 94 und Abb. 2; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 285; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 123. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 6.

Kat. Nr. 125

Die Vision des Palastes

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 48,0 x 42,9 cm. Darstellung: 40,7 x 39,4 cm.

Kat. Nr. 73 (1851), Verzeichnis Nr. 68 (1840), Inv. Nr. 68.

²⁰¹⁸ POESCHKE, San Francesco, Tafel 143. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1662 und Detailabb. 1663.

²⁰¹⁹ THODE, Franz von Assisi, Abb. 1.

²⁰²⁰ MARTIUS, Die Franziskuslegende, S. 94.

²⁰²¹ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 124. RAMBOUX, Umrisse, Nr. 41.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.
Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Nordwand, viertes Joch.

Siehe auch **Kat. Nr. 123**.

Offenbar war das Fresko zu Ramboux' Zeit ähnlich stark verschmutzt und beschädigt, wie ein vor 1885 aufgenommenes Foto²⁰²² zeigt. Ramboux hätte in den unklaren Bereichen Ergänzungen vornehmen können. Das grüngrundige Muster der Bettvorhänge ist auf dem Fresko heute²⁰²³ nur noch in Schemen im linken unteren Bereich zu erkennen; Ramboux hätte es auf dieser Grundlage rekonstruieren können, ebenso wie das Muster der Borten, von dem am rechten Vorhang auf dem Fresko heute Reste erhalten sind. Ergänzt könnten auch die Kreuze auf den Fahnen sein²⁰²⁴ – heute finden sich Kreuze nur auf einigen Fahnen. An der rechten Seite des obersten Geschosses des Palastes befinden sich auf dem Fresko heute zwei rote Fahnen, bei Ramboux fehlen sie; das Ornamentfeld, das das Aquarell in diesem Bereich zeigt, fehlt hingegen auf dem Fresko heute. Den roten Kreuzbalken des Nimbus' Christi entsprechen auf dem Fresko heute weiße – rote Farbreste sind dort nicht zu erkennen. Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder. Die weißen Flecken im Bereich des Himmels sind Beschädigungen des Papiers (Papierablösungen), die zu unbekanntem Zeitpunkt nach der Kolorierung eingetreten sind. Vom Kopf des schlafenden Heiligen nahm Ramboux eine Durchzeichnung ab, auf deren Grundlage er später eine Lithografie anfertigen ließ und sie in seinen *Umrissen* publizierte.²⁰²⁵

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, S. 94 und Abb. 3; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 287; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 125.

Kat. Nr. 126

Vision in S. Damiano

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,9 x 42,8 cm. Darstellung: 40,9 x 34,9 cm.
Kat. Nr. 74 (1851), Verzeichnis Nr. 69 (1840), Inv. Nr. 63.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.
Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Nordwand, drittes Joch.

Siehe auch **Kat. Nr. 123**.

Das Gewand des Heiligen ist blau und wird stellenweise bräunlich-rot überfangen, als würde der blaue Stoff bräunlichrot changieren (**Abb. 132**); auf dem Fresko heute²⁰²⁶ erscheint es hellrot und weist an wenigen Stellen blaue Farbreste auf. Ramboux hätte die Farbgebung des Gewands also rekonstruieren können, kannte er vergleichsweise changierende Gewänder aus anderen Fresken der Kirche. Auch das heute stark beschädigte Kruzifix hätte Ramboux auf Grundlage heute erkennbarer Darstellungs- und

²⁰²² THODE, Franz von Assisi, Abb. 13.

²⁰²³ POESCHKE, San Francesco, Tafel 146. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1664.

²⁰²⁴ MARTIUS, Die Franziskuslegende, S. 94.

²⁰²⁵ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 126. RAMBOUX, Umriss, Nr. 41.

²⁰²⁶ POESCHKE, San Francesco, Tafel 147. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1666.

Farbreste ergänzend rekonstruieren können, wie auch die Kalotte der Apsis. Zu seiner Zeit offenbar nicht vorhanden war die rechte Chorschranke, die sich heute auf dem Fresko findet – handelt es sich hierbei um eine spätere, (spätestens) nach 1837 angebrachte Ergänzung? Die linke Chorschranke besitzt auf dem Fresko nahe dem Bildrand keine cosmatischen Einlegearbeiten. Das an einen rechteckigen Kasten oder Teile einer Sitzbank erinnernde Element, das im Inneren der Kirche an diese Chorschranke anschließt, zeigt das Aquarell nicht; dafür sind auf dem Aquarell in Bleistift Linien im Bereich der hinteren, verfallenen Kirchenwand angelegt. Sie deuten eine Form an, die an eine Chorschranke erinnert. Sowohl auf dem Fresko heute als auch auf einem Foto, das vor 1885 aufgenommen wurde und das Fresko besonders im linken Bereich stärker beschädigt und verschmutzt zeigt als heute,²⁰²⁷ ist ein entsprechendes Element nicht zu erkennen: Sah Ramboux diesen Bereich also ergänzt oder ergänzte er ihn eigenständig? Der Teil der kassettierten Flachdecke, die im Inneren der Kirche offenbar sichtbar war (das Foto zeigt ihn nicht), ist heute durch die Beschädigung des Freskos nicht mehr vorhanden.²⁰²⁸ Insgesamt scheint es so zu sein, dass Ramboux das Fresko in einem besseren Erhaltungszustand kopiert hat, sofern die Bereiche nicht ergänzend übermalt waren.

Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder. Vom Kopf des Heiligen nahm Ramboux eine Durchzeichnung ab, die er später in eine Lithografie übertragen ließ und in seine *Umriss*e integrierte.²⁰²⁹

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, S. 94 und Abb. 4; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 289; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 127.

Kat. Nr. 127

Lossagung vom Vater

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,9 x 43,0 cm. Darstellung: 40,9 x 34,9 cm.

Kat. Nr. 75 (1851), Verzeichnis Nr. 70 (1840), Inv. Nr. 70.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Nordwand, drittes Joch.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

Sowohl auf dem Fresko heute²⁰³⁰ als auch auf einem Foto, das von dem Fresko vor 1874 aufgenommen wurde²⁰³¹ nicht zu erkennen sind die beiden sichelförmigen Wolken, aus denen die segnende Hand Gottes herauschaut. Das Fresko ist insbesondere im Bereich des Himmels heute stark abgerieben, allerdings sieht man heute ein hellbeiges, sichelförmiges Element links von der Hand Gottes. Hinweise, aus denen man eine zweite sichelförmige Wolke ableiten könnte, finden sich dagegen nicht. Das Tuch, das den Heiligen zur Hälfte verdeckt, hat Ramboux offenbar zutreffend als Teil des Mantels des hinter ihm stehenden Bischofs interpretiert, wie an der identischen Farbgebung abzulesen ist. Der

²⁰²⁷ THODE, Franz von Assisi, Abb. 44.

²⁰²⁸ MARTIUS, Die Franziskuslegende, S. 94.

²⁰²⁹ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 128. RAMBOUX, Umriss, Nr. 42.

²⁰³⁰ BONSAANTI, Basilica superiore, Abb. 1668.

²⁰³¹ THODE, Franz von Assisi, Abb. 2. Zur Datierung des Fotos MOZZO, Per un atlante, S. 104.

heute stark abgeriebene Mantel weist eine dunkelblaue Färbung auf, roséfarbene Reste sind jedoch vereinzelt zu erkennen, an denen sich Ramboux orientiert zu haben scheint. Die schmutzig wirkende Farbgebung und die weitgehend auf weiße Höhungen verzichtende Modellierung insgesamt leiten sich wohl von einer allgemeinen Verschmutzung des Freskos zur Zeit der Entstehung des Aquarells, zwischen 1834 und 1837, ab. Allein das zart rosé gefärbte Untergewand des Bischofs zeigt das Aquarell über dem Oberschenkel mit einer deutlichen Aufhellung, während die auf dem Foto und dem Fresko heute ähnlich modellierten Gewänder des äußerst rechts stehenden Mannes und des Vaters von Franziskus auf dem Aquarell ohne Aufhellungen wiedergegeben sind. Durch einen besonders großen Farbunterschied aber zeichnet sich die Hose aus, die auf dem Fresko heute dunkelblau gefärbt ist und über dem Arm des Vaters hängt: Ramboux zeigt sie hellgrau und noch dazu im Bereich des Hosenbodens mit Faltenwürfen, auf die keine Hinweise der heute (und auf dem Foto) bloß als Farbfläche erhaltenen Hose hinweisen. Wurde die Hose also zwischen 1837 und 1874 dunkelblau übermalt? Diese dunklen Retuschen könnten auch andere Bereiche betreffen: so zeigt Ramboux die Unterseite des vorkragenden Daches des kleinen Gebäudeaufbaus ganz rechts wesentlich heller als das Fresko heute und das Foto aus der Zeit vor 1874. Der relativ gut erhaltenen Modellierung der Gesichter auf dem Fresko heute entspricht dagegen auch auf dem Aquarell eine kontrastreiche Modellierung, die auch Wangenrot beinhaltet.

Vom Kopf des Vaters des Heiligen und des hinter ihm stehenden Mannes nahm Ramboux eine Durchzeichnung ab, die später in eine Lithografie übertragen wurde und Eingang in Ramboux' *Umrisse* fand.²⁰³² Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 5; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 291; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 129.

Kat. Nr. 128

Traum Papst Innozenz' III.

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,9 x 42,9 cm. Darstellung: 41,6 x 37,5 cm.

Kat. Nr. 76 (1851), Verz. Nr. 71 (1840), Inv. Nr. 62.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Nordwand, drittes Joch.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

Das Aquarell entstand, bevor der *intonaco* im linken oberen Bereich durch einen Blitzschlag herabfiel²⁰³³ und die Fehlstelle nach 1885²⁰³⁴ ergänzend bemalt²⁰³⁵ wurde. Die Inkrustation des Obergadens des Kirchenschiffs ist damit auf dem Aquarell offenbar noch original erhalten wiedergegeben: Der

²⁰³² ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 130. RAMBOUX, Umrisse, Nr. 42.

²⁰³³ MARTIUS, Die Franziskuslegende, S. 95.

²⁰³⁴ THODE, Franz von Assisi, Abb. 14.

²⁰³⁵ POESCHKE, San Francesco, Tafel 151. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1673.

Obergaden der Kirche war demnach mit einem an cosmatische Einlegearbeiten erinnernden Muster bedeckt und mit einer Fensterrose durchbrochen; auf dem Gesims der Loggia oberhalb der ersten Säule von links befand sich kein Medaillon. Die Vorderseite des Plateaus, auf dem das Kirchengebäude und der hl. Franz stehen, zeigt ein rot-grün-weißes Cosmatenmuster – auf dem Fresko heute und dem historischen Foto ist es nicht zu erkennen. Möglicherweise hinzugefügt, da sowohl auf dem Foto als auch heute nicht vorhanden, ist eine goldene Engelsfigur zwischen den gaubenartigen Dachaufbauten des Gebäudes, in dem der Papst schläft. Die Schauseite des hinteren Kämpfers der Portikusbedachung weist bei Ramboux keinen rotbraunen Streifen auf – da aber in diesem Bereich Bleistiftlinien erkennbar sind, hat Ramboux diesen Bereich offenbar vergessen zu kolorieren. Der obere Saum der Vorhänge ist lindgrün und entspricht damit den Farbspuren, die auf dem Fresko dort heute noch vorhanden sind. Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Von den Köpfen der beiden Wachhabenden nahm Ramboux Durchzeichnungen ab und ließ sie später in eine Lithografie überführen, die Eingang in seine *Umrisse* fand.²⁰³⁶

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 6; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 293; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 131.

Kat. Nr. 129

Bestätigung der Ordensregel

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,8 x 42,5 cm. Darstellung: 40,9 x 34,6 - 34,9 cm.

Kat. Nr. 77 (1851), Verz. Nr. 72 (1840), Inv. Nr. 55.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Nordwand, zweites Joch.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

Das Aquarell zeigt wohl in dem heute stark abgeriebenen oberen Bereich des Freskos²⁰³⁷ rekonstruierende Ergänzungen. Die flache Decke des Innenraums weist auf dem Aquarell eine tiefgrüne Kassettierung auf; zwar sind in diesem Bereich heute neben blauen auch grüne Farbspuren erkennbar, doch finden sich solche auch im Bereich des Himmels. Von der Kassettierung selbst ist weder auf einem Foto, das vor 1885 vom Fresko aufgenommen worden ist,²⁰³⁸ noch auf dem Fresko heute zu erkennen. Die Form der Kassetten aber erinnert an die auf anderen Fresken des Zyklus'. Anders im Fall der Kassettierung der Tonnengewölbe: die fünfeckige Kassettenform findet sich auf keinem anderen Fresko. Spuren dieser Kassetten finden sich ebenfalls weder auf dem Fresko heute noch auf dem historischen Foto; blaue Farbspuren finden sich auf dem Fresko allerdings schon. Die Muster der Füllungen der beiden mittleren Rundbogenzwickel sind auf dem Aquarell vertauscht. Unterhalb der Dar-

²⁰³⁶ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 132. RAMBOUX, Umrisse, Nr. 43.

²⁰³⁷ POESCHKE, San Francesco, Tafel 155. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1676.

²⁰³⁸ THODE, Franz von Assisi, Abb. 3.

stellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Die Köpfe eines Papstdieners und den Kopf eines Ordensbruders hat Ramboux durchgezeichnet; die Durchzeichnungen lieferten die Grundlage für eine Lithografie in Ramboux' *Umrissen*.²⁰³⁹

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 7; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 295; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 133.

Kat. Nr. 130

Erscheinung des hl. Franziskus im feurigen Wagen

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 48,0 x 42,9 cm. Darstellung: 41,0 x 34,6 cm.

Kat. Nr. 78 (1851), Verz. Nr. 73 (1840), Inv. Nr. 69.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Nordwand, zweites Joch.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

Das bis auf den Kopf des Heiligen relativ gut erhaltene Fresko sah Ramboux wohl bereits in ähnlichem Zustand, wenngleich wohl stärker verschmutzt als heute.²⁰⁴⁰ Der Kopf des Heiligen trägt bei Ramboux die Züge eines alten Mannes mit hellgrauem Haarkranz und ebensolchem Bart – auf einem Foto, das vor 1885 von dem Fresko aufgenommen wurde,²⁰⁴¹ sind entsprechende Hinweise zu erkennen. Die Modellierung des Gesichts erscheint flacher als die besser erhaltenen Gesichter der Ordensbrüder und ist damit Hinweis auf die Beschädigung des Freskos, die Ramboux in diesem Bereich vorgefunden hat. Die Strahlenaureole, die den Heiligen umgibt, ist auf dem Aquarell zweiteilig: am äußeren Rand ist sie dunkelblaugrundig, um den Körper des Heiligen befindet sich ein nicht exakt begrenzter, bronzefarbener Schimmer. Vor allem von diesem Schimmer ist sowohl auf dem Fresko heute als auch auf dem historischen Foto nichts zu erkennen – auf dem Fresko dominiert ein gleichmäßig bräunlich-rötlicher Ton, der bis zum Rand der Aureole reicht; allein am rechten oberen Rand ist eine dunkelblaue Färbung zu erkennen, die allerdings eher auf das Blau des nun abgeriebenen und türkisblau erscheinenden Himmels anspielt als auf eine separate Färbung des Aureolenrands.

Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Von den Köpfen zweier schlafender Ordensbrüder nahm Ramboux Durchzeichnungen ab und ließ sie später auf einer Lithografie in seinen *Umrissen* publizieren.²⁰⁴²

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 8; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 297; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 135.

²⁰³⁹ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 134. RAMBOUX, Umrisse, Nr. 44.

²⁰⁴⁰ POESCHKE, San Francesco, Tafel 158. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1679.

²⁰⁴¹ THODE, Franz von Assisi, Abb. 15.

²⁰⁴² ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 136. RAMBOUX, Umrisse, Nr. 44.

Kat. Nr. 131Vision der Throne

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 48,0 x 42,9 cm. Darstellung: 42,0 x 37,2 cm.

Kat. Nr. 79 (1851), Verz. Nr. 74 (1840), Inv. Nr. 54.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Nordwand, zweites Joch.

Siehe auch **Kat. Nr. 123**.

Das relativ gut erhaltene Fresko²⁰⁴³ war zum Entstehungszeitpunkt dieses Blattes, irgendwann zwischen 1834 und 1837, verschmutzter als heute. Unter der Schmutzschicht offenbar für Ramboux nicht zu erkennen waren die liegenden Löwenfiguren auf dem Gesims der Pilaster. Dagegen zeigt das Aquarell die blaue Kalotte mit einer Kassettierung, von der wiederum auf dem Fresko heute keine Spuren zu erkennen sind. Die scheinbaren Flecken auf den rötlichen Tüchern über Thronkissen sind Stockflecken auf dem Blatt. Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Eine auf eine entsprechende Durchzeichnung zurück gehende Lithografie in Ramboux' *Umrissen* zeigt den Kopf von Bruder Pazifikus, der gen Himmel sieht.²⁰⁴⁴

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 9; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 299; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 137.

Kat. Nr. 132Der hl. Franziskus vertreibt die bösen Geister aus Arezzo

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,8 x 42,8 cm. Darstellung: 41,0 x 38,1 cm.

Kat. Nr. 80 (1851), Verz. Nr. 75 (1840), Inv. Nr. 52.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Nordwand, erstes Joch.

Siehe auch **Kat. Nr. 123**.

Das Aquarell zeigt das heute durch Abrieb leicht beschädigte Fresko²⁰⁴⁵ scheinbar intakt und damit hinsichtlich der Farbigkeit rekonstruierend ergänzt. Ramboux sah auch dieses Fresko verschmutzter als heute – um 1798 war der Versuch unternommen worden, das Fresko von Ruß und Salpeterausblühungen zu reinigen²⁰⁴⁶ – und hat deshalb zum Beispiel den Boden, auf dem der Heilige und sein Ordensbruder kniet bzw. steht, gräulich-beige und nicht grünlich, wie heute, wiedergegeben. Auch war die Löwenfigur oberhalb des linken Stadtores für Ramboux unter der Schmutzschicht offenbar nicht zu erkennen, da er sie unklar modelliert. Die Bruchkanten des Grabens vor der Stadtmauer zeigen auf

²⁰⁴³ POESCHKE, San Francesco, Tafel 159. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1681.

²⁰⁴⁴ RAMBOUX, Umriss, Nr. 45. ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 138.

²⁰⁴⁵ POESCHKE, San Francesco, Tafel 161. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1683.

²⁰⁴⁶ NESSI, La Basilica di S. Francesco, S. 366. CACCHI, Sebastiano Ranghiasi-Brancaleoni, S. 140.

dem Aquarell leicht veränderte Verläufe als auf dem Fresko heute; hier könnten ebenfalls Verschmutzungen eine Rolle gespielt haben, wie auf einem historischen Foto aus der Zeit vor 1885 zu erkennen.²⁰⁴⁷ Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Den Kopf des betenden Heiligen gibt eine später angefertigte Lithografie in Ramboux' *Umrissen* wieder, die auf eine Durchzeichnung des Kopfes zurück geht.²⁰⁴⁸

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 10; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 301; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 139. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 7.

Kat. Nr. 133

Der hl. Franziskus vor dem Sultan

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 48,0 x 43,0 cm. Darstellung: 41,1 x 38,4 cm.

Kat. Nr. 81 (1851), Verz. Nr. 76 (1840), Inv. Nr. 72.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Nordwand, erstes Joch.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

Das heute nur leicht abgeriebene Fresko²⁰⁴⁹ sah Ramboux wohl bereits beschädigt und nicht so intakt, wie das Aquarell zu vermitteln scheint. Abweichungen, die sich nicht durch vorgefundene Darstellungs- und Farbreste erklären lassen, finden sich auf dem Blatt kaum. Auf eine Ergänzung oder die Übernahme einer heute entfernten Übermalung könnte der Fuß des hinter dem hl. Franz stehenden Bruders zurück gehen, denn entsprechende Spuren sind weder auf dem Fresko heute zu erkennen noch auf einem Foto, das vor 1885 von dem Fresko angefertigt worden ist.²⁰⁵⁰ Anders verhält es sich mit dem höher lodernden Feuer: hier sind rote Farbreste oberhalb des niedriger lodernden Feuers zu erkennen. Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Die Köpfe der vier Muslime links hat Ramboux durchgezeichnet und ließ sie später in einer Lithografie in seinen *Umrissen* publizieren.²⁰⁵¹

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 11; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 303; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 141.

²⁰⁴⁷ THODE, Franz von Assisi, Abb. 16.

²⁰⁴⁸ RAMBOUX, Umrisse, Nr. 45. ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 138.

²⁰⁴⁹ POESCHKE, San Francesco, Tafel 162. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1685.

²⁰⁵⁰ THODE, Franz von Assisi, Abb. 5.

²⁰⁵¹ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 142. RAMBOUX, Umrisse, Nr. 46.

Kat. Nr. 134Verklärung des hl. Franziskus

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,9 x 42,9 cm. Darstellung: 40,9 - 41,1 x 38,4 - 38,5 cm.

Kat. Nr. 82 (1851), Verz. Nr. 77 (1840), Inv. Nr. 81.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Nordwand, erstes Joch.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

Das Aquarell unterscheidet sich kaum von dem relativ gut erhaltenen Fresko heute.²⁰⁵² Die wenigen Abweichungen gehen höchstwahrscheinlich auf rekonstruierende Ergänzungen von Ramboux zurück: So weist zum Beispiel die heute relativ stark abgerieben Wolke, hinter der Christus sichtbar wird, auf dem Aquarell konzentrische, schmale blaue Streifen auf, die von oben nach unten heller werden. Entsprechende Farbreste sind auf dem Fresko zu erkennen. Die Färbung der Wolke, in der der Heilige steht, ist im unteren Bereich gleichmäßig rötlich-beige gefärbt; heute ist dort eine dunklere Färbung zu erkennen. Auch die weiteren Abweichungen scheinen für eine Verschmutzung des Freskos zur Zeit der Anfertigung des Blattes zwischen 1834 und 1837 zu sprechen: Die Kutte des Heiligen ist hellgrau-beige gefärbt. Auch die Gewänder der Ordensbrüder fallen auf dem Blatt heller aus. Die Belaubung der Bäume ist hellgrün und mit vereinzelt goldgelben Akzenten versehen, eine separate Ausarbeitung der Blätter in Mintgrün liegt auf dem Aquarell nicht vor. Wurde diese Ausarbeitung erst nach Entstehung des Blattes vorgenommen?

Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder. Zwei Köpfe der Mönche hat Ramboux durchgezeichnet und später auf dieser Grundlage in eine Lithografie übertragen lassen, die Ramboux' *Umrissen* enthalten ist.²⁰⁵³

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 12; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 305; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 143.

Kat. Nr. 135Weihnachtsfeier in Greccio

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,9 x 42,6 cm. Darstellung: 41,2 x 37,5 cm.

Kat. Nr. 83 (1851), Verz. Nr. 78 (1840), Inv. Nr. 56.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Nordwand, Eingangsjoch.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

²⁰⁵² POESCHKE, San Francesco, Tafel 163. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1688.

²⁰⁵³ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 144. RAMBOUX, Umriss, Nr. 47.

Abweichungen von dem heute relativ gut erhaltenen Fresko²⁰⁵⁴ zeigt das Aquarell kaum. Einige Gesichter, die heute weitgehend zerstört sind, könnte Ramboux rekonstruierend ergänzt haben, ebenso wie zum Beispiel auch die weißen Kreuzbalken im Nimbus des Christuskindes. Wohl infolge einer damals vorliegenden Verschmutzung – um 1798 war der Versuch unternommen worden, das Fresko von Ruß und Salpeterausblühungen zu reinigen²⁰⁵⁵ – scheint Ramboux die Ornamente in den vertieften Flächen der Kanzelwandung nicht erkannt zu haben; ein Foto, das vor 1874 vom Fresko aufgenommen worden ist, zeigt die Ornamente.²⁰⁵⁶ Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Von einigen Köpfen der Figuren aus dem Volk hat Ramboux Durchzeichnungen angefertigt, auf deren Grundlage eine Lithografie in Ramboux' *Umrissen* zurück gehen.²⁰⁵⁷

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 13; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 307; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 145.

Kat. Nr. 136

Wunderbare Tränkung des Durstigen

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,9 x 42,9 cm. Darstellung: 41,2 x 30,0 cm.

Kat. Nr. 84 (1851), Verz. Nr. 79 (1840), Inv. Nr. 65.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Eingangswand.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

Wie auf dem Fresko heute²⁰⁵⁸ (*Abb. 131*) sind die meisten Bereiche der Felslandschaft weiß gehöht; dort aber, wo diese Höhung auch heute fehlt, fällt die Modellierung der Berge auch auf dem Aquarell flacher aus. Es scheint vor diesem Hintergrund, dass dieses Fresko weniger verschmutzt war als die übrigen aus diesem Zyklus; vielleicht war es gereinigt worden,²⁰⁵⁹ weil es unter den übrigen Fresken bereits bei Vasari besonders gelobt wurde – auch Ramboux weist darauf hin, dass Vasari das Fresko für „sehr gelungen“ hielt.²⁰⁶⁰ Besonders beeindruckt war auch der Ramboux-Bekannte Joseph Anton Koch (1768 - 1839), als er 1819 Skizzen von Franziskus und dem Durstigen in seinem Skizzenbuch festhielt.²⁰⁶¹ Die jeweils durch eine dunkle Linie umrissenen Kronen der Bäume neben dem hl. Franziskus sind bei Ramboux nicht so stark ausgeprägt. Die Baumkronen auf der linken Anhöhe zeigt Ramboux geschlossener. Das Gewand des Dürstenden ist heller Blau, die helle Untermalung scheint jedoch bereits damals schon sichtbar gewesen zu sein, da Ramboux das blaue Gewand mit beige

²⁰⁵⁴ POESCHKE, San Francesco, Tafel 166. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1690.

²⁰⁵⁵ NESSI, La Basilica di S. Francesco, S. 366. CACCHI, Sebastiano Ranghiasi-Brancaleoni, S. 140.

²⁰⁵⁶ THODE, Franz von Assisi, Abb. 67. Zur Datierung des Fotos MOZZO, Per un atlante, S. 104.

²⁰⁵⁷ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 146. RAMBOUX, Umrisse, Nr. 48.

²⁰⁵⁸ POESCHKE, San Francesco, Tafel 167. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1695.

²⁰⁵⁹ Um 1798 war der Versuch unternommen worden, das Fresko von Ruß und Salpeterausblühungen zu reinigen. NESSI, La Basilica di S. Francesco, S. 366. CACCHI, Sebastiano Ranghiasi-Brancaleoni, S. 140.

²⁰⁶⁰ RAMBOUX, Umrisse, Nr. 49.

²⁰⁶¹ Skizzenbuch im Kupferstichkabinett der Bibliothek der bildenden Künste Wien, Blatt 74, Inv. 8358v. JENNI, Kochs Auseinandersetzung, Abb. 26

Akzenten wiedergibt. Das Gesicht des Heiligen könnte ergänzend rekonstruiert sein. Die wenigen weißen Flecken im Bereich des Himmels sind Beschädigungen des Papiers (Papierablösungen), die zu unbekanntem Zeitpunkt nach der Kolorierung eingetreten sind.

Den Kopf des Trinkenden gibt eine Lithografie in Ramboux' *Umrisse* wieder.²⁰⁶² Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder. Siehe ferner *S. 165*.

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 14; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 309; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 147.

Kat. Nr. 137

Der hl. Franziskus predigt den Vögeln

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,9 x 42,9 cm. Darstellung: 41,1 x 31,9 cm.

Kat. Nr. 85 (1851), Verz. Nr. 80 (1840), Inv. Nr. 51.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Eingangswand.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

Anders als das Fresko heute²⁰⁶³ zeigt das Aquarell einen durchgehend dunkelblauen Himmel: wie auch auf allen anderen Blättern rekonstruierte Ramboux das Blau des Himmels auf Grundlage der vorgefundenen blauen Farbreste. Die auf dem Fresko heute nur noch schemenhaft erkennbaren Vögel an der Horizontlinie gibt Ramboux vollständig modelliert wieder. Die Vögel, die auf dem Fresko heute neben dem Baumstamm in weißen Schemen erkennbar sind, zeigt das Aquarell dagegen nicht: sie waren wohl deshalb nicht zu erkennen, weil der Bereich verschmutzt (oder übermalt?) war. Auf einem historischen Foto des Freskos, das vor 1885 aufgenommen worden ist, sind keine Vögel vor dem blauen Himmel vorhanden, auch nicht der fliegende Vogel²⁰⁶⁴ – ist also der Himmel zwischen 1837 und 1885 übermalt worden? Die Modellierung der Belaubung der Bäume fällt auf dem Blatt kontrastärmer und damit verbunden insgesamt auch flächiger aus; das Hellgrün wird vereinzelt aufgelockert durch dunkelgrüne Pinselstriche, die einzelne Blätter nachahmen – die weißen Farbtupfen, die die Blätter auf dem Fresko heute plastisch herausheben, finden sich bei Ramboux nicht. Auf dem historischen Foto sind sie dagegen vorhanden; Hinweis darauf, dass die weißen Tupfen zu Ramboux Zeit dunkel verschmutzt waren? Wie nahezu die meisten der Wandgemälde dieser und auch vieler anderer Kirchen waren zu Ramboux' Zeiten mehr oder weniger stark verstaubt und anderweitig verschmutzt; die flachere Modellierung und die hellere Farbigekeit ist damit die mehr oder weniger treue Nachahmung der Fresken in diesem Zustand. Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

²⁰⁶² ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 148.

²⁰⁶³ POESCHKE, San Francesco, Tafel 171. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1697.

²⁰⁶⁴ THODE, Franz von Assisi, Abb. 8.

Vom Kopf des bewundernd blickenden Ordensbruders nahm Ramboux eine Durchzeichnung ab und ließ von dieser eine Lithografie anfertigen, die in den *Umrissen* enthalten ist.²⁰⁶⁵

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 15; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 311; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 149; ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 91.

Kat. Nr. 138

Der Tod des Edlen von Celano

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,8 x 42,9 cm. Darstellung: 40,4 x 37,7 cm.

Kat. Nr. 86 (1851), Verz. Nr. 81 (1840), Inv. Nr. 57.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Südwand, Eingangsjoch.

Siehe auch **Kat. Nr. 123**.

Gravierende Abweichungen vom relativ gut erhaltenen Fresko heute²⁰⁶⁶ und einem Foto, das das Fresko vor 1874 zeigt,²⁰⁶⁷ sind auf dem Aquarell nicht zu beobachten. Allein die etwas variierte Farbgebung weist auf den verschmutzten Zustand des Freskos zum Zeitpunkt der Entstehung des Blattes zwischen 1834 und 1837 hin. Die wenigen weißen Flecken im Bereich des Himmels sind Beschädigungen des Papiers (Papierablösungen), die zu unbekanntem Zeitpunkt nach der Kolorierung eingetreten sind. Vom Kopf des in Rot gekleideten Mannes hat Ramboux eine Durchzeichnung angefertigt und ließ diese später als Lithografie in seine *Umrisse* aufnehmen.²⁰⁶⁸

Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 16; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 313; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 151.

Kat. Nr. 139

Der hl. Franziskus predigt vor dem Papst Honorius III. und den Kardinälen

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,9 x 42,7 cm. Darstellung: 41,0 x 38,3 cm.

Kat. Nr. 87 (1851), Verz. Nr. 82 (1840), Inv. Nr. 77.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Südwand, erstes Joch.

Siehe auch **Kat. Nr. 123**.

Das blaue Gewand des dritten Mönches von rechts ist wenig modelliert und erscheint relativ flach, ebenso wie das rote Gewand des Mönches daneben und das andere blaue Gewand links. Das Gewand

²⁰⁶⁵ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 150. RAMBOUX, Umrisse, Nr. 50.

²⁰⁶⁶ POESCHKE, San Francesco, Tafel 172. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1700.

²⁰⁶⁷ THODE, Franz von Assisi, Abb. 37. Zur Datierung des Fotos MOZZO, Per un atlante, S. 104.

²⁰⁶⁸ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 153. RAMBOUX, Umrisse, Nr. 50.

des Kardinals äußerst rechts dagegen ist genau durchmodelliert: Hinweise auf die unterschiedlichen Erhaltungszustände, in denen Ramboux die Gewanddarstellungen angetroffen hat. Damals waren diese Gewänder wie heute²⁰⁶⁹ nahezu verloren, im Fall des rechten Bruders ist nur eine blaue Fläche erhalten, während das Gewand des Bruders links noch Ansätze des Faltenwurfs erkennen lässt. Auch das flächig wirkende rote Gewand des zweiten Kardinals von rechts ist eine Übernahme des abgeriebenen Zustands, wohingegen das Gewand des äußerst rechts sitzenden Kardinals auch auf dem Fresko heute noch vergleichsweise gut erhalten ist und einen reichen Faltenwurf aufweist. Dass die Gewandmodellierung insgesamt etwas flacher ausfällt als auf dem Fresko und Ramboux auf die Weißhöhungen verzichtete, ist der allgemeinen Verschmutzung des Freskos geschuldet, beispielsweise auch erkennbar an den mattbronzefarbenen Sternen des Kreuzgratgewölbes und der insgesamt etwas gedämpftere Farbgebung des Aquarells. Die wenigen weißen Flecken im Bereich des Himmels sind Beschädigungen des Papiers (Papierablösungen), die zu unbekanntem Zeitpunkt nach der Kolorierung eingetreten sind. Martius empfindet die Handbewegung des hl. Franz im Vergleich mit dem Original etwas zu gezwungen²⁰⁷⁰ und meint damit wohl den minimal stärker abgespreizten Daumen; diese unbedeutende Abweichung könnte als Verstärkung der Gestik des Heiligen gelesen werden. Zwei Lithografien in Ramboux *Umrissen* geben einige Köpfe der den Heiligen erwartungsvoll Anblickenden und Ordensbrüder von Franziskus wieder.²⁰⁷¹

Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, S. 94 und Abb. 17; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 316; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 154.

Kat. Nr. 140

Erscheinung des hl. Franziskus auf Kapitel von Arles

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,9 x 43,0 cm. Darstellung: 40,9 x 40,6 cm.

Kat. Nr. 88 (1851), Verz. Nr. 83 (1840), Inv. Nr. 53.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Südwand, erstes Joch.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

Die Raumdecke zeigt Ramboux im Blau des Himmels: auch auf dem Fresko heute²⁰⁷² ist sie blau, allerdings sind dunkelblaue Linien einer Kassettenierung zu erkennen, die Ramboux wohl offenbar wegen der Verschmutzung des Freskos²⁰⁷³ oder einer Übermalung nicht gesehen hat – sowohl auf einem älte-

²⁰⁶⁹ POESCHKE, San Francesco, Tafel 173. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1704. Ein älteres Foto der Alinari-Brüder aus der Zeit vor 1874 zeigt das Fresko in ähnlichem Zustand wie heute. THODE, Franz von Assisi, Abb. 4. Zur Datierung des Fotos MOZZO, Per un atlante, S. 104.

²⁰⁷⁰ MARTIUS, Die Franziskuslegende, S. 94.

²⁰⁷¹ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nrn. 155 - 156. RAMBOUX, Umrissen, Nrn. 51 - 52.

²⁰⁷² POESCHKE, San Francesco, Tafel 176. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1707.

²⁰⁷³ Um 1798 war der Versuch unternommen worden, das Fresko von Ruß und Salpeterausblühungen zu reinigen. NESSI, La Basilica di S. Francesco, S. 366. CACCHI, Sebastiano Ranghiasi-Brancalonei, S. 140

ren Nachstich des Freskos bei d'Agincourt²⁰⁷⁴ als auch auf einem Foto des Freskos aus der Zeit vor 1885²⁰⁷⁵ fehlt die Deckenkassettierung. Ebenso verhält es sich mit dem Vordach, das im jeweils oberen Bereich der Tür und Fenster auf dem Fresko heute erkennbar wird: da Ramboux die Balken nicht erkannt hat, interpretierte er das Vordach als eine Art flächige Verblendung der Tür und der Fenster, die wie eine Art Jalousie wirkt und unten mit einer schmalen hellen Linie abschließt. Dieser Befund lag, wie der genannte Stich und das Foto nahelegen, seit dem späten 18. Jahrhundert bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts vor. Die Stützen dieses Vordaches erscheinen als flächige Streben; entgegen des heutigen Freskobefunds befindet sich die linke Stütze in der rechten Lanzettbogenöffnung des linken Fensters – sowohl auf dem Stich als auch auf dem Foto fehlt diese Stütze und wurde sehr wahrscheinlich von Ramboux ergänzt. Vielleicht hat Ramboux die erhobene Hand des links neben dem hl. Franziskus sitzenden Bruders noch vollständiger gesehen – die Finger sind auf dem Fresko heute nur schemenhaft zu erkennen –, denn auch der ältere Stich zeigt die Hand vollständig und mit dem erhobenen Zeigefinger. Unklar ist, ob der halb verdeckte Kopf des sitzenden Mönches auf der Höhe des (vom Betrachter aus) rechten Knies des hl. Franz eine Ergänzung von Ramboux ist oder ob dieser (auf dem historischen Foto und dem Fresko heute unklare Bereich) zu Ramboux Zeit besser erhalten war (dafür könnte sprechen, dass der Stich den Kopf deutlich erkennbar zeigt). Die weißen Flecken im Bereich des Blaus sind Beschädigungen des Papiers (Papierablösungen), die zu unbekanntem Zeitpunkt nach der Kolorierung eingetreten sind. Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Eine Lithografie in Ramboux *Umrissen* zeigt den Kopf des Ordensbruders, der die Vision hat.²⁰⁷⁶

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 18; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 319; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 157.

Kat. Nr. 141

Stigmatisation des hl. Franziskus

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,9 x 43,0 cm. Darstellung: 40,8 x 38,9 - 39,2 cm.

Kat. Nr. 89 (1851), Verz. Nr. 84 (1840), Inv. Nr. 50.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, Südwand, erstes Joch.

Siehe auch **Kat. Nr. 123**.

Abweichungen von dem relativ gut erhaltenen Fresko heute²⁰⁷⁷ betreffen vor allem die Gestaltung der Felslandschaft und der Bäume. Die Schauseite des Gebirgsvorsprungs, der unterhalb des hl. Franziskus verläuft, weist eine leicht veränderte Gestaltung mit etwas stärkerem Bewuchs auf. Auch sein

²⁰⁷⁴ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, V, pl. CXVI, 1.

²⁰⁷⁵ THODE, Franz von Assisi, Abb. 18.

²⁰⁷⁶ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 158. RAMBOUX, Umrissen, Nr. 52.

²⁰⁷⁷ POESCHKE, San Francesco, Tafel 177. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1709.

Verlauf ist verändert. Die Blätter der Bäume sind auf dem Fresko heute in mintgrüner Farbe einzeln ausgearbeitet; Ramboux dagegen bildet die Blätter nicht einzeln nach, sondern gestaltet das Laub in hellgrün bis olivgrün und in sich geschlossen, so dass die Baumkronen buschiger und weniger flächig erscheinen. Die Modellierung der Felsen zeigt auf dem Aquarell nur im Bereich unmittelbar vor dem knienden Heiligen eine Weißhöhung; tatsächlich ist auf dem (gereinigten) Fresko heute eine solche Höhlung im gesamten Bereich der Felsen anzutreffen. Ramboux kopierte das Fresko also in einem stärker verschmutzten Zustand – wohl in etwa so, wie ein Foto aus der Zeit vor 1885 das Fresko zeigt.²⁰⁷⁸ Oberkörper und Kopf Christi, beide auf dem Fresko heute beschädigt, zeigt Ramboux intakt und mit vereinzelt weißen Höhlungen sorgfältig modelliert und scheint diese Bereiche deshalb besser erhalten gesehen zu haben (auf dem Foto sind diese Bereiche bereits versehrt). Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder. Die weißen Flecken im Bereich des Blaus sind Beschädigungen des Papiers (Papierablösungen). Details des Freskos sind auf einer Lithografie in Ramboux' *Umrissen* enthalten.²⁰⁷⁹

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 19; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 321; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 159; Ausstellung: AUF PAPIER, Kat. Nr. 275 mit Farbabbildung.

Kat. Nr. 142

Tod des hl. Franziskus

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,8 x 42,8 cm. Darstellung: 41,3 x 35,6 cm.

Kat. Nr. 90 (1851), Verz. Nr. 85 (1840), Inv. Nr. 76.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, Südwand, zweites Joch.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

Abweichungen vom Fresko heute²⁰⁸⁰ betreffen die Farbgebung. Die Kutten der Ordensbrüder sind in der Regel hellbraun; eine leicht abweichende Tönung weisen nur diejenigen Kutten der um den Aufgebahrten gruppierte Mönche auf, die auf dem Fresko heute einen bläuliches Erscheinungsbild haben. Der Bodenstreifen ist heute grün, das Holzbrett, auf dem der Heilige liegt, ist hell beige; auf dem Aquarell sind beide in einem relativ ähnlichen bräunlichen Ton wiedergegeben. Die über der Szene schwebende Wolke mit dem Medaillon des Heiligen ist hell beige und nicht weiß und hellblau; insgesamt auch hier Hinweise auf die Abbildung eines relativ verschmutzten Freskos. Die heute beschädigten oder gar verlorenen Gesichter zeigt das Aquarell – wie allgemein auf den Aquarellen Ramboux' üblich – intakt; allerdings ist davon auszugehen, dass er sie auf Grundlage der vorgefundenen Darstellungs- und Modellierungsreste rekonstruiert hat: darauf lassen die differenzierten Gesichtszüge und die differenzierte Modellierung schließen. Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

²⁰⁷⁸ THODE, Franz von Assisi, Abb. 19.

²⁰⁷⁹ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 159. RAMBOUX, Umrisse, Nr. 53.

²⁰⁸⁰ POESCHKE, San Francesco, Tafel 180. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1711.

Zwei Lithografien in Ramboux' *Umrisen* zeigen nochmals einzelne Köpfe aus der Darstellung, die auf Durchzeichnungen zurückgehen, die Ramboux angefertigt hat.²⁰⁸¹

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 20; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 323; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 161. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 8.

Kat. Nr. 143

Der hl. Franziskus erscheint dem Bruder Augustinus und dem Bischof von Assisi

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,9 x 42,9 cm. Darstellung: 41,0 x 35,0 - 35,2 cm.

Kat. Nr. 91 (1851), Verz. Nr. 86 (1840), Inv. Nr. 71.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, Südwand, zweites Joch.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

Wie auf dem Aquarell oben (*Kat. Nr. 142*) weisen auch hier diejenigen Kutten eine von den übrigen Kutten abweichende Brauntönung auf, die auf dem Fresko heute²⁰⁸² grau-bläulich erscheinen. Diese sind dunkler braun als die Kutte des Mönchs im Vordergrund links, die etwas heller gefärbt ist. Die weißen Rauten des Wandbehangs des Raumes, in dem der Bischof schläft, sind auf dem Aquarell mit stilisierten blauen Blüten versehen – eine Rekonstruktion auf Grundlage einzelner, noch heute vorhandener Reste dieses Musters. Die Borte des Behangs ist tief grün, entsprechende Farbreste scheinen sich in diesem Bereich auf dem Fresko heute nicht zu finden. Der blau-beige gemusterte Teppich ist auf dem Fresko heute nahezu verloren, ein Foto aus der Zeit vor 1885²⁰⁸³ zeigt ihn noch besser erhalten und mit übereinstimmendem Muster. Die meisten Gesichter sind von Ramboux wohl teilweise rekonstruierend ergänzt worden. Von drei besser erhaltenen Köpfen der Ordensbrüder nahm Ramboux Durchzeichnungen ab und ließ nach diesen eine Lithografie anfertigen, die in Ramboux' *Umrisse* einging.²⁰⁸⁴

Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 21; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 325; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 163.

Kat. Nr. 144

Die Bekehrung des Edelmannes Hieronymus

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,6 x 42,8 cm. Darstellung: 40,2 x 35,1 - 35,3 cm.

²⁰⁸¹ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 162. RAMBOUX, Umrisse, Nrn. 54 - 55.

²⁰⁸² POESCHKE, San Francesco, Tafel 181. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1713.

²⁰⁸³ THODE, Franz von Assisi, Abb. 20.

²⁰⁸⁴ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 163. RAMBOUX, Umrisse, Nr. 54.

Kat. Nr. 92 (1851), Verz. Nr. 87 (1840), Inv. Nr. 80.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, Südwand, zweites Joch.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

Die Schuhsohlen des knienden Edelmannes Hieronymus weist das Aquarell verschiedenfarbig aus: die rechte Schuhsohle ist schwarz, die linke hell. Zwar sind auf dem Fresko²⁰⁸⁵ heute entsprechende schwarze Farbreste zu erkennen, doch beziehen sie sich nur auf Schuhspitze und Teile der Ferse. Sofern dieser Befund sich mit dem zu Zeiten Ramboux' deckt, wäre dies ein gutes Beispiel für seine Art der Farbrekonstruktion: fand er eine Farbe in einem umgrenzten Bereich vor, interpretierte er sie als Rest der ursprünglichen Farbfassung des umgrenzten Bereichs und färbte diesen Bereich in dieser Farbe. Heute zerstörte Gesichter könnte Ramboux auf dem Aquarell rekonstruiert haben; bestimmt bereits beschädigt gesehen hat er das heute beschädigte Gesicht und den Oberkörper Christi am Kreuzifix. Diese Bereiche hat er – entsprechend der Beschädigung – etwas skizzenhafter ausgeführt als die übrigen Gesichter. Ein historisches Foto aus der Zeit vor 1885²⁰⁸⁶ zeigt Christus noch weniger stark beschädigt als heute und legt nahe, dass Ramboux ihn tatsächlich leicht besser erhalten gesehen hat als er heute ist. Auch das Gesicht des Erzengels Michael hat er besser erhalten gesehen (auch auf dem Foto ist es noch besser erhalten), da er es differenzierter wiedergibt als es auf dem Fresko heute erscheint. Die heute stark beschädigten Gesichter der Figurengruppe rechts modelliert er im Gegensatz zu den heute besser erhaltenen Gesichtern der Figuren links eher skizzenhaft: deutlicher Hinweis darauf, dass sich der Zustand des Freskos in diesem Bereich heute von dem des Freskos damals kaum unterschieden hat. Von fünf Köpfen nahm Ramboux Durchzeichnungen ab.²⁰⁸⁷

Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, S. 94 und Abb. 22; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 327; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 165 und Abb. 10.

Kat. Nr. 145

Totenklage der hl. Clara

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,9 x 42,8 cm. Darstellung: 40,5 x 35,4 cm.

Kat. Nr. 93 (1851), Verz. Nr. 88 (1840), Inv. Nr. 79.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, Südwand, drittes Joch.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

²⁰⁸⁵ POESCHKE, San Francesco, Tafel 184. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1715.

²⁰⁸⁶ THODE, Franz von Assisi, Abb. 21.

²⁰⁸⁷ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 166 und Abb. 11.

Abweichungen vom relativ gut erhaltenen Fresko²⁰⁸⁸ zeigt das Aquarell kaum; die heute abgeriebenen Bereiche hätte Ramboux auf Grundlage noch erkennbarer Farbreste rekonstruieren können. Rekonstruiert sind beispielsweise die blauen Gewänder des zweiten und dritten Mannes von links: sie fallen nahezu glatt am Körper herab – verglichen mit den übrigen, durch Falten charakterisierten Gewändern eher unüblich. Ihre Flächigkeit erklärt sich aber durch die fehlenden Hinweise auf einen Faltenwurf. Das Aquarell beweist damit, dass die Gewänder heute (und damals) nur noch als blaue Flächen erhalten sind (waren) – wie auch ein Foto aus der Zeit vor 1885²⁰⁸⁹ nahelegt. Vielleicht ergänzt ist das Gesicht der hl. Clara, die sich über den Leichnam beugt. Auch das heute zur Hälfte verlorene Gesicht der Clarissin hinter der hl. Clara könnte auf dem Aquarell ergänzt worden sein; der Schnitt ihrer Gesichter ähnelt sich auf dem Aquarell auffällig (das Foto zeigt beide Gesichter bereits beschädigt). Die Stangen, die die Ordensbrüder in den Händen halten, sah Ramboux als Kerzen oder ergänzte sie zu solchen; der auf dem Fresko heute weißen Stange setzte Ramboux ein Kreuz auf, Spuren eines solchen Kreuzes finden sich weder auf dem historischen Foto noch auf dem Fresko heute wieder, dafür aber auf einem älteren Stich bei d'Agincourt.²⁰⁹⁰ Eine vergleichsweise deutliche Abweichung von Fresko heute und dem historischen Foto besteht in der Darstellung der Bahre: Auf dem Fresko heute besitzt sie nur zwei Beine – eines am oberen Ende, das andere am unteren Ende –, die zudem einen breiten Standring aufweisen. Der Stich, der auf eine um 1800 angefertigte Zeichnung zurückgeht, zeigt die Bahre ohne Beine. Das Foto zeigt nur das Bein am oberen Ende und offenbart zudem, dass der untere Bereich des Freskos vor 1885 stark beschädigt und damit undeutlich war. Somit hat Ramboux die Beine wohl ergänzt.

Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Von zwölf Köpfen nahm Ramboux Durchzeichnungen ab und ließ diese später in drei Lithografien übertragen und in seinen *Umrissen* veröffentlichen.²⁰⁹¹

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 23; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 329; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 167.

Kat. Nr. 146

Heiligsprechung des hl. Franziskus durch Papst Gregor IX.

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,5 x 42,8 cm . Darstellung: 40,3 x 36,2 cm.

Kat. Nr. 94 (1851), Verz. Nr. 89 (1840), Inv. Nr. 75.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, Südwand, drittes Joch.

Siehe auch **Kat. Nr. 123**.

²⁰⁸⁸ POESCHKE, San Francesco, Tafel 188. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1719.

²⁰⁸⁹ THODE, Franz von Assisi, Abb. 38.

²⁰⁹⁰ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, V, pl. CXVI, 12.

²⁰⁹¹ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 169 - 171. RAMBOUX, Umrisse, Nrn. 56 - 58.

Wie der große, nicht kolorierte Bereich auf dem Blatt zeigt, wies dieses Fresko zur Zeit der Anfertigung des Aquarells zwischen 1834 und 1837 wie heute²⁰⁹² bereits eine große Fehlstelle auf, deren rekonstruierende Vervollständigung Ramboux auf dem Blatt offenbar beabsichtigte, aber nicht vollendet hat: die geplante Vervollständigung hat Ramboux im Bereich des Altars mit Bleistift begonnen – hier ist die Fehlstelle durch die umgebende Darstellung relativ einfach zu ergänzen. Den oberen Bereich aber lässt Ramboux weiß: durch die Größe der Fehlstelle, die nahezu das gesamte Gebäude betrifft, fehlten Ramboux klare Hinweise über die ehemalige Gestalt. Dem beschädigten Zustand des Freskos zur Zeit der Anfertigung des Aquarells entspricht auch die unvollständige Wiedergabe des rotgrünen Blütenmusters im Bereich des Gebäudes oberhalb der Menschengruppe links. Jedoch ist unklar, in welchem Verhältnis dieses Muster zum offenbar bedachten Gebäude steht, ob es vielleicht eine Stoffbespannung oder einen Vorhang darstellt: Ramboux lässt das Muster im oberen Bereich deshalb undeutlicher werden. Wie an der Modellierung der Gesichter zu erkennen ist, hat Ramboux das Fresko bereits vergleichbar abgerieben gesehen wie heute. Bei der Wiedergabe der besser erhaltenen Gesichter benutzte Ramboux Weißhöhungen, wie zum Beispiel in den Gesichtern der zwei Bischöfe und des neben diesen sitzenden Ordensbruders rechts. Die übrigen Gesichter sind flacher modelliert oder gar, wie die der Gruppe im Hintergrund rechts, nur skizziert. Wohl besser erhalten hat Ramboux das rote Gewand der im Vordergrund sitzenden Frau gesehen: vom Faltenwurf ist auf dem Fresko heute nichts zu erkennen. Siehe ferner *S. 151*.

Einige Köpfe der Frauen, die der Heiligsprechung im rechten unteren Bereich beiwohnen, zeichnete Ramboux durch und ließ die Durchzeichnungen in eine Lithografie übertragen, die in Ramboux' *Umrissen* erschien.²⁰⁹³

Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 24; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 334; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 172.

Kat. Nr. 147

Traum Papst Gregor IX.

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,8 x 42,8 cm. Darstellung: 40,6 x 35,6 - 35,8 cm.

Kat. Nr. 95 (1851), Verz. Nr. 90 (1840), Inv. Nr. 74.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, Südwand, drittes Joch.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

²⁰⁹² POESCHKE, San Francesco, Tafel 189. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1721.

²⁰⁹³ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 173. RAMBOUX, Umrisse, Nr. 59.

Abweichungen des Aquarells vom Fresko heute²⁰⁹⁴ betreffen die Farbigkeit, die wohl infolge der damaligen Verschmutzung des Freskos, auf die ein Foto aus der Zeit vor 1885 in etwa hinweisen kann,²⁰⁹⁵ in Nuancen variiert. Andere Abweichungen sind auffälliger: Die Rosetten in den Kassetten der Zimmerdecke zeigt Ramboux nicht – auf dem Foto sind sie kaum zu erkennen. Ergänzt zu haben scheint Ramboux den zweiten Pilaster mit Konsolkapitell in der linken Zimmerecke, auch hier ist das Fresko auf dem Foto noch stark verschmutzt. Das weiße Henkelgefäß, das der Heilige und der Papst gemeinsam in ihrer linken Hand halten, ist noch heute in Schemen erkennbar und wird als Glasgefäß interpretiert,²⁰⁹⁶ Ramboux hätte es auf dieser Grundlage als weißes Gefäß rekonstruieren können (auf dem Foto ist das Gefäß nur schwer zu erkennen). Die Gesichter der beiden links sitzenden Männer hätte Ramboux noch besser erhalten sehen können; heute sind sie nahezu vollständig verloren, auch das Foto zeigt sie bereits stark beschädigt. Der Nimbus des Heiligen schimmert hellgolden und nicht bronzefarben, wie auf den meisten Aquarellen des Zyklus⁷: Hinweis auf eine bessere Erhaltung des heute angelaufen wirkenden Nimbus⁷? Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Von diesem Fresko zeichnete Ramboux ferner vier Köpfe durch und ließ diese Durchzeichnungen später in zwei Lithografien übertragen, die in Ramboux' *Umrissen* enthalten sind.²⁰⁹⁷

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 25; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 336; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 174.

Kat. Nr. 148

Die Wunderheilung des Johannes von Ilerda

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 48,0 x 43,0 cm. Darstellung: 40,5 x 41,5 - 41,7 cm.

Kat. Nr. 96 (1851), Verz. Nr. 91 (1840), Inv. Nr. 67.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, Südwand, viertes Joch.

Siehe auch **Kat. Nr. 123**.

Können die leichten farbigen Abweichungen des Aquarells vom Fresko heute²⁰⁹⁸ durch ergänzende Farbrekonstruktionen auf Grundlage der vorgefundenen Farbreste, die noch heute erkennbar sind, erklärt werden, verhält es sich mit relativ deutlichen Abweichungen im oberen Bereich des Freskos anders. Das Aquarell zeigt den Bereich des Gebäudedaches etwas anders als das Fresko heute. Vielleicht durch eine Schmutzschicht verdeckt waren die Ornamente aus konzentrischen Rechtecken, die die Stirnseiten der niedrigen Seitendächer schmücken: Ramboux gibt sie als plastische Wandauflagen wieder und zeigt nicht die türkisblauen Linien, die das Ornament in Form eines Rechtecks umlaufen.

²⁰⁹⁴ POESCHKE, San Francesco, Tafel 192. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1723.

²⁰⁹⁵ THODE, Franz von Assisi, Abb. 22.

²⁰⁹⁶ POESCHKE, San Francesco, S. 95

²⁰⁹⁷ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nrn. 175 und 176. RAMBOUX, Umriss, Nr. 60 und 66.

²⁰⁹⁸ POESCHKE, San Francesco, Tafel 193. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1725.

Offenbar nicht zu erkennen (oder vorhanden) waren die heute deutlichen Schemen der beiden Vasengefäße auf den niedrigen Gebäudedächern nahe dem rechten und linken Bildrand – auch ein um 1800 angefertigter Stich bei d’Agincourt²⁰⁹⁹ zeigt sie nicht. Auffällig auf dem Aquarell ist in diesen Bereichen auch die abgeschrägte äußere Kante der Dächer – auf dem Stich und dem Fresko sind die Dächer gerade geführt; über den Bereichen, deren Ecken Ramboux abschrägt, befinden sich auf dem Fresko die Vasen: waren die Dachecken also in den 1830er Jahren übermalt? Auch der Blick durch die Seitenfenster zeigt das Aquarell anders: reicht das linke Seitenfenster auf dem Fresko heute weiter herab, endet es sowohl auf dem Aquarell als auch auf dem Stich auf derselben Höhe wie das Fenster rechts. Beide Fenster geben auf dem Fresko nicht den Blick auf die flachen Seitendächer frei, sondern zeigen links den blauen Himmel und rechts einen Teil einer Art Wand: dieser Wandteil scheint einst dem Teil des Seitendachs entsprochen zu haben. Schaut man genauer hin, erkennt man im rechten Fensterausschnitt Schemen von, wie es scheint, dem Seitendach: entweder also hat Ramboux diese Schemen auch gesehen und sie als Teile des Seitendachs gedeutet und diesen Befund auch auf das linke Fenster übertragen, oder dort befanden sich tatsächlich im 19. Jahrhundert entsprechende Darstellungen. Der ältere Stich bei d’Agincourt zeigt allerdings nichts von diesen. Ramboux gibt alle Gesichter ausmodelliert wieder; darunter auch das heute verlorene Gesicht des linken Engels; vielleicht handelt es sich auch hier um eine ergänzende Rekonstruktion. Von vier Köpfen nahm Ramboux Durchzeichnungen ab, die er später in einer Lithografie übertragen ließ, die in seinen *Umrissen* erschienen.²¹⁰⁰

Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 26; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 339; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 177.

Kat. Nr. 149

Beichte der zum Leben erweckten Frau

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,8 x 47,7 cm. Darstellung: 41,0 x 42,9 cm.

Kat. Nr. 97 (1851), Verz. Nr. 92 (1840), Inv. Nr. 60.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, Südwand, viertes Joch.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

Das Fresko ist heute²¹⁰¹ relativ stark abgerieben. Das Aquarell zeigt keine direkten Hinweise darauf, aber wohl deshalb, weil Ramboux auf Basis der erhaltenen Farbreste eine Farbrekonstruktion vorgenommen hat. Es ist dennoch nicht auszuschließen, dass Ramboux das Fresko in einem leicht besseren Zustand gesehen hat. So ist das heute völlig zerstörte Gewand des zweiten Mannes von links aus der linken Gruppe bei Ramboux zwar auch hellgrün, zeigt aber auch hellrötliche Akzente, die heute auf

²⁰⁹⁹ SÉROUX D’AGINCOURT, Histoire de l’art, V, pl. CXVI, 8.

²¹⁰⁰ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 178. RAMBOUX, Umrissen, Nr. 61.

²¹⁰¹ POESCHKE, San Francesco, Tafel 196. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1727.

dem Fresko kaum auszumachen sind. Das Gewand der beichtenden Frau scheint dagegen bereits in dem stark abgeriebenen Zustand gewesen sein wie heute: es ist auf dem Aquarell hellgrün mit beigefarbenen Aufhellungen wiedergegeben. Der türkisgrünliche Bezug des Bettes besitzt ein kleinteiliges hellblaues Muster, auf das sich auf dem Fresko heute noch Hinweise finden. Auch das heute verlorene Gewand der vierten Frau von rechts aus der rechten Figurengruppe ist auf dem Aquarell anders wiedergegeben: auf dem Fresko heute nur als hellgrüne Fläche vorhanden, trägt die Frau auf dem Aquarell ein hellblaues Untergewand und hellbeiges Übergewand. Vergleichbar fällt die Wiedergabe des heute etwas besser erhaltenen Gewands der äußerst rechts stehenden Frau aus: Das Untergewand ist blau, das Übergewand hellgrün. Der hintere Messdiener hält auf dem Aquarell eine brennende Kerze, die etwa bis auf die Höhe des Profilbandes reicht, das die Wände des Innenraums entlangläuft und eine Rekonstruktion auf Grundlage noch heute erkennbarer Darstellungsreste sein könnte, aber auch auf einem älteren Nachstich des Freskos²¹⁰² auftaucht.

In der rechten Wandnische steht neben dem weißen Kännchen eine wohl von Ramboux ergänzte weiße kleinere Vase, auf die es auf dem Fresko keine Hinweise zu geben scheint – auch der Stich zeigt die Vase nicht. Nicht erkannt zu haben scheint Ramboux den Wandvorsprung links vom Kamin, denn dort ist die Wand auf dem Aquarell flach wiedergegeben. Christus erscheint dem hl. Franziskus auf einer halbrunden, im unteren Bereich hellblauen Wolke: von dieser Wolke ist weder auf dem Fresko noch dem Stich eine Spur zu entdecken; sehr wahrscheinlich wurde sie von Ramboux hinzugefügt, da er eine logische Erklärung für den abgeschnitten wirkenden Oberkörper Christi geben wollte. Ramboux arbeitete alle Gesichter vollständig aus, auch das auf dem Fresko heute abgeriebene Gesicht des kleinen Messdieners im linken Vordergrund. Den Kopf der beichtenden Frau und die Köpfe der Leidtragenden, die sie umgeben waren so gut erhalten und beeindruckten Ramboux durch ihren emotionalen Ausdruck so stark, dass er Durchzeichnungen von ihnen anfertigte und nach diesen zwei Lithografien anfertigen ließ, die in seinen *Umrissen* erscheinen sollten.²¹⁰³

Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 27; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 341; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 179.

Kat. Nr. 150

Befreiung des Häretikers Peter

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 48,0 x 47,8 cm. Darstellung: 40,3 x 42,4 cm.

Kat. Nr. 98 (1851), Verz. Nr. 93 (1840), Inv. Nr. 66.

Nach Fresko. Um 1295/1300. Giotto (um 1267 - 1337) und andere.

Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, Südwand, viertes Joch.

²¹⁰² SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, pl. CXVI, 11.

²¹⁰³ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nrn. 182 und 183. RAMBOUX, Umrisse, Nrn. 62 - 63.

Siehe auch *Kat. Nr. 123*.

Auf dem Fresko heute²¹⁰⁴ existieren zwei kleine Fehlstellen, die Ramboux vielleicht bereits angetroffen hat: in diesem Fall wären die Hände des schwebenden Franziskus ergänzt, ebenso die größtenteils verlorenen Gesichter der beiden äußerst links stehenden Männer – ein Foto aus der Zeit vor 1874 zeigt diese Beschädigungen.²¹⁰⁵ Auf dem Foto ebenfalls vorhanden sind die Beschädigungen des *intonaco*, die kaum Rückschlüsse auf die Modellierung zulassen, und Teile der Gewänder der Häscher sowie die Figuren in der Rundbogengalerie des Gebäudes links betreffen – in diesen Bereichen sind Rekonstruktionen durch Ramboux wahrscheinlich. Kleinere Abweichungen fallen kaum ins Gewicht: Die Säule rechts besitzt auf dem Blatt eine weiße Bekrönung, die an die Bekrönung der Kuppel des Gebäudes links erinnert. Sie fehlt sowohl auf dem Fresko heute als auch auf dem historischen Foto. Die rechte Wand des rechten runden Gebäudes verläuft unten bildrandparallel und damit weniger rund als auf dem Original und dem Foto. Durch die beige Tönung des Papiers erscheint die Farbigkeit insgesamt beigestichig; da Ramboux auch dieses Fresko insgesamt verschmutzter gesehen haben wird, entsprach diese Farbgebung sowie auch die schwächeren Kontraste der Modellierung wohl einst dem angetroffenen Zustand. Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux mit brauner Feder die bereits teilweise fragmentierte Inschrift unterhalb des Freskos wieder.

Von sieben Köpfen, darunter die des Befreiten, der zwei Diakone und des Bischofs, nahm Ramboux Durchzeichnungen ab, da dies die Gesichter waren, die gut erhalten waren (und sind) und in denen sich die stärksten Emotionen spiegeln. Die Durchzeichnungen ließ Ramboux später in drei Lithografien übertragen und in seinen *Umrissen* veröffentlichen.²¹⁰⁶

Literatur: MARTIUS, Die Franziskuslegende, Abb. 28; ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 345; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 183.

Kat. Nr. 151

Die Vision des hl. Ambrosius

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 54,6 x 39,0 cm. Darstellung: 53,5 x 33,6 cm.

Kat. Nr. 99 (1851), Kat. Nr. 30 (1841), Verz. Nr. 104 (1840), Inv. Nr. 48.

Nach Fresko. Um 1320. Simone Martini (um 1248 - 1344).

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Martinskapelle, Seitenwand, 2. Register.

Eine sichere Zuschreibung an einen Künstler liefert Ramboux für das kopierte Fresko nicht, dachte aber wohl, einem Hinweis bei Vasari folgend, an Simone Martini und/oder Lippo Memmi.²¹⁰⁷ Das mit einem Spitzbogen abschließende Fresko²¹⁰⁸ übertrug Ramboux in ein Hochrechteck und schnitt oben einen Stück vom Blau des Himmels ab. Er ergänzte die Darstellung an den oberen Seitenbereichen links und rechts, indem er die vom Rand der Darstellung beschnittene Architektur weiterführte. Ande-

²¹⁰⁴ POESCHKE, Wandmalerei, Tafel 48. BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 1729.

²¹⁰⁵ THODE, Franz von Assisi, Abb. 23. Zur Datierung des Fotos MOZZO, Per un atlante, S. 104.

²¹⁰⁶ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nrn. 184 - 186. RAMBOUX, Umrisse, Nrn. 64 - 66.

²¹⁰⁷ ZIEMKE, Assisi, S. 189.

²¹⁰⁸ POESCHKE, San Francesco, Tafel 285 und 278. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 362.

re Abweichungen vom heutigen Erscheinungsbild des Freskos lassen darauf schließen, dass sich das Fresko in verschmutztem und bereits beschädigtem Zustand befunden haben muss, als Ramboux es, irgendwann zwischen 1834 und 1837, kopierte. So könnte der dunkle Streifen im direkten Vordergrund deshalb auf dem Blatt breiter ausgefallen sein, weil das Fresko an entsprechender Stelle dunkle Schmutzspuren zeigte. Eine Fehlinterpretation infolge einer möglichen Verschmutzung führte zu der Annahme, es handle sich bei der breiten goldenen Verzierung am unteren linken Gewandsaum des Subdiakons, der vor dem hl. Ambrosius kniet, um ein Bodenstück vor dem Altar. Insgesamt sind die goldenen Borten auf dem Aquarell matter und ihre dekorative Punzierung ist weniger umfangreich; den Nimbus zierte lediglich ein nahe dem Rand umlaufender Kranz aus nebeneinanderliegenden Kreisen. Vom Muster der roten Altarbespannung ist heute auf dem Fresko kaum etwas zu erkennen. Von den Goldborten, die das Gewand des Subdiakons über Brustbein und Rücken schmücken, sind auf dem Fresko heute keine Spuren erkennbar. Das rechteckige Stoffteil, das das Gewand des Geistlichen rechts über der Brust zusammenhält, fehlt auf dem Fresko. Zeigefinger und Daumen der sein Gewand raffenden Hand sind auf dem Aquarell stärker ausgestreckt. Der Goldborte am unteren Ärmel des Heiligen scheint auf dem Fresko eine Armstütze zu entsprechen. Zu seinen Füßen befindet sich kein Fußbänkchen: Ramboux interpretierte diesen wohl zu seiner Zeit undeutlichen Bereich als Teil des Bischofsgewandes und – farbig leicht von diesem abgesetzt – als eine Art Teppich, unter dem links der schwarz beschuhte Fuß erkennbar ist. Das Ohr des Heiligen wird von seinem Haar größtenteils verdeckt; auch ist der weiße Bart dichter. Gravierender ist aber, dass die Augen des Heiligen auf dem Fresko geschlossen sind und nicht, wie auf dem Aquarell, geöffnet: Ramboux lässt den Heiligen auf den Codex blicken, die Augenbrauen sind zusammengezogen, als würde er über etwas zweifeln. Tatsächlich aber schläft der Heilige und hat eine Vision zum Tod des hl. Martin: Ramboux kannte den Inhalt der Darstellung offenbar nicht – zumindest konnte er die Darstellung aus dem Leben des hl. Martin im Verzeichnis nicht benennen²¹⁰⁹ – und hat ihr damit eine eigene Interpretation gegeben. Wenn er die Darstellung nicht verstanden hat, hat er das Fresko vielleicht deshalb ausgewählt, weil er den hl. Ambrosius für den hl. Martin hielt.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 488; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 253.

Kat. Nr. 152

Der hl. Martin und Kardinal Gentile da Montefiore

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 62,2 x 45,3 cm. Darstellung: 49,8 x 33,1 - 35 cm. Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: CARD: GENTILE DA MONTEFIORE. Am unteren Blattrand mit brauner Feder: SIMONE MEMMI.

Verz. Nr. 103 (1840), Inv. Nr. 47

Nach Fresko. Um 1320. Simone Martini (um 1284 - 1344).

Assisi, S. Francesco, Martinskapelle, über Eingangsbogen.

²¹⁰⁹ Verzeichnis, Nr. 104. StA Düsseldorf, II 618, 23v.

Ramboux kopierte dieses Fresko nicht nur, weil es (angeblich) von Simone Memmi stammt, sondern offenbar auch wegen des Bildnisses des Stifters der Kapelle, Kardinal Gentile da Montefiore. Ramboux datierte das Fresko um das Jahr 1310.²¹¹⁰ Er übertrug das eigentlich in einer Spitzbogenlünette gelegene Bildfeld²¹¹¹ in eine hochrechteckige Form und bildete darüber hinaus nur die zentrale Darstellung ab: da er aber den eigentlich außerhalb des gewählten Ausschnitts dargestellten Kardinalshut noch ins Bild rücken wollte – offenbar hielt er ihn für wichtig, um den Knienden als Kardinal zu identifizieren – verlegte er kurzerhand den auf der Brüstung abgelegten roten Hut auf die Höhe der rechten Baldachinsäulen. Der von Ramboux intakt wiedergegebene Bischofsstab ist auf dem Fresko heute oberhalb der Hand verloren und könnte von Ramboux auf dem Aquarell ergänzt worden sein. Abweichungen vom Fresko heute betreffen auch die Handhaltungen: So umgreift der Heilige den Bischofsstab auch mit dem Daumen und umfasst die Hand des Stifters etwa auf der Höhe von dessen Fingeransätzen. Das tiefe Blau des Himmelshintergrundes ist offenbar eine Rekonstruktion: heute (wohl wie damals) ist der Hintergrund beschädigt und zeigt verschiedene Blautöne.

Literatur: ZIEMKE, Johann A. Ramboux, Kat. Nr. 479; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 244 und Abb. 18.

Kat. Nr. 153

Maestà

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 51,5 x 88,3 cm. Darstellung: 46,6 x 86,5 - 86,9 cm.

Kat. Nr. 100 (1851), Verz. Nr. 290 (1841), Inv. Nr. 104A.

Nach Fresko. 1317. Lippo Memmi (vor 1317 - 1356).

S. Gimignano, Palazzo Pubblico.

Ramboux hätte dieses Blatt spätestens August 1841 erstellen oder zumindest vollenden können,²¹¹² da er es aber als Hauptwerk des Lippo Memmi sah, wird er bereits früher daran gearbeitet haben. Aus Inschriften war Ramboux die Restaurierung des „größten Werks von Lippo Memmi“ durch Benozzo Gozzoli von 1467 bekannt.²¹¹³ Das Fresko²¹¹⁴ war durch die Wanddurchbrüche für zwei Türen links und rechts beschädigt worden – links etwa bis zu den Schienbeinen der vier Heiligen von links, rechts bis zu den Knöcheln der vier Heiligen von rechts. Benozzo hatte das Fresko an den Bruchkanten repariert.²¹¹⁵ Ramboux blendete die Türen aus und ergänzte das Fresko um jene verlorenen Bereiche, wobei er sich eng am Stil des Originals orientierte. Hinweise auf die zerstörten Bereiche des Freskos geben die fehlenden Bereiche der Inschrift unterhalb der Darstellung und die fehlenden oder fragmentierten Heiligennamen auf den schmalen blaugrundigen Feldern auf dem unteren Rand des kopierten

²¹¹⁰ Verzeichnis, Nr. 103. StA Düsseldorf, II 618, 23v.

²¹¹¹ POESCHKE, San Francesco, Tafel 280. POESCHKE, Wandmalerei, Tafel 23. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 372.

²¹¹² HUECK, Le copie de Johann Anton Ramboux, S. 3. Das Blatt war in einer Lieferung von Aquarellen enthalten, die Ramboux nach dem 11. 10. 1841 an die Düsseldorfer Akademie schickte. Ein Abschrift des entsprechenden, der Lieferung beigelegten Verzeichnisses trägt dieses Datum. Verzeichnis, 32r. StA Düsseldorf, II 618. Die erste Lieferung von Aquarellen hatte Ramboux nach dem 15. Dezember 1840 abgeschickt. Verzeichnis, 30r. StA Düsseldorf, II 618.

²¹¹³ Verzeichnis, Nr. 290. StA Düsseldorf, II 618, 31v. Dort auch die Wiederholung der Inschrift mit Datierung und Signatur.

²¹¹⁴ NORMAN, Siena and the Virgin, Abb. 64 und Details Abb. 62, 64 und 68.

²¹¹⁵ Siehe Schemata bei NORMAN, Siena and the Virgin, Abb. 65 und 66.

Freskos. Wie die Schrift auf den beiden Schriftrollen sind auch die Namen auf dem Aquarell gut zu lesen und ermöglichen dem Betrachter die Identifikation der Dargestellten. Dass die jeweils zwei äußerst links und rechts stehenden Heiligen Ergänzungen von Bartolo di Fredi sind, war zu Ramboux' Zeiten noch unbekannt; dennoch sind die feinen stilistischen Unterschiede, etwa ablesbar an den Falten der Nasenwurzeln oder der Form der Augen, relativ gut nachvollzogen; allenfalls erscheinen die Augen besonders der weiblichen Heiligen weniger stark verengt (*Abb. 149 - 150*). Der Kontrast zwischen der Glattheit der jüngeren Gesichter und den faltigen älteren Gesichtern hat Ramboux relativ genau nachgeahmt. Kleinere Beschädigungen hat Ramboux vervollständigt, wie vielleicht der Faltenwurf des wohl bereits zu Ramboux' Zeiten stark abgeriebenen Übergewands des vierten Heiligen von links (im Vordergrund). Auch das roséfarbene Übergewand des Heiligen rechts neben diesem weist auf dem Aquarell einen differenzierteren Faltenwurf auf als das Fresko heute. Minimal ergänzt könnten auch die Gesichter Marias und des Kindes sein. Die farbige Gestaltung ist etwa im Bereich der Thronbespannung, des Baldachins oder der Fahne ganz rechts auf der Grundlage vorgefundener Farbreste rekonstruiert worden und wirkt deshalb leuchtender als auf dem Fresko heute. Für die Farbgebung des Aquarells sonst ist zu berücksichtigen, dass Ramboux das Fresko in einem stärker verschmutzten Zustand und unter diffusen Lichtverhältnissen kopiert hat. Die Abweichungen sind neben den genannten Bereichen aber minimal. Wie bei Ramboux üblich wurde die ornamentale Rahmung des Freskos links und rechts abgekürzt wiedergegeben. Während die Wappen vollständig abgebildet sind, zeigt Ramboux vom sich wiederholenden Ornament nur die beiden wesentlichen Elemente.

Unterhalb der Darstellung Übernahme der Inschrift: ALTENPODI MCCCXVII/ MESSER NELLO DIMESSER MINO DI TALOMMEI DI SIENA ONOR EVOLE PODESTA E CHAPITANO DEL CHOMVNE E DEL POPVLO E DELLA TER[R]A DI SA[N] GMIGNA[N]O. BENOZIVS FLORENTINVS PICTOR RESTA/ VRAVIT ANNO DOMINI MCCCCLXVII. Darunter fragmentierte Worte an die Richter (?): regina mu[n]di mat' dej q sine pena peperisti xpz? bobis gmdo

Von einigen Köpfen, u.a. dem der Madonna und denen einiger Heiliger, nahm Ramboux Durchzeichnungen ab und ließ sie später für seine *Umriss*e lithografieren.²¹¹⁶

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 472; ZIEMKE, Siena, S. 273 - 274, Abb. 13 und Anm. 188.

Kat. Nr. 154

Enthauptung der hl. Katharina und die Überführung nach Berg Sinai

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 58,1 x 41,9 cm. Darstellung: 50,0 x 29,9 cm.

Unterhalb der Darstellung mit Bleistift: PACE DA FAENZA.

Verz. Nr. 114 (1840), Inv. Nr. 82.

Nach Fresko. Um 1368. Andrea da Bologna (um 1359 - 1368 tätig).

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Katharinenkapelle, linke Laibung.

²¹¹⁶ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nrn. 473 - 477. RAMBOUX, Umriss, Nrn. 143 - 145 und Nrn. 147 - 150.

Ramboux schreibt das Fresko an den Giotto-Schüler Pace da Faenza zu²¹¹⁷ und folgt darin der Zuschreibung bei Papini, einem lokalen Historiografen.²¹¹⁸ Die Darstellung reiht sich ein in die relativ große Gruppe von Aquarellkopien, die das Leben der heiligen Katharina zum Inhalt haben und insbesondere das Martyrium der Heiligen zeigen: hier ist es der Zeitpunkt kurz nach der Enthauptung. Erweitert wird die zweizonige Darstellung durch die Überführung der Heiligen nach dem Berge Sinai. Ikonografisch ähnelt die Darstellung der damals wohl bekanntesten Darstellung der Katharinenlegende, die des Masolino da Panicale in S. Clemente, Rom, aus dem 15. Jahrhundert (*Kat. Nr. 214*).

Im Vergleich mit dem Fresko heute²¹¹⁹ fallen wenige Abweichungen auf. Das Gewand der im Sarkophag liegenden Heiligen besitzt bei Ramboux keine schmalen Goldborten, alle heute hellgoldenen schimmernden Nimben sind bei Ramboux eher bronzefarben und geben von dem punzierten Muster nichts zu erkennen. Auch fehlt der Kopfschmuck sowohl im Haar der Heiligen als auch in dem der Engel. Der Pflanzenbewuchs des Berges Sinai ist auf dem Fresko heute üppiger, auf dem Aquarell fehlen zudem alle Vögel und der Kopf des aus einer Höhlenöffnung blickenden Mannes. Wurden diese Details erst nach Fertigstellung des Aquarells auf dem Fresko ergänzt oder freigelegt und die Nimben neu vergoldet? Ramboux erkannte in der rundbogigen Toröffnung des rechten Turmes die Schemen einer Halbfigur, die sich auf dem Fresko heute nicht finden. In der unteren Hälfte der Darstellung fehlt auf dem Aquarell das (später ergänzte?) goldene Muster sowohl auf dem blauen Grund (Himmel) der Fensteröffnungen als auch auf dem Gewand des Mannes im linken Turmfenster, auch der Stab in der Hand jenes Mannes fehlt auf dem Aquarell und seine Kopfbedeckung ist weniger schmuckvoll. Die Randfiguren sind auf dem Fresko heute relativ stark beschädigt und es ist sehr wahrscheinlich, dass Ramboux besonders die rechten Figuren auf dem Aquarell ergänzt hat. Auffällig ist die abweichende Wiedergabe des Oberkörpers vom heute relativ gut erhaltenen Soldaten in rotem Harnisch: auf dem Fresko heute hält er mit seiner rechten Hand das Heft des Schwerts fest und hat seinen Kopf gesenkt; auch seine Kopfbedeckung gibt Ramboux abweichend wieder. Den gelben Strümpfen des Henkers entsprechen auf dem Fresko heute gelbe Beinlinge, die weniger eng an den Beinen anliegen – vielleicht erschienen sie Ramboux zu unförmig und er veränderte sie bewusst. Unten links ist der Titulus S. Katina zu lesen, rechts in weiterem Abstand āgeli, beide in brauner Feder, das dritte Wort allerdings ist nur sehr undeutlich zu erkennen und mit Bleistift angedeutet – Ramboux hat es (wegen der Verschmutzung des Freskos?) nicht lesen können.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 597; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 292.

Kat. Nr. 155

Kreuzabnahme

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 37,2 x 46,5 cm. Darstellung: 28,8 x 40,5 - 40,7 cm. Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: PUCCIO CAPPANNA.

²¹¹⁷ Verzeichnis, Nr. 114. StA Düsseldorf, II 618, 24r.

²¹¹⁸ ZIEMKE, Assisi, S.191.

²¹¹⁹ BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 185.

Kat. Nr. 101 (1851), Kat. Nr. 33 (1841), Verz. Nr. 99 (1840), Inv. Nr. 19.

Nach Fresko. Um 1315/19. Pietro Lorenzetti (dokumentiert 1305 - 1345).

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, westliches Querhaus, südlicher Querhausflügel.

Während Ramboux das Fresko zunächst dem Giotto-Schüler Puccio Capanna zuschreibt, zeigt er sich beim Verfassen des Verzeichnisses 1840 bei der Zuschreibung zwischen Puccio Capanna und Cavallini unentschieden.²¹²⁰ Mosler entscheidet sich für Puccio Capanna.²¹²¹

Die Farbgebung des Aquarells weicht nur leicht vom Zustand des Freskos heute²¹²² ab: die Gewänder zeigen eine Färbung, die aus Farbresten rekonstruierbar ist, die auf dem Fresko heute zu beobachten sind. Eine leichte Abweichung davon zeigt etwa das Gewand des Joseph von Arimathäa (äußerst rechts): es ist hellblau-beige-hellrötlich und weist goldene Borten auf. Maria trägt ein hellblaues Gewand, ihr weißes Kopftuch ist über dem Scheitel mit einem goldenen Stern geschmückt. Johannes trägt ein beiges Gewand mit hellblauen Akzenten, das Gewand Maria Magdalenas ist bräunlich rot. Die Zuordnung des Stoffteils unterhalb der rechten Schulter des Nikodemus ist unklar; Ramboux identifizierte ein kleines Stück unterhalb dessen linker Schulter aufgrund einer entsprechenden Farbgebung als Teil des Grabtuches, in das Christus gelegt wird. Blutspuren an der Hand Christi sowie an den Nageleinschlagstellen des Kreuzbalkens sind auf dem Aquarell nicht vorhanden. Vielleicht hat Ramboux sie wegen der Verschmutzung des Freskos nicht gesehen. Die Leiter liegt mit beiden Enden auf dem Querbalken des Kreuzes auf; die oberste Leitersprosse entspricht der heute auf dem Fresko in diesem Bereich vorhandenen Spur einer solchen. Der darunterliegenden Sprosse entspricht auf dem Fresko die dritte Sprosse von oben. Für die auf dem Aquarell vorhandene, teilweise vom Körper Christi verdeckte dritte Sprosse von oben gibt es allerdings auf dem Fresko keine entsprechenden Spuren. Die Finger der rechten Hand der neben Maria stehenden, mit einem hellorangefarbenen Gewand bekleideten Frau sind an ihrer Wange ausgetreckt und weichen darin vom Fresko ab. Ramboux hat den Gesichtsausdruck und damit den Gefühlsausdruck des Johannes' leicht variiert: die Brauen sind nicht, wie auf dem Fresko, vor Trauer zusammengezogen. Seine Stirn ist glatt und die Augen geschlossen und nicht, wie auf dem Fresko, geöffnet – auch Nikodemus hat auf dem Fresko geöffnete Augen. Hintergrund war hier wohl nicht allein eine Verschmutzung in den entsprechenden Bereichen, sondern auch das künstlerische Ideal, auf einem Gemälde viele verschiedene Gefühlsausdrücke zu versammeln.

Mit diesem Blatt begann die Hängung im zweiten Saal des *Museum Ramboux*.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 503; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 268. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 29.

²¹²⁰ Verzeichnis, Nr. 99. StA Düsseldorf, II 618, 23v.

²¹²¹ MOSLER], Verzeichnis, S. 6 und MOSLER, Museum Ramboux, S. 19.

²¹²² POESCHKE, San Francesco, Tafel 270. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 951.

Kat. Nr. 156Grablegung Christi

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 33,1 x 42,4 cm. Darstellung: 28,5 x 38,4 cm.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: PUCCIO CAPPANNA.

Kat. Nr. 102 (1851), Verz. Nr. 100 (1840), Inv. Nr. 20.

Nach Fresko. Um 1315/19. Pietro Lorenzetti (dokumentiert 1305 - 1345).

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, westliches Querhaus, südlicher Querhausarm.

Ramboux folgte der zeitgenössischen Zuschreibung an Puccio Capanna.²¹²³ Abweichungen vom Fresko heute²¹²⁴ sind minimal – Indiz für den vergleichbaren Zustand des Freskos zur Zeit Ramboux' mit dem Zustand heute. Auf dem Aquarell üppiger ist das lange rotblonde Haar der in Rot gekleideten Frau mit erhobenen gefalteten Händen. Wohl aus Farbresten rekonstruiert, fällt die Farbigkeit einiger Gewänder anders aus als auf dem Fresko heute: Maria trägt über einem am Hals sichtbaren weißen Untergewand ein hellblaues Übergewand und ebenso gefärbtem Ärmel (*Abb. 145 - 146*). Das Gewand des Johannes ist gräulich blau und scheint hellrötlich zu changieren. Der Himmel ist strahlend blau, der Wiesengrund ist tief grün. Die kleinen Fehlstellen im Bereich des Himmels wurden, falls in den 1830er Jahren bereits vorhanden, von Ramboux ergänzt. Die Hängung der beiden Aquarelle (*Kat. Nrn. 155 - 156*) im *Museum Ramboux* entsprach der Lage der abgebildeten Fresken vor Ort.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 505; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 270. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 29.

Kat. Nr. 157Auferweckung des Lazarus

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 44,7 x 61,9 cm. Darstellung: 36,4 x 52,5 cm.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: BUFFALMACCO.

Kat. Nr. 103 (1851), Kat. Nr. 26 (1841), Verz. Nr. 111 (1840), Inv. Nr. 176.

Nach Fresko. Um 1315. Giotto-Nachfolge.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Magdalenenkapelle, linke Wand, mittleres Register, rechts.

Ramboux schreibt dieses wie auch die folgenden kopierten Fresken der Magdalenenkapelle an Buonamico Buffalmano, einem Mitarbeiter Giottos, zu²¹²⁵ und folgt darin der zeitgenössischen Einschätzung, die auf Vasari aufbaut.²¹²⁶ Passavant erwähnt Fresken von Buffalmano in der Katharinenkapelle und der Kapelle des Alvaro der Unterkirche,²¹²⁷ und meinte wohl, da die beiden Kapellen identisch sind, die in der Magdalenenkapelle. Auch von diesem Fresko existierten bereits

²¹²³ ZIEMKE, Assisi, S. 191.

²¹²⁴ POESCHKE, San Francesco, Tafel 271. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 952.

²¹²⁵ Verzeichnis, Nr. 111. StA Düsseldorf, II 618, 24r.

²¹²⁶ ZIEMKE, Assisi, S. 186.

²¹²⁷ [PASSAVANT], Ansichten, S. 189.

Reproduktionsstiche,²¹²⁸ einen von diesen hat Ramboux durchgezeichnet und in seine Zeichnungssammlung integriert.²¹²⁹

Die Fresken der Magdalenenkapelle sind schlecht erhalten. Eine Reinigung der stark verrußten Fresken erfolgte 1738 und um 1798.²¹³⁰ Die Abweichungen, die dieses Aquarell und die folgenden beiden Aquarelle nach Fresken dieser Kapelle (*Kat. Nr. 157 - 159*) zeigen, lassen vermuten, dass die Fresken in den 1830er Jahren wieder stark verschmutzt waren; allerdings kommt auch die Frage auf, ob die Fresken bei den Reinigungsarbeiten nicht auch retuschiert (partiell übermalt) worden sind.

Im Vergleich zum heutigen Erscheinungsbild des Freskos²¹³¹ zeigt das Aquarell besonders im rechten Bereich und in der Art des Baumbewuchses Abweichungen. Die am rechten Bildrand auf dem Fresko heute erkennbare, in Rot gekleidete Rückenfigur ist auf dem Aquarell nicht vorhanden; das etwa bis auf die Schulter reichende, rötliche Haar der von ihr verdeckten, ebenfalls rot gewandeten Figur wird auf der Wiedergabe nur am Oberkopf mit einem weißen Tuch verdeckt. Das freiliegende Haar entspräche somit dem oberen Teil des Haarschopfes der Rückenfigur. Die rechte Hand des Jungen am rechten Bildrand umfasst den Grabplattenrand nicht, sondern stützt die Kante der Platte von unten. Die Baumkrone des Baumes äußerst rechts wird teilweise verdeckt von einem Felsen, der eine Öffnung besitzt und den Blick auf ein Stück von der Baumkrone und des Himmels freigibt. Dem Baum links daneben entspricht auf dem Aquarell, erkennbar an einem zusätzlichen Baumstamm, eine Gruppe aus zwei Bäumen. Links daneben – dort, wo auf dem Fresko heute die Andeutung eines Baumstammes zu erkennen ist – steht ein weiterer Baum. Der Baum links daneben erscheint wie ein Busch, da nur die Baumkrone sichtbar ist. In dem Bereich, in dem auf dem Fresko heute ein Baumstamm zu erkennen ist, befindet sich auf dem Aquarell ein weiterer Baum. Auf der Anhöhe links daneben sind zwei Baumkronen vorhanden. Der Baum äußerst links stimmt mit dem heutigen Befund überein. Der Himmel ist leuchtend blau, ebenso wie das Übergewand Christi und das Übergewand der Frau, die hinter der ersten Frau kniet. Das Untergewand des älteren Mannes, der die Hände in die Höhe reckt, ist grasgrün, das Obergewand hellblau und das Kopftuch tiefrot. Hellblau sind auch die Untergewänder der Männer, die Lazarus flankieren. Goldene Borten weist lediglich das rote Übergewand der Knienden auf, die der beiden Heiligen links sind schmaler und eher bräunlich. An Schulter und Ärmel Christi sind schwache Andeutungen einer Borte erkennbar.

Der Titulus über dem Arm Christi liest sich auf dem Aquarell übereinstimmend mit dem Fresko: FORAS VENI LAZARE.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, *Kat. Nr. 394*; ZIEMKE, Assisi, *Kat. Nr. 212*.

²¹²⁸ SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, V, pl. CXVIII, 1. ZIEMKE, Assisi, *Kat. Nr. 212*.

²¹²⁹ ZIEMKE, Assisi, *Kat. Nr. 213*.

²¹³⁰ NESSI, *La Basilica di S. Francesco*, S. 363 und 366.

²¹³¹ POESCHKE, *Wandmalerei*, Abb. 20 auf S. 109. BONSANTI, *Basilica inferiore*, Abb. 374.

Kat. Nr. 158Noli me tangere

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 45,3 x 62,1 cm. Darstellung: 36,3 x 52,5 - 53,0 cm. Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder bez.: BUFALMACCO.

Kat. Nr. 104 (1851), Kat. Nr. 27 (1841), Verz. Nr. 112 (1840), Inv. Nr. 44.

Nach Fresko. 1307 - 1308. Giotto (um 1267 - 1337) und Werkstatt.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Magdalenenkapelle, mittleres Register, linkes Fresko.

Siehe auch *Kat. Nr. 157*.

Das damals in Nazarenerkreisen relativ bekannte Fresko²¹³² scheint Ramboux, als er es höchstwahrscheinlich zwischen 1834 und 1837 kopierte (siehe *S. 97 - 99*), in einem leicht anderen Zustand gesehen zu haben als es sich heute²¹³³ präsentiert. Die Abweichungen beziehen sich zum einen auf den Bewuchs der Landschaft: er ist auf dem Fresko heute insgesamt umfangreicher – sollte er erst später auf dem Fresko hinzugefügt werden?

So ist das Geäst der drei unbelaubten Bäume leicht abweichend wiedergegeben. Die Büsche sind weniger belaubt als auf dem Aquarell. Der Busch zwischen Magdalena und Christus zeigt zum Beispiel bei Ramboux eine grüne Belaubung mit goldgelben Akzenten; auf dem heutigen Fresko sind dagegen nur drei kurze Äste nahezu ohne Laub erkennbar. Zum anderen betreffen die Abweichungen auch die Figuren. Der Nimbus Christi weist auf dem Fresko heute Kreuzbalken auf. Der Stock in seiner Hand reicht nur bis etwa zum Knie, bei Ramboux bis auf den Boden, etwa bis auf die Höhe seines Fußknöchels. Die goldenen Borten an Magdalenas Untergewand an Schulter und Ärmelmanschetten zeigt das Aquarell nicht. Die auf dem Fresko heute nahezu verlorenen Gesichter der Engel sind auf dem Aquarell intakt. Spuren einer Vergoldung zeigen sich weder im Gesicht noch an den Händen. Ihr Haar ist auf dem Aquarell rotblond.

Die genannten Abweichungen sind, insbesondere in Bezug auf die Pflanzen, zu auffällig, um sie allein einer Fehlinterpretation des verschmutzten Freskos und/oder Ergänzungen durch Ramboux zuzuschreiben: War das Fresko in den 1830er Jahren partiell übermalt und wurde nach 1837 nochmals retuschiert?

Literatur: ZIEMKE, Johann A. Ramboux, Kat. Nr. 396; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 214 und Abb. 14.

Kat. Nr. 159Letzte Kommunion und Himmelfahrt der hl. Maria Magdalena

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 39,1 x 62,1 cm. Darstellung: 32,1 x 57,6 cm.

Unterhalb der Darstellung bez.: BUONAMICO BUFFALMACCO.

Kat. Nr. 105 (1851), Kat. Nr. 28 (1841), Verz. Nr. 113 (1840), Inv. Nr. 45.

²¹³² Neben Joseph Anton Koch hat auch Wilhelm Wach nach ihm gezeichnet. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Skizzenbuch Wilhelm Wach 16298/70, fol. 78.

²¹³³ POESCHKE, Wandmalerei, Abb. auf S. 109. POESCHKE, San Francesco, Tafel 218. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 651.

Nach Fresko. 1307 - 1308. Giotto (um 1267 - 1337) und Werkstatt.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Magdalenenkapelle, linke Wand, Lünette.

Siehe auch *Kat. Nr. 157*.

Im Vergleich zu den beiden vorhergegangenen Aquarellen nach Fresken der Magdalenenkapelle (*Kat. Nrn. 157 - 158*) weist diese Wiedergabe noch stärkere Abweichungen vom heutigen Zustand des Freskos²¹³⁴ auf. Abgesehen von einer allgemeinen Farbrekonstruktion des leicht abgeriebenen Freskos besitzt etwa Maria Magdalena langes rotblondes Haar, das ihr über den Rücken fällt bzw. in der Aureole rechts und links unterhalb der Arme erkennbar ist. Auf dem Fresko heute ist ihr Haar unter einem Kopftuch völlig verborgen: in den Augen Ramboux' (oder eines Restaurators, der das Fresko übermalt hat?) schien Magdalena offenbar ein für sie wesentliches ikonografisches Merkmal zu fehlen. Es ist denkbar, dass die Verschmutzung, die gewiss vorgelegen hat, Ramboux zu dieser Wiedergabe verleitet hat: er erwartete die langen Haare vorzufinden und vermutete sie unter der Schmutzschicht. Eine vielleicht vom Bildinhalt (und dem bereits bekannten Bildtitel?) abgeleitete Erwartung war es, die letzte Kommunion der Heiligen vorgeführt zu bekommen; aber wie sollte dies ohne Hostie geschehen? Anders nämlich als auf dem Aquarell hält der Bischof in seiner rechten Hand weder eine Hostie noch in der linken Hand ein Tellerchen, sondern streckt seine linke Hand zu einem Segensgestus aus, während die Rechte den Schaft eines Kelchs umgreift. Bei Ramboux steht auf dem Altar ein Kerzenleuchter mit glockenförmigem Fuß, Nodus und mit kurzer, schmaler weißer Kerze (und nicht einem Kreuz, wie auf dem Fresko heute). Der äußerst links stehende Mann trägt ein helles Kopftuch, das sein Ohr bedeckt und in den Nacken fällt. Die Hände des bärtigen Mannes zeigt das Aquarell nicht. Im Hintergrund zwischen Magdalena und einer Gruppe aus vier Männern befinden sich zwei unterschiedlich hohe Bäume; hinter Magdalena steht ein höherer Baum, dessen Krone das Haupt der Heiligen überragt. Der Wiesengrund ist grasgrün und zeigt keinen Pflanzenbewuchs. Die orangefarbene Aureole, in der die Heilige gen Himmel fährt, zeigt auf dem Aquarell kein dreieckig nach oben gezogenes Vorderteil. Die Haltungen der Hände und Arme aller Engel sind verändert: der äußere linke Engel trägt die Aureole mit ausgestrecktem Arm. Die Armhaltung des rechten äußeren Engels entspricht dieser spiegelbildlich. Die linke bzw. rechte Hand der Engel liegt seitlich vom Aureolenrand auf. Die Hand des oberen rechten Engels umgreift die Aureolenkante leicht, die Hand des linken oberen Engels ist zur Faust geschlossen und liegt auf der Kante auf. Die Heilige ist bis zum Unterbauch sichtbar. Diese Aufzählung von Unterschieden ließe sich noch fortsetzen.

Um eine naturalistische Interpretation könnte es sich bei der Wiedergabe der Hände der vor dem Bischof knienden Maria handeln: Die mittleren Finger ihrer in Gebetsgestus aneinandergelegten Hände sind länger als die übrigen – gleichlange Finger waren eines der Merkmale, die von Nazarenern als darstellerische „Schwächen“ interpretiert wurde; allerdings nicht nur unter Nazarenern: ein Maler, der die Fresken bei einer „Reinigung“ in den 1730er Jahren vielleicht retuschiert hat, hätte diese Schwä-

²¹³⁴ POESCHKE, San Francesco, Abb. 221. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 663 und Detailabb. 664.

chen auch korrigieren können, so dass eine Korrektur durch Ramboux nicht automatisch angenommen werden muss – zumal sie seiner Abbildungsauffassung widerspricht.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 397; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 215.

Kat . Nr. 160

Kreuzigung mit dem hl. Franz und seinen Ordensbrüdern

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,5 x 62,4 cm. Darstellung: 38,7 - 38,8 x 52,5 cm. Kat. Nr. 106 (1851), Kat. Nr. 36 (1841), Verz. Nr. 106 (1840), Inv. Nr. 41.

Nach Fresko. Um 1313. Giotto (um 1267 - 1337) oder Giottowerkstatt.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, westliches Querhaus, Nordarm.

Ramboux schreibt die Kreuzigung Giovanni Gaddi, dem Sohn und Schüler Taddeo Gaddis zu.²¹³⁵ Anhand der Farbgebung des Aquarells ist erkennbar, dass Ramboux das Fresko in einem vielleicht ungereinigten, aber ähnlichen Erhaltungszustand wie heute²¹³⁶ gesehen hat: lediglich das hellbraune Gewand der Frau rechts von der ohnmächtigen Maria, das hellolivgrüne Gewand der die Ohnmächtige stützenden Frau und das hellblaue Untergewand des Johannes weichen leicht von heutigen Freskobe-fund ab. Die unklare Färbung des Gewandes des älteren Mannes rechts, der der Kreuzigung den Rücken zuwendet, gibt Ramboux entsprechend hellblau mit blass roten Höhungen wieder. Wohl eine Fehlinterpretation aufgrund einer Staubschicht ist die Wiedergabe des nimbierten knienden Ordensbruders am rechten Bildrand mit weißgrauem Bart und Haar: auf dem Fresko heute ist er glatt rasiert und besitzt bräunliches Haar. Auch der nimbierte Franziskus und der rechts neben ihm Kniende tragen Bärte, die zudem rotblond sind. Den nackten Fuß des Letzteren zeigt das Aquarell nicht. Der dem Betrachter frontal zugewandte Soldat ist auf dem Aquarell behelmt und trägt eine Lanze an seiner rechten Seite; der direkt rechts neben ihm Stehende trägt auf dem Aquarell eine nicht eindeutig als Helm definierte Kopfbedeckung. Siehe ferner *S. 226*.

Eine weitere Zeichnung nach dem Fresko hat sich erhalten. Es handelt sich dabei wohl um ein verworfenes Aquarell.²¹³⁷

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 389; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 207.

Kat. Nr. 161

Einzug Christi in Jerusalem

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,6 x 54,5 cm. Darstellung: 42,4 x 49,0 cm.

Kat. Nr. 107 (1851), Kat. Nr. 32 (1841), Verz. Nr. 97 (1840), Inv. Nr. 27.

Nach Fresko. Um 1315/19. Pietro Lorenzetti (dokumentiert 1305 - um 1345).

²¹³⁵ Verzeichnis, Nr. 106. StA Düsseldorf, II 618, 23v. Mosler folgte dieser Zuschreibung. [MOSLER], Verzeichnis, S. 6 und MOSLER, Museum Ramboux, S. 19. Auch Ramboux nahm im unvollständigen Register seiner Nach- und Durchzeichnungen diese Zuschreibung vor. ZIEMKE, Assisi, S. 185 und Anm. 150.

²¹³⁶ POESCHKE, San Francesco, Abb. 236. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 1146.

²¹³⁷ Im Denkmälerarchiv des Rheinischen Denkmalamts in Brauweiler bei Köln. ZIEMKE, Ramboux und Assisi, Kat. Nr. 207, S. 207. Die nicht aquarelliert Kohle- oder Kreidestiftzeichnung mit etwa gleich großer Darstellung wie das Aquarell ist stark beschädigt. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 172.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, westliches Querhaus, Südarm.

Ramboux schreibt das Fresko dem Giotto-Schüler Puccio Capanna zu und folgt darin einmal mehr Vasari.²¹³⁸ Die Farbigkeit des Aquarells ist im Vergleich zu der des Freskos heute²¹³⁹ wohl infolge von Verschmutzungen etwas verändert. Bei Ramboux ist das blaue Gewand Christi heller blau und lässt unten Teile des roten Untergewandes sowie den nackten Fuß Christi frei. Der Saum des blauen Gewands besteht aus einer schmaleren schlichteren goldenen Borte, das Untergewand besitzt nur am Halsausschnitt eine schmalere und einfachere goldene Borte. Während die Position des Kreuznimbus' auf Aquarell und Fresko identisch ist, ist der Kopf Christi auf dem Aquarell stärker nach unten geneigt. Das Haar Christi ist am Nacken nicht gewellt, sondern glatt; dies ist auch der Fall bei dem dritten Mann links von Christus. Dieser trägt in seiner Hand, deren Haltung verändert ist, einen kurzen Palmwedel. Der äußerst links stehende Mann trägt auf dem Aquarell kurzes Haar, der Bart des links vor ihm Stehenden ist gestutzt, seine das Gewand raffende Hand ist ungenau wiedergegeben. Leicht abweichend gibt Ramboux das Gemälde auf der Seitenmauer des Stadttores wieder: das Aquarell zeigt zwei weiße Figuren auf hellrotem (und nicht goldenem) Grund, die Haltung der Figuren ist leicht verändert. Verändert sind auch die Proportionen der Gebäude zueinander: die dunkle Toröffnung des Stadttors reicht im Verhältnis zu der Menschenmenge höher, die halbrunden Wandflächen unterhalb des Gewölbes sind gleich groß. Das Gebäude links neben dem Stadttor ist kräftiger hellrot gefärbt und im Verhältnis zum Stadttor etwas höher. Die Wände des Balkons des roten Gebäudes zeigen Fensteröffnungen und eine Holztür. Die Treppe darunter setzt ohne Treppenabsatz an der Mauer an; das Fenster in der Ecke darüber ist etwas größer. Siehe ferner *Ann. 1190*.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 494; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 259. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 10.

Kat. Nr. 162

Bethlehemitischer Kindermord

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 48,9 x 57,8 cm. Darstellung: 43,3 x 53,1 cm. Unterhalb der Darstellung auf aufgeklebtem Papierstreifen mit brauner Feder: GIO(über O ~)U• DA MELANO PINX.

Kat. Nr. 108 (1851), Verz. Nr. 110 (1840), Inv. Nr. 26.

Nach Fresko. Um 1313. Giottowerkstatt.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, westliches Querhaus, nördlicher Querhausarm.

²¹³⁸ Verzeichnis, Nr. 97. StA Düsseldorf, II 618, 23v.

²¹³⁹ POESCHKE, Wandmalerei, Tafel 63. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 935.

Ramboux schreibt das Fresko, Vasari folgend, Giovanni da Melano, Schüler des Taddeo Gaddi, zu.²¹⁴⁰ Insgesamt erscheint das Aquarell die drastischen Gefühlsäußerungen der Beteiligten etwas abzumildern: die geöffneten Münder der schreienden Mütter sind auf dem Aquarell eher geschlossen und die Gesichter weniger verzerrt, wodurch die Ausdrucksstärke der Darstellung stark gemindert wiedergegeben wird. (*Abb. 120 - 121*) Auch die Gestik der am Kleid zerrenden Frau am linken Bildrand wirkt bei Ramboux kraftloser. Leichte Veränderungen der Darstellung betreffen ferner die Haartracht, Kopfbedeckung und Architektur. In den Gesichtern der ohnmächtigen Frau rechts und der neben dieser sind auf dem Aquarell punktuelle Schwärzungen zu beobachten, die möglicherweise auf (heute beseitigte²¹⁴¹) Bleiweißoxidierungen zurückzuführen sein könnten. Siehe ferner *S. 157 - 158*.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 379; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 197.

Kat. Nr. 163

Kreuzigung mit Maria, Johannes, Petrus, Paulus, den Hll. Ludwig von Toulouse, Franziskus, Klara und Antonius von Padua

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 36,6 x 62,4 cm. Darstellung: 34,8 x 57,1 cm.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: TOMASO DI STEFANO DETTO GIOTTINO PINXIT.

Kat. Nr. 109 (1851), Kat. Nr. 34 (1841), Verz. Nr. 98 (1840), Inv. Nr. 22.

Nach Fresko. Um 1340/1350. Puccio Capanna (dokumentiert 1300 - 1350).

Assisi, Kloster S. Francesco (Sacro Convento), Kapitelsaal.

Ramboux schreibt das Fresko an „Stefanus Florentinus, Schüler des Giotto“ zu.²¹⁴² Mosler nennt übereinstimmend „Stefano, ein Florentiner und Schüler des Giotto“ und Vater des Tommaso di Stefano, gen. Giottino als Urheber.²¹⁴³ 1851 korrigiert er sich und schließt sich der Zuschreibung an Tommaso di Stefano, „Schüler und Schwiegersohn Giottos“, an.²¹⁴⁴

Ramboux bildet das Lünettenfresko in seiner originalen Form ab, links und rechts schnitt er jedoch ein Teil ab, ohne allerdings die Darstellung zu beschneiden – wohl passten diese Teile nicht mehr auf das Blatt. Das heute im Bereich der Gesichter und der Gewänder relativ stark beschädigte Fresko²¹⁴⁵ zeigt eine bräunliche Farbgebung. Ramboux scheint es in einem ähnlichen Zustand kopiert zu haben. Die rekonstruierende Ergänzung der möglicherweise damals schon beschädigten Bereiche ist wahrscheinlich. Den heute uneinheitlich braunen Hintergrund gibt Ramboux in einem einheitlichen, schmutzigen Hellblau wieder, wobei hellbraune Akzente durchzuschimmern scheinen; der Bodenstreifen wirkt auf dem Fresko heute bläulich. Das Übergewand des hl. Ludwig ist auch auf dem Aquarell grünlichgelb, das Untergewand aber goldgelb und weicht damit leicht vom Zustand des Freskos heute ab. Ähnlich wie auf dem Fresko heute zeigt das Aquarell das Übergewand Pauli. Sein Schwert und Gesicht sind

²¹⁴⁰ Verzeichnis, Nr. 110. StA Düsseldorf, II 618, 24r.

²¹⁴¹ POESCHKE, San Francesco, Abb. 233. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 1134.

²¹⁴² Verzeichnis, Nr. 98. StA Düsseldorf, II 618, 23v.

²¹⁴³ [MOSLER], Verzeichnis, S. 6.

²¹⁴⁴ MOSLER, Museum Ramboux, S. 20. ZIEMKE, Assisi, S. 188.

²¹⁴⁵ BONSANTI, Basilica superiore, Abb. 2258.

wohl teilweise rekonstruierend ergänzt worden, wobei Ramboux heute erkennbaren Schemen hätte folgen können. Maria trägt ein hellblaues Übergewand mit hellrötlichen Akzenten entlang der Faltenwürfe. Ihr Kopftuch ist hellrot. Heute ist das Übergewand verloren, das Kopftuch wirkt braun. Übereinstimmend mit dem Befund heute ist das Gewand des hl. Franziskus wiedergegeben, ebenso wie das Gewand der hl. Clara. Anders aber die Bekleidung des Johannes': das Übergewand zeigt Ramboux hellrot, das Untergewand grünlichgelb. Hellrote Farbreste sind heute an der rechten Schulter zu erkennen, sonst ist das Übergewand dunkelbraun und das Untergewand hellrot. Das hellblau-rötlich changierende Untergewand und das gelbe Übergewand Petri stimmen mit dem Befund heute überein; das heute verlorene Gesicht könnte Ramboux ergänzt haben. Die Figur des hl. Antonius ist relativ gut erhalten und übereinstimmend nachgebildet; lediglich das Grün des Codex' ist auf dem Aquarell heller. Die Farbgebung der Gewänder der Engelchen entsprechen dem heutigen Befund des Freskos; lediglich das Gewand des untersten Engels links ist grau-hellblau, das des untersten rechts hellrot gefärbt. Das beschädigte Gesicht Christi könnte von Ramboux ergänzt worden sein, zudem ist der Nimbus leicht verändert: die heute beige wirkenden Kreuzbalken sind auf dem Aquarell bronzefarben und scheinen beschädigt abgebildet zu sein. Sie zeigen ferner eine andere Anordnung als auf dem Fresko heute. Die Namenstafel ist – heute schwer zu erkennen – an einer schmalen senkrechten Leiste, die vom Querbalken des Kreuzes ausgeht, befestigt und mit braunen Buchstaben beschriftet. Der charakteristische Faltenwurf der Gewänder wirkt auf dem Aquarell insgesamt weicher, die Stoffe wirken fließender.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 415; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 233.

Kat. Nr. 164

Der hl. Nikolaus bringt den befreiten Knaben Adeodat seinen Eltern zurück

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 45,1 x 61,9 cm. Darstellung: 25,0 x 46,9 - 47,2 cm. Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: TOMASO STEFANI FIORENTINO, DETTO GIOTTINO. Unten rechts mit Bleistift: Scene aus dem Leben d. h. Nicolaus.

Verz. Nr. 108 (1840), Inv. Nr. 46.

Nach Fresko. 1297 - 1300. Giotto (um 1267 - 1337) und Meister des hl. Nikolaus.

Assisi, S. Francesco, Nikolauskapelle, Nordwand, zweites Register.

Ramboux schreibt das Fresko Tommaso di Stefano, gen. Giottino zu.²¹⁴⁶ Von diesem Fresko existierte bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts ein Nachstich.²¹⁴⁷ Es war also theoretisch nicht unbekannt. Insgesamt fallen auf dem Aquarell Abweichungen vom heutigen Freskobefund²¹⁴⁸ auf, die nicht unbedingt allein auf Fehlinterpretationen und Ergänzungen der u. U. stark verschmutzten Darstellung zurückzuführen sind. So entspricht zum Beispiel der Tür am linken Bildrand auf dem Fresko heute eine gemalte Wandvorlage, der Türöffnung eine gemalte längsrechteckige und ornamentierte Vertiefung im

²¹⁴⁶ Verzeichnis, Nr. 108. StA Düsseldorf, II 618, 23v.

²¹⁴⁷ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 225.

²¹⁴⁸ POESCHKE, San Francesco, Abb. 207. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 1247 und Detailabb. 1248.

Schaft. Auch das mit Akanthus belegte Pilasterkapitell der Scheinarchitektur hat Ramboux offenbar nicht gesehen: er fasst es als glattes Gesims auf. Den goldenen, halbplastischen Nimbus des hl. Nikolaus gibt Ramboux nicht vollständig ausgearbeitet wieder: er deutet die geriffelten Strahlen mit goldener Farbe an, lässt den Rest des Nimbus aber weiß – ging Ramboux die Goldfarbe aus? Eine weitere auffällige Abweichung betrifft die Wandbespannung: Ramboux zeigt in dem Bereich eine Art Tapete, die keine Aufhängungen wie ein Vorhang zu erkennen gibt und dazu ein leicht anderes Muster aufweist. Dieses Muster ist eine vereinfachte Form des heute vorliegenden – übrigens wie auch das Muster des Übergewands des Heiligen: wohl ein weiterer Hinweis auf eine unvollendete Vorzeichnung zum Zeitpunkt der späteren Vollendung des Aquarells. Ramboux berücksichtigte die voluminösen Körperformen der Figuren und vollzog den spezifischen Faltenwurf der Gewänder überzeugend nach; auch die verhältnismäßig kleinen Köpfe finden sich auf dem Aquarell wieder. Doch die Gesichter erscheinen in einem größeren Maße als sonst verändert, und auch die Hände werden anders abgebildet. Betrachtet man das Gesicht des Knaben Adeodat, so fällt zum einen auf, dass das Haar sein Ohr bedeckt; zum anderen sind die Augen nicht geöffnet, sondern geschlossen. Besonders auffällig ist aber die flache Nase, die auch bei zwei anderen Profilen auffällt und im klaren Gegensatz steht zu den anderen Profilen auf dem Aquarell und zu allen Figuren auf dem Fresko heute. Auch die Hände erscheinen auf dem Aquarell bei manchen Figuren zu schlank und die Gesten sind leicht verändert – beispielsweise sind die Finger der rechten Hand der Mutter auf dem Fresko nicht alle ausgestreckt, der Daumen der Hand des äußerst links stehenden Mannes ist auf dem Fresko nicht sichtbar. Die Aufzählung der Abweichungen ließe sich noch fortsetzen. Falls Ramboux das Fresko nicht tatsächlich mit heute entfernten Übermalungen kopiert hat, hat Ramboux dieses Aquarell vollendet, ohne die Vorzeichnung zuvor detailliert ausgearbeitet und mit ausreichenden Farbnotizen versehen zu haben.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 407; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 225.

Kat. Nr. 165

Allegorie der guten Regierung (auf dem Lande)

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,8 x 69,8 cm. Darstellung: 29,6 x 63,6 cm.

Kat. Nr. 110 (1851), Verz. Nr. 137 (1840), Inv. Nr. 236A.

Nach Fresko. 1338 - 1339. Ambrogio Lorenzetti (1295 - 1348?).

Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove, Nordwand.

Die insgesamt fünf Aquarelle (*Kat. Nrn. 165 - 169*) nach den 1338 - 1339 entstandenen, kurz darauf vermutlich von Andrea Vanni (nachweisbar 1353 - 1413)²¹⁴⁹ überarbeiteten Fresken Ambrogio Lorenzettis²¹⁵⁰ fertigte Ramboux vielleicht 1837 oder 1838²¹⁵¹ an. Ramboux schreibt die Fresken

²¹⁴⁹ Die Fresken an der Ostwand mußten in großem Umfang bereits während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts „erneuert“ werden. Der Maler wurde als Andrea Vanni identifiziert. BELLORI, A.: Buffalmaco e il Trionfo della Morte, Torino 1974, S. 53 - 54.

²¹⁵⁰ Zu den Fresken: CASTELNUOVO, Enrico: Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo, Milano 1995.

²¹⁵¹ Aufenthalte Ramboux' in Siena sind für Ende Oktober, Anfang Dezember 1837 und 21. Februar und Juni 1838 belegt. Siehe S. 96 - 98.

Ambrogio Lorenzetti zu²¹⁵² und stützt sich dabei auf die zeitgenössische Zuschreibung auf Grundlage der Nennung des Künstlernamens unterhalb des auf dem vorliegenden Blatt kopierten Freskos. Der Zyklus war in Nazarenerkreisen bekannt.²¹⁵³ Passavant erwähnt ihn, auf Vasari aufbauend, in den 1820 erschienenen *Ansichten*.²¹⁵⁴ Auch Rumohr widmet dem Zyklus eine relativ ausführliche Besprechung und schreibt, dass die Darstellungen „für unsere, in Bezug auf sinnliche Wahrscheinlichkeit [...] verwöhnten Augen viel Leben und Ausdruck [...]“ besäßen.²¹⁵⁵ Wie Rumohr ferner mitteilt, war die auf das Fresko *a secco* aufgetragene Farbe durch wiederholtes Abfegen des Staubs bereits abgeblättert.²¹⁵⁶ Die heutigen Fehlstellen waren wohl auch bereits zu dieser Zeit vorhanden – 1798 waren bei einem Erdbeben Teile des *intonaco* herabgefallen, 1830 waren diese Beschädigungen „repariert“ worden.²¹⁵⁷ Ramboux zeigt die Fresken intakt, gibt jedoch subtile Hinweise auf die bereits bestehenden Verluste der *a secco* Malerei und, auf einem Blatt (*Kat. Nr. 168*), vergleichsweise deutliche Hinweise auf Beschädigungen des *intonaco*. Davon abgesehen ist unklar, ob Ramboux eventuell bestehende ergänzende Übermalungen dieser Bereiche übernommen oder die Fehlstellen auf den Blättern rekonstruiert hat. Eine allgemein zu beobachtende leichte Abweichung in der Farbigkeit hin zu weniger strahlenderen, dunkler getönten Farben könnte auf den ungereinigten Zustand der Fresken zurückzuführen sein. Die Darstellungen wurden bei der Übertragung auf das jeweilige Blatt am oberen Rand um einen sehr schmalen Himmelsstreifen verkürzt oder um schmale Bereiche ergänzt: Ramboux wollte nicht die querrrechteckigen Einschnitte der Deckenbalken in die Darstellungen mit abbilden, sondern gleichmäßig geformte Bildfelder zeigen. Er nimmt dafür in Kauf, dass die Darstellungen am oberen Rand relativ abrupt abbrechen können.

Auf dem vorliegenden Aquarell ist der Bezugstoff der breiten Bank, der sich auf dem Fresko heute²¹⁵⁸ hinsichtlich der Farbigkeit links und rechts von der thronenden männlichen Personifikation unterscheidet, der Gestaltung auf der linken Seite angeglichen; Ramboux hätte diese Unterschiede als eine Alternierung der Farbe werten und die originale Farbigkeit rekonstruieren können. Das Durchscheinen der roten Grundierung des Himmels, wie sie auch heute auf dem Fresko erkennbar ist, hat Ramboux dagegen authentisch übernommen. Allerdings scheint der Himmel zu Ramboux' Zeit weniger stark abgerieben gewesen zu sein, da zum einen das Blau des Himmels wesentlich dunkler ist und das Rot der Untermalung weniger deutlich hervortritt als auf dem Fresko heute.

Fehlstellen, die sich heute auf dem Fresko u.a. im unteren rechten und unteren linken Bereich befinden, werden auf dem Aquarell nicht gezeigt, könnten von Ramboux aber auch ergänzt worden sein, wenn er sie nicht doch tatsächlich besser erhalten oder nicht-original ergänzt gesehen hat.

Abweichungen z.B. hinsichtlich der Haar- und Barttracht, des Zaumzeugs des rechten Pferdes oder der Gesichtszüge der Gefangenen sind besonders in dem wohl von Andrea Vanni überarbeiteten Bereich

²¹⁵² Verzeichnis, Nrn. 136 - 140. StA Düsseldorf, II 618, 25r. Mosler folgt dieser Zuschreibung. MOSLER, Museum Ramboux, S. 20 - 21.

²¹⁵³ Zur schriftlichen Rezeptionsgeschichte des Zyklus siehe ZIEMKE, Siena, S. 274 - 275.

²¹⁵⁴ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 188.

²¹⁵⁵ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 289 - 292, hier S. 290.

²¹⁵⁶ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 292.

²¹⁵⁷ SOUTHARD, *Palazzo Pubblico*, S. 274.

²¹⁵⁸ STARN, Lorenzetti, Abb. auf S. 39.

rechts zu beobachten. Bei der möglichen Ergänzung der heute verlorenen Beine der vier Gefangenen im Vordergrund des unteren rechten Freskobereichs etwa hätte sich Ramboux an den Farbresten des zweiten und dritten Gefangenen von rechts auf nackte Beine schließen können. Auch die Beinstellung des zweiten Gefangenen von rechts erschließt sich aus der noch vorhandenen Darstellung heute. Für die Beinstellung der anderen, die nackten Beine des vierten Gefangenen von rechts sowie die Schuhe der Gefangenen allerdings sind heute keine Hinweise erkennbar: Beweis für eine freie Ergänzung von Ramboux oder Hinweis auf eine weniger starke Beschädigung Ende der 1830er Jahre? Ähnlich verhält es sich mit den übrigen intakt abgebildeten Bereichen, die heute fehlen: Das goldene Schild der thronenden männlichen Personifikation (Stadt Siena) ist heute beschädigt; Von Cavalcaselle 1863 noch erkannt, zeigt es Ramboux noch mit der Darstellung einer Madonna mit Kind und Engeln verziert und einer (auf dem Aquarell unleserlichen) Inschrift versehen. Über dem Kopf der männlichen Personifikation ist auf dem Aquarell C.S.C.V. zu lesen. Die Ergänzung um ein weiteres C²¹⁵⁹ erfolgte damit erst nach den späten 1830er Jahren. Die Vorderseite des heute stark abgeriebenen Schildes der Fortitudo ziert bei Ramboux eine Darstellung, die Ähnlichkeiten mit einer Weltkarte hat. Die zwischen dem Thron der Personifikation und den auf dem Aquarell knienden beiden Gefangenen gelegene graue Architektur in der Art einer Miniaturstadtmauer setzt sich nach unten breiter fort und scheint auf einem grauen Hügel zu stehen. Die Architektur besitzt Zinnen und zeigt schauseitig zwei Fensteröffnungen. Die Schauseite des Thronpodests offenbart unterhalb des oberen Frieses drei gleich breite waagerechte Streifen. Der obere Streifen korrespondiert in der Farbe mit dem obersten Fries und zeigt wie der grünlichbraune mittlere Fries ein Dekor aus griechischen Kreuzen. Der Kopf des Mannes unmittelbar links neben dem Thronpodest ist auf dem Fresko heute nicht vorhanden; unmittelbar rechts von diesem Kopf befindet sich auf dem Fresko heute eine Fehlstelle. Das Schild des Soldaten hinter dem Kopf reicht auf dem Fresko eigentlich nicht über die Köpfe der Männer hinaus – Indizien für eine von Ramboux übernommene und heute entfernte Übermalung dieses Bereichs? Auf der linken Seite zeigt Ramboux die Schauseite des Podests mit zwei rechteckigen Kassetten. Die beiden Schnüre, die die Personifikation der Concordia in ihrer (vom Betrachter aus) rechten Hand hält, reichen direkt hinauf zur jeweiligen Aufhängung der Waagschalen. Um eine nachweisbare Ergänzung handelt es sich bei dem auffällig „leeren“ Bereich am unteren linken Randbereich: Hier wird das Fresko von einer Türöffnung beschnitten.

Je kleiner die Figuren sind, desto undifferenzierter (unschärfer) wird die Modellierung ihrer Gewänder und Gesichter, so dass nur bei den etwas größeren Figuren eine stilkritische Wiedergabe zu beobachten ist. Die stilistischen Unterschiede zwischen den Tugenden rechts (von Vanni) und links (von Lorenzetti) von der männlichen Personifikation der Stadt Siena bestehen in der unterschiedlichen Zeichnung und Modellierung der Gesichter und Hälse sowie der Gesichtsformen. Sie finden im Rahmen der technischen Möglichkeiten ihre Entsprechung bei Ramboux – wie Ziemke feststellt, ist damit eine Händescheidung auf dem Aquarell möglich.²¹⁶⁰ Betrachtet man die Gewandmodellierung, so differen-

²¹⁵⁹ SOUTHARD, Palazzo Pubblico, S. 281.

²¹⁶⁰ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 218.

ziert Ramboux sehr genau zwischen der feinen Fältelung des fast durchsichtigen Gewands der Pax – zutreffend übernommen ist auch die Andeutung ihres Bauchnabels –, der sichelförmigen Faltenwürfe der etwas schwereren Gewänder z. B. der Prudentia und dem schweren blauen Gewand der männlichen Personifikation. Die heute fast verlorene Modellierung z.B. des Gewands der linken thronenden weiblichen Personifikation zeigt Ramboux dagegen auffällig flach – offenbar war das Gewand schon zu seiner Zeit stark abgerieben.

Die Tituli lesen sich auf dem Aquarell: DISTRIBVTIVA, DILIGITE IVSTITIA Q IV DICATIS TERRA, SANTENTIA, COMVTATIVA, PAX, FORTITVDO, PRVDENTIA, FIDES, CARITAS, SPERANZA [heute SPES], MAGNAMMITA [?], MODERATIO [heute TEMPERANTIA], IVSTITIA und rechts und links des Kopfes der thronenden männlichen Personifikation CS / CV. Oberhalb der Darstellung mit grauer Feder Übernahme der Inschrift im Rahmen: QVESTA SANTA UIRTU LADOVE REGGE INDUCE ADUNITA LIANIMI/ MOLTI [unleserlich] QUESTI AVVIO RICCOLTI UN BEN COMUN PERLOR SIGRORO SIFANNO/ LOQUAL p GOVERNAR SUO STATO ELEGGE DINOTEPER GIAM[M]AI GLIOCHI RIUOLTI/ DALO SPLENDOR DEUOLTI DELE UIRTU CHETO[unleserlich]/ DITEIE p QUESTO SENÇA GU[unleserlich]E SEGUITA POI OGNI CIUILE/ EIIFETO UTILE NECESSARIO E DIDILETTO. Unterhalb der Darstellung mit grauer Feder Übernahme der Signatur: AMBROSIVS LAURENTII DESENIS HIC PINXIT VTRINQUE.

Zwei Durchzeichnungen nach den Köpfen der Concordia und vier Gefangener²¹⁶¹ haben sich erhalten; Ramboux nahm auch eine vom Kopf der Justitia ab, die aber verloren ist. Auf sie geht eine Lithografie in Ramboux' *Umrissen* zurück.²¹⁶²

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 518; ZIEMKE, Siena, S. 274 und Anm. 197.

Ausstellungen: JOHANN ANTON RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 8; JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 14.

Kat. Nr. 166

Die Folgen der guten Regierung in der Stadt

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,7 x 69,7 cm. Darstellung: 39,7 x 65,0 cm.

Kat. Nr. 111 (1851), Verz. Nr. 136 (1840), Inv. Nr. 237.

Nach Fresko. 1338 - 1339. Ambrogio Lorenzetti (1295 - 1348 ?).

Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove, Ostwand.

Siehe auch *Kat. Nr. 165*.

²¹⁶¹ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nrn. 520 F VI 103 und Kat. Nr. 519 F VI 107. ZIEMKE, Siena, Anm. 196,

²¹⁶² RAMBOUX, Umrisse, Nr. 160.

Das Aquarell zeigt im Bereich des Himmels die durchschimmernde rote Grundierung – ähnlich wie das Fresko heute²¹⁶³, allerdings ist dort das Blau wie übrigens auch die gesamte Farbgebung heller als bei Ramboux: Hinweis auf die allgemeine Verschmutzung des Freskos zu Zeiten Ramboux’.

Ikonografische Abweichungen vom Fresko heute fallen zunächst im linken Bereich auf: hier ist ein Eingriff aus dem 19. Jahrhundert überliefert. Besonders stark verändert zeigt sich das dunkelgraue Gebäude links: die schmale Toröffnung an der Gebäudeschmalseite fehlt auf dem Fresko. Die Gruppe, die in der großen Toröffnung sitzt, beugt sich bei Ramboux, wie es scheint, über ein Spielbrett – im Bereich dieses Spielbretts befindet sich heute eine Fehlstelle. Das links von dieser Gruppe stehende Kind, das dem Betrachter den Rücken zuwendet, steht auf dem Fresko neben einem zweiten Kind. Dieses Kind fehlt auf dem Aquarell. Auf der Stange über der Gruppe sitzt heute ein Vogel, auf dem Aquarell fehlt er. Nicht vorhanden sind auch das Tuch und die Katze an bzw. auf dem Geländer des Fenstergeschosses; während das Geländer an der Schmalseite heute höher verläuft als das auf der Breitseite, zeigt sie das Fresko auf einer gemeinsamen Höhe. Für eine mögliche Übernahme einer heute entfernten Übermalung im Bereich des gesamten Gebäudes spricht auch die abweichende Wiedergabe des Dachbereichs: von dem schmalen ziegelgedeckten Dach, das oberhalb der Holzkonsolen verläuft, ist auf dem Aquarell keine Spur; dafür findet sich von dem flach auf den Konsolen aufliegenden Holzdach nichts auf dem Fresko heute. Auf dem Fresko besitzt es nicht das schwach gewölbte Dach mit einer oben spitz zulaufenden Gaube. Das rechts auf diesem Dach zu stehen scheinende kleine Gebäude ist auf dem Fresko größer und rot; die auf dem Fresko neben diesem Gebäude stehende Gestalt fehlt bei Ramboux. Die Frau, die am äußerst linken Rand des Freskos rechts neben den beiden Frauen in der Toröffnung der Stadtmauer steht, fehlt ebenfalls auf dem Aquarell.

Im unteren Bereich der schauseitigen Mauer des roten schlanken Gebäudes im linken Mittelgrund des Freskos befindet sich heute eine Fehlstelle; Ramboux zeigt diesen Bereich unbeschädigt. Doch anstelle der heute dort erkennbaren Reste einer Art Theke zeigt Ramboux lediglich die Gebäudewand mit einer bis zum Boden reichenden Toröffnung: Übernahme einer Übermalung, die heute entfernt bzw. eine originale *a secco* Bemalung, die heute verloren ist? Die Aufzählung der Abweichungen ließe sich noch fortsetzen: sie finden sich sowohl im mittleren als auch rechten Bereich des Freskos, was für eine partielle Übermalung oder eine Fehlinterpretation infolge starker Verschmutzung sprechen könnte.

Auf feine stilistische Merkmale konnte Ramboux aufgrund des gewählten Verkleinerungsmaßstabs nicht eingehen: Die Gesichter der Figuren und die Faltenwürfe der Gewänder bleiben auf dem Aquarell unscharf. Zur Lage und Form der Inschriften siehe *Kat. Nr. 167*.

Oberhalb der Darstellung mittig mit grauer Feder Übernahme der Inschrift auf dem Schriftband der Securitas: SECVRITAS/ SENÇA PAVRA OEIVOM [sic] FRANCO CAMINI/ ELAVORANDO SEMINI CIASCVNO/ MENTRE CHE TAL COMVNO/ MANTERRA QVESTA DONA I SIGNORIA/ CHEL ALEVATA AREI OGNI BALIA. Unterhalb der Darstellung auf grauem Band mit grauer Feder Übernahme der teilweise fragmentierten Inschrift unterhalb des Freskos: VOLGIETE GLIOCCHI A CHE REGGIETE CHE QVI FIGVRATA • TP SVE CIELLE[N]ÇIA

²¹⁶³ STARN, Lorenzetti, Abb. auf S. 42.

CORONATA • LAQVAL SE[über E Ω]PRA CIASCVNO [sic] SVO DRITTO RENDE GUAE
 QVALOVLMI BENIVENGANOALEI COME DVLCIE/ VITA E RIPOSTATA MA [sic] DELA
 CITTA DVE SERVATA QVESTA VI[über I Ω]TV KEPIV DALTRA RISPRES[über E Ω]DE ELLA
 GVARDA DIPE[über E Ω]DE CHI LE ONORA LOR NVTRICA PASDIE DA LA SVO LVCIE
 NASCIE EL MERITAR COLOR COPERAN BENE AGLINIQVI DAR DEBITE PENE.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 521; ZIEMKE, Siena, S. 274 und Anm. 197.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 9.

Kat. Nr. 167

Die Folgen der guten Regierung (auf dem Lande vor den Toren der Stadt)

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,7 x 68,6 cm. Darstellung: 29,3 x 62,0 cm.

Kat. Nr. 112 (1851), Verz. Nr. 138 (1840), Inv. Nr. 238.

Nach Fresko. 1338 - 1339. Ambrogio Lorenzetti (1295 - 1348?).

Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove, Ostwand.

Siehe auch *Kat. Nrn. 165* und *166*.

Das Fresko weist heute keine Fehlstellen auf und ist, bis auf ein Abblättern der Farbe im Bereich des Himmels und anderen Bereichen der Darstellung, relativ gut erhalten.²¹⁶⁴ Auf dem Aquarell ist das Blau des Himmels heller und weist kein Durchscheinen der rötlichen Grundierung auf – vermutlich war dies zu Ramboux' Zeiten jedoch anders (siehe unterer Absatz). Zu vermuten ist ferner, dass Ramboux das Fresko deutlich verschmutzter gesehen hat als es sich heute präsentiert; darauf weisen eine Reihe von Abweichungen hin, die u.a. auf Fehlinterpretationen schließen lassen.

So ist das auf dem Fresko heute noch auf einem unbewachsenen Hügel unterhalb des wehenden Schriftbandes erkennbares, aus rötlichem Stein gebautes Gebäude auf dem Aquarell nicht vorhanden; wohl hat es Ramboux nicht erkannt. Die im rechten Bildbereich direkt oberhalb des Sees liegende weiße Burg (Hafen Sienas) ist dagegen vollständiger wiedergegeben, ebenso wie die Beschriftung darunter (TALTUM(?)), die auf die Hafenstadt Talamone hinweist; dieser Bereich war wohl noch besser erhalten als heute. Vom hohen, kegelförmigen Strohhaufen im mittleren rechten Vordergrund ist auf dem Fresko heute keine Spur zu entdecken. Wohl hat Ramboux das Stroh, mit dem das benachbarte Feld bedeckt ist, nur in diesem Bereich des „Strohhaufens“ erkannt und damit einen verschmutzten Bereich fehlinterpretiert.

Die Inschrift unterhalb des Freskos bildet Ramboux nicht an entsprechender Stelle ab, sondern auf einem anderen Aquarell, das das Fresko abbildet, das links neben dem vorliegenden Fresko liegt (*Kat. Nr. 166*): dort findet sich die Inschrift in der zweiten Zeile auf dem grau aquarellierten Streifen. Auf diesem Blatt wiederholt er oberhalb der Darstellung auch den Titulus, der auf der Banderole der Securitas zu lesen ist. Er verfälscht damit zwar den originalen Befund, vermag aber auf diese Weise die beiden abgebildeten Darstellungen als zusammenhängend auszuweisen: als die Folgen der guten

²¹⁶⁴ STARN, Lorenzetti, Abb. auf S. 43.

Regierung in Stadt und auf dem Land, zu der die unterhalb des zusammenhängenden Bildfelds einzeilig verlaufende Inschrift die Erläuterung liefert. Die Zusammengehörigkeit der beiden Darstellungen im Sinne einer Fortsetzung erschließt sich dem Betrachter durch die Wiederholung des linken Teils der Darstellung mit der schwebenden Personifikation der Securitas – es ist jedoch fraglich, ob Ramboux diese Wiederholung allein vor diesem Hintergrund vornahm; wohl war für ihn eher entscheidend, die Personifikation mitsamt der vollständigen Banderole abzubilden. Dafür war auf dem Aquarell nach dem links anschließenden Fresko aufgrund der gewählten Blattgröße zu wenig Platz geblieben (*Kat. Nr. 166*). Die doppelte Wiedergabe dieses Bereichs zeichnet sich untereinander durch Unterschiede aus: auf dem einen Blatt ist das Blau des Himmels dunkler und mit rötlichen Akzenten versehen, auf dem anderen Blatt ist das Blau heller und lässt keine rötlichen Akzente (für das Durchschimmern der rötlichen Grundierung) erkennen. Im Vergleich zum Fresko heute muss damit der hellere blaue Himmel eine Farbrekonstruktion sein und könnte auch vermuten lassen, dass die beiden Blätter mit diesem Himmel (*Kat. Nrn. 169 und 167*) an anderem Ort farbig vollendet worden sind. Die Wiedergabe der Personifikation unterscheidet sich leicht, auf dem Blatt *Kat. Nr. 166* fehlt versehentlich das Gewandstück am oberen Fuß. Die Abweichungen bei der Gestaltung der Landschaft sind auf Blatt *Kat. Nr. 166* zahlreicher als auf Blatt *Kat. Nr. 167* – beispielsweise ist die dreieckige weiße Fläche unten links, wie auf Blatt *Kat. Nr. 166*, auf dem Fresko heute eigentlich bewachsen; hinsichtlich der Farbgebung ist aber auch hier Blatt *Kat. Nr. 166* mehr zu trauen.

Von dem Fresko fertigte Ramboux auch eine skizzierte Nachzeichnung²¹⁶⁵ an.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 522; ZIEMKE, Siena, S. 274, Abb. 14 und Anm. 197. Ausstellungen: JOHANN ANTON RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 10; JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 15.

Kat. Nr. 168

Allegorie der schlechten Regierung in der Stadt (rechter Teil)

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,7 x 70,0 cm. Darstellung: 30,2 x 66,6 cm.

Kat. Nr. 113 (1851), Verz. Nr. 139 (1840), Inv. Nr. 239.

Nach Fresko. 1338 - 1339. Ambrogio Lorenzetti (1295 - 1348 ?).

Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove, Westwand.

Siehe auch *Kat. Nr. 165*.

Auf dem Aquarell ist das Durchschimmern der rötlichen Grundierung im Bereich des dunkelblauen Himmels übernommen. Die Tituli der Personifikationen stimmen mit denen auf dem Fresko heute zu lesenden überein, bis auf das TIA von IVSTITIA (auf der Schauseite des Thronpodests): Die drei Buchstaben fehlen (bis auf ein kleines Fragment des T) auf den Fresko heute, könnten von Ramboux

²¹⁶⁵ Bleistift auf Papier. 20,7 x 29,7 cm. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 523 F VI 95. ZIEMKE, Siena, Anm. 196.

noch angetroffen oder aber ergänzt worden sein. Ob die Fehlstellen, die das relativ stark beschädigte Fresko heute besonders in den Bereichen neben und unterhalb der Personifikationen aufweist, bereits zu Ramboux Zeiten vorhanden waren, ob sie ergänzt waren oder ob Ramboux sie auf dem Aquarell ergänzt hat, ist unklar; in der linken Hälfte des Aquarells jedoch gibt uns Ramboux Hinweise auf den Zustand des *intonaco* (**Abb. 103** und **138a - b**): Im Bereich um den mittleren und rechten Mann der Gruppe der drei im Vordergrund nebeneinanderstehenden Männer ist eine feine Bleistiftlinie zu erkennen, die einen etwas dunkler gefärbten Bereich umläuft. Dieser Bereich reicht bis zum linken und unteren Rand; die obere Begrenzung beschneidet die Unterschenkel des linken Mannes hinter der genannten Gruppe und korrespondiert im weiteren Verlauf ziemlich genau mit dem Verlauf der Bruchkante um die heute neutral verfüllte Fehlstelle.²¹⁶⁶ Schaut man genauer hin, erkennt man auf dem Aquarell auch in anderen, auf dem Fresko heute beschädigten Bereichen der linken Blatthälfte vergleichbare Markierungen. So etwa im Bereich der Dreiergruppe Soldaten rechts hinter der eben erwähnten Männergruppe: hier ist der obere, wohl zu Ramboux' Zeiten stark beschädigte Bereich der Figuren im selben Rotton wie das Haus hinter ihnen gefärbt. Ferner hielt Ramboux weitere Bruchlinien im *intonaco* im Bereich des weißen Hauses am linken Blattrand für wichtig, abgebildet zu werden. Die Fehlstelle im Bereich der Gruppe Kämpfender wird von Ramboux durch eine Bleistiftlinie im Bereich der Füße der beiden schildtragenden Soldaten und eine dunklere Tönung des Bodens ausgewiesen. Eine weitere Bruchlinie verläuft diagonal über die Toröffnung des hellen, turmartigen Gebäudes im Mittelgrund. Wohl war das Fresko zu verschmutzt, um den weiteren Verlauf dieser Bruchlinien auf der Schauseite des Gebäudes zu erkennen. Ich halte es im Gegensatz zu Ziemke, der diese mit Bleistift umrandeten Stellen für Bereiche hält, die Ramboux auf dem Blatt ergänzt hat,²¹⁶⁷ für sehr wahrscheinlich, dass Ramboux mit dieser Wiedergabeform hinweisen wollte auf eine auf dem Fresko vorhandene, bemalte Verfüllung der Fehlstellen. Dies würde für die Wiedergabe weiterer Fehlstellen oder Beschädigungen des Freskos bedeuten, dass sie nicht verfüllt und bemalt waren, sondern von Ramboux auf dem Blatt „unsichtbar“ ergänzt worden sind: wohl konnte Ramboux noch Reste der Darstellung erkennen. Weitere Hinweise auf eine Beschädigung des Freskos sind an den nur skizzenhaft oder gar nicht wiedergegebenen Gesichtern der Figuren oder der auffällig „farblosen“ Gestaltung der Gewänder zu erkennen. Auf eine Korrektur geht vielleicht die weniger schreckliche Gestaltung des Gesichts des Terrors zurück: anstelle der entblößten Zähne zeigt Ramboux einen geschlossenen Mund, scheint die hauerartigen unteren Eckzähne als nach oben weisende Mundwinkel interpretiert zu haben. Höchstwahrscheinlich auf Fehldeutungen infolge von Verschmutzungen (oder auf die Übernahme bislang nicht dokumentierter und heute entfernter Retuschen?) zurückzuführen sind die Abweichungen der Wiedergabe der Wehrgänge der Stadtmauer, Gebäudewänden, Dächern, Türen oder Fenstern; in einem Fall, dem auskragenden Obergeschoß des roten Gebäudes im linken Hintergrund, missdeutete Ramboux die gemalten Beschädigungen der Gebäudewand als reguläre Fensteröffnungen. An diesem Gebäude fallen noch weitere, relativ zahlreiche Abweichungen auf.

²¹⁶⁶ STARN, Lorenzetti, Abb. auf S. 37. CASTELNUOVO, Ambrogio Lorenzetti, Schema auf S. 397.

²¹⁶⁷ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 218.

Zur Lage und Form der Inschriften siehe *Kat. Nr. 169*.

Oberhalb der Darstellung mittig mit grauer Feder Übernahme der Spruchbandinschrift der Timor: • I IMOR •/ p VOLERE ELBENPROPIO I[darüber Ω] QVESTA TERRA/ SOM[über M Ω]ESSE LAGIVSTITIA ATYRANNIA/ UNDE P QUESTA VIA/ NO[über O Ω] PASSA ALCVN SE[über E Ω]ÇA DVBBIO DI MO[über O Ω]TE/ CHE FVOR SIROBBA ET DENTRO DELE [sic] PORTE.

Unterhalb der Darstellung auf grauem Streifen mit grauer Feder Übernahme der Bildunterschrift: TO GUERRE RAPINE TRADIMENTI ENGANNI [sic] PRANDA [sic] ETTO

ÇIA SUGGIETTO CIASCUN P ISCHIFAR SISO/ E TIRAN[über N Ω]I E CHI TURBAR LAUUL SIE P SUO MERTO DISCACCIATE DISERTO IN SIEME CON QUALUNQUE SIA SEGUACIE FORTIFICI Unterhalb der Darstellung mittig Übernahme der Rahmeninschrift: LADOUÉ STA LEGATA LA IUSTITIA NESSUNO ALBE[über E Ω] COMUNE GIAMAY/ SACORDA NE TIRA ADRITTA CORDA P [sic] CONVIE[über E Ω] CHE TIRANNIA/ SORMONTI LA QVAL P ADEMPIR LA SVA NEQVITIA NULLO UOLER/ NE OPAR [sic] DISCORDA DALA [sic] NATURA LORDA DE UITII CHE CO[über O Ω] LEI/ SON QVI CO[über O Ω]GIONTI QUESTA CACCIA COLOR CALBEN SC...../ CHIAMA ASE CIASCVM CAMALE I[daüber Ω]TENDE QVESTA SEMP..E DIFENDE/ CHI SFORÇA OROBBA (sic) OCHI (sic) ODIASSE PACE VNDE OGN...E[darüber Ω]RA SVA / I[daüber Ω] CULTA GIACE.

Vom Fresko fertigte Ramboux auch eine skizzierte Nachzeichnung²¹⁶⁸ an.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 524; ZIEMKE, Siena, S. 274 und Anm. 197; ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 92. Ausstellungen: JOHANN ANTON RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 11; JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 11.

Kat. Nr. 169

Die Folgen des schlechten Regiments (in der Stadt- linker Teil- und auf dem Lande)

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,7 x 69,3 cm. Darstellung: 29,5 x 62,2.

Kat. Nr. 114 (1851), Verz. Nr. 140 (1840), Inv. Nr. 239A.

Nach Fresko. 1338 - 1339. Ambrogio Lorenzetti (1295 - 1348 ?).

Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove, Westwand.

Siehe auch *Kat. Nrn. 165* und *168*.

Das heute sehr stark beschädigte Fresko²¹⁶⁹ könnte zu Zeiten Ramboux' an den entsprechenden Stellen bereits zerstört und/oder ergänzend bemalt gewesen sein; Ramboux zeigt das Fresko auf seinem Aquarell scheinbar unbeschädigt, gibt aber vereinzelt Hinweise auf bereits vorgelegene Beschädigungen. Nicht abgeblättert scheint das Blau des Himmels gewesen zu sein: Im Gegensatz zu zwei anderen Aquarellen nach dem Freskenzyklus zeigt Ramboux den Himmel in einer helleren blauen Färbung und

²¹⁶⁸ Bleistift auf Papier. 20, 6 x 29, 7 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 526 F VI 96. Auch bei ZIEMKE, Siena, Anm. 196.

²¹⁶⁹ STARN, Lorenzetti, Abb. auf S. 36.

ohne die (heute) durchschimmernde rote Grundierung; wahrscheinlich jedoch hat Ramboux die Farbigekeit des Himmels rekonstruiert, da kaum glaublich ist, dass dieser im Vergleich zu den anderen Fresken unbeschädigt geblieben ist – oder sollte er im Zuge einer Restaurierung ausgebessert (übermalt) worden sein? Übereinstimmend mit dem heutigen Befund des Freskos sind die weißen (abgeriebenen) Figuren im linken Hintergrund wiedergegeben. Heute auf dem Fresko nicht vorhanden ist eine grau gehaltene Figurengruppe auf dem Hügel darunter: sie war für Ramboux nur noch in Schemen zu erkennen, vereinzelt zeigt er sie mit roten Farbspuren. Auf dem Aquarell nicht vorhanden ist wiederum die auf dem Fresko heute gut zu erkennende Figurengruppe auf der rechten Seite der Brücke; die dort liegenden Gebäude weichen auf dem Aquarell leicht vom heutigen Befund des Freskos ab, ebenso wie die weißen Ruinen, die auf dem Fresko heute nur noch schwer zu erkennen sind. Eine nur noch teilweise vorhandene Figur im Mittelgrund zeigt Ramboux vollständig: sie beugt ihren Oberkörper vor und streckt die Arme senkrecht vor sich, als würde sie fliehen. Vollständig erhalten gibt er sowohl den Reiter rechts als auch die Mutter mit Kind auf der Stadtmauer wieder; auf dem Fresko sind sie nur teilweise vorhanden. In den heute großflächig verlorenen Bereichen zeigt Ramboux leere Landschaften bzw. am rechten unteren Bereich eine leere Stadt mit nackten Mauern – ob er sie tatsächlich so vorgefunden oder eigenständig ergänzt hat, ist unklar. Für die Übernahme einer heute verlorenen Bemalung spricht die Wiedergabe des ruinierten Gebäudes im rechten oberen Randbereich. Eine vergleichsweise deutliche Abweichung zeigt sich am Gesicht der Timor: auf dem Fresko heute eine Totenkopffratze, zeigt Ramboux das Gesicht einer jungen Frau – Übernahme einer heute entfernten Retusche?

Die Inschrift unterhalb des Freskos bildet Ramboux nicht an entsprechender Stelle auf dem vorliegenden Aquarell ab, sondern auf einem anderen Blatt: die Inschrift findet sich auf dem Aquarell nach dem Fresko, das sich rechts neben dem vorliegenden Fresko befindet (*Kat. Nr. 168*). Sie ist dort in der ersten Zeile auf dem grau aquarellierten Streifen zu lesen und ist fragmentarisch wiedergegeben, da sie zu Ramboux' Zeiten wegen einer heute entfernten Übermalung nur unvollständig zu lesen war.²¹⁷⁰ Auf diesem Blatt (*Kat. Nr. 168*) wiederholt er oberhalb der Darstellung auch den Titulus, der auf der Banderole der Timor zu lesen ist. Er verfälscht damit zwar den originalen Befund, vermag aber auf diese Weise die beiden auf zwei Blättern abgebildeten Darstellungen als zusammenhängend auszuweisen: als die Folgen der schlechten Regierung in Stadt und auf dem Land, zu der die zusammenhängenden, unterhalb des breiten Bildfeldes einzeilig verlaufende Inschrift die Erläuterung liefert. Die Zusammengehörigkeit der beiden Darstellungen im Sinne einer Fortsetzung erschließt sich dem Betrachter jedoch nicht; anders als auf zwei anderen Aquarelle nach dem Freskenzyklus (*Kat. Nr. 166 - 167*) wiederholt er den rechts anschließenden Teil der Darstellung auf dem anderen Blatt nämlich nicht.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, *Kat. Nr. 525*; ZIEMKE, Siena, Anm. 197. Ausstellungen: JOHANN ANTON RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 12; JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 12.

²¹⁷⁰ CASTELNUOVO, Ambrogio Lorenzetti, Schema S. 396.

Kat. Nr. 170Verklärung Mariae

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 42,7 x 52,4 cm. Darstellung: 35,9 x 46,9 cm.

Kat. Nr. 115 (1851), Verz. Nr. 132 (1840), Inv. Nr. 248.

Nach Fresko. 14. Jahrhundert. Umkreis des „Maestro Trecentesco“ von S. Speco.

Subiaco, S. Speco, Cappella della Madonna, Wand.

Siehe auch *Kat. Nrn. 42* und *63*.

Ramboux schreibt das Fresko, wie zeitgenössisch üblich, auf Grundlage einer in der Kapelle befindlichen Inschrift an Stamatico Greco zu und datiert es in das 14. Jahrhundert.²¹⁷¹ Von dem Fresko existierte bereits ein Nachstich in d'Agincourts *Histoire de l'art*.²¹⁷² Ikonografisch reiht sich das Blatt ein in eine relativ große Anzahl von Darstellungen mit der thronenden Maria und Christus, die sich in der Sammlung finden. Die Wiedergabe auf dem Blatt stimmt im Wesentlichen mit dem heutigen Zustand des Freskos²¹⁷³ (*Abb. 118*) überein, Abweichungen betreffen v.a. die Farbgebung: Die Nimben der Engel sind goldfarben gefasst, ebenso wie der Nimbus Marias. Wie sich aus einem Farbbrest im Bereich des Kreuzes im Nimbus Jesu rekonstruieren lässt, war dieses Kreuz einst blau gefasst und wird so auch von Ramboux wiedergegeben. Die einzelnen, balusterartigen Elemente auf den Thronpfosten und dem höchsten Punkt der Thronlehne gibt Ramboux goldfarben wieder. Die Gestaltung der Stoffbespannung der Thronlehne hätte Ramboux aus einem Rest rechts von der linken Schulter Jesu rekonstruieren können. Dort, wo Ramboux heute Hinweise für Gewandsäume der Engel finden könnte, finden sich auf seinem Aquarell blaue Säume. Auf dem blauen, mit einer goldenen Borte gesäumten Mantel Jesu zeigt die Wiedergabe rote stilisierte Sternchen. Wohl auf eine mutwillige Veränderung durch Ramboux zurückgehend, ist die Gesichtsform Christi auf der Wiedergabe verändert: Das Kinn ist runder, dafür läuft die Stirn zum Haaransatz spitzer zu. Auch scheint die Haltung der sich berührenden Hände Marias und Christi leicht verändert zu sein: es scheint, als würde die Hand Marias in der Hand Christi liegen. Die Beziehung zwischen Maria und Christus wird dadurch affektiv gesteigert und im Sinne der Nazarener emotionalisiert. Siehe auch *S. 157*.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 569.

Kat. Nr. 171Der Auszug Abrahams und Loths aus dem Lande der Chaldäer

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 43,0 x 40,2 cm. Darstellung: 37,5 x 35,2 cm.

Unterhalb Darstellung mit brauner Feder Übernahme der Inschrift: COME ABRAHAM • E LOTTh SI • PARTI/ RONO • DE LA • TERRA • DE CALDEI:

Kat. Nr. 116 (1851), Verz. Nr. 291 (1841), Inv. Nr. 99.

Nach Fresko. 1367. Bartolo di Fredi (um 1330 - 1410).

²¹⁷¹ Verzeichnis, Nr. 132. StA Düsseldorf, II 618, 24v. Mosler folgt ihm darin. MOSLER, Museum Ramboux, S. 21.

²¹⁷² SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, IV, pl. CXXVI, 4.

²¹⁷³ GIUMELLI, I Monasteri Benedettini di Subiaco, Abb. 170.

S. Gimignano, Collegiata, Wand des südlichen Seitenschiffes, 4. Joch, 2. Register.

Dieses, das folgende und ein weiteres Blatt (*Kat. Nrn. 172* und *186*) hätten noch zwischen Ende 1840 und Anfang Oktober 1841 entstehen oder zumindest vollendet werden können²¹⁷⁴ – Skizzen, die Ramboux nach anderen Fresken des Zyklus’ angefertigt hat, datieren vom August 1841. Die Kirche hat Ramboux bereits während des ersten Italienaufenthalts besucht²¹⁷⁵ (siehe dazu *Kat. Nr. 186*). Zeitgenössisch bekannt und auch für Ramboux wichtig waren die Fresken mit Szenen aus dem Alten Testament deshalb, weil sie datierbar und zuschreibbar sind: Ramboux erwähnt in seinem Verzeichnis von 1840 die Inschrift „AD 1365 Bartolus Magistri Fredi me pinxit“,²¹⁷⁶ die er wohl nicht vor Ort gelesen hat – Rumohr zumindest hat sie dort nicht aufgefunden²¹⁷⁷ – sondern aus Vasaris *Vite* übernommen hat. Mosler übernimmt die Datierung nicht.²¹⁷⁸ Rumohr schätzt die Fresken als technisch unvollkommen ein, lobt aber die Schlichtheit der ikonografischen Auffassung und die zum „Schönen hinneigende“ Gesichtsbildung.²¹⁷⁹ Die Auswahl des auf dem vorliegenden Blatt abgebildeten Freskos traf Ramboux wohl auch vor ikonografischem Hintergrund – die Darstellung ist identisch und somit vergleichbar mit dem kopierten Mosaik in S. Maria Maggiore (*Kat. Nr. 2*). Entscheidend für die Auswahl war aber vielleicht auch der Erhaltungszustand: Der Freskenzyklus Bartolo di Fredis mit Szenen aus dem Alten Testament war bereits beim Zeitpunkt der Entstehung der Kopie infolge von zahlreichen Restaurierungen²¹⁸⁰ seit längerer Zeit teilweise entstellt.²¹⁸¹ Laut Ramboux waren alle Fresken bis auf etwa vier von Übermalungen betroffen.²¹⁸² Vielleicht wählte Ramboux dieses aufgrund seines noch weitestgehend als original eingeschätzten Zustandes aus. Tatsächlich aber offenbart das Aquarell deutliche Abweichungen vom heutigen Erscheinungsbild²¹⁸³ des Freskos. Es zeigt zum einen später abgenommene Übermalungen und dokumentiert zum anderen den Zustand vor einer 1887 - 1891 durchgeführten Restaurierung Domenico Fiscalis.²¹⁸⁴ Der Kunsthistoriker Giovanni B. Cavalcaselle

²¹⁷⁴ HUECK, Le copie de Johann Anton Ramboux, S. 3. Das Blatt war in einer Lieferung von Aquarellen enthalten, die Ramboux nach dem 11. 10. 1841 an die Düsseldorfer Akademie schickte. Ein Abschrift des entsprechenden, der Lieferung beigefügten Verzeichnisses trägt dieses Datum. Verzeichnis, 32r. StA Düsseldorf, II 618. Die erste Lieferung von Aquarellen hatte Ramboux nach dem 15. Dezember 1840 abgeschickt. Verzeichnis, 30r. StA Düsseldorf, II 618.

²¹⁷⁵ Im Skizzenbuch HZ 2513 fol. 43 und 44 finden sich die Skizzen von der *Auferweckung des Lazarus* und *Judas empfängt die Silberlinge*, die um 1822 entstanden. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nrn. 528 - 529. Zu den übrigen Skizzen ist der August 1841 notiert. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 220. Das Skizzenbuch in Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Grafische Sammlung.

²¹⁷⁶ Verzeichnis, Nr. 291. StA Düsseldorf, II 618, 31v.

²¹⁷⁷ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 295.

²¹⁷⁸ MOSLER, Museum Ramboux, S. 21.

²¹⁷⁹ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 294 - 297 und S. 360. ZIEMKE, Siena, S. 275 und 277.

²¹⁸⁰ Im 18. Jahrhundert waren einige der Darstellungen nur noch in Umrissen erkennbar, mindestens die ersten drei Szenen in der Eingangszone waren infolge von Restaurierung und Übermalung 1745 entstellt. FREULER, Bartolo di Fredi, S. 53.

²¹⁸¹ Bereits im 15. Jahrhundert kam es zu Restaurierungen. 1745 wurden die gravierend beschädigten Fresken einer 10monatigen Restaurierung, die auch Übermalungen beinhaltete, unterzogen. FREULER, Bartolo di Fredi, S. 349 und S. 51..

²¹⁸² „Die affresken von Maestro Fredi in der Collegiata a S. Gimignano sind beynahe alle bis auf etwa 4 übersch...t [über schmiert?], [...]“. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Skizzenbuch HZ 2515, fols. 57 und 56v. Der Eintrag ist nicht zu datieren.

²¹⁸³ FREULER, Bartolo di Fredi, (Falt-)Tafel I. BAGNOLI, La Collegiata, (Falt-)Tafel 3.

²¹⁸⁴ 1887 - 1891 restaurierte Fiscalis die Fresken unter der Leitung Giovanni B. Cavalcaselles. Freuler schreibt die Übermalungen und Retuschen auch diesem Eingriff zu. Einige der Übermalungen sind bei einer weiteren Restaurierung in den 1970er Jahren entfernt worden. Weitestgehend verloren ist auch die *a secco* aufgesetzte Malerei. FREULER, Bartolo di Fredi, S. 439 und S. 53. Zur Restaurierung Fiscalis CESANI, San Gimignano, S. 291 - 327.

(1819 - 1897) beobachtete vor 1885 Übermalungen, die die Hintergründe, Figuren, Faltenwürfe und Konturen betrafen.²¹⁸⁵

Auf dem Aquarell besitzen die Baumstämme eine leicht veränderte Form, die Baumkronen sind in sich geschlossen, einzelne Blätter sind nicht zu erkennen. Die Gebäude der Stadt auf dem Hügel weisen keine Fensteröffnungen auf. Allerdings finden sich auf dem Aquarell keine für die übermalten Fresken typische starke dunkle Konturierung bestimmter Bereiche,²¹⁸⁶ sondern feinere und hellbraungrau gefärbte Konturen. Auffällig sind die Abweichungen der Figuren Abrahams und Loths. Anders als auf dem Fresko heute umgreift Loths Hand den Stock lockerer. Wie das Aquarell zeigt betrafen die für das Gesicht Loths nachgewiesenen Übermalungen²¹⁸⁷ offenbar auch Haar und Bart (*Abb. 172*). Das Haar Abrahams ist auf dem Aquarell dunkelgrau (und nicht weiß), der Haaransatz an der Stirn verläuft horizontal. Das Haar lässt das Ohr frei. Der Gesichtsausdruck ist verändert, die Augenlider scheinen schwerer. Wie auch bei Abraham zu beobachten, werden einzelne Haarsträhnen nicht gesondert, nahezu graphisch wiedergegeben, auch ist das Haar nicht gewellt. Abraham trägt einen „geschlossenen“ weißen Vollbart. Sowohl bei Loth als auch bei Abraham sind keine Falten an den Augenwinkeln und auch keine Stirn- und Nasenwurzelfalten zu beobachten. Die Position beider Köpfe ist im Bezug zum Stadttor verändert, während die Position der Körper im Bezug zum Tor beibehalten ist: Der Kopf Abrahams ist ein Stück vorgerückt, so dass ein Teil des Hinterkopfs und das Ohr sichtbar sind. Am linken Rand von Loths unterer Gesichtshälfte wird ein Stück des Stadttors sichtbar, gleichzeitig ist der Halsbereich auf der rechten Seite schmaler. Weitere Abweichungen betreffen die Gestaltung der Gewänder.

Literatur: ZIEMKE, Johann A. Ramboux, Kat. Nr. 536; ZIEMKE, Siena, S. 276 - 277 und Anm. 236.

Kat. Nr. 172

Christus beruft Petrus und Andreas zu Aposteln

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,7 x 43,2 cm. Darstellung: 34,8 x 34,5 cm.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: „Berna e Giovanni di Asciano Senesi deping: 1380. „
Verz. Nr. 292 (1841), Inv. Nr. 101.

Nach Fresko. Um 1340. Lippo Memmi? (nachweisbar 1317 - 1347).

S. Gimignano, Collegiata, Wand des nördlichen Seitenschiffs, 2. Register.

Siehe auch ***Kat. Nr. 171***.

Anders als der Zyklus mit Szenen aus dem Alten Testament (*Kat. Nr. 171*) galt der etwas jüngere Zyklus mit Szenen aus dem Leben Christi bei Rumohr u.a. wegen der lebendigeren, schärfer gezeichneten Figuren als vollkommener.²¹⁸⁸ Ramboux wählte aus dem Zyklus nur zwei Fresken wohl besonders aufgrund ikonografischer Interessen aus. Die Berufung der Apostel sollte auch Gegenstand zweier

²¹⁸⁵ CROWE/CAVALCASELLE, Storia della pittura in Italia, III, S. 142.

²¹⁸⁶ FREULER, Bartolo di Fredi, S. 54.

²¹⁸⁷ FREULER, Bartolo di Fredi, S. 56 und Abb. 53.

²¹⁸⁸ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 295 - 296.

weiterer Aquarelle nach einem Fresko und einer Tapiserie aus dem 15. bzw. 16. Jahrhundert sein (*Kat. Nrn. 222 und 311*). Zu dem anderen Fresko siehe *Kat. Nr. 186*.

Die leichten Abweichungen, die das vorliegende Aquarell vom heutigen Erscheinungsbild des Freskos²¹⁸⁹ zeigt, betreffen ähnliche Merkmale wie das obige Blatt (*Kat. Nr. 171*) und lassen auf eine Übernahme später abgenommener Retuschen schließen. Auch hier sind Veränderungen in den Handhaltungen, Konturierung und Gewandgestaltung zu beobachten. Auf dem Aquarell umgreift die Hand Petri das Ruder des Bootes etwas lockerer. Die Riemenschlaufe, die sich um das Ruder legt, besitzt einen größeren Durchmesser und ist am obersten Rand des Bootes so befestigt, dass die Öffnung parallel zum Wasserspiegel verläuft. Daumen und Finger der rechten Hand Petri sind stärker ausgestreckt; auch die Finger, insbesondere der Ringfinger der rechten Hand Christi, sind stärker gestreckt. An der das Gewand raffenden linken Hand Christi ist auch der Daumen sichtbar. Die rechte Schulter Petri ist weniger rund und flacher, in dieser Folge wird auch der Oberarm anatomisch korrekter wiedergegeben. Die Oberteile der Apostelgewänder sind insbesondere über dem Brustbein und an den Ärmeln faltenreicher; die Halsausschnitte sind nicht dunkel konturiert, liegen lockerer auf und nehmen einen leicht veränderten Verlauf. Die Nimben werden an ihren Rändern von einem Rundbogenfries umlaufen.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, *Kat. Nr. 527*; ZIEMKE, Siena, S. 214.

Kat. Nr. 173

Christus gewährt Franziskus den Ablass

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 35,6 x 47,6 cm.

Kat. Nr. 117 (1851), Verz. Nr. 148 (1840), Inv. Nr. 282.

Nach Fresko. Um 1439. Pietro di Giovanni Mezzaforte (?).

Assisi, Oratorio di San Francescuccio, Fassade, Nische über dem Eingang.

Ramboux schreibt das Fresko einem unbekanntem Meister des 14. Jahrhunderts zu.²¹⁹⁰

Vielleicht wurde Ramboux bei einem Spaziergang durch Assisi auf das Fassadenfresko aufmerksam. Das Aquarell, für dessen Anfertigung Ramboux gewiss ein Gerüst benötigt hat, entstand wohl während der längeren Assisiaufenthalte zwischen 1835 und 1837. Das heute in einigen Bereichen stark abgeriebene²¹⁹¹ Fresko²¹⁹² sah Ramboux wohl nur unwesentlich besser erhalten und rekonstruierte die undeutlichen Bereiche, besonders am unteren Rand oder auch die Gruppe um den heiligen Franz vor dem Altar. Leichte Ungenauigkeiten bei der Übertragung der Komposition betreffen zum Beispiel den etwas größeren Abstand zwischen dem Blumenkranz des hl. Franz und der Engelsgloriole mit Maria und Christus. Bedingt durch die relativ starke Verkleinerung des Freskos fällt die Nachbildung des Faltenwurfs etwas vereinfachter aus, ebenso wie die Modellierung der Gesichter.

²¹⁸⁹ BAGNOLI, La Collegiata, (Falt-)Tafel 1.

²¹⁹⁰ Verzeichnis, Nr. 148. StA Düsseldorf, II 618, 25r.

²¹⁹¹ TODINI, La Pittura Umbra, I, S. 29.

²¹⁹² RITZERFELD, Pietas – Caritas – Societas, Abb. 57a. Ein älteres Foto bei ZOCCA, Catalogo, Abb. 212.

Literatur: RITZERFELD, Pietas – Caritas – Societas, Abb. 63.

Kat. Nr. 174

Marienkronung umgeben von Engeln

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 38,7 x 53,2 cm. Darstellung: 33,1 x 50,1 cm.

Kat. Nr. 118 (1851), Verz. Nr. 102 (1840), Inv. Nr. 43.

Nach Fresko. Um 1350. Puccio Capanna (dokumentiert 1300 - 1350).

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Kapelle des hl. Stanislaus, Spitzbogennische über Kanzel.

Passavant erwähnt eine Marienkronung Tommaso Giottinos über einer Kanzel mit umgebenden Szenen aus dem Leben des hl. Nikolaus.²¹⁹³ Das Fresko war damit relativ bekannt in Nazarener-Kreisen. Ramboux schreibt die Marienkronung 1840 Fra Martino zu und datiert sie auf das Jahr 1340.²¹⁹⁴ Ob Ramboux das Fresko noch intakter gesehen hat als heute, ist unklar – dennoch hat er es bestimmt nicht so vollständig gesehen, wie er es dem Betrachter vorführt: das Fresko ist nämlich nicht vollendet worden,²¹⁹⁵ vom unteren Bereich des Freskos sind nur die Vorzeichnungen erhalten.²¹⁹⁶ Folglich muss Ramboux den Thronsockel mit der grünen Auflage, die im Vordergrund stehenden drei Engel links und den ersten und dritten Engel von rechts jeweils unterhalb des Kopfes ergänzt haben. Anhaltspunkte dazu lieferten ihm im Fall der Engel die einfachen Vorzeichnungslinien. Der heute wohl durch eine Beschädigung verlorene Kopf des äußerst rechts stehenden Engels könnte Ramboux noch intakt gesehen haben; vom Rest – dem Thronsockel, der Auflage und dem orangefarbenen Boden – ist auf dem Fresko dagegen heute nichts zu entdecken. Fraglich ist, ob die äußersten Engel Flügel tragen sollten: wohl deutete Ramboux einen am Rücken des linken Engels heute zu erkennenden Fortsatz als Flügelansatz und übertrug diesen Befund spiegelbildlich auf den äußerst rechten Engel. Bei der Haltung und den Gewändern der Engel orientierte sich Ramboux am erhaltenen Engel und variierte lediglich die Gewandfarben. Bei der Wiedergabe der vorhandenen Darstellung fallen Abweichungen besonders bei Christus auf: Der Kopf ist bei Ramboux stärker ins Profil gedreht. Der verhältnismäßig dick wirkende Hals Christi geht offenbar auf eine Fehlinterpretation zurück: wohl deutete Ramboux den heute erkennbaren Kragen (?) als Hals. Vom Kopf Marias und dem eines Engels nahm Ramboux Durchzeichnungen ab.²¹⁹⁷

Literatur: ZIEMKE, Johann A. Ramboux, Kat. Nr. 411; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 229 und Abb. 16.

Kat. Nr. 175

Madonna und hl. Klara von Engeln umgeben

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 45,6 x 59,3 cm. Darstellung: 38,0 x 51,1 cm.

Unterhalb der Darstellung mit hellbrauner Feder: TOMASO GIOTTINO PINX.

²¹⁹³ [PASSAVANT], Ansichten, S. 186.

²¹⁹⁴ Verzeichnis, Nr. 102. StA Düsseldorf, II 618, 23v. ZIEMKE, Assisi, S. 187.

²¹⁹⁵ POESCHKE, San Francesco, S. 119.

²¹⁹⁶ POESCHKE, San Francesco, Tafel 302. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 307 und Detailabb. 308.

²¹⁹⁷ ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 230.

Kat. Nr. 119 (1851), Kat. Nr. 35 (1841), Verz. Nr. 109 (1840), Inv. Nr. 10.

Nach Fresko. Giotto-Schüler.

Assisi, S. Chiara, Kappe des Vierungsgewölbes über Hauptaltar.

Siehe auch *Kat. Nr. 117*.

Ramboux folgt der zeitgenössischen Zuschreibung des Freskos²¹⁹⁸ an Tommaso di Stefano gen. Giottino (1324 - 1356),²¹⁹⁹ dem „Sohn der Tochter Giottos und Schüler seines Vaters“.²²⁰⁰ Die Wiedergabe entstand, zusammen mit anderen Aquarellen nach Fresken dieser Kirche (*Kat. Nrn. 117 - 121*), zwischen Mai und Ende Juli 1834.²²⁰¹ Das Interesse galt hier wieder der heiligen Clara als wichtigster Heiliger Assisis, die hier Maria zur Seite gestellt ist. Bei der Überführung des Gewölbekappenfreskos²²⁰² in die Ebene begradigte Ramboux das Fresko im unteren Bereich und verzerrt damit die Darstellung: die Unterkörper der beiden Heiligen werden dabei leicht verlängert.

Die Tituli mit brauner Feder unterhalb der Heiligen lesen sich auf dem Aquarell: S. MARIA MATER XP(über P ~)I S. CLARA VIRGU.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 424; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 242; LUNGHI, decorazione pittorica, S. 198 - 199 und Abb. auf S. 226.

Kat. Nr. 176

Tod des Jünglings von Sessa

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 39,9 x 54,4 cm. Darstellung: 36,3 - 36,9 x 50,6 cm. Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: TOMASO GIOTTINO PINXIT.

Kat. Nr. 120 (1851), Verz. Nr. 107 (1840), Inv. Nr. 73.

Nach Fresko. Ausschnitt. Um 1313. Giottowerkstatt.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, nördlicher Querhausarm, westlicher Teil der nördlichen Abschlusswand.

Die drei Wunderdarstellungen aus der Legende des hl. Franz in der Unterkirche, aus denen Ramboux nur dieses eine Fresko kopierte, galten zu Ramboux' Zeiten als besonders lobenswert wegen ihrer technischen Ausführung („fleißige zarte Ausführung“), der Naturbeobachtung („Geschmeidigkeit der Bewegung“) und dem Ausdruck der Figuren.²²⁰³ Für Ramboux war das Fresko auch deshalb abbildungswürdig, weil es Künstlerbildnisse enthalten soll: Ramboux vermerkt, dass sich unter den Dargestellten die Bildnisse Giottos und Tommaso di Stefanos (Giottinos) befinden sollen und schreibt es letzterem zu.²²⁰⁴ Ramboux konzentrierte sich beim Kopieren besonders auf die Figurengruppe: er be-

²¹⁹⁸ ZIEMKE, Assisi, S. 188.

²¹⁹⁹ Verzeichnis, Nr. 109. StA Düsseldorf, II 618, 24r. Mosler folgt ihm darin. [MOSLER], Verzeichnis, S. 6.

²²⁰⁰ MOSLER, Museum Ramboux, S. 21 - 22.

²²⁰¹ In diesem Zeitraum hielt sich Ramboux in Assisi auf und suchte gezielt die Fresken in S. Chiara auf. Brief von Ramboux an Johann D. Passavant vom 27. 7. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 604, 1059v.

²²⁰² LUNGHI, La decorazione pittorica, Abb. auf 225.

²²⁰³ ZIEMKE, Assisi, S. 185.

²²⁰⁴ Verzeichnis, Nr. 107. StA Düsseldorf, II 618, 23v. Auch auf einer Durchzeichnung. ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 205.

schnitt die Darstellung am rechten und oberen Rand um die Darstellung der Hausruine und am oberen Rand um ein Stück des Himmels.²²⁰⁵ Ferner weicht das Aquarell, besonders erkennbar an der Farbgebung der Gewänder, nur minimal vom heutigen Befund des Freskos ab und legt einen leicht besseren Erhaltungszustand des Freskos zur Zeit der Kopieerstellung zwischen 1834 und 1837 nahe. So ist das Übergewand des zur Zeit Ramboux' für Giotto gehaltenen Figur äußerst links auf dem Aquarell grün-blau mit vereinzelt hellroten (z. B. im Bereich des Oberarms) und über das Gewand verteilten beigen Reflexen. Das Gewand der Frau, die ihre Hände gefaltet hält, ist im oberen Bereich grün-blau, im unteren Bereich dagegen kupferrot.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 385; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 203.

Kat. Nr. 177

Bildnis des Giotto di Bondone

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 48,0 x 34,7 cm. Darstellung: 33,3 x 24,6 cm.

Unterhalb der Darstellung mit grauer Feder: GIOTTO PITTORE/ FIORENTINO

Verz. Nr. 243 (1840), Inv. Nr. 16.

Nach Fresko. Ausschnitt aus *Der Tod des Jünglings von Sessa*. Um 1313. Giottowerkstatt.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche, nördlicher Querhausarm, westlicher Teil der nördlichen Abschlusswand.

Vasari erwähnt ein Bildnis Giottos, das sich in der Kirche S. Francesco befinden soll. Diese Erwähnung ist in der Zeit danach und zur Zeit Ramboux' populär und häufig²²⁰⁶ und u.a. auch in den 1820 erschienenen *Ansichten* Passavants zu finden.²²⁰⁷ Dieser Hinweis wurde auf den Kopf in dem Fresko *Der Tod des Jünglings von Sessa* bezogen, den Ramboux hier vergrößert abbildet, nachdem er bereits das gesamte Fresko kopiert hatte (***Kat. Nr. 176***). Den Nazarenern galt Giotto als „gewaltiger Riesengeist“, als „Vater des großen erhabenen Stils in der Malerei der Zeit“ des Mittelalters, der wohl nie „übertroffen worden [ist] in der Größe und Wahrheit der Idee, im ernsten, durchgreifenden Zusammenhang einer einzelnen oder einer Reihe von Darstellungen.“²²⁰⁸

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 386; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 24. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 24.

Kat. Nr. 178

Die Vision des hl. Augustinus

Gouache auf Papier. Blatt: 47,7 x 62,8 cm. Darstellung: 35,3 x 56,1 cm.

Verz. Nr. 128 (1840), Inv. Nr. 136.

Mosler folgt dieser Zuschreibung. MOSLER, Museum Ramboux, S. 22.

²²⁰⁵ LUNGI, The basilica, Abb. auf S. 116. BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 1140.

²²⁰⁶ ZIEMKE, Assisi, S. 184.

²²⁰⁷ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 184.

²²⁰⁸ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 37 - 38.

Nach Fresko. 1357. Ugolino di Prete Ilario (tätig zwischen 1357 - 1408) und Piero di Puccio (tätig zwischen 1357 - 1394).

Orvieto, Dom, Cappella del Corporale, 2. Joch, Gewölbekappe.

Vasari erwähnt die beiden Zyklen, aus denen Ramboux insgesamt fünf Fresken kopiert hat, nur kurz; die Fresken im Chor schreibt er Ambrogio Lorenzetti, die in der Kapelle del Corporale Pietro Cavallini zu. Die nächsten Erwähnungen finden die Fresken erst wieder bei della Valle, vor allem in der 1791 verfassten *Storia del Duomo di Orvieto*, und werden Ugolino zugeschrieben; wohl folgte Ramboux ihm, wenn er die auf den Aquarellen kopierten Fresken „Ugolino di Prete Ilario Orvietano“ zuschreibt.²²⁰⁹ In della Valles Schrift werden die Fresken der Cappella del Corporale nicht näher behandelt – es wird auf ihre Inschriften verwiesen und bemerkt, dass die Bilder am Fenster beschädigt und verblasst seien; die Fresken im Chor dagegen werden genau aufgezählt.²²¹⁰ 1821 wird im *Kunstblatt* von „fast unkenntlichen Fresco-Gemälden [...] in der Capella del Corporale in Orvieto“ berichtet und die fehlende Anmut und falschen Proportionen kritisiert.²²¹¹ Für Ramboux bildete wohl besonders ihre bisherige Vernachlässigung im Gegensatz zu den bekannten, benachbarten Fresken und ihr drohender Verfall ein Grund für die Abbildung – interessant waren sie für ihn auch wegen der relativ seltenen Ikonografien im Zusammenhang mit teilweise sehr bekannten Heiligen. Ramboux war sich unsicher, was sie darstellen: er nannte sie „Betrachtung des hl. Augustinus“, „S. Paul und die Selbstprüfung“ (*Kat. Nr. 179*), „S. Thomas vor dem Crucifix kniend“ (*Kat. Nr. 180*) und „Der Ritter wo die Leidenschaften bekämpft“ (*Kat. Nr. 181*).²²¹²

Ramboux hielt sich vor Ende Oktober 1837²²¹³ und nochmals im Jahr 1838²²¹⁴ in Orvieto auf und es ist relativ wahrscheinlich, dass die Aquarelle nach den Fresken des von den Nazarenern offenbar geschätzten Ugolino²²¹⁵ während dieser Aufenthalte entstanden sind. Sicher ist, dass die insgesamt fünf Aquarelle vor der großflächigen Übermalung der Fresken durch Antonio Bianchini und Luigi Lais zwischen 1855 und 1860²²¹⁶ angefertigt wurden. Besonders die wohl auf Beschädigungen beruhende Unansehnlichkeit der Wandfresken hatte zunächst Planungen ihrer Zerstörung und einer Neuausschmückung der Wände Vorschub geleistet; kein geringerer als der Ramboux-Bekannte Johann Friedrich Overbeck (1789 - 1869) sollte, nachdem er sich 1853 vergeblich für eine Restaurierung der Fresken eingesetzt hatte, 1853 planen, die Fresken mit seinem bereits zuvor ausgearbeiteten Sieben-Sakramente-Zyklus²²¹⁷ zu übermalen; doch die Verantwortlichen entschieden für die Erhaltung der

²²⁰⁹ Verzeichnis, Nr. 126 - 130. StA Düsseldorf, II 618, 24v.

²²¹⁰ VALLE, *Storia del Duomo di Orvieto*, S. 115, 117f, 196f, 201, 234, 283 - 286.

²²¹¹ *Kunstblatt*. 1821, Nr. 46, 7.6. 1821, S. 182. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 227.

²²¹² Verzeichnis, Nr. 126 - 129. StA Düsseldorf, II 618, 24v.

²²¹³ Brief von Ramboux an Johann D. Passavant vom 31. 10. 1837. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 611, 1072v.

²²¹⁴ Eine Zeichnung trägt die Bezeichnung: Due Orvietane col ... in Capo. 1838. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 99, S. 87. ZIEMKE, Ramboux und die frühe italienische Kunst, S. 18.

²²¹⁵ Passavant erwähnt ihn und die Fresken in den *Ansichten*. [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 188.

²²¹⁶ SURH, *Corpus Christi*, S. 101 - 116. CARLI, *Duomo*, S. 81.

²²¹⁷ SURH, *Corpus Christi*, S. 103. Zum Sakramente-Zyklus siehe FASTERT, Sabine: *Die sieben Sakramente von Johann Friedrich Overbeck. Ein nazarenisches Kunstprojekt im Kontext seiner Zeit*, (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München 68), München 1996.

Wandfresken²²¹⁸ und beauftragten Bianchini und Lais mit einer sorgfältigen „Restaurierung“, die freilich auch Übermalungen beinhaltete. Wie die Aquarelle nach den vier Gewölbekappen zeigen, fielen diese Übermalungen umfangreicher aus als bislang²²¹⁹ angenommen. Die Aquarelle Ramboux' zeigen, dass bei diesen Maßnahmen neben der Ergänzung von Fehlstellen auch durch eine Übermalung intakter Bereiche nicht nur Komposition und Ikonografie²²²⁰, sondern auch der Darstellungsstil der mittelalterlichen Künstler verändert wurde.

Ramboux nutzte für die Anfertigung ein Gerüst und wird sich die wohl mehr oder weniger stark beschädigten Fresken von Nahem betrachtet haben. Da die Aquarelle keine Anhaltspunkte für vorliegende Beschädigungen geben, sind sie wohl in unbestimmtem Umfang rekonstruierend wiedergegeben worden. Wie die Erfahrung lehrt, wird sich Ramboux dabei bemüht haben, seine Rekonstruktionen auf vorgefundene Darstellungsreste zu stützen. Innerhalb der Darstellung liest sich der Titulus in weißer Farbe auf dem vorliegenden Aquarell: • CIBV^S SV(über V -) GRANDIV(über V -) CRESCE ET MANDVCABIS ME • Unterhalb der Darstellung auf einem hellgrauen Streifen Wiedergabe der beiden Titulu mit dunkelbrauner Feder: Links: AGVSTINV^S LONGE ADEO •/ IN REGIONE DISSIMITUDINIS • : ~ Rechts: AVDIVIT VOCEM/ DE EXCELISO • : ~

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 545.

Kat. Nr. 179

Die Warnung des hl. Paulus

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,8 x 62,9 cm. Darstellung: 35,5 - 35,8 x 56,4 cm. Verz. Nr. 126 (1840), Inv. Nr. 133.

Nach Fresko. 1357. Ugolino di Prete Ilario (tätig zwischen 1357 - 1408) und Piero di Puccio (tätig zwischen 1357 - 1394).

Orvieto, Dom, Cappella del Corporale, 2. Joch, Gewölbekappe.

Siehe auch ***Kat. Nr. 178***.

Leider konnte mangels guter Abbildung kein Vergleich mit dem Fresko²²²¹ durchgeführt werden. Der lange, aus 1. Korinther 11, 28 - 29 stammende Titulus in der Darstellung liest sich auf dem Aquarell: PRET AS[über S -]T SEIP[über P -]M/ hOMO T SIC DE PA/ NE ILLO EDHT T DE/ CALICE BIBAT • OVI/ MAD[AD ligiert und mit -]VCHT T BIBIT/ IDIGNE[über beiden I je -] • IVDICIV[über V -] SIBI/ MADVCAT T BIBIT • Unterhalb des Paulus auf der untersten Treppenstufe steht: S[darüber -] • PAVLVS AP[über P -]LS •

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 544.

²²¹⁸ Ausschlaggebend dafür war nicht zuletzt die Tatsache, dass die Fresken ein zeitlich sehr nahes, wunderbares Ereignis abbildeten. Dazu waren die Schäden nicht so groß, um eine Zerstörung zu rechtfertigen. SURH, Corpus Christi, S. 104.

²²¹⁹ Surh stellt eine geringfügige Retuschierung der vier Gewölbefresken fest. Ramboux' Aquarelle sollen den relativ guten Erhaltungszustand der Fresken dokumentieren, da sie präzise das reproduzieren, was heute und vor hundert Jahren zu sehen ist bzw. war. Es stünde daher fest, dass die Gewölbefresken original erhalten seien. SURH, Corpus Christi, S. 106 und S. 151.

²²²⁰ SURH, Dominique N.: Corpus Christi and the Cappella del Corporale at Orvieto, Diss. University of Virginia 2000.

²²²¹ HARDING, Guida, Abb. S. 54.

Kat. Nr. 180Die Vision des hl. Thomas von Aquin

Gouache und Goldauflage auf Papier. Blatt: 47,8 x 62,8 cm. Darstellung: 35,5 - 35,7 x 56,6 - 56,8 cm.

Verz. Nr. 127 (1840), Inv. Nr. 134.

Nach Fresko. 1357. Ugolino di Prete Ilario (tätig zwischen 1357 - 1408) und Piero di Puccio (tätig zwischen 1357 - 1394).

Orvieto, Dom, Cappella del Corporale, 2. Joch, Gewölbekappe.

Siehe auch **Kat. Nr. 178**.

Entgegen der bisherigen Einschätzung wurde dieses Gewölbefresko²²²² bei der Restaurierung 1855 nachhaltig verändert.²²²³ Das Aquarell zeigt den Kopf des hl. Thomas im Profil, der einfache Nimbus ist nicht rot umrandet. Das weiße Untergewand reicht weiter aus dem Mantel heraus, schließt auf der Höhe der Handgelenke ab und fällt deutlich vor dem Mantel bauschig auf den Boden und verdeckt dabei den hinteren, rechten Teil des Mantels. Die seitlich vom Altar dargestellten Kerzen sind schmaler, die Kerzenflammen kleiner. Die Größe der rechten, vorderen Kerze ist verändert. Auf dem Altar liegt keine Hostie. Der Kelch ist offensichtlich mit Rotwein oder Blut gefüllt, zwei rote Farbspuren laufen an der Kupa des Kelches herab. Die Kupa besitzt eine glatte Wandung. Christus ist mit vier Nägeln an das Kreuz geschlagen; folglich liegen die beiden Füße (und die Beine) nebeneinander. Ein Suppedaneum ist nicht vorhanden. Die angenagelten Hände sind stärker geschlossen; aus der Seitenwunde rinnt Blut (und keine rotgoldene Blütengirlande). Das kürzere Lententuch weist keine verzwirbelten Zipfel auf. Die Augen Christi sind geschlossen; die roten Kreuzbalken seines nicht umrandeten und einfachen Nimbus' sind gleichmäßig sichtbar. Das Wandkompartiment direkt hinter Christus ist etwas dunkler rot als das links daneben liegende. Wandvorlagen und Rippen sind glatt. Ungeschmückt sind auch die Schauseiten des Altarpodests; das Altartuch ist weiß und reicht ein Stück über die Seite des Altars herab. Die darunterliegende Gestaltung der Altarseite besteht aus mehreren unterschiedlich breiten Streifen. Die rechte Kante ist von einem grünen Band bedeckt. Das Muster der roten Verkleidung des Altars ist verändert und Ton-in-Ton gehalten. Der vorderste der drei Mönche links steht noch hinter der Säule der Kapelle. Sein Kopf ragt etwas mehr aus der Kapuze heraus, seine Augen scheinen auf den hl. Thomas gerichtet zu sein – die Pupillen sind nicht zu erkennen. Die Kapuze verdeckt das Gesicht des rechts hinter im stehenden Bruders nicht. Mit der (vom Betrachter aus) linken Hand, deren Finger eng nebeneinander liegen, rafft er das weiße Untergewand des links hinter ihm stehenden Bruders. Sein eigenes Untergewand ist kürzer als auf dem Fresko heute, fällt bauschig auf den Boden und lässt dabei die schwarzen Spitzen der Schuhe frei. Die Gesichter aller Figuren sind verändert; die beiden Mitbrüder blicken den hl. Thomas an.

Der Titulus auf dem aufgeschlagenen Codex liest sich auf dem Aquarell: VE/ RE// EC/ BV. Auf dem hellgrauen Streifen unterhalb der Darstellung gibt Ramboux schwer lesbare, mit Bleistift geschriebe-

²²²² HARDING, Guida, Abb. S. 54.

²²²³ Surh sieht im Vergleich des Aquarells mit dem heutigen Zustand des betreffenden Freskos keine Abweichungen und interpretiert die Aquarelle Ramboux' insgesamt als „virtuelle Photographien“. SURH, Corpus Christi, S. 151.

ne, teilweise stark fragmentierte Buchstaben des Titulus wieder: BENE SCRIPISTI PRIMA ... THO..... T.....ERA(?) ERC DEPIE..... Heute ist unterhalb des Freskos zu lesen: BENE • SCRIPTISTI • DE • ME • THOMA • QVA[über A ¯] • ERGO/ RECIPIES • PRO • TVO • LABORE • MERCEDEM// DNE[über N ¯] • NON • ALIAM • MERCEDEM • REQUIRO • NISI • TE • SOLVM. Die Inschrift war in den späten 1830er Jahren entweder stark verschmutzt oder tatsächlich nicht mehr vorhanden und ist bei den „Restaurierungsmaßnahmen“ zwischen 1855 - 1860 entsprechend ergänzt worden.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 546.

Kat. Nr. 181

Die Vision des hl. Johannes auf Patmos

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,8 x 62,7 cm. Darstellung: 35,7 x 56,8 - 57,2 cm. Verz. Nr. 129 (1840), Inv. Nr. 135.

Nach Fresko. 1357. Ugolino di Prete Ilario (tätig zwischen 1357 - 1408) und Piero di Puccio (tätig zwischen 1357 - 1394).

Orvieto, Dom, Cappella del Corporale, 2. Joch, Gewölbekappe.

Siehe auch ***Kat. Nr. 178***.

Ramboux nennt das Fresko wohl aus Unkenntnis der seltenen Ikonografie „Der Ritter wo die Leidenschaft bekämpft“.²²²⁴ Im Gegensatz zum Erscheinungsbild des Freskos heute befinden sich keine sieben Sterne in der rechten Hand Christi²²²⁵ – sie sind wohl 1855 - 1860 auf dem Fresko ergänzt worden. Der weiße Titulus innerhalb der Darstellung liest sich auf dem Aquarell: • VINCETI DABO MĀNA ASCONDI TV • Der unterhalb der Darstellung auf hellgrauem Streifen in brauner Feder wiedergegebene Titulus stimmt mit dem heutigen Befund überein: DATA EST EI CORONA • T ESIVIT VINCENS • / VT VINCERET • : ~

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 547.

Kat. Nr. 182

Urban IV. nimmt das Kelchtuch von Bolsena in Riochiarro bei Orvieto entgegen

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 42,2 x 72,5 cm. Darstellung: 37,6 x 67,3 cm.

Kat. Nr. 121 (1851)²²²⁶, Verz. Nr. 130 (1840), Inv. Nr. 144A.

Nach Fresko. 1357 - 1364. Ugolino di Prete Ilario (tätig zwischen 1357 - 1408) und Piero di Puccio (tätig zwischen 1357 - 1394).

Orvieto, Dom, Capella del Corporale, Ostwand.

²²²⁴ Verzeichnis, Nr. 129. StA Düsseldorf, II 618, 24v.

²²²⁵ SURH, Corpus Christi, S. 206.

²²²⁶ Mosler schreibt das Fresko korrekt zu, ohne jedoch seinen genaue Standort im Dom anzugeben. MOSLER, Museum Ramboux, S. 22.

Siehe auch *Kat. Nr. 178*.

Die Darstellung war unter Nazarenern nicht unbekannt: 1813 hatte der Lukasbruder Philipp Veit (1793 - 1877) eine Zeichnung vom *Wunder von Bolsena* in Orvieto, bei dem es sich wohl nicht um eine Wiedergabe des vorliegenden, sondern eines anderen Freskos handelte, an Johann Friedrich Overbeck (1789 - 1869) geschickt.²²²⁷

Auf dem vorliegenden Blatt fallen die Abweichungen vom heutigen Zustand des Freskos²²²⁸ stärker aus als in der Forschung bislang angenommen.²²²⁹ Insgesamt macht die Stadtlandschaft auf dem Aquarell einen auffällig „leeren“ Eindruck, weder auf den Hügeln noch im rechten Bereich der Darstellung stehen Bäume. Der nackte, hohe Felsabhang am oberen Rand der Stadt wird nach unten hin breiter. Am rechten Stadtrand, rechts vom Haus neben dem Stadttor, befinden sich niedrige, teilweise mit kleinen Büschen und Gras bewachsene Felsvorsprünge. Die Fassade des eben genannten Gebäudes ist glatt, die Fensteröffnung oben ist halbrund. Das Stadttor ist oberhalb der Querstrebe offen, die kleine plastische Vorlage unterhalb der Zinnen ist nicht vorhanden. Die Stadtsilhouette weicht besonders im obersten Abschnitt ab. Das Aquarell zeigt dort lediglich vier Türme: Der Turm, äußerst links, fehlt auf dem Aquarell. Der äußerst rechte ist vorhanden, die drei links neben diesem fehlen wieder. Die große Maueröffnung des Gebäudes in der Mitte des obersten Hausregisters ist auf dem Aquarell wesentlich kleiner und hat den Charakter eines rundbogigen Fensters. Im Abendmahlskelch, den der Messdiener in seinen Händen hält, befindet sich keine Hostie. Der Bischof hält das Kelchtuch mit beiden Händen fester umfasst: Die (vom Betrachter aus) rechte Hand umgreift mit vier Fingern die Ecke des Tuchs, die linke Hand umgreift die obere Kante mit drei Fingern, der kleine Finger ist abgespreizt. Das Kelchtuch ist in 16 gleich große Quadrate eingeteilt, in die jeweils ein undefinierbarer Gegenstand eingeschrieben ist. Die Unterarme des anbetenden Urban IV. ragen aus seinem Mantel heraus, demzufolge reichen die Hände näher an das Kelchtuch heran. Der Stab des Vortragekreuzes ist im oberen Drittel, wie es scheint, mit einem schmalen roten Band umwickelt; ein flatterndes Band ist nicht vorhanden.

Unterhalb der Darstellung ist auf einem grauem Streifen mit hellbrauner Feder die Beschriftung zu lesen: QUANDO URBANO PAPA IU ANDO PROCESSIONALMENTE INCONTRO AL SS. CORPORALE CHE IL VESCOVO GIACOMO PORTO LA BOLSENO IN ORVIETO NEL ANNO MCCLXIV. Diese italienische Beschriftung stimmt nicht mit der heute auf dem Fresko lesbaren lateinischen Inschrift überein.²²³⁰ Sehr wahrscheinlich hat Ramboux die Inschrift eigenständig formuliert,²²³¹ obwohl sie, auf der dunkelgrauen Unterlegung angebracht, den Eindruck der Wiedergabe einer authentischen Inschrift unterhalb des Freskos erweckt. Es erscheint mir angesichts anderer Aquarelle der Sammlung als unwahrscheinlich, dass Ramboux die heute vorhandene Inschrift nicht kopierte

²²²⁷ HOWITT, Overbeck, I, S. 317.

²²²⁸ HARDING, Guida, Abb. S. 56 und 59.

²²²⁹ Surh stellt eine weitgehende Übereinstimmung zwischen Aquarell und Fresko fest. SURH, Corpus Christi, S. 144.

²²³⁰ SURH, Corpus Christi, S. 143.

²²³¹ In einer Beschreibung der Fresken werden keine Inschriften erwähnt. SURH, Corpus Christi, S. 144.

hätte, wenn er sie hätte lesen können²²³² – sie könnte deshalb erst zwischen 1855 und 1860 freigelegt oder ergänzt worden sein.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 550.

Kat. Nr. 183

Mariengeburt

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 55,2 x 62,8 cm. Darstellung: 39,2 - 39,5 x 43,5 cm. Unterhalb der Darstellung mit grauer Feder: AMBROGIO LORENZETTI SEN. Darunter mit grauer Feder: UGOLINO DI PRETE ILARIO ORVIETANO.

Verz. Nr. 131 (1840), Inv. Nr. 228.

Nach Fresko. 1357 - 1364. Ugolino di Prete Ilario (tätig zwischen 1357 - 1408).

Orvieto, Dom, Chor, unterstes Register.

Ramboux schreibt das Fresko Ambrogio Lorenzetti zu, später an „Pietro di Lorenzo oder Pietro Lorenzetti Senese“.²²³³ Für die wohl um 1837 - 1838 (siehe ***Kat. Nr. 178***) angefertigte Abbildung benötigte Ramboux wohl kein Gerüst, da sich das Fresko im untersten Register des Chors befindet. Interessant war das Fresko aber nicht deswegen, sondern wohl besonders wegen seiner Ikonografie: es zeigt die Mariengeburt in einer relativ großen erzählerischen Breite, die wohl dem Nazarener Ramboux auch deshalb gefiel, weil sie mit dem Hund, der sich über die Speisen hermachen will, die Anna auf einem Tisch dargeboten werden, ein humoristisches Element enthält. Unter Nazarenern waren diese aus dem Leben gegriffenen und figurenreichen Erzählungen sehr beliebt. Zudem interessierten sich die Nazarener für Ikonografien aus der Jugend Mariae. Dennoch ist das Aquarell erst das zweite, das eine Mariengeburt abbildet – innerhalb der Sammlung ließ sich dieses Fresko mit dem Fresko Cavallinis nach einer Mariengeburt aus dem späten 13. Jahrhundert vergleichen (***Kat. Nr. 88***).

Auf einem grauem Streifen unterhalb Darstellung übernahm Ramboux mit grauer Feder die Inschrift: QUO BEATA ANNA PEPERIT ET EXEA ORTA EST BEATA VIRGO MARIA • MATER DOMINI NOSTRI YESU XPI.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 556.

Kat. Nr. 184

Kreuzigung mit dem Erzengel Michael, Maria, den hll. Franziskus und Antonius von Padua und dem Stifter Ciuccio di Vanni Tarlati

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Blatt: 42,8 x 33,5 cm. Darstellung: 38,4 x 31,0 cm.

Kat. Nr. 122 (1851), Verz. Nr. 117 (1840), Inv. Nr. 3.

Nach Fresko. Früher als 1345. Maestro del Vescovado zug.

²²³² Ramboux fertigte mehrere Durchzeichnungen nach anderen Fresken der Kapelle und vermerkte die Inschriften. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nrn. 548 - 555.

²²³³ Verzeichnis, Nr. 131. StA Düsseldorf, II 618, 24v.

Arezzo, Kathedrale, Cappella Tarlati.

Ramboux schreibt das Fresko, Vasari und Passavant²²³⁴ folgend, Berna da Siena, Schüler des Andrea Arcagno zu und datiert es auf 1370.²²³⁵ Bereits Vasari berichtet von einer Restaurierung, Burckhardt erwähnt Mitte des 19. Jahrhundert eine starke Übermalung des Freskos.²²³⁶ Ramboux übernahm auf dem schwer zu datierenden Aquarell (siehe *S. 99*) diese Übermalungen, die irgendwann nach der Mitte des 19. Jahrhunderts wieder entfernt wurden.

Im Vergleich mit dem Fresko heute²²³⁷ wird dies in Gestalt von Abweichungen besonders in den Bereichen der Nimben, Hände und Gewänder deutlich. Der Kopf des hl. Michael ist stärker ins verlorene Profil gewendet, so dass die linke Gesichtshälfte sichtbar wird. Gleichzeitig senkt sich der Kopf etwas nach rechts unten, der Blick folgt dieser Richtung. Sein Übergewand ist türkis. Das roséfarbene Untergewand besitzt über der Brust des Heiligen eine waagerechte, graubraune Borte. Der vordere, über dem (vom Betrachter aus) linken Bein liegende Zipfel ist einfarbig rot. Das Untergewand schließt über dem linken Bein nicht waagrecht ab, sondern zeigt dort einen konkaven Verlauf. Die vom Betrachter aus gesehen linke Hand liegt lockerer auf dem rechten Handgelenk auf; von der rechten Hand ist auch der kleine Finger sichtbar. Der braune Mantel, den Maria über ihrem grauschwarzen Gewand trägt, fällt auf der linken Seite auf den Boden und liegt dort aufgebauscht auf. Maria blickt in Richtung des Totenschädels. Insgesamt wirken ihre Hände leicht verändert: der Daumen der (vom Betrachter aus) linken Hand ist stärker abgespreizt, die Hand erscheint etwas nach vorne gekippt zu sein und nicht auf dem Mantel aufzuliegen. Die rechte Hand reicht nicht so weit unter den Mantel, die Fingerglieder des Mittel- und Zeigefingers werden sichtbar. Das hellrote Gewand über dem rostroten Untergewand des hl. Johannes besitzt keine Saumborte. Der in einem Zipfel auslaufende Gewandteil, der über dem rechten Arm fällt, ist kürzer, die Spitze wird von den Federn am Helm des Tarlati verdeckt. Die (vom Betrachter aus) linke Pupille ist nach links, die rechte Pupille geradeaus gerichtet. Die Glieder des gekrümmten kleinen Fingers der (vom Betrachter aus) rechten Hand sind sichtbar und es scheint, als wäre diese Hand etwas stärker zur Seite gewandt. Der Kopf Christi ist nicht so stark nach links unten gesenkt, das Gesicht folglich etwas frontaler gegeben. Der Nimbus Christi besitzt rote Kreuzbalken und ist etwas größer und umschließt den Kopf unregelmäßig; er erscheint etwas nach oben verrückt und verdeckt den Teil des senkrechten Kreuzbalkens völlig und den des Querbalkens nahezu vollständig. Die Nimben besitzen auf dem Aquarell keine radialen Linien. Auch die Nimben der übrigen Dargestellten sind relativ zum Kopfumriss nicht exakt konzentrisch ausgerichtet. Die Nimben Michaels und Marias erscheinen leicht nach links gerückt, der des Johannes entsprechend nach rechts. Die Lage des Nimbus des hl. Franziskus stimmt hingegen mit dem heutigen Befund des Freskos überein. Die tiefroten Blutstrahlen und die Dornenkrone sind vollständig wiedergegeben, das

²²³⁴ [PASSAVANT], Ansichten, S. 189.

²²³⁵ Verzeichnis, Nr. 117. StA Düsseldorf, II 618, 24r. Mosler folgt ihm darin. MOSLER, Museum Ramboux, S. 22. ZIEMKE, Siena, S. 276.

²²³⁶ BURCKHARDT, Cicerone, S. 34.

²²³⁷ BARTALINI, Da Gregorio e Donato, Abb. 14. Gesamtansicht COLUCCI, Vescovi e santi, Abb. 181.

Blut an den Füßen läuft bis auf den Totenschädel hinab. Das Lendentuch Christi ist weiß und undurchsichtig.

Auf dem Namenstäfelchen – es ist aus demselben Holz wie das Kreuz – steht auf dem Aquarell in roten Lettern Y. N. R. Y. zu lesen; auf dem Fresko heute befindet sich dort ein längerer Text. Ramboux gibt die 4 Tituli auf den Banderolen der Engel sowohl an Ort und Stelle als auch wiederholt und vergrößert in den oberen Ecken des Blattes außerhalb der Darstellung in den originalen Typen wieder. Die Tituli auf der Banderole der Engel links und rechts unten waren bereits für Ramboux schwer lesbar, wie Fehler bei der Übernahme und der Rekonstruktion der Texte verraten. Sie lesen sich auf dem Aquarell auf grauem Grund mit grauer Feder und jeweils roten Initialen: Rechts: RESPICE MORTALIS PRO/ TE IESUS MORTUUS EST/ IN CRUCE FILIUS DIE/ PERENDUM (und nicht wie auf dem Fresko heute DEI [PE]PENDIT). Links: ANTE CRUCEM PLORA CRUCI/ FIXUM PRONUS ADORA/ HOH INCLINATE CRUCI P.I./ XU R. GLORIFICATE (und nicht wie auf dem Fresko heute HOC INCLINATE CRUCIFI/ XUM GLORIFICATE). Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux zudem eine Inschrift aus wohl originalen gotischen Lettern wieder, die sich auf den dargestellten Stifter bezieht und heute durch einen frühchristlichen Sarkophag verdeckt wird.²²³⁸ CIUCIUS VANNIS DE PETRAMALA.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 532; ZIEMKE, Siena, S. 276 und Anm. 223.

Kat. Nr. 185

Marienkronung umgeben von Heiligen und Patronen der Stadt Siena

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Blatt: 52,0 x 85,4 cm. Darstellung: 38,0 x 84,5 cm.

Kat. Nr. 123 (1851), Verz. Nr. 294 (1841), Inv. Nr. 235A.

Nach Fresko. 1445. Domenico di Bartolo (um 1400 - 1444/46) und Sano di Pietro (1406 - 1481).

Siena, Palazzo Pubblico, Seconda Stanza di Biccherna, linke Wand.

Das Blatt hätte noch spätestens zwischen Ende 1840 und Anfang Oktober 1841 entstehen oder vollendet werden können.²²³⁹ Dazu passt die vielleicht im November 1838 gemachte Notiz in einem von Ramboux' Notizbüchern: „was in Siena zu machen übrig bleibt, [...] die Krönung Mariae in dem Rathhaus unten in der Cancelleria von Sano di Pietro [...]“²²⁴⁰ Ramboux erkannte in dem Fresko, das in der Literatur seiner Zeit unberücksichtigt, aber in den Ende des 18. Jahrhunderts erschienenen *Lettere Senesi* des Lokalhistoriografen Della Valle zusammen mit den umfangreichen Inschriften erwähnt ist,²²⁴¹ das Hauptwerk des Sano di Pietro.²²⁴² Wie aus der Notiz einer weiteren, älteren Inschrift

²²³⁸ BARTALINI, I Tarlati, S. 34 und Anm. 9.

²²³⁹ Das Blatt war in einer Lieferung von Aquarellen enthalten, die Ramboux nach dem 11. 10. 1841 an die Düsseldorfer Akademie schickte. Ein Abschrift des entsprechenden, der Lieferung beigefügten Verzeichnisses trägt dieses Datum. Verzeichnis, 32r. StA Düsseldorf, II 618. Die erste Lieferung von Aquarellen hatte Ramboux nach dem 15. Dezember 1840 abgeschickt. Verzeichnis, 30r. StA Düsseldorf, II 618.

²²⁴⁰ Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Skizzenbuch HZ 2515, 35. Notiz vollständig bei ZIEMKE, Siena, Anm. 278.

²²⁴¹ ZIEMKE, Siena, S. 279 und Anm. 278.

²²⁴² Verzeichnis, Nr. 294. StA Düsseldorf, II 618, 31v.

unterhalb des Freskos in Ramboux' Notizbuch²²⁴³ ferner hervorgeht, scheint sich Ramboux bewusst darüber gewesen zu sein, dass dem Fresko eine ältere, von Lippo Vanni 1352 gemalte Version der Marienkrönung vorausgegangen war. Vielleicht erkannte er, dass die spätere (darüber gemalte) Version deutlich in dieser Tradition des 14. Jahrhunderts steht;²²⁴⁴ Mosler zumindest bemerkt zutreffend im Führer durch das *Museum Ramboux*: „Styl des 14. Jahrhunderts, obwohl erst 1445 gemalt.“²²⁴⁵

Die beiden auf dem Aquarell abgebildeten Wappenmedaillons entstammen dem Medaillonfries, das das Fresko²²⁴⁶ auf einem umlaufenden Blendbogen rahmt und das Ramboux selbst nicht abbildet. Das vom grau aquarellierten Fond ausgesparte Band bezieht sich auf die Blendbogenlaibung, die er quasi bildflächenparallel hochklappt; das darin in Bleistift angelegte (und ganz rechts mit roter Aquarellfarbe teilweise kolorierte) Muster zeigt den Hauptbestandteil des die Laibung schmückenden Ornamentbands: der Betrachter muss es spiegeln und erhält damit einen Eindruck von seiner vollständigen Gestalt, wenngleich nicht vom vollständigen farbigen Erscheinungsbild.

Ramboux gibt das Fresko mit leichten Veränderungen wieder. Das unterhalb der Krönungsszene von zwei Engeln getragene Spruchband lässt Ramboux unberücksichtigt, übernimmt aber die darauf zu lesende Beschriftung, die auch den Urheber und die Datierung des Freskos nennt und das Fresko, neben der Ikonografie, für Ramboux zusätzlich interessant machte. Die Bereiche, die durch das Schriftband verdeckt sind, wurden von Ramboux ergänzt. Dies betrifft die Füße des hl. Paulus (rechts vorne neben Thron) und nahezu die gesamte Vorderkante des Teppichs. Der heute auf dem Fresko äußerst rechts, direkt hinter dem Enthaupteten erkennbare Kopf fehlt auf dem Aquarell – zutreffend, denn auch auf einem älteren Foto des Freskos²²⁴⁷ ist er nicht vorhanden. Auf diesem Foto ist auch die Thronbespannung noch besser erhalten abgebildet als auf dem Fresko heute vorhanden; somit ist auch sehr wahrscheinlich, dass Ramboux die darauf zu lesende Beschriftung originalgetreu übernommen hat. Leichte Unterschiede im Goldton der Buchstaben könnten Hinweise auf den Erhaltungszustand der metallenen Buchstaben sein. Das Muster auf dem blauen Gewand Christi zeigt Ramboux leicht abweichend, d.h. mit Blättern auch in heute leeren Bereichen.

Ob die linke untere Ecke der Darstellung tatsächlich noch intakt war – zu unbekanntem Zeitpunkt vor 1862 war die Wand für eine Tür durchbrochen und in dieser Folge dieser Bereich des Freskos entfernt worden²²⁴⁸ – oder ob Ramboux die bereits verlorene Darstellung auf dem Blatt ergänzte, ist unklar; die schematisch wirkende, sich deutlich von der Gewandmodellierung der Gewänder der rechten Seite unterscheidende Gewandbildung der knienden Heiligen im fraglichen Bereich links vorne ist allerdings nicht zwingend ein Hinweis auf eine Ergänzung von Ramboux. Obwohl Ramboux das Fresko nur einem einzigen Maler zuschreibt, hätte ihm auffallen müssen, dass es die Hände zweier Maler zeigt: der linke Teil des Freskos unterscheidet sich tatsächlich vom rechten Teil besonders hinsichtlich

²²⁴³ LIPPVS . VANNIS . DESENIS . FECIT HOC OPUS * SUB ANNO + DOMINI + MILLESIMO + TRECENTESIMO + L⁰I. ZIEMKE, Siena, Anm. 278. 1862 war die Inschrift nicht (mehr) zu lesen. SOUTHARD, Palazzo Pubblico, S. 166. Hat Ramboux die Inschrift also von Della Valle übernommen oder wirklich gesehen?

²²⁴⁴ Ziemke nimmt dies an. ZIEMKE, Siena, S. 279.

²²⁴⁵ MOSLER, Museum Ramboux, S. 22.

²²⁴⁶ NORMAN, Siena and the Virgin, Abb. 180.

²²⁴⁷ <http://www.bildindex.de>, Negativ-Nr. 1012741, Aufnahme zwischen 1900 - 1940.

²²⁴⁸ SOUTHARD, Palazzo Pubblico, S. 166.

der Gewandbildung (*Abb. 151a, b - 152a, b*). Wie Ziemke bemerkt hat, ist Ramboux auf diese Unterschiede eingegangen, so dass auf dem Aquarell die Scheidung zwischen Domenico di Bartolo und Sano di Pietro möglich ist.²²⁴⁹ Siehe ferner S. 229.

Einige Köpfe aus diesem Fresko ließ Ramboux für seine *Umrisse* lithografieren.²²⁵⁰

Die Inschrift unterhalb des Freskos gibt Ramboux in grauer Feder ober- und unterhalb der Darstellung und damit nicht an der entsprechenden Stelle wieder: Aufgrund der Länge der Inschrift teilte er sie in drei Blöcke auf, beginnend oben links, fortgesetzt oben rechts und schließlich unten. Links oben: QUESTALMA GLORIOSA VIRGIN PVRA/ A[?]GLVOLA DEL SVO FIGLIO SPOSA ET MADRE/ PER CHE LETERNO PADRE/ LATROVO HVMIL PIV CHALTRA PERSONA/ DEL VNIVERSO QVI LEDA CORONA. Rechts oben: VERSINE MADRE dELL ETERNO DIO/ DALLE CHVI SANTE MANI SE CORONATA/ SIETI RACOMANDATA/ LATVA DIRITA EFEDEL CITA DI SIENA/ COMENTE SPERA AVE DISRAG[?]IA PLENA. Unten: QVESTA OPERA FV FALTA ALTEMPO DESLI SPETAßILI CITADINI GIOVANI dIMIS[?] LORENZ[?]O DEROCHI CAM DIBICHERNA DANTONIO DILVEA/ DISHVSME DICARLO DIGORO dISIOVANI MASAINI DIDOMENICHO DIPRACIDO QVATRO DIBICHERNA DIFRANCIESCHO dINAdINO DISVTIO D FRAN/ CIO DINICHOLA DITINSHOTIO DIMARCHIONE DASHVSTINO QVATRO DIBICHERNA DANTONIO DISORO ISCRITTORE/ OPVS SANI PETRI DE DENI MCCCCXLV.

Literatur: ZIEMKE, Siena, S. 279, Abb. 17 und Anm. 274.

Kat. Nr. 186

Volkreiche Kreuzigung

Sepia, laviert und Goldfarbe über Bleistift auf Papier. Blatt: 59,6 x 50,5 cm. Darstellung: 53,0 - 55,0 cm x 43,0 - 45,0 cm.

Kat. Nr. 124 (1851), Verz. Nr. 293 (1841), Inv. Nr. 100.

Nach Fresko. Um 1340. Lippo Memmi? (nachweisbar 1317 - 1347).

S. Gimignano, Collegiata, nördliches Seitenschiff, 5. Joch.

Die Fresken der Kirche waren bereits relativ bekannt – sie werden von Rumohr beachtet²²⁵¹ – und Ramboux sollte auch zwei weitere Aquarelle nach diesen anfertigen (*Kat. Nrn. 171 - 172*). Ramboux schreibt das Fresko Giovanni di Ascanio, Gehilfe des Berna zu, nimmt aber keine Datierung vor.²²⁵² Mosler datiert es im Führer durch das *Museum Ramboux* auf 1380.²²⁵³ Das Blatt entstand wohl zwischen Ende 1840 und Anfang Oktober 1841,²²⁵⁴ sehr wahrscheinlich im August 1841,²²⁵⁵ hätte aber

²²⁴⁹ ZIEMKE, Siena, S. 179.

²²⁵⁰ RAMBOUX, *Umrisse*, Nr. 161.

²²⁵¹ ZIEMKE, Siena, S. 275 - 276. Zu Nach- und Durchzeichnungen weiterer Fresken dieses Zyklus' siehe EBD., S. 275, Anm. 212 -213.

²²⁵² Verzeichnis, Nr. 293. StA Düsseldorf, II 618, 31v.

²²⁵³ MOSLER, *Museum Ramboux*, S. 22.

²²⁵⁴ Das Blatt war in einer Lieferung von Blättern enthalten, die Ramboux nach dem 11. 10. 1841 an die Düsseldorfer Akademie schickte. Ein Abschrift des entsprechenden, der Lieferung beigelegten Verzeichnisses trägt dieses Datum. Verzeichnis, 32r. StA Düsseldorf, II 618. Die erste Lieferung von Aquarellen hatte Ramboux nach dem 15. Dezember 1840 abgeschickt. Verzeichnis, 30r. StA Düsseldorf, II 618.

auch bereits wesentlich früher, während des ersten Italienaufenthalts entstehen können: Im Unterschied zu anderen Sepiakopien der Kopiensammlung führte Ramboux die Nimben in Goldfarbe aus. Diese Behandlungsweise erinnert an die Ramboux-Zeichnung nach „Giottos“ Abendmahl (siehe S. 166) – vielleicht ein Hinweis auf die Entstehung des Blattes bereits im Sommer 1818? Der Grund für die Wahl des Mediums Sepia muss nicht mit dem Erhaltungszustand, der heute bis auf den Himmel relativ gut ist,²²⁵⁶ zusammenhängen – Ramboux kopierte noch weitaus schlechter erhaltene Fresken in Aquarell. Vielleicht fehlten Ramboux schlicht die entsprechenden Aquarellfarben. Ramboux war sich der starken Restaurierung des Freskos²²⁵⁷ bewusst und übernahm auf seiner Abbildung die Übermalungen, die auf eine Restaurierung 1744/45 zurückgehen. Er gibt das Fresko aber noch vor der Restaurierung durch Domenico Fiscali 1887-1891 und vor der Kriegsbeschädigung des unteren Bereichs 1944²²⁵⁸ wieder.²²⁵⁹

Verglichen mit einem Schwarz-Weiß Foto aus der Zeit vor 1944²²⁶⁰ fallen kaum Abweichungen auf, außer, dass die monochrome Wiedergabe bei Ramboux sehr flach kontrastiert ist – wohl ein Hinweis auf die Staubschicht, die das Fresko bedeckte. Die auf dem Foto schwarz erscheinenden Bereiche sind nicht Dunkelsepiafarben, sondern sehr viel heller wiedergegeben: zwischen den Schimmeln und den dunkel gekleideten Reitern im rechten Vordergrund beispielsweise besteht tonal kein Unterschied. Hinweise auf mögliche, durch Fiscali entfernte Übermalungen sind kleineren abweichenden Details zu entnehmen: der Helm des Reiters rechts neben Longinus weist auf dem Foto eine vereinfachte Form auf, auch der Helm des Soldaten im Vordergrund zwischen den beiden Reitern rechts scheint nachträglich verändert worden zu sein. Bei Ramboux weisen alle Stäbe Pfeilspitzen auf. Am Fuße des Kreuzes befindet sich sowohl auf dem Foto als auch dem Fresko heute mehr Blut als bei Ramboux zu erkennen ist; der Titulus auf dem Namentäfelchen ist auf dem Blatt nur angedeutet und nicht zu entfernen. Wohl hat Ramboux diese Details unter der Schmutzschicht nicht erkannt. Die Falten- und Gesichtsbildung bewegen sich im Rahmen der technisch-medialen Wiedergabemöglichkeiten sehr nahe am Fresko. Allein das Gewand der äußerst links knienden, Maria stützenden Frau weist auf dem Blatt weniger Falten auf – sehr wahrscheinlich die Übernahme vor einer Übermalung.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 531; ZIEMKE, Siena, S. 275 - 276, Abb. 15 und Anm. 214.

Kat. Nr. 187

Drachenkampf des hl. Georg

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 49,7 x 36,4 cm. Darstellung: 42,5 - 43,0 x 34,5 - 35,0 cm. Unterhalb der Darstellung: Salvanello MCCLX sen.

Verz. Nr. 259 (1840), Inv. Nr. 229.

²²⁵⁵ Ein Aufenthalt in S. Gimignano für dieses Datum ist überliefert. HUECK, Le copie de Johann Anton Ramboux, S. 3.

²²⁵⁶ POESCHKE, Wandmalerei, Tafel 189.

²²⁵⁷ „Sehr restauriert“. Verzeichnis, Nr. 293. StA Düsseldorf, II 618, 31v.

²²⁵⁸ CALABRESI, Restauri artistici, Abb. 8 und 10.

²²⁵⁹ HOFMANN, Freskenzyklus, S. 26 - 28. Zur Restaurierung Fiscalis CESANI, San Gimignano, S. 291 - 327.

²²⁶⁰ CALABRESI, Restauri artistici, Abb. 9. Das Fresko heute CALABRESI, Restauri artistici, Abb. 27 und vor der letzten Restaurierung 1988/89 Abb. 26.

Nach Tempera auf Holz. 141, 5 x 123, 5 cm. Um 1445. Sano di Pietro (1406 - 1481).
Siena, SS. Cristoforo e Jacopo.

Der ehemalige Teil des Altarbildes²²⁶¹ der Cappella dei SS. Cristoforo e Jacopo sah Ramboux in der Sakristei²²⁶² der Kirche.²²⁶³ Er folgt der zeitgenössischen (zu frühen) Datierung 1260 und der Zuschreibung an Salvanello.²²⁶⁴ Ramboux kopierte das Gemälde sicher auch, weil Rumohr zuvor eine Urkunde entdeckt hatte, in der der sonst unbekannte Maler genannt und somit historisch fassbar wurde.²²⁶⁵ Die später im Scheitel des Bogens ergänzte Krabbe²²⁶⁶ zeigt das Aquarell folgerichtig nicht.

Falls die Flecken am rechten Blattrand nicht auf eine Verschmutzung durch die Nutzung des in einer Mappe aufbewahrten Blattes zurückzuführen sind, könnten sie auch auf eine Rahmung unter Glas und Hängung in den feuchten Räumen der Akademie verweisen, obwohl das Blatt laut historischer Führer durch das *Museum Ramboux* nicht ausgestellt war.

Literatur: ZIEMKE, Siena, S. 279 - 280, Abb. 18 und Anm. 280.

Kat. Nr. 188

Maestà

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 52,4 x 72,3 cm. Darstellung: 39,2 - 39,5 x 53,4 - 52,8 cm. Unterhalb der Darstellung am unteren Rand: Pittura di una Maesta a S. Regina di Casa Landi fuor della Porta Pispini a Siena, che si dice di Matteo di Giovanni, e stata mal restaurata.

Verz. Nr. 302 (1841), Inv. Nr. 244 A.

Nach Fresko. Erhaltenes Fragment: 198 x 198 cm. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Francesco di Giorgio Martini (1439 - 1502), möglicherweise unter Mitarbeit Neroccios (1447 - 1500).

Ehemals S. Regina di Casa Landi vor der Porta Pispini nahe Siena. Seit 1972 in Siena, Pinacoteca Nazionale.

Ramboux hegte bei seiner Beschriftung Zweifel an der zeitgenössischen Zuschreibung an Matteo di Giovanni da Siena (um 1430 - 1495). Er sah das bis dato kaum bekannte Fresko offenbar noch an seinem angestammten Ort „in einer Kapelle außerhalb Siena“,²²⁶⁷ laut Beschriftung in S. Regina. Interessant war es für ihn wegen der Ikonografie: es reiht sich ein in die große Anzahl thronender Madonnen mit Kind, die Ramboux in den verschiedensten Variationen in seine Kopiersammlung aufgenommen hat. Heute ist vom Fresko nur noch das zentrale Fragment²²⁶⁸ mit der thronenden Madonna und den sie flankierenden Heiligen und den Engeln, die die Kronen tragen, erhalten. Es wurde zu unbekanntem Zeitpunkt bereits stark beschädigt abgenommen, als offenbar die von Ramboux noch angetroffenen

²²⁶¹ RIEDL/SEIDEL, Kirchen von Siena, 2. 2, Tafel V.

²²⁶² Verzeichnis, Nr. 259. StA Düsseldorf, II 618, 25v.

²²⁶³ Laut RIEDL/SEIDEL soll es sich um die Zeit im Pfarrhaus befunden haben. RIEDL/SEIDEL, Kirchen von Siena, 2. 1.1., S. 376.

²²⁶⁴ Verzeichnis, Nr. 259. StA Düsseldorf, II 618, 25v.

²²⁶⁵ ZIEMKE, Siena, S. 279 - 280.

²²⁶⁶ RIEDL/SEIDEL, Kirchen von Siena, 2. 1. 1., S. 376.

²²⁶⁷ Verzeichnis, Nr. 302. StA Düsseldorf, II 618, 32r.

²²⁶⁸ TORRITI, La Pinacoteca Nazionale, I, S. 404, Fig. 485.

übrigen Freskoteile bereits zerstört waren. Laut Beschriftung und Notiz im 1841 verfassten Verzeichnis befand sich das Fresko bereits in schlechtem und „sehr restauriertem“ Zustand, als Ramboux es zu unbekanntem Zeitpunkt in Anbetracht des drohenden Verfalls kopierte. Es ist insgesamt davon auszugehen, dass Ramboux die Darstellung teilweise rekonstruierend abbildete, ohne dass diese Rekonstruktionen genau benannt werden könnten, da es sich bei dem Aquarell um die erste bekannte Abbildung handelt. Erkennbar an der Modellierung des Flügels des rechten Engels neben Maria lag dort bereits eine starke Beschädigung vor. Im Vergleich mit dem Flügel des gegenüberliegenden Engels zeigt Ramboux den Flügel flächiger und nur mit skizzierten Federn. Relativ flächig wirkt auch das rote Gewand des Kindes. Beide Bereiche sind auf dem Freskofragment heute stark abgerieben. Besser erhalten als heute scheint Ramboux die übrigen Bereiche gesehen zu haben, die stärker ausmodelliert wiedergegeben sind.

Ramboux nahm vom auch heute relativ gut erhaltenen Kopf Marias, dem des Kindes und denen der zwei Engel Durchzeichnungen ab.²²⁶⁹

Literatur: ZIEMKE, Siena, S. 282, Abb. 19, 20 und Anm. 313 und 14.

Kat . Nr. 189

Kaiser Friedrich I. Barbarossa führt Papst Alexander III. in die Stadt Rom

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,4 x 63,0 cm. Darstellung: 26,9 cm x 58,0 - 58,3 cm. Am unteren Rand mit grauer Feder: L'entrata in Ancona di Alessandro III Papa (Bandinelli paperoni Senese) accompagnato da Barbarossa imperatore.

Kat. Nr. 125 (1851), Verz. Nr. 141 (1840), Inv. Nr. 235.

Nach Fresko. 280 x 765 cm. Um 1407-1408. Spinello Aretino (um 1346 - 1410) zusammen mit Sohn Parri Spinello (um 1387 - 1453).

Siena, Palazzo Pubblico, Sala di Balia, Ostwand.

Ramboux bildete dieses Fresko als einziges aus dem umfangreichen Zyklus zum Leben Papst Alexanders III. ab. Wie die Beschriftung verrät, lag der Wert dieses Freskos für Ramboux in der Schilderung eines historischen Sachverhaltes (auch wenn er die Darstellung als Einzug in die Stadt Ancona und nicht Rom identifizierte) und der Darstellung der historischen Persönlichkeiten des Kaisers und des Papstes.²²⁷⁰ So sind Darstellungen des Kaisers und des Papstes gemeinsam in manchen Werken der Nazarener anzutreffen.²²⁷¹

Dass Rumohr den Zyklus ausführlich erwähnt²²⁷² und für ein Hauptwerk Spinellos hält, mag Ramboux auf den Zyklus aufmerksam gemacht haben.²²⁷³ Rumohr lobt die große Lebendigkeit der Bewegung, die gute Anordnung der Figuren im Raum, den Faltenwurf sowie die „Derbheit und Wahrheit im Aus-

²²⁶⁹ Bleistift auf orangefarbenem, transparentem Papier auf Karton aufgeklebt. 39,5 x 55,0 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. ZIEMKE, Siena, Kat. Nr. F VIII 36, Anm. 313 und Abb. 19.

²²⁷⁰ Dieser Hinweis findet sich nochmals im Verzeichnis, Nr. 141. StA Düsseldorf, II 618, 25r.

²²⁷¹ FASTERT, Die Entdeckung des Mittelalters, S. 107 - 183.

²²⁷² RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 365 - 367.

²²⁷³ Später (1855) lobt auch Burckhardt das hier kopierte Werk als einziges aus dem Zyklus. ZIEMKE, Siena, S. 278.

druck der Köpfe“.²²⁷⁴ Später, 1835, erwähnt auch der Nazarener und Kunsthistoriker Ernst Förster (1800 - 1885) das Fresko in seinen *Beiträgen*²²⁷⁵ und beurteilt es hinsichtlich der Komposition im Gegensatz zu den übrigen Fresken relativ milde.²²⁷⁶ Abweichend von Rumohr und Förster, die den Zyklus beide aufgrund eines erhaltenen Vertrags Spinello Aretino zuschreiben, identifiziert Ramboux überraschenderweise Bartholomeo Bolgarino (tätig um 1347/1350 - 1378), laut Vasari angeblich Schüler des Pietro Lorenzetti, als Urheber und datiert das Fresko ins 14. Jahrhundert.²²⁷⁷ Der Vertrag wird bei Rumohr abgedruckt²²⁷⁸ und hätte Ramboux durchaus bekannt sein können, wenn nicht sogar müssen. Zwar malte Bolgarino für den Sala Nove im Palazzo Pubblico ein Tafelbild, doch sind weitere Arbeiten dort nicht bekannt. Oder verwechselte Ramboux Bartholomeo Bolgarino mit Martino di Bartolomeo (gest. 1434/35), der laut einer lokalhistoriografischen Publikation aus der Mitte des 18. Jahrhunderts die Fresken begonnen²²⁷⁹ haben soll?

Das Fresko²²⁸⁰ weist Beschädigungen und Pigmentablösungen besonders im unteren Bereich und der rechten Seite auf. Es gibt keine Hinweise auf Übermalungen; wohl in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde es gereinigt.²²⁸¹ Ramboux sah das Fresko wahrscheinlich etwas besser erhalten als heute: die Buchstaben auf den Wappen am Stadttor lesen sich bei Ramboux SPQR,²²⁸² auf dem Fresko heute sind sie verloren. Auch die rote Hutschnur des in Hellblau gekleideten Reiters und die davon herabhängenden roten Troddeln scheinen auf dem Fresko heute zu fehlen. Dort auch nicht zu erkennen ist das dunkle Muster im hellbraunen Gewand des Reiters links daneben. Dass Ramboux andere, heute verlorene Bereiche intakt zeigt, kann aber auch auf Ergänzungen durch seine Hand zurückgehen: ob er an den oberen Abschlüssen der Stäbe, die die beiden Messdiener tragen, tatsächlich Kerzen und ein Kreuz sah²²⁸³ oder sie ergänzte, muss offen bleiben. Eine beweisbare Ergänzung ist der äußerst linke untere Bereich der Darstellung mit dem Hinterbein des weißen Pferdes und den beiden Hufen des dahinter stehenden Pferdes: die Mauer und damit das Fresko wird hier von einer bereits länger vorhandenen Tür durchbrochen. Weitere Abweichungen vom heutigen Zustand des Freskos finden sich kaum. Die Felsen im Hintergrund sind auf dem Fresko heute sparsam mit Grasbüscheln bewachsen – wie sie Ramboux auf dem Boden zeigt – und nicht so nackt wie auf dem Aquarell; vielleicht war das Fresko so verschmutzt, dass Ramboux den Bewuchs nicht erkannt hat. Die stellenweise pastellene Farbgebung entspricht nahezu dem durch teilweise Pigmentablösung hervorgerufenen Zustand des Freskos heute: die verlorenen Farbbereiche wurden von Ramboux auf dem Aquarell im Farbton des die Beschädigung umgebenden Farbtons ergänzt, so dass das Aquarell nur scheinbar den „vollständigen“ und farbig unversehrten Eindruck des Freskos vermittelt. Während Ramboux der Gewandbildung und dem Stil der Faltenwürfe so genau wie möglich folgt, fällt bei der Wiedergabe der Gesichter die

²²⁷⁴ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 367.

²²⁷⁵ FÖRSTER, *Beiträge*, S. 119 - 121.

²²⁷⁶ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 267.

²²⁷⁷ Verzeichnis, Nr. 141. StA Düsseldorf, II 618, 25r. Auch Mosler folgt ihm darin. MOSLER, *Museum Ramboux*, S. 23.

²²⁷⁸ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, Anm. 1 und 2 zu S. 366.

²²⁷⁹ WEPPELMANN, Spinello Aretino, Kat. Nr. 86, S. 318.

²²⁸⁰ ROETTGEN, *Wandmalerei*, 2, Abb. 112, S. 305. WEPPELMANN, Spinello Aretino, Abb. 86h (Detail).

²²⁸¹ WEPPELMANN, Spinello Aretino, Kat. Nr. 86, S. 318.

²²⁸² WEPPELMANN, Spinello Aretino, Kat. Nr. 86, S. 321.

²²⁸³ Weppelmann sieht die Wiedergabe Ramboux' als authentische Übernahme des Gesehenen an. WEPPELMANN, Spinello Aretino, Kat. Nr. 86, S. 321.

Tendenz zur Milderung markanter Gesichtszüge im Rahmen der naturalistischen Idealisierung auf, wie z.B. beim Gesicht des Papstes: auf dem Fresko ist die Nasenlabialfalte wesentlich stärker ausgeprägt und die Mundwinkel sind herabgezogen, der Mund und die Augenbrauen sind breiter als bei Ramboux.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 667; ZIEMKE, Siena, S. 277 - 278 und Anm. 251; WEPPELMANN, Spinello Aretino, Kat. Nr. 86, S. 321. Ausstellungen: JOHANN ANTON RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 13; JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 13.

Kat. Nr. 190

Sieg des Kaisers Heraclius über den Perserkönig Chosroes

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 26,2 x 55,6 cm.

Kat. Nr. 126 (1851), Verz. Nr. 180 (1840), Inv. Nr. 4.

Nach Fresko. Um 1452 - 1466. Piero della Francesca (um 1420 - 1492).

Arezzo, S. Francesco, Chorwand.

Passavant erwähnt den Freskenzyklus mit Schilderungen um die Auffindung des heiligen Kreuzes in den 1820 erschienenen *Ansichten*;²²⁸⁴ ihm waren die Fresken durch Vasari bekannt.²²⁸⁵ Rumohr äußert sich 1827 nur beiläufig und abwertend über den Freskenzyklus. Er konnte Vasaris Zuschreibung an Piero della Francesca – Lehrer des von den Nazarenern verehrten Pietro Perugino – nicht folgen, da Quellen fehlten. Wohl deshalb war sich Ramboux bei der Zuschreibung der Fresken an Piero nicht sicher.²²⁸⁶ Zwar seien, so Rumohr, die Fresken mit Fertigkeit gemalt, doch drücke sich in ihnen ein schwacher Geist aus und es sei kaum glaublich, dass ihr Urheber Perugino noch sonst einen Maler der Zeit beeinflusst habe.²²⁸⁷ Hintergrund für die Auswahl der beiden Fresken, die Ramboux auf diesem und dem folgenden Aquarell abgebildet hat (*Kat. Nrn. 190 - 191*), war wohl Vasaris relativ ausführliche Erwähnung der beiden Fresken, die er aufgrund der „Wahrheit“ der Gefühlsäußerungen, der malerischen Finesse, der anatomisch und perspektivisch korrekten Darstellung ausdrücklich lobte.²²⁸⁸ Eine der abgebildeten Darstellungen ergänzte ferner die Szenen, die Ramboux nach einem weiteren Freskenzyklus zum Leben des als Heiligen verehrten Kaiser Konstantin zu einem anderen Zeitpunkt kopiert hat (*Kat. Nrn. 67 - 74*). Die beiden Szenen zeigen zudem christliche Kaiser als Sieger über die Heiden und markieren auch historisch einen wichtigen Zeitpunkt in der Geschichte des Christentums

²²⁸⁴ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 193.

²²⁸⁵ VASARI, *Leben*, II, S. 304 - 306.

²²⁸⁶ Verzeichnis, Nr. 180. StA Düsseldorf, II 618, 26v.

²²⁸⁷ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 432 - 433.

²²⁸⁸ „Furcht, Tapferkeit, Gewandheit, Kraft und alle Leidenschaften, die in Kämpfenden erwachen, [sind] mit vieler Wahrheit ausgedrückt [...], und ebenso Begegnisse des Krieges und ein gewaltiges Blutbad von Verwunderten, Gestürzten und Todten. Dort hat Piero in der Frescomalerei das Leuchten der Waffen nachzuahmen gewußt, und verdient großes Lob sowohl deßhalb, als auch weil er auf der anderen Seite, wo man die Flucht und Niederlage des Maxentius sieht, einen Trupp Pferde so bewundernsworth in Verkürzung zeichnete und ausführte, daß wenn man jene Zeit bedenkt, man sie fast zu schön und herrlich nennen könnte. Eine Gestalt, halb nackt, halb in sarancenischer Kleidung, auf einem mageren Pferde, zeigt, wie viele Kenntniß der Anatomie er besaß, die für seine Zeit nicht sehr verbreitet war.“ VASARI, *Leben*, II, S. 305 - 306.

Europas. Es handelt sich ferner um die beiden einzigen Schlachtenszenen, die Ramboux in seine Sammlung aufnahm.

Die ob ihrer Fülle an Figuren sehr komplexe Darstellung konfrontierte Ramboux bei der Übertragung auf das vorliegende, relativ kleine Blatt mit sichtbaren Schwierigkeiten: bisweilen lassen sich Überschneidungen in den Fußstellungen beobachten, die sich so auf dem Original nicht finden.²²⁸⁹ Auch Größenverhältnisse und Proportionen sind mitunter verfälscht wiedergegeben, die Figuren wirken leicht überlängelt und ihre Haltungen sind leicht verändert. So ist der Unterkörper des im Vordergrund knienden, mit einem Schild bewehrten Kriegers im Vergleich zu seinem Oberkörper bei Ramboux überlängelt, zudem bedeckt der Rock seine Knie vollständig. Der Unterarm des Sterbenden im Vordergrund links liegt bei Ramboux nicht auf dem Boden auf, sondern ist leicht angewinkelt.

Gravierendere Abweichungen vom Fresko lassen sich entweder auf Ergänzungen durch Ramboux oder die authentische Übernahme heute verlorener Bereiche zurückführen, denn beide Aquarelle – höchstwahrscheinlich zwischen 1838 und 1840²²⁹⁰ entstanden – wurden vor beschädigten Fresken angefertigt. Laut Beschreibung eines Reisenden von 1842 befanden sich die Wandmalereien „in den letzten Stadien der Auflösung“ und hingen „in Schuppen von den Wänden“.²²⁹¹ Die erste systematische Restaurierung des Freskenzyklus wurde 1858 vorgenommen; dabei wurden die Fehlstellen verfüllt und bemalt. In diesem restaurierten Zustand hat sie der Kunsthistoriker Giovanni B. Cavalcaselle (1819 - 1897) um 1863 skizzenhaft nachgezeichnet, ohne allerdings die Ergänzungen mit abzubilden.²²⁹² Ramboux hingegen bildete die Fresken noch vor der Restaurierung ab und lieferte die erste bildliche und farbige Dokumentation der Fresken²²⁹³ – die Aquarelle könnten damit Hinweise auf bei dieser und folgenden Restaurierungen u. U. „weggereinigten“ *a secco* Malschichten geben, da Pieros Maltechnik sich hier nicht nur auf die Freskotechnik beschränkte.

Ein schmaler, grau aquarellierter Streifen beschneidet die Darstellungen am unteren Rand und verunklart die Darstellung damit leicht. Grund für die Aussparung des unmittelbaren Vordergrundes ist unklar, liegt aber vermutlich in den gewiss zu Ramboux' Zeit bereits vorhandenen teilweisen Abplatzungen des *intonaco* in diesen Bereichen und demzufolge fehlenden Anhaltspunkten für eine Ergänzung. Ramboux hätte diesen Bereich mit dem neutralen Band, das er über die Fehlstellen hinaus über die gesamte Breite der Darstellung legte, kaschiert; das Band hätte die Beschriftung des Blattes mit Urheber des Freskos und dargestellter Szene aufnehmen können, wie z.B. auf der Kopie nach dem Apsis- und Schildwandmosaik von S. Prassede der Fall (*Kat. Nrn. 25 - 26*).

Im Bereich des heute verlorenen Stückes *intonaco* im linken Viertel des Freskos²²⁹⁴ – auch die 1863 angefertigte skizzenhafte Nachzeichnung Cavalcaselles scheint diesen Bereich bereits als Fehlstelle

²²⁸⁹ HUECK, *Le copie del Ramboux*, S. 45.

²²⁹⁰ Hueck hält eine Datierung zwischen 1838 - 1840 für wahrscheinlich, da 1838 ein neuerschienener Führer Ramboux auf die Idee gebracht haben könnte, die Fresken zu kopieren. HUECK, *Le copie del Ramboux*, S. 43 - 44.

²²⁹¹ CLARK, *Piero della Francesca*, S. 225. In der auf Clark folgenden Forschung wurde diese Einschränkung der Authentizität der Aquarelle übergangen, bis Hueck sie wieder aufgriff. HUECK, *Le copie del Ramboux*, S. 39.

²²⁹² MÜLLER-BECHTEL, *Die Zeichnung*, Kat. Nr. 2, Abb. 39a und 39b.

²²⁹³ CENTAURO, *Dipinti murali di Piero della Francesca*, S. 54, Nr. 535, S. 155, Dok. CCCXVI.

²²⁹⁴ ROETTGEN, *Wandmalerei*, 1, Tafel 138.

auszuweisen²²⁹⁵ – zeigt Ramboux zwei Elemente, für die es heute, nach der Reinigung und Restaurierung, keine Hinweise gibt, aber geben müsste, wenn sie tatsächlich vorhanden gewesen wären: direkt unterhalb des Bauches des weißen Pferdes zwischen den sich direkt gegenüberstehenden Soldaten im Vordergrund werden die Vorderbeine eines steigenden weißen Pferdes sichtbar, obwohl sich auf dem Fresko heute keine entsprechenden Beinansätze finden. Falls Ramboux diesen Bereich eigenständig ergänzte, hat er sich vielleicht an vergleichbare Vorderbeine eines weißen Pferdes im rechten Viertel des Freskos orientiert und sie in die Lücke hineinkopiert – eine „stilgerechte“ Vervollständigung der Darstellung. Hinter diesen Vorderbeinen des imaginären Pferdes und noch im Bereich der Fehlstelle heute zeigt Ramboux einen auf die Knie gestürzten Soldaten, dessen ledergeharnischter Oberkörper sich auf den linken Arm stützt und parallel zum unteren Bildrand verläuft. Er trägt einen hellroten Waffenrock und darunter grüngraue Beinlinge. Das angewinkelte rechte Bein des Soldaten verläuft auf dem Aquarell über die beschädigte Stelle hinaus und reicht bis zwischen die Füße des links danebenstehenden Schwertkämpfers – an dieser Stelle finden sich auf dem Fresko heute keine entsprechenden Darstellungen. Höchstwahrscheinlich also handelt es sich auch bei dieser Figur um eine Ergänzung von Ramboux, die sich in Gewandung und in Haltung an dem Stil der originalen Darstellung orientiert. Die Modellierung wirkt nur vereinzelt, betrachtet man etwa das weiße Pferd im rechten Vordergrund, flächiger. Die leicht schmutziger wirkende Farbgebung repräsentiert offenbar den Zustand des Freskos vor einer ersten Reinigung 1858. Das in die Mohren-Fahne gerissene Loch lässt das Blau des Himmels erkennen. Bei Ramboux unterscheidet sich die Blautönung von dem helleren des Himmels und stimmt (nur) in diesem Bereich mit der heutigen Blautönung überein. Auch die Farbmodellierung und Kontrastierung weichen ab und wirken weicher, wie z.B. die Lichtreflexe auf den metallenen Rüstungen. Interessant aber ist, dass diese hellen Reflexe breiter ausfallen als auf dem Fresko: anscheinend der Versuch, dem Übersetzungsverlust entgegenzuwirken.

Mosler identifiziert die Darstellung als *Sieg Kaiser Konstantins über Maxentius* und verwechselte sie mit der Darstellung auf dem folgenden Blatt.²²⁹⁶ Vermutlich passte das Schlachtengetümmel besser zu der Vorstellung einer Schlacht zwischen den beiden Kaisern.

Literatur: WARBURG, Aby: Piero della Francescas Constantinschlacht in der Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux, in: *Gesammelte Schriften*, I, Leipzig/Berlin 1932, S. 251 - 254 und Abb. 66; GRABER, Piero della Francesca, S.19; CLARK, Kenneth: Piero della Francesca. London/New York 1969, S. 225; CENTAURO, Giuseppe: *Ricerca storica*, “Un progetto per Piero della Francesca. Indagini diagnostico-conoscitive per la conservazione della “Leggenda della Vera Croce” e della “Madonna del Prato”, Florenz 1989, S. 79 und 112; CENTAURO, Giuseppe: *Dipinti murali di Piero della Francesca*, La basilica di S. Francesco ad Arezzo: Indagini su sette secoli. Mailand 1990, S. 54, Nr. 535, S. 155, Dok. CCCXVI; BATTISTI, Eugenio: Piero della Francesca. Mailand 1992, II, S. 464 - 470, Abb. 86; ROETTGEN, Wandmalerei, 1, Abb. 61 auf S. 233; HUECK, Irene: *Le copie del Ramboux da Piero e da opere ritenute sue*, in: *Piero Interpretato. Copie, giudizi e musealezzazione di Piero*

²²⁹⁵ MÜLLER-BECHTEL, Die Zeichnung, Kat. Nr. 2, Abb. 39a.

²²⁹⁶ MOSLER, Museum Ramboux, S. 23.

della Francesca, hrsg. von Cecilia Prete und Ranieri Varese, Ancona 1998, S. 39 - 47, hier besonders S. 45 - 47 und Abb. 4; BERTELLI/PAOLUCCI, Piero della Francesca e la corti italiane, Kat. Nr. 43. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 16.

Kat. Nr. 191

Sieg Kaiser Konstantins im Zeichen des Kreuzes

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 26,4 x 55,8 cm.

Kat. Nr. 127 (1851), Verz. Nr. 179 (1840), Inv. Nr. 5.

Nach Fresko. Um 1452 - 1466. Piero della Francesca (um 1420 - 1492).

Arezzo, S. Francesco, Chorwand.

Siehe auch *Kat. Nr. 190*.

Diese Darstellung gilt seit Vasari als Schilderung der auf 312 n. Chr. datierbaren „Schlacht Kaiser Konstantins gegen Maxentius an der Milvischen Brücke“ und stellt eine wichtige Episode für das Christentum dar. Obwohl Ramboux die Darstellung richtig identifiziert,²²⁹⁷ verwechselt sie Mosler im Führer durch das *Museum Ramboux* mit der Eroberung des Kreuzes durch den Sieg Kaiser Heraclius über Cosroes.²²⁹⁸

Da die Komposition weniger figurenreich und gedrängt ausfällt als auf dem oben abgebildeten Fresko (*Kat. Nr. 190*), sind auf dem vorliegenden Aquarell kaum Ungenauigkeiten bei der Übernahme der Komposition zu beobachten. Der grau aquarellierte Streifen unterhalb der Darstellung beschneidet die Darstellung für wenige Zentimeter und beeinflusst damit das Bildverständnis nachteilig: es wird nicht klar, dass der braungeharnischte Reiter tatsächlich aus dem Fluss aufsteigt. Vielleicht hatte Ramboux die fehlenden Details nicht vor Ort nachgezeichnet und sie fehlten bei der späteren farbigen Vollen- dung des Blattes abseits des Freskos. Wohl sollte der Streifen wie bei dem obigen Blatt als Schrift- band fungieren und eine Erläuterung der Darstellung aufnehmen.

Sehr wahrscheinlich wies das Fresko die Fehlstellen auf, die bereits auf einer 1863 entstandenen, skiz- zenhaften Nachzeichnung des Kunsthistorikers Giovanni B. Cavalcaselle (1819 - 1897)²²⁹⁹ teilweise zu erkennen und heute auf dem rechten äußeren Viertel vorhanden sind.²³⁰⁰ Im Vergleich mit einem Foto von 1911, das das Fresko noch mit Resten der Retuschen Bianchis (von 1858) zeigt,²³⁰¹ fällt auf, dass beide im Detail voneinander abweichen; dies bedeutet, dass sich Ramboux und Bianchi wohl nicht auf gemeinsame (heute verlorene) Überreste stützten – Ramboux hätte dann die Darstellung der fliehenden Heiden auf der rechten Seite zum größten Teil ergänzt (*Abb. 111 - 112*). Die auf dem Aquarell bis an den Bildrand geführte Mohrenflagge rechts oben erscheint überproportional breit, wenn man davon ausgeht, dass sich der Kopf des Mohren im Zentrum der Fahne befunden hat – sie

²²⁹⁷ „Constantin’s Schlacht in „Hoc Signum vinces“. Verzeichnis, Nr. 179. StA Düsseldorf, II 618, 26v.

²²⁹⁸ MOSLER, *Museum Ramboux*, S. 23.

²²⁹⁹ MÜLLER-BECHTEL, *Die Zeichnung*, Kat. Nr. 2, Abb. 39b.

²³⁰⁰ ROETTGEN, *Wandmalerei*, 1, Tafel 150.

²³⁰¹ CENTAURO, *Dipinti murali di Piero della Francesca*, Abb. 135.

wirkt für den relativ kleinen Kopf recht groß und leer. Tatsächlich zeigt das Foto von 1911 die Flagge wesentlich schmaler und gibt in der rechten oberen Ecke ein Stück Himmel frei; dieser Befund stimmt mit dem heutigen Zustand überein und zeigt ein Stückchen Lanze vor blauem Hintergrund.²³⁰² Weiteres Indiz für einen bereits existierenden Verlust der Malerei und/oder eine Verschmutzung ist die unklare Wiedergabe des weißen, auf die Seite gestürzten Pferdes mit Reiter unterhalb des weißen, mageren Pferdes des wenig bekleideten Bogenschützen: roter Sattel und rote Satteldecke werden von Ramboux als zusammenhängendes Stoffstück wiedergegeben, der Sattelsitz (?) wird als solcher nicht deutlich von dem Stoffstück abgegrenzt. Der über dem Sattel liegende blau bekleidete Oberschenkel des gestürzten Reiters erscheint auf dem Aquarell als dunkelblauer, unorganischer Fortsatz. Es scheint also, dass Ramboux diesen Bereich nicht richtig „verstanden“ hat, da er bereits schwer erkennbar oder verloren war.²³⁰³ Die Ausarbeitung der beiden heute nicht (mehr) vorhandenen Figuren äußerst rechts erscheint flüchtiger als die der übrigen; ihre etwas gedrungenen Gesichtsformen stimmen jedoch mit den übrigen überein. Auf anderen Aquarellen der Sammlung ist die flüchtigere Ausführung einiger Details Hinweis darauf, dass Ramboux diese beschädigt gesehen hat (*Abb. III*). Die Gestaltung des Kopfes des zweiten Reiters von links innerhalb dieser Gruppe stimmt auffällig mit der des Konstantin überein – lediglich zeigt der Hut keine umkränzte Krone und das Gesicht des Soldaten einen volleren Oberlippenbart. Diese Ähnlichkeiten in der Typik der Gesichter und Kopfbedeckungen ist bei Piero häufig zu beobachten und nicht zwingend ein Indiz für eine vollständige Ergänzung; dennoch kann der Kopf von Ramboux in starker Anlehnung an den Konstantin-Kopf ergänzt worden sein, und zwar im Stil von Piero. Eine Rekonstruktion auf Grundlage von noch erhaltenen Darstellungsresten, aber auch einer historischen „Beschreibung“ bei Vasari hätte zu der intakten Darstellung des spätestens seit 1863 (laut Cavalcaselles Nachzeichnung) verlorenen nackten Reiters links führen können. Siehe auch *S. 153 - 154*. Diese Rekonstruktion könnte sich so gut in die Wiedergabe fügen, dass man auch zu dem Schluss kommen kann, der Reiter wäre noch erhalten gewesen, wie zuletzt Hueck.²³⁰⁴ 1922 überzeugte Graber jedoch die Bewegung des Bogenschützen auf dem Aquarell nicht.²³⁰⁵

Direkt oberhalb des Hufbereichs auf der linken Seite zeigt das Aquarell einen schmalen, unregelmäßigen weißen Streifen, der sich stark vom übrigen grauen Boden abhebt; da Ramboux dort auch einige Pferdebeine nicht wiedergibt, könnte eine Beschädigung (Alternierung der Farben?) dieses Bereiches vorgelegen haben. Gegen eine Unvollendung des Blattes in diesem Bereich spricht, dass der Farbverlauf nach rechts von Weiß in Hellgrau übergeht und schließlich die graue Farbe der übrigen Bodengestaltung annimmt. Es ließen sich noch weitere Abweichungen aufzählen, die auf eine Beschädigung des Freskos zu Ramboux' Zeiten verweisen.²³⁰⁶ Kleinere Abweichungen gehen höchstwahrscheinlich nicht auf entsprechende Übermalungen zurück, sondern auf Ungenauigkeiten beim Kopieren, mit hervorgerufen durch die Verschmutzung des Freskos und vielleicht einer späteren Vollendung des Blattes

²³⁰² Bereits Graber weist auf die mögliche Ergänzung der Flagge hin. Ferner vermutet er eine Ergänzung der Kopfbedeckung des Reiters neben dem nackten Bogenschützen. GRABER, Piero della Francesca, S. 19.

²³⁰³ HUECK, *Le copie del Ramboux*, S. 46.

²³⁰⁴ HUECK, *Le copie del Ramboux*, S. 46.

²³⁰⁵ GRABER, Piero della Francesca, S. 19.

²³⁰⁶ Siehe dazu HUECK, *Le copie del Ramboux*, S. 45 - 46.

abseits des Freskos. Wohl aufgrund der damaligen Verschmutzung des Freskos erkannte Ramboux die Schattenwürfe nicht, die Pferdebeine und -hufe auf dem Fresko heute werfen. Ramboux zeigt den Himmel besonders in der linken und rechten Ecke mit zusätzlichen Wolken. Abweichungen betreffen die Lanzenanzahl (Heer Konstantins: Linker Rand bis Adlerfahne: 14 + eine Lanze quer über der Fahne (auf Fresko heute: 21); unterhalb der Fahne bis Spitze des Heeres: 21 (auf Fresko heute: 23). Feindesheer: 11 (auf Fresko heute: 11): Hierbei wird die weiße, querverlaufende Lanze ganz rechts weggelassen, ergänzt ist die dritte Lanze von rechts), Lanzenverläufe (die auf der linken Seite zwischen Bildrand und Adlerfahne quer verlaufende, auf dem Aquarell olivgrüne Lanze ganz links verläuft vor und nicht hinter der gelben Helmzier eines berittenen Soldaten), Anzahl der Pferdebeine (besonders im linken Viertel dezimiert, dort auch verdoppeltes Bein direkt neben dem weißen Bein eines Pferdes unterhalb des steigenden grauen Pferdes), die beiden Schweife der Basiliskenfahne (berühren sich nicht wie auf dem Fresko heute), Adlerfedern (rechter Flügel nur 9 statt 12) und Kopfbedeckungen: Die Kopfbedeckung des Reiters zwischen den mit metallener Rüstung angetanen Reitern ist heute, und vielleicht auch zur Zeit Ramboux', unvollständig (gewesen). Ramboux interpretierte das heute oberhalb der beschädigten Stelle sichtbare Element als Oberteil eines kappenartigen Helms, wobei er es etwas verändert wiedergibt als es sich heute zeigt. Die sich fächerförmig aufspreizenden Elemente, an deren Enden sich jeweils abwechselnd weiße und blaue längliche Federn anschließen, zeigt Ramboux als parallel zueinander liegend mit wenigen, weißen Federn. Auch andere Helme werden von Ramboux anders wiedergegeben: so sind beispielsweise die länglichen Federn des Helmes links von dem eben beschriebenen Helm in ihrer Anzahl reduziert.

Literatur: WARBURG, Aby: Piero della Francescas Constantinschlacht in der Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux, in: Gesammelte Schriften, I, Leipzig/Berlin 1932, S. 251 - 254 und Abb. 69; GRABER, Piero della Francesca, S.19; ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 93 und Abb. 62; CLARK, Kenneth: Piero della Francesca. London/New York 1969, S. 225; CENTAURO, Giuseppe: Ricerca storica, "Un progetto per Piero della Francesca. Indagini diagnostico-conoscitive per la conservazione della "Leggenda della Vera Croce" e della "Madonna del Prato", Florenz 1989, S. 79 und 112; CENTAURO, Giuseppe: Dipinti murali di Piero della Francesca, La basilica di S. Francesco ad Arezzo: Indagini su sette secoli, Mailand 1990, S. 54, Nr. 535, S. 155, Dok. CCCXVI; BATTISTI, Eugenio: Piero della Francesca, Mailand 1992, S. 464 - 470, Abb. 85; HUECK, Irene: Le copie del Ramboux da Piero e da opere ritenute sue, in: Piero Interpretato. Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca, hrsg. von Cecilia Prete und Ranieri Varese, Ancona 1998, S. 39 - 47, hier besonders S. 45 - 47 und Abb. 6; ROETTGEN, Wandmalerei, 1, Abb. 60 auf S. 232; IMPERATOR CAESAR FLAVIUS, S. 473 Abb. 2 und Kat. Nr. (CD) III.10.11. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCH-EN WANDGEMÄLDEN, Nr. 17.

Kat. Nr. 192

Maria mit Christus auf Wolken sitzend, darunter Johannes d.Täufer und der Evangelist Johannes

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 37,7 x 54,4 cm. Darstellung: 33,5 x 50,3 cm.

Kat. Nr. 128 (1851), Verz. Nr. 163 (1840), Inv. Nr. 147.

Nach Fresko. Wohl 15. Jahrhundert. Unbekannter umbrischer Meister.

Ehemals Perugia, Kloster S. Giuliana, wohl in einer Lünette.

Ramboux sah die Malerei „bei den Nonnen in S. Giuliana bei Perugia“ und schreibt sie dem 15. Jahrhundert zu.²³⁰⁷ Es ist unklar, wie Ramboux von dem Bild Kenntnis bekommen hat: ein relativ versteckter und knapper Hinweis findet sich in der Schrift eines Lokalhistoriografen aus dem Jahr 1788.²³⁰⁸ Vielleicht war es auch die Erwähnung in einer Guida von 1822, wo Siepi, ein anderer Lokalhistoriograf, in S. Giuliana ein Fresko an einer Wand des „Besuchzimmers“ mit Maria mit Christus in der Höhe und den beiden hll. Johannes' darunter gesehen hat.²³⁰⁹ Wie es scheint, ist dieses Fresko, nach dem Ramboux das Aquarell um 1834 höchstwahrscheinlich angefertigt hat, heute nicht mehr erhalten.²³¹⁰ Bisher wurde eine *Mariae Himmelfahrt* aus der Zeit um 1300 aus der Cimabue-Nachfolge als Vorlage identifiziert.²³¹¹ Diese befindet sich heute an einer Wand nahe des Presbyteriums,²³¹² zeigt jedoch sowohl ikonografisch als auch stilistisch derart starke Abweichungen von dem vorliegenden Aquarell, dass es meiner Ansicht nach nicht als Vorlage in Frage kommt. Jenes Fresko zeigt Maria rechts von Christus in unverkennbarem cimabuescien Stil auf einem Thron sitzend, ihren Kopf an seine Schulter lehrend und beide umgeben von einer Mandorla, die von vier Engeln getragen wird. Die beiden Johannes' sind nicht vorhanden. Wahrscheinlich also hat Ramboux ein Fresko kopiert, das heute verloren ist. Ausgehen vom Aquarell lässt es sich ungenau an die umbrische Schule des 15. Jahrhunderts zuschreiben. Wie die spitz zulaufende Form des abgebildeten Bildfeldes nahelegt, handelte es sich wohl um die Ausmalung einer Lünette. Der mit Bleistift wiedergegebene Titulus auf dem Spruchband, das Johannes der Täufer in seiner linken Hand hält, liest sich auf dem Aquarell: ECCE ANGUS DE[I].

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 228.

Kat. Nr. 193

Hl. Scholastica und eine Heilige

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 41,6 x 46,4. Darstellung: 36,1 - 35,9 x 41,7 - 41,5 cm.

Kat. Nr. 129 (1851), Verz. Nr. 146 (1840), Inv. Nr. 262.

Nach Fresko. Beginn des 15. Jahrhunderts. Schule des Ottaviano Nelli (dokumentiert 1375 - 1444)?

²³⁰⁷ Verzeichnis, Nr. 163. StA Düsseldorf, II 618, 25v.

²³⁰⁸ MARIOTTI, Annibal: Lettere pittoriche perugine, Perugia 1788, S. 33: „Nell'interno é dipinta la Vergine e il Salvatore in aria, e in terra S. Giovanni il Precursore. E S. Giovanni Evangelista.“ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 132.

²³⁰⁹ „[...] all' interno del Monasterio [...] in alto il Redent. colla Mad. e a basso i SS. Giovanni [...]“ SIEPI, Serafino: Descrizione tipologico-istorica della Citta di Perugia [...], Perugia 1822, S. 695.

²³¹⁰ Bei einem Besuch in dem heute vom Militär genutzten Kloster im Mai 2006 konnte ich kein vergleichbares Fresko entdecken, auch keine Freskofragmente.

²³¹¹ Ziemke sieht das Fresko *Himmelfahrt Mariae* als Vorlage, dessen Fragmente 1913/1914 Umberto Gnoli zwischen einem im 18. Jahrhundert eingezogenen Gewölbe und dem Dach des ehemaligen Refektoriums des Klosters aufgefunden hat. SALMI, M.: Note sulla Galleria di Perugia, in: L'Arte 24 (1921), S. 155 - 171, hier S. 158 - 159, Abb. 5 - 8. ZIEMKE, Ramboux und die frühe italienische Kunst, S. 131 - 132.

²³¹² GUIDA D' ITALIA, 14, Umbria, hrsg. v. Touring Club Italiano, Mailand 1978, S. 136.

Subiaco, S. Speco, Cappella della Madonna, Pfeiler.

Siehe auch *Kat. Nr. 42*.

Ramboux schreibt die Fresken einem unbekanntem Meister des 16. Jahrhunderts zu.²³¹³ Die besonders durch Abrasionen leicht beschädigten Fresken sind heute, wohl durch eine Übermalung 1855 (siehe *Kat. Nr. 50*), in einem etwas anderen Zustand als zu dem Zeitpunkt, als Ramboux sie kopierte. Das Aquarell entstand höchstwahrscheinlich während eines gesicherten Subiaco-Aufenthalts zwischen dem 22. 9. und Anfang Oktober 1839.²³¹⁴

Die Fresken der beiden Heiligen liegen sich am Gewände des Eingangsbogens zur Cappella della Madonna gegenüber.²³¹⁵ Beide Heilige werden mitsamt der architektonischen Rahmung wiedergegeben, wobei lediglich der innere Umriss der zu einem Dreipass zulaufenden Ädikula und die seitlichen Wandprofile wiedergegeben werden. Von beiden Heiligen fertigte Ramboux auch eine Nachzeichnung²³¹⁶ an. Den Farbnotizen und Beschreibungen auf dieser Zeichnung sind zu entnehmen, dass Ramboux das Abbild der unbekanntem Heiligen (rechts) wohl nicht vor Ort farbig vollendet hat.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, *Kat. Nr. 580*.

Kat. Nr. 194

Erhebung Mariens aus dem Grab

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 41,5 x 46,5 cm. Darstellung: 35,8 x 41,0 cm.

Kat. Nr. 130 (1851), *Kat. Nr. 65* (1841), *Verz. Nr. 142* (1840), *Inv. Nr. 234*.

Nach Fresko. 1406 - 1407. Taddeo di Bartolo (1362/63 - nach 1422).

Siena, Palazzo Pubblico, Cappella dei Signori.

Ramboux schreibt das Fresko aufgrund der vor Ort vorhandenen Inschrift an Taddeo di Bartolo zu und datiert es auf 1407.²³¹⁷ Anders als auf dem Aquarell vermittelt, befindet sich diese Inschrift eigentlich an anderer Stelle im Kapellenraum.²³¹⁸ Ramboux sah das Fresko vollständig: er hat wohl das Gestühl, das das untere Achtel des Freskos (heute) verdeckt, abrücken lassen. Da sich das Fresko gut zwei Meter über dem Boden befindet, hat Ramboux wohl ein Gerüst aufbauen lassen.

Die Malereien der Kapelle werden von Vasari erwähnt, aber vielleicht wurde Ramboux durch das Lob Rumohrs auf den Marienzyklus aufmerksam: die Gemälde befriedigen in "Ansehung des Ausdruckes der Affecte, der Liebenswürdigkeit der Charaktere, der Anordnung und emsiger Ausführung" alle

²³¹³ Verzeichnis, Nr. 146. StA Düsseldorf, II 618, 25r. Mosler folgt ihm darin. MOSLER, Museum Ramboux, S. 23.

²³¹⁴ APPEL, Schirmer, S. 80.

²³¹⁵ GIUMELLI, I Monasteri Benedettini di Subiaco, Abb. 163.

²³¹⁶ Bleistift auf weißem Papier. 27,6 x 37,9 cm. Oben mittig bez. 594, unten rechts 773. Die hl. Scholastica steht in der Mitte des Blattes, rechts neben ihr die unbekanntem Heilige. Am rechten Rand befinden sich längere Notizen Ramboux', die sich auf die farbige Beschaffenheit des Freskos mit der unbekanntem Heiligen beziehen. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album IV, S. 103. Das Blatt zeigt insgesamt drei weibliche Heilige. Zur dritten Heiligen vgl. *Kat. Nr. 57*.

²³¹⁷ Auch im Verzeichnis, Nr. 142. StA Düsseldorf, II 618, 25r.

²³¹⁸ SOUTHARD, Palazzo Pubblico, S. 322.

Wünsche.²³¹⁹ Wohl reizte Ramboux die Darstellung wegen ganz ähnlicher Aspekte. Die figurenreiche Szene zeigt eine Reihe von verschiedenen Figurentypen und zahlreiche, abwechslungsreiche Gefühlsausdrücke der Überraschung, Ungläubigkeit und Ehrfurcht, mit der die Figuren auf die Erhebung Mariae aus dem Grab reagieren. Zudem zeigt die Darstellung eine besondere Form der von Ramboux sehr häufig abgebildeten Himmelfahrt Mariae abseits der gemeinsamen Darstellung von Christus und Maria auf einer Wolke thronend.

1836 soll das Fresko so ramponiert und entstellt gewesen sein, dass es keiner gerne betrachtete;²³²⁰ Ramboux ließ sich nicht schrecken und hielt es wohl gerade wegen des drohenden Verfalls während einer seiner häufigen Siena-Aufenthalte auf einem Aquarell fest. Er hat das Fresko noch vor der starken Übermalung aus der Zeit nach 1865 abgebildet. Heute²³²¹ weist es zahlreiche Stellen mit Pigmentablösungen auf und ist ausgebleichen.²³²² Wohl rekonstruierte Ramboux einzelne Undeutlichkeiten oder Beschädigungen. Der bogenförmige Riss in der oberen Hälfte des Freskos war wohl bereits vorhanden, denn Ramboux scheint ihn teilweise als unregelmäßigen Umriss eines Bergrückens gedeutet zu haben. Den vielleicht bereits zu seiner Zeit vorhandenen dunkelblauen Farbresten zum Trotz übernahm Ramboux den orangefarbenen Ton des Himmels. Heute und wohl auch damals stark abgerieben sind das blaue Gewand Christi und das auf dem Fresko heute graue Gewand Marias; die Farbgebung der Gewänder auf dem Aquarell korrespondieren mit entsprechenden Farbresten, die heute auf dem Fresko zu erkennen sind. Während Ramboux die Binnenmodellierung des Gewands Christi auf Grundlage der heute noch schemenhaft erkennbaren Faltenwürfe hätte rekonstruieren können – nur die goldene Borte an seiner Taille verläuft etwas anders als heute –, scheint er die schemenhaften Faltenwürfe des Gewands von Maria nicht erkannt zu haben: auf dem Aquarell ist das Gewand relativ flächig wiedergegeben. Auffällig ist die Wiedergabe der Nimben: anders als heute zeigt Ramboux sie ohne radiale Riffelung. Auf eine allgemeine Verschmutzung verweist die im Vergleich zum Fresko heute etwas „schmutzigere“ Farbgebung des Aquarells. Sie ist dennoch kräftiger und vermittelt den Eindruck der originalen Farbgebung des heute ausgebleichenen Freskos.

In einzelnen Bereichen aber weicht das Aquarell hinsichtlich der Farbgebung gravierender vom Fresko heute ab und könnte auf spätere Übermalungen des Freskos hinweisen: so ist das Übergewand des linken Mannes, der mit dem Rücken zum Betrachter in den Sarkophag blickt, auf dem Fresko teilweise grün. Das bei Ramboux altroséfarbene Übergewand des links neben diesem stehenden Mannes ist auf dem Fresko orange. Während ihre Faltenwürfe jeweils übereinstimmend mit dem Fresko heute wiedergegeben sind, ist dies in einem Fall anders: heute befindet sich über der rechten Schulter des Mannes, der sich hinter dem Sarkophag links über den Sarkophag beugt und die Hand an seine Stirn legt, ein drapierter, grüner Gewandteil – bei Ramboux fehlt dieser völlig; zudem ist auf dem Aquarell das ganze Gewand blau. Die nicht immer zutreffende Wiedergabe der Fingerstellungen der Hände geht wohl weniger auf die Übernahme von Übermalungen zurück, sondern sind Veränderungen durch

²³¹⁹ ZIEMKE, Siena, S. 279. RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 361 - 362.

²³²⁰ SOUTHARD, Palazzo Pubblico, S. 324.

²³²¹ NORMAN, Siena and the Virgin, Abb. 213.

²³²² SOUTHARD, Palazzo Pubblico, S. 324 - 325.

Ramboux', da er sich offenbar an ihren Proportionen stieß: die Handteller sind im Bezug auf die Finger relativ kurz. Zudem spreizte er einzelne Finger ab und veränderte damit die Gesten leicht. Nicht zuletzt auch infolge der Verkleinerung der Darstellung ging die von Zeitgenossen gelobte Ausdruckstärke der Gesichter bei der Übertragung in das Aquarell verloren. In den Gesichtern der beiden im Vordergrund äußerst links stehenden Männer beispielsweise werden die nach unten gezogenen Mundwinkel nicht durch die markanten Nasenlabialfalten begleitet; auch die Augenbrauen fallen auf dem Aquarell dünner aus. Siehe ferner *S. 229 - 230*.

Die von Ramboux unterhalb der Darstellung auf grauem Streifen mit brauner Feder übernommene Inschrift liest sich auf dem Aquarell: Thadeus bartholi desenis pinxit ista capellā • MCCCCV̄i cum figura sc(über c) i xpofori = - et cū estis aliis figuris - 1414 • ~

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, *Kat. Nr. 674*; ZIEMKE, Siena, S. 278 - 279, Abb. 16 und Anm. 260.

Kat. Nr. 195

Aus dem Leben der Eremiten: Der hl. Augustinus bei der Landarbeit

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 28,0 x 52,5 cm.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: A SAN GIOVANNI IN CARBONARA A NAPOLI. Verz. Nr. 158 (1840), Inv. Nr. 115.

Nach Fresko. Um 1441. Perrinetto da Benevento (tätig um 1440 - 1460).

Neapel, S. Giovanni a Carbonara, Cappella di Ser Gianni Caracciolo.

Die insgesamt sechs Fresken des Eremitenzyklus mit Schilderungen aus dem Leben der hll. Augustinus, Girolamus und Pauli in der Einsiedelei waren nicht völlig, aber doch relativ unbekannt: 1817 besuchte der Germanist und Nazarener-Freund Friedrich H. von der Hagen die Kirche und berichtet von „alten wundersamen Wandgemälden von dem Leben eines Heiligen.“²³²³ Offizielle Erwähnung finden die Fresken erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts.²³²⁴ Bei den vorliegenden Aquarellen handelt es sich um die wohl frühesten Abbildungen der Fresken. Ramboux wird auf den Zyklus im Zusammenhang mit der Marienkrönung Leonardo da Besozzos in derselben Kapelle aufmerksam geworden sein, die er vielleicht zeitgleich mit den vorliegenden Fresken kopiert hat (*Kat. Nr. 199*). Ramboux vermutete dann auch Leonardo Besozzo als Urheber des Freskenzyklus²³²⁵ und stützte sich dabei auf eine Inschrift auf einem Fresko des Marienzyklus, der die Kapelle an anderer Stelle schmückt (siehe auch *Kat. Nrn. 197, 199*). Die beschädigten Fresken Beneventos offenbarten bei einer Restaurierung 1949 - 1950 Spuren vorangegangener (schadhafter) Restaurierungsmaßnahmen und zahlreiche Schichten von Übermalungen, deren Datierung unklar sind²³²⁶, aber vielleicht im Zuge der Übermalungen der Marienkrönung Besozzos erfolgt sind. Es scheint, dass sich die Fresken zum Zeit-

²³²³ HAGEN, Briefe, III, S. 200.

²³²⁴ CELANO, C.: Chiesa di S. Giovanni a Carbonara, in: *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, II, 1856, S. 489 ff. MUSELLA, *Iconografia Agostiniana*, Anm. 8.

²³²⁵ Verzeichnis, Nr. 158. *StA Düsseldorf*, II 618, 25v.

²³²⁶ URBANI, Leonardo da Besozzo, Anm. 2.

punkt der Entstehung der vier Aquarelle, vielleicht im August 1840²³²⁷ (siehe S. 98), in einem leicht besseren Zustand als heute befanden.

Die Fresken befinden sich über einem relativ niedrigen Sockel²³²⁸ und unterhalb jeweils eines Fensters, so dass sie für Ramboux auch ohne Gerüst gut erreichbar bzw. gut erkennbar waren. Die Vermittlung der originalen Abfolge der einzelnen Episoden war Ramboux nicht wichtig, da er die Blätter selbst unter einer Verzeichnisnummer zusammenfasste; in diesem Fall ist diese Vernachlässigung zu verschmerzen, da die Darstellungen auf den Fresken selbst in keiner chronologischen Beziehung zueinander zu stehen scheinen. Einzig das vorliegende Blatt besitzt mit der Bezeichnung der Kirche unterhalb der kopierten Darstellungen einen Hinweis auf das erste Fresko des Freskenzyklus' auf der linken Seite der Kapelle. Die Aufteilung in einzelne Bildfelder, wie sie die Aquarelle nahelegen, liegt aber tatsächlich nicht vor: Die querrrechteckigen Fresken zeigen Simultandarstellungen aus dem Leben der nicht näher bezeichneten Eremiten, die fließend ineinander übergehen. Die Aquarelle führen nur einzelne Episoden daraus vor – aus den besser erhaltenen vier Fresken jeweils eine Hälfte oder ein Drittel (*Kat. Nrn. 195 - 198*). Für diese ausschnittshafte Wiedergabe waren offenbar drei Aspekte bestimmend. Wollte Ramboux die Fresken in ihrer gesamten Breite wiedergeben, hätte er entweder ein wesentlich breiteres Blattmaß wählen oder die Fresken wesentlich stärker verkleinern müssen – Ramboux entschied sich zugunsten eines handlichen Blattformats für ein Abbildungsformat, das die ausreichende Erkennbarkeit der als wichtig erachteten Merkmale der Darstellungen, wie etwa die Gesichter, sicherstellte. Der zweite Grund für die ausschnittshafte Wiedergabe betrifft das ikonografische Interesse. Im Verzeichnis ist die Rede von „Gegenständen aus dem Leben der Anachoreten“²³²⁹ und tatsächlich sind die Eremiten nicht konkret als bestimmte Heilige identifizierbar. Doch zeigt sich, dass sich Ramboux auf die Szenen konzentrierte, die einen vollbärtigen Eremiten zeigen, der für Ramboux (später auch für Mosler und den Betrachter heute) als hl. Augustinus identifizierbar ist. Aus der Legende dieses Heiligen hat Ramboux bereits zahlreiche Szenen abgebildet, darunter aber noch nicht diejenigen, die er hier zeigt. Letztlich wird sich die Auswahl auch nach dem Erhaltungszustand der Fresken gerichtet haben.

Ramboux verzichtete auf die scheinplastische Rahmung der Fresken am unteren und oberen Rand und konzentrierte sich allein auf die Darstellungen selbst. Die Wände, und damit auch die Fresken, sind konkav gewölbt: Ramboux projiziert die Darstellungen in die Fläche und verzerrt sie damit leicht. Bei der Konzentration auf die einzelnen Szenen kam es vor, dass er darauf verzichtete, die Randfiguren, die bei der Ausschnittwahl eigentlich noch angeschnitten sichtbar werden müssten, abzubilden. Das vorliegende Blatt zeigt deshalb am rechten Rand nicht den Kopf eines Esels, der sich eigentlich an diesem Ort befindet und verfremdet damit die originale Komposition zusätzlich. Weitere Abweichun-

²³²⁷ Vielleicht entstanden die Aquarelle während des gesicherten Neapelufenthalts 1840, vielleicht im August. Eines seiner Skizzenbücher beschreibt eine solche Reise nach Neapel. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1936/17 ZB 4. ZIEMKE, Ramboux und die frühe italienische Kunst, S. 18 und Kat. Nr. 102, S. 87. Die Notiz „August 1840“ bei der Aufzeichnung einer Reise nach Neapel „[...] Napolis, dort hielt ich mich ungefähr 27 Tage auf.“ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, 21. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 45.

²³²⁸ MUSELLA, Iconografia Agostiniana, Abb. 11.

²³²⁹ Verzeichnis, Nr. 158. StA Düsseldorf, II 618, 25v.

gen vom Fresko heute²³³⁰ sind kaum zu beobachten. Die Gedrungenheit der Figuren, besonders des Eremiten rechts, der einen Eimer Wasser ausschüttet, ist auf dem Aquarell leicht gemildert und damit dem naturalistischen Ideal angeglichen. Vor demselben Hintergrund und in Abhängigkeit von der Übertragung in das Medium Aquarell ist auch eine leichte Vereinfachung und Erweichung der Faltenwürfe zu beobachten.

Kat. Nr. 196

Aus dem Leben der Eremiten: Der hl. Augustinus beim Musizieren

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 25,8 x 42,0 cm.

Verz. Nr. 158 (1840), Inv. Nr. 116.

Nach Fresko. Um 1441. Perrinetto da Benevento (tätig um 1440 - 1460).

Neapel, S. Giovanni a Carbonara, Cappella di Ser Gianni Caracciolo.

Siehe auch ***Kat. Nr. 195***.

Die abgebildete Darstellung zeigt das rechte Drittel des vierten Freskos von links.²³³¹ Die bei der Ausschnittwahl eigentlich noch erkennbare Figur links oben hat Ramboux ausgeblendet, da sie zu einer anderen Szene des Freskos gehört. Zudem beschneidet der Ausschnitt die bewachsene Landschaft am unteren Rand leicht. Kleinere Abweichungen sind an den Formen des niedrigen Bewuchses der hügeligen Landschaft zu beobachten. Die Wiedergabe der Gesichter des Eremiten am Glockenspiel ist skizzenhafter als das des Eremiten ganz rechts – Hinweis darauf, dass Ramboux die Gesichter bereits in einem ähnlichen Erhaltungszustand gesehen hat, in dem sie sich auf dem Fresko heute darstellen. Demgegenüber überrascht die detaillierte Ausarbeitung der Hügel und der Bäume, die sich auf dem Fresko heute mehr oder weniger stark abgerieben zeigen – nicht unwahrscheinlich also, dass Ramboux sie besser erhalten gesehen hat. Auf dem Fresko heute kaum zu erkennen ist der Nimbus des singenden Eremiten ganz rechts, den Ramboux vielleicht ergänzt hat. Eine leichte Milderung erfahren die gedrungenen Proportionen der Figuren, besonders im Bereich der Hälse und Köpfe.

Kat. Nr. 197

Aus dem Leben der Eremiten: Der hl. Augustinus beim Korbflechten

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 25,3 x 41,8 cm.

Verz. Nr. 158 (1840), Inv. Nr. 117.

Nach Fresko. Um 1441. Perrinetto da Benevento (tätig um 1440 - 1460).

Neapel, S. Giovanni a Carbonara, Cappella di Ser Gianni Caracciolo.

Siehe auch ***Kat. Nr. 195***.

²³³⁰ MUSELLA, Iconografia Agostiniana, Abb. 11 und 12.

²³³¹ MUSELLA, Iconografia Agostiniana, Abb. 8 und 10.

Der Ausschnitt zeigt die linke Hälfte des ersten Freskos von links. Die Signatur, die Ramboux am Brunnen abbildet, ist auf dem Fresko heute kaum noch zu erkennen.²³³² Sie liest sich auf dem Aquarell: Pērinect^o De benin(über n ein ~)eto und war damit nur noch teilweise zu entziffern. Auf dem heute gereinigten und restaurierten Fresko wird sie als PERRINECTUS DE BENEVENTO PINXIT aufgelöst.²³³³ Auffällig ist, dass Ramboux diese Inschrift – die er als erster dokumentiert²³³⁴ – nicht als eine Signatur begriffen zu haben scheint, weil er die Fresken einem unbekanntem Meister zuschreibt und eine Urheberschaft des Leonardo da Besozzo (der den Marienzyklus in derselben Kapelle gemalt hat, siehe *Kat. Nr. 199*) für möglich hält.²³³⁵

Abweichungen vom Fresko heute sind minimal und könnte entweder auf den besseren Erhaltungszustand des Freskos, einer heute entfernten Übermalung oder – weniger wahrscheinlich – eine mutwilligen Veränderung durch Ramboux zurückgehen. So ist auf dem Fresko heute der dunkelgrüne Bewuchs der Wiese, der auf anderen Fresken des Zyklus' vorhanden ist, nicht (mehr) zu erkennen; die Baumstämme wirken eher dunkel und die Blätter sind einzeln definiert – vielleicht eine nachgelagerte Übermalung des Freskos? Auf eine falsche Übernahme dagegen geht die Wiedergabe des Brunnens zurück: Der Brunnen ist bei Ramboux proportional größer wiedergegeben und die Aufsicht auf den Wasserspiegel leicht verringert. Mutwillig entfernt ist die Figur am rechten Bildrand, die durch die Ausschnittwahl dort eigentlich zu einem Drittel sichtbar sein müsste.

Kat. Nr. 198

Aus dem Leben der Eremiten. Der hl. Augustinus beim Wasserschöpfen

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 25,5 x 42,0 cm.

Verz. Nr. 158 (1840), Inv. Nr. 118.

Nach Fresko. Um 1441. Perrinetto da Benevento (tätig um 1440 - 1460).

Neapel, S. Giovanni a Carbonara, Cappella di Ser Gianni Caracciolo.

Siehe auch *Kat. Nr. 195*.

Der hier abgebildete Freskoabschnitt, die rechte Hälfte des zweiten Freskos von links, ist heute auf der rechten Seite offenbar wesentlich schlechter erhalten²³³⁶ als zu Ramboux' Zeiten. Während der Eremit beim Wasserschöpfen noch gut zu erkennen ist, ist die Gruppe rechts besonders im Bereich der Köpfe von starken Pigmentablösungen betroffen. Auf dem Aquarell sind diese Bereiche detailliert ausgearbeitet und zeigen keine bei Ramboux sonst anzutreffenden Hinweise auf eine bereits vorgelegene Beschädigung. Anders dagegen im Hintergrund: hier besitzen die Bäume im Gegensatz zu den Bäumen auf den anderen Aquarellen nach dem Freskenzyklus hellgrüne Stämme – auf dem Fresko heute ist der Hintergrund relativ stark beschädigt.

²³³² URBANI, Leonardo da Besozzo, S. 297 und Abb.7. MUSELLA, Iconografia Agostiniana, Abb. 1.

²³³³ MUSELLA, Iconografia Agostiniana, S. 274.

²³³⁴ Die bislang früheste bekannte Erwähnung stammt aus dem späten 19. Jahrhundert. MUSELLA, Iconografia Agostiniana, S. 273.

²³³⁵ Verzeichnis, Nr. 158. StA Düsseldorf, II 618, 25v.

²³³⁶ MUSELLA, Iconografia Agostiniana, Abb. 2 und 3.

Kat. Nr. 199

Marienkronung in Engelsgloriole

Gouache, Aquarell und Goldhohung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 47,5 x 31,8 cm.

Kat. Nr. 131 (1851), Verz. Nr. 157 (1840), Inv. Nr. 120.

Nach Fresko. Um 1427 - 1432. Leonardo da Besozzo (tätig ab 1421 - nach 1488).

Neapel, S. Giovanni a Carbonara, Cappella di Ser Gianni Caracciolo, über Eingang.

Siehe auch *Kat. Nr. 195*.

Ramboux schreibt das Fresko Leonardo Besozzo zu, nennt aber keine Datierung.²³³⁷

Für das Fresko der Marienkronung aus dem Marienzyklus sind Übermalungen für die Jahre 1609, 1753 und 1821 belegt.²³³⁸ Vermutlich entstand das Aquarell im August 1840, als sich Ramboux für mehrere Wochen in Neapel aufhielt und auf die Ausmalung der Kapelle wohl durch die Empfehlung Einheimischer aufmerksam wurde.

Offenbar interessierte Ramboux sich besonders für die Abbildung der zentralen Szene des Freskos.²³³⁹ um sie und die Gesichter der Dargestellten gut erkennbar abbilden zu können, wählte er einen Verkleinerungsmaßstab und eine Blattgröße, bei dem bzw. der nicht Raum blieb, die vollständige Gloriole mit Engeln und Heiligen zu erfassen (*Abb. 119*). Ramboux rückte die von rotgeflügelten Engeln umgebene Krönungsgruppe dabei nicht in das Zentrum der Komposition, sondern beschnitt die Darstellung an den Seitenrändern und besonders am oberen Rand, um die originale Lage der Gruppe innerhalb der Komposition beizubehalten. Die Figuren, die durch die Beschneidung „angeschnitten“ sind, ließ er gleich ganz weg: aus diesem Grund ist auf dem Aquarell in der Mitte des oberen Randes ein „Loch“ in der Komposition vorhanden. Ein entsprechendes Loch am unteren Rand erklärt sich dagegen nicht durch eine Beschneidung, sondern im Gegenteil durch eine „Streckung“ der Darstellung: Der untere Rand ist durch eine Türöffnung in der Wand halbrund geschwungen; Ramboux streckt und begradigt den Rand, damit er das Fresko in einem symmetrischen rechteckigen Bildfeld abbilden kann. Dennoch ist das Loch nicht regelmäßig gelungen, die Anordnung der Figuren nicht symmetrisch: ein Hinweis auf die Schwierigkeiten, die Ramboux die Koordination der figurenreichen Komposition bereitete – auch erkennbar an der relativ unregelmäßigen Anordnung der rotgeflügelten Engel unterhalb der Krönungsszene. Ein weiterer Hinweis darauf ist die Reduktion der Anzahl der Engel auch innerhalb der Darstellung.

Die Gesichter der Engel sind – durch die starke Verkleinerung bei der Projektion – relativ unscharf wiedergegeben, bei starker Beschädigung wurden sie auch nur skizziert. Dennoch wurden sie nicht übermäßig schematisiert: die verschiedenen Gesichtsausdrücke sind durchaus zu erkennen. Die deutlicher wiedergegeben Gesichter der Krönungsgruppe lassen Veränderungen erkennen, die wiederum das

²³³⁷ Verzeichnis, Nr. 157. StA Düsseldorf, II 618, 25v. Mosler folgte ihm dabei und nimmt wie er keine Datierung vor. MOSLER, Museum Ramboux, S. 24.

²³³⁸ ROLFS, Malerei Neapels, S. 81.

²³³⁹ ZERI, La pittura in Italia, Tafel 632. Im Zusammenhang mit der Wand (aber seitenverkehrt) und zuletzt zu dem Fresko: TOSCANO, Gennaro: Aggiunte a Leonardo da Besozzo, in: Arte medievale, nuova serie, Anno III, 2004, 2, S. 125 - 137, Abb. 7.

Ideal des Nazareners verraten: die Köpfe sind runder, die Augen bis auf die von Maria größer. Die charakteristisch ausgearbeiteten Ober- und Unterlider, die auf dem Fresko die Augen Gottvaters verengen, berücksichtigte Ramboux nicht und vernachlässigte damit ein stilistisches Merkmal – das Gesicht drückt weniger Güte denn Strenge aus. Hinzugefügt sind die Ohren Gottvaters, sein Haar liegt enger am Kopf an und der Bart ist voller. Dem naturalistischen Ideal entsprechender ist auch das Profil Christi abgebildet: sein Auge ist weniger schräggestellt, ebenso wie das Ohr senkrechter angeordnet ist. Demutvoller wirkt das Gesicht Marias, hervorgerufen durch eine stärker Neigung des Kopfes und den nach unten gerichteten Blick. Der Kopf Marias, der auf dem Fresko heute im Vergleich zu ihrem Körper und den Köpfen Gottvaters und Christi relativ klein wirkt, erscheint auf dem Aquarell größer und damit proportional harmonischer. Ihr Nimbus umgibt den Kopf gleichmäßiger, und ihr Kopf befindet sich auf nahezu einer Höhe mit dem Christi – eine Harmonisierung der Dreieckskomposition Maria-Gottvater-Christus und eine Erhöhung Marias als Folge der Aufwertung Marias als Heilige im 19. Jahrhundert? Die Faltenwürfe orientieren sich am Original, sind jedoch reduziert und in ihren Verläufen vereinfacht. Die heute schwer zu erkennende Krone über dem Kopf Marias scheint bei Ramboux höher über dem Kopf zu schweben. Auffällig ist auch die Abweichung der Nimbenpunzierung: das Dekor fällt auf dem Aquarell schlichter aus. Die Farbigkeit ist auf dem Aquarell etwas blasser und vereinzelt schmutziger, wohl ein Hinweis auf die Verstaubung und Verschmutzung des Freskos. Der Glanz der Nimben wurde von Ramboux dagegen rekonstruiert.

Siehe ferner *S. 157 und 229*.

Kat. Nr. 200

Hl. Franziskus und die hl. Clara

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 46,6 x 34,6 cm. Darstellung: 40,2 x 30,7 - 30,9 cm. Unterhalb der Einzeldarstellung der Heiligen jeweils: S. Franciscus/ S. Clara. Darunter rechts mit Bleistift vielleicht von späterer Hand: Lippo Memmi.

Kat. Nr. 132 (1851), Kat. Nr. 31 (1841), Verz. Nr. 105 (1840), Inv. Nr. 78.

Nach Fresko. Um 1320/25. Simone Martini (um 1284 - 1344).

Assisi, S. Francesco, Martinskapelle, Laibung des Eingangsbogens.

Die Fresken befinden sich vor Ort getrennt voneinander; da sich Ramboux für die Darstellung der beiden für Assisi wichtigsten Ordensgründer interessierte, präsentierte er sie auf dem Blatt nebeneinander: eigentlich steht neben der hl. Clara die hl. Elisabeth von Ungarn und neben dem hl. Franz der hl. Antonius. Abweichungen von den Fresken heute²³⁴⁰ sind minimal: Die Punzierung der Nimben ist auf dem Aquarell vereinfacht auf einen Kranz aus dicht nebeneinanderliegenden Kreisen, nur auf jeweils einer Seite der Nimben, findet sich als „Abkürzung“ die Andeutung des vollständigen Musters. Die Stigmata, die an den Füßen des hl. Franz sichtbar sind, zeigt das Ramboux nicht, wohl weil er sie unter der damals sicher vorhandenen Schmutzschicht nicht erkannt hat. Vielleicht aus demselben

²³⁴⁰ BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 374 (Franziskus) und Abb. 375 (Clara).

Grund skizzierte Ramboux die Ornamente (Köpfe) auf den scheinarchitektonischen Dreipassbogennasen nur undeutlich. Ramboux schreibt die Fresken Simone Memmi zu²³⁴¹ und folgt damit den Informationen eines Lokalhistoriographen.²³⁴² Mosler schreibt sie zunächst Simone Martini zu, über den er schreibt „Fr. Petrarca feiert ihn in zwei Sonetten über das ihm gelungene Bildniß der geliebten Madonna Laura.“²³⁴³ 1851 schließlich sieht Mosler die Zuschreibung zu Simone Martini als nicht mehr sicher an, vermutet einen umbrischen Meister und einen jüngeren Entstehungszeitpunkt.²³⁴⁴

Siehe ferner S. 228.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 478; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 243, S. 209.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 32.

Kat. Nr. 201

Evangelist Matthäus, hl. Hieronymus, hl. Bernhard, Prophet David

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 37,3 x 50,0 cm.

Kat. Nr. 133 (1851), Kat. Nr. 72 (1841), Verz. Nr. 210 (1840), Inv. Nr. 279.

Nach Fresko. 1469. Lorenzo da Viterbo (um 1437 - nach 1476).

Viterbo, S. Maria della Verita, Cappella Mazzatosta, Gewölbekappe.

Dieses und die folgenden fünf Aquarelle (*Kat. Nrn. 201 - 206*) entstanden zwischen September und Oktober 1840.²³⁴⁵ Ramboux erschienen die von Lorenzo da Viterbo angefertigten Fresken der Kapelle, wie Rumohr, als die bemerkenswertesten Kunstwerke der Stadt: Der Maler sei für die Malerei Viterbos und Umgebung so bedeutend gewesen wie Perugino für Umbrien, Francesco Francia für Bologna oder Ghirlandajo für Florenz.²³⁴⁶ Wohl fußt diese Bedeutungszuweisung an den bislang wenig bekannten Maler auf Rumohr: Dieser sieht Lorenzo da Viterbo verkannt und betont dessen Leistungen in der Kapelle ausdrücklich, beobachtet in seiner Figurenauffassung deutliche Ähnlichkeiten u.a. zum Stil Fra Angelicos und sieht ihn hinsichtlich des Faltenwurfs und der Körperhaltung weit über die Maler der Zeit hinausgehen.²³⁴⁷

Die Fresken an den Wänden der Kapelle wurden im April 1944 durch den Einschlag einer Fliegerbombe zu rund Zweidritteln zerstört; eine Restaurierung konnte die Fresken nicht vollständig wiederherstellen. Die Gewölbefresken wurden jedoch nur leicht beschädigt. Das vorliegende Fresko ist heute²³⁴⁸ nur leicht im unteren Bereich beschädigt. Auf allen vier Aquarellen gibt Ramboux die goldenen Sterne des Himmels, die feine Strahlengloriole um die thronenden Gestalten der Evangelisten und die

²³⁴¹ Verzeichnis, Nr. 105. StA Düsseldorf, II 618, 23v.

²³⁴² FEA, Carlo: Descrizione ragionata della SS. Patriarcale Basilica e Cappella papale di S. Francesco [...] con la descrizione delle pitture e sculture, di cui va ornate, Rom 1820.

²³⁴³ [MOSLER], Verzeichnis, S. 5.

²³⁴⁴ MOSLER, Museum Ramboux, S. 24.

²³⁴⁵ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, 29.

²³⁴⁶ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Skizzenbuch 1936/17 ZB 4, 31. Mosler schreibt zu Lorenzo: „Dieser außer seinem Wohnorte unbekannt gebliebene Maler vollführte die hier folgenden Decken- und Wandgemälde um das Jahr 1469.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 8. 1851 behandelte er sie weniger ausführlich. MOSLER, Museum Ramboux, S. 24 - 25.

²³⁴⁷ RUMOHR, italienische Forschungen, S. 335 - 336.

²³⁴⁸ BENTIVOGLIO/BENTIVOGLIO, Le pitture, Abb.1.

goldenen Tituli zu Seiten der Köpfe der jeweils rechts sitzenden Philosophen wieder. Ebenfalls auf allen Blättern erfasst sind die Bildnisse bzw. die Wappen in den Quadraten der die Bildfelder rahmenden plastischen Bänder.

Kat. Nr. 202

Evangelist Markus, hl. Ambrosius, hl. Johannes Chrysostomos, Prophet Daniel

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 37,2 x 50,0 cm.

Kat. Nr. 134 (1851), Kat. Nr. 73 (1841), Verz. Nr. 211 (1840), Inv. Nr. 275.

Nach Fresko. 1469. Lorenzo da Viterbo (um 1437 - nach 1476).

Viterbo, S. Maria della Verita, Cappella Mazzatosta, Gewölbekappe.

Siehe auch *Kat. Nr. 201*.

Das Fresko hat 1944 relativ starke Beschädigungen erlitten, Fehlstellen befinden sich im unteren linken Bereich neben dem hl. Ambrosius (links), eine kleinere links unterhalb von ihm, eine größere Fehlstelle betrifft die linke Seite des Evangelisten Markus (Mitte) und seine linke Hand sowie eine kleine Stelle unterhalb des rechten Knies. Die beiden Bildnisquadrate im unteren plastischen Rahmenband sind heute verloren.²³⁴⁹

Kat. Nr. 203

Evangelist Lukas, Papst Gregor I., hl. Petrus Damian, Prophet Jesaja

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 37,2 x 50,0 cm.

Kat. Nr. 135 (1851), Kat. Nr. 74 (1841), Verz. Nr. 212 (1840), Inv. Nr. 274.

Nach Fresko. 1469. Lorenzo da Viterbo (um 1437 - nach 1476).

Viterbo, S. Maria della Verita, Cappella Mazzatosta, Gewölbekappe.

Siehe auch *Kat. Nr. 201*.

Das Blatt gibt dem Betrachter stellvertretend für die übrigen drei Kopien eine Vorstellung von der vollständigen farbigen Dekoration der Gurtbögen und plastischen Einfassungen; doch es scheint, dass Ramboux die farbige Ausführung im rechten Bereich erst später, nachdem er die Dekoration mit Bleistift vor Ort angelegt hatte, begonnen hat: tatsächlich entspricht nämlich der mittlere der drei Streifen dem erhabenen Gurtbogen und nicht der inneren Streifen, wie Ramboux durch eine entsprechende seitlich Schattierung andeutet. Ramboux gibt auf diesem Blatt auf dem unteren Gurtbogen in grauer Feder eine heute anscheinend verlorene Inschrift²³⁵⁰ wieder: LORENZO/ DA VITERBO/ DEPINSE NEL/ MCCCCLXVIII. Ob sie sich auch an diesem Ort befunden hat, ist allerdings fraglich: Er hätte sie auch von einer anderen Stelle in der Kapelle dorthin versetzen können, sofern es sich nicht um eine

²³⁴⁹ BENTIVOGLIO/BENTIVOGLIO, Le pitture, Abb. 1.

²³⁵⁰ Mangels besserer Abbildung des Freskos war mir eine Klärung dieser Frage nicht möglich. BENTIVOGLIO /BENTIVOGLIO, Le pitture, Abb. 1.

von Ramboux selbst hinzugefügte Beschriftung auf Grundlage einer anderen Inschrift in der Kapelle handelt (*Kat. Nr. 205*).

Literatur: PARLATO, Tommaso Minardi, Fig. 8.

Kat. Nr. 204

Evangelist Johannes, hl. Augustinus, hl. Beda Venerabilis, Prophet Ezechiel

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 37,2 x 50,2 cm.

Kat. Nr. 136 (1851), Kat. Nr. 75 (1841), Verz. Nr. 213 (1840), Inv. Nr. 277 .

Nach Fresko. 1469. Lorenzo da Viterbo (um 1437 - nach 1476).

Viterbo, S. Maria della Verita, Cappella Mazzatosta, Gewölbekappe.

Siehe auch *Kat. Nr. 201*.

Heute zeigt das Fresko²³⁵¹ im unteren linken Bereich eine Fehlstelle; nicht zu sehen ist das auf dem Aquarell in diesem Bereich gezeigte blassrosa Buch, das zwischen Johannes (Mitte) und Augustinus (links) liegt. Heute und wohl bereits 1840 verdeckt(e) eine Altar- oder Orgelbekrönung das blau-weiße Wappen auf dem plastischen Rahmungsband unten. Ramboux konnte es erkennen, weil er die Fresken von einem Gerüst aus kopiert hat. Der etwas blasser blau gefärbte Hintergrund der beiden quadratischen Bildnisfelder auf den plastischen Einfassungen links und rechts geht nicht auf eine Beschädigung des Freskos zurück: dieselben Bildnisfelder bildet Ramboux nämlich nochmal auf dem Aquarell nach dem jeweils benachbarten Fresken (*Kat. Nr. 201 und Kat. Nr. 203*) nach. Dort besitzen sie einen dunkelblauen Hintergrund. Ging ihm also auf dem vorliegenden Blatt die Farbe aus? Mit genügend Farbe widmete sich Ramboux der ihm offenbar wichtigeren Wiedergabe der Hauptfiguren mit ihren stilistischen Besonderheiten. Dem Verkleinerungsmaßstab und der Dicke des Pinsels geschuldet ist eine relative Unschärfe in der Zeichnung der Gesichtszüge; in diesem Rahmen jedoch werden die Gesichter relativ überzeugend nachgebildet (sehr unscharf sind die relativ kleinen Bildnisse in den quadratischen Feldern der rahmenden plastischen Bänder wiedergegeben), lediglich die Modellierung ist weniger kontrastreich. Wie am Bart des Beda Venerabilis erkennbar, bildet Ramboux nicht die einzelnen Strähnen nach, sondern gibt den Bart geschlossener wieder. Der originalen Gewandbildung kommt Ramboux sehr nahe, aber auch hier ist die Kontrastierung etwas flacher und die Modellierung weniger detailliert und unschärfer.

Kat. Nr. 205

Vermählung Mariä

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 31,7 x 63,5 cm.

Kat. Nr. 137 (1851), Kat. Nr. 76 (1841), Verz. Nr. 209 (1840), Inv. Nr. 276.

Nach Fresko. 1469. Lorenzo da Viterbo (um 1437 - nach 1476).

Viterbo, S. Maria della Verita, Cappella Mazzatosta, Wand links vom Kapelleneingang.

²³⁵¹ BENTIVOGLIO/BENTIVOGLIO, Le pitture, Abb. 1 und 2.

Siehe auch *Kat. Nr. 201*.

Wie Rumohr sah auch Ramboux dieses Fresko als das wichtigste Gemälde des Marienzyklus' an, da er es als einziges auswählt – wie auch d'Agincourt für sein Stichwerk.²³⁵² Besonders hier zeige sich, so Rumohr, dass für den Maler weniger die Darstellung der Vermählung selbst im Mittelpunkt stand, sondern er die Ikonografie eher nutzte, um „naive und liebliche Züge des bürgerlich-häuslichen Lebens“ darzustellen und damit mit den Figuren in ganzer Gestalt und Bewegung charakteristische Porträts von allen, die zu der damaligen Zeit in Viterbo Rang und Namen hatten, lieferte.²³⁵³ Für Ramboux gewiss auch ein Impuls, das Fresko so genau wie möglich nachzubilden.

Wie die von Ramboux fragmentiert übernommene Inschrift unterhalb des Freskos beweist, war sie zum Zeitpunkt der Aquarellentstehung an dieser Stelle mindestens unleserlich, wenn nicht gar schon so beschädigt, wie es ein Foto, das vor 1944 aufgenommen wurde, vermittelt. Eine bestehende Beschädigung auch der Darstellung zur Zeit Ramboux' ist sehr wahrscheinlich: Besonders das linke Sechstel scheint, wie heute, betroffen gewesen zu sein, da zum einen die Inschrift unterhalb dieses Bereichs auf der Abbildung fehlt, wie auch die flache Modellierung einiger Gesichter und die Farbigkeit einiger Gewänder darauf anzuspielen scheint. Im Gegensatz zu anderen Figuren auf dem Aquarell zeichnen sich die Gesichter der links stehenden Männer durch eine gräulich-grünliche Färbung und ein Fehlen von Hell-und-Dunkel-Werten aus. Das Übergewand des nahe am linken Rand Stehenden ist beige und mit türkisfarbenen Akzenten relativ uneinheitlich gefärbt – möglicherweise ein Hinweis auf entsprechende Farbreste.

Unterhalb der Darstellung auf weißem Streifen Übernahme der langen Inschrift unterhalb des Freskos mit grauer Feder:[Leerstelle] A GREDES * EREGIONE VIDES SE SE REFERENTIA MIRIS/ ORA MODIS PROPRIVM NOMEN ET ARTIFICIS MCCCCLXVIII/ L V * HAC TENVS HAVD LV[??]PIS OPVS ISTUD QVINQVE PER ACTIS/ CONDIDIT oo VANTIEST PICTOR VTRINQVE VIDE * SI TAM PERSPIEVO SPODISSET DIGNA LABOR / MVNERA NVMQVID I HAC DVXERIS ARTE. Darunter auf dem Blattrand in grauer Feder: FV DEPINTA DA MAESTRO LORENZO FIGLIVOLO DI GIACOMO DI PIETRO PAVLO DI VITERBO MCCCCLXVIII.

Einige Köpfe aus dem Fresko hat Ramboux durchgezeichnet und ließ sie später für seine Umrisse lithografieren.²³⁵⁴

Literatur: PARLATO, Tommaso Minardi, Fig. 9.

Kat. Nr. 206

Bildnis des Malers Lorenzo da Viterbo

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 28,0 x 20,8 cm.

Unterhalb des Bildnisses mit Bleistift: MCCCCLXVIII/ LV/ E'REGIONE VIDES SE SE REFERENTIA MIRIS ORA MODIS PROPRIVM NOMEN ET AEDIFICIS/ LORENZO DA VITERBO.

²³⁵² SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, VI, pl. CXXXVII.

²³⁵³ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 335 - 336.

²³⁵⁴ RAMBOUX, Umrisse, Nrn. 112 und 113. Die Durchzeichnungen scheinen nicht erhalten zu sein.

Verz. Nr. 245 (1840), Inv. Nr. 278.

Nach Fresko. Ausschnitt aus *Vermählung Mariä*. 1469. Lorenzo da Viterbo (um 1437 - nach 1476).
Viterbo, S. Maria della Verita, Cappella Mazzatosta.

Siehe auch **Kat. Nrn. 201 und 206**.

Die relative Unbekanntheit des als wichtig für die Kunst Viterbos erachteten Künstlers bewog Ramboux dazu, sein Selbstbildnis in seine Sammlung aufzunehmen und buchstäblich gleichberechtigt neben die (nazarenischen) Ikonen der italienischen Malerei, Giotto, Cavallini, Fra Angelico, Luca Signorelli usw. zu stellen. Dem quellengestützten Hinweis bei Rumohr folgend, dass die *Vermählung Mariä* zeitgenössische Porträts wichtiger Persönlichkeiten aus Viterbo zeigt, entnahm Ramboux dieses vermeintliche Bildnis des Malers aus dem von ihm auf einem anderen Blatt kopierten Fresko.²³⁵⁵ (**Kat. Nr. 206**) Den Hinweis darauf, dass es sich um das Selbstbildnis des Malers handelt, hat Ramboux zwar nicht der bei Rumohr angeführten historischen Schrift entnommen, folgte aber vielleicht der Meinung der Viterbeser. Das Bildnis findet sich im Hintergrund zwischen Joseph und dem links neben ihm stehenden, mit einem hellvioletten Übergewand bekleideten Heiligen. Ramboux ergänzte den Oberkörper und einen Teil der rechten Gesichtshälfte, die auf dem Fresko verdeckt sind. Der grünliche Hintergrund entspricht dem Hintergrund auf dem Fresko.

Kat. Nr. 207

Christus am Kreuz mit Heiligen und zwei Szenen aus Leben des hl. Nikolaus

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 38,3 x 39,0 cm.

Kat. Nr. 138 (1851), Verz. Nr. 116 (1840), Inv. Nr. 2.

Nach Fresko. Um 1425. Parri di Spinello (um 1387 - 1453).

Arezzo, S. Domenico.

Ramboux schreibt das Fresko an Parri Spinello Aretino zu und datiert es ins 15. Jahrhundert.²³⁵⁶ Die auf dem Aquarell zu beobachtenden punktuellen, gemalten Schwärzungen in den Gesichtern Marias, Johannes', des Heiligen rechts und der Engel, an der Hand des Heiligen links und an den Fingerspitzen Christi sowie in einigen Gesichtern der Figuren in den beiden Szenen über der Kreuzigung könnten auf dort einst vorhandene Bleiweiß-Oxidationen (weißer Höhungen) zurückzuführen sein. Das Aquarell entstand wohl gemeinsam mit dem folgenden Blatt zu unbekanntem Zeitpunkt zwischen 1833 und 1840 (siehe **S. 99**).

Kat. Nr. 208

Die Apostel Jakob d. J. und Philippus umgeben von vier Szenen aus ihren Legenden: Der hl. Jakob heilt Kranke; Martyrium des hl. Jakob; Philippus vertreibt des Drachen aus dem Marstempel; Kreuzi-

²³⁵⁵ Verzeichnis, Nr. 245. StA Düsseldorf, II 618, 28v.

²³⁵⁶ Verzeichnis, Nr. 116. StA Düsseldorf, II 618, 24r. Mosler folgt ihm darin. MOSLER, Museum Ramboux, S. 25.

gung des hl. Philippus. Sowie zwei Szenen aus der Legende der hl. Katharina von Alexandria: Die mythische Vermählung und die versuchte Räderung der hl. Katharina.

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Blatt: 44,1, x 34,8 cm. Darstellung: 38,6 x 29,6 cm.

Kat. Nr. 139 (1851), Verz. Nr. 115 (1840), Inv. Nr. 1.

Nach Fresko. Um 1395 - 1400. Spinello Aretino (um 1346 - 1410).

Arezzo, S. Domenico.

Siehe auch **Kat. Nr. 207**.

Ramboux schreibt das relativ unbekanntes Fresko ²³⁵⁷ aufgrund von Hinweisen bei Vasari an Giovanni Tossicani Aretino (um 1370 - 1430), einen angeblichen Schüler Giottinos, zu und datiert das Fresko ins 14. Jahrhundert. ²³⁵⁷ Ramboux kopierte das Fresko zu unbekanntem Zeitpunkt vor 1840 (dazu **S. 99**) in teilweise verdecktem Zustand: es war von einem zwischen 1840 und 1926 entfernten architektonischen Rahmen an allen vier Rändern soweit bedeckt, ²³⁵⁸ dass nicht nur die rahmenden Ornamentbänder, sondern auch etwa ein Drittel der randlichen Szenen nicht zu sehen waren. Manche Darstellungen waren damit unverständlich – z. B. sieht man auf dem Aquarell am linken Rand der oberen linken Szene *Jakob heilt Kranke* eine segnende Hand, wohingegen auf dem Fresko heute ²³⁵⁹ auch die dazugehörige Figur des Heiligen zu sehen ist. Bei der rechten oberen seitlichen Szene *Philippus vertreibt den Drachen aus dem Marstempel* interpretierte Ramboux die noch erkennbaren Reste des Altars als einfache, weiße Wand. Während Ramboux auch die beiden Szenen in der Lünette mit authentisch übernommenen Beschneidungen zeigt, stellen die leicht breitere Form und Komposition der Szenen offenbar Veränderungen von Ramboux dar: Der Rahmen, der dem Fresko vorgeblendet war, muss die unteren Ecken der beiden Lünettenfresken verdeckt haben. Ramboux ergänzte diese Ecken, damit die Lünettenfresken exakt dieselbe Breite annehmen wie der darunterliegende Abschnitt des Freskos. Durch diese Ergänzung – eine Rekonstruktion des vermuteten originalen Zustands – verbreitert Ramboux die Bildfelder und, damit es nicht zu „Lücken“ in der Komposition kommt, streckte die Kompositionen und einzelne Details: So ist die Sitzbank in der *Mythischen Vermählung der hl. Katharina* verbreitert und die liegenden Figuren der *Versuchte Räderung der hl. Katharina* verlängert, d.h. teilweise ergänzt. Auf dem Fresko heute nicht mehr vorhanden ist das obere der zwei schmalen beige Zierbänder, das unter den beiden Katharina-Szenen der Lünette liegt. Bei der Ablösung des Freskos von der Wand 1960 ist die Lünette vom darunterliegenden Fresko separiert ²³⁶⁰ und anschließend neu zusammengesetzt worden, wobei offenbar das Zierband entfernt wurde.

²³⁵⁷ Verzeichnis, Nr. 115. StA Düsseldorf, II 618, 24r. Mosler folgt ihm darin und nennt „Giovanni Tossicani aus Arezzo, Schüler Giottinos“. MOSLER, Museum Ramboux, S. 25. In der Vita zu Giottino schreibt Vasari, Giovanni habe einer Kapelle des Vescovado von Arezzo eine sehr schöne Maria der Verkündigung und die Heiligen Jacobus und Philippus gemalt, durch deren Restaurierung der junge Vasari viel gelernt hat. VASARI, Leben, I, S. 323. ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 226. An anderer Stelle bei Vasari findet sich die Zuschreibung der Kapellenausmalung an Spinello Aretino und das Lob, Spinello habe mit Kühnheit und Übung sehr schön in Fresco gemalt. VASARI, Leben, I, S. 377.

²³⁵⁸ GOMBOSI, G.: Eine stilgeschichtliche Studie über die florentinische Malerei des ausgehenden 14. Jahrhunderts, Budapest 1926, S. 53. WEPPELMANN, Spinello Aretino, Kat. Nr. 65, S. 268 und Anm. 445.

²³⁵⁹ WEPPELMANN, Spinello Aretino, Abb. 65.

²³⁶⁰ WEPPELMANN, Spinello Aretino, Kat. Nr. 65, S. 268.

Bei der Wiedergabe der Darstellungen selbst fällt, besonders deutlich bei den mittleren Apostelfiguren, die Überlängung der Figuren auf: der Kopf ist im Vergleich zum restlichen Körper kleiner als das Fresko vorgibt. Die Gesichter sind von Ramboux minimal weicher (kontrastärmer und runder) modelliert, was auch für die Gewänder und Faltenwürfe zutrifft und eher durch die Übersetzung in das Medium Aquarell begründet ist als durch eine formalästhetisch-naturalistische Interpretation. Um eine Fehlinterpretation infolge der Verschmutzung des Freskos könnte es sich bei den Schlagschatten des schrägen Balkens in der linken oberen Szene aus der Katharinen-Legende handeln. Auf dem Fresko heute fehlt der Schatten, ebenso wie die schmalen Schattierungen um die Figuren auf dem Boden der rechten Szene aus dem Martyrium der hl. Katharina. In den Gesichtern mancher Figuren sind auf dem Aquarell punktuelle dunkelblaue Flecken zu erkennen, die Ramboux bewusst angebracht hat. Diese befinden sich in den Bereichen, die wohl einst weiße Höhlungen aufwiesen. Es könnte sich deshalb um Bleiweiß-Oxidationen handeln, die Ramboux beobachtet hat und mit übernahm. In sehr guten Zustand aber waren die Nimben: Sie glänzten auf dem Aquarell golden.

Unterhalb der Darstellung auf grauem Streifen mit grauer Feder Übernahme der Tituli: S • JACOBUS • M • S • Filippus • M

Literatur: ZIEMKE, Ramboux und die frühe italienische Kunst, Kat. Nr. 666. WEPPELMANN, Spinello Aretino, Kat. Nr. 65, S. 268.

Kat. Nr. 209

Salvator mundi zwischen Engelschören

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 37,8 x 45,4 cm.

Unterhalb der Darstellung am unteren Bildrand: Pittura a fresco di Fra Gio da Fiesole e Benozzo da Florenz.

Kat. Nr. 140 (1851), Kat. Nr. 66 (1841), Verz. Nr. 177 (1840), Inv. Nr. 141.

Nach Fresko. 1447. Benozzo Gozzoli (um 1420 - 1497) und Fra Angelico (1387 - 1455).

Orvieto, Dom, Cappella di S. Brizio, Gewölbekappe.

Eine gesicherte Datierung dieses, des folgenden Aquarells (**Kat. Nrn. 209 - 210**) und weiterer Aquarelle nach Fresken des Gewölbes (**Kat. Nrn. 238 - 239**) und nach Wandfresken der Kapelle (**Kat. Nrn. 240 - 244**) ist nicht möglich. Vielleicht entstanden sie während eines Orvieto-Aufenthalts vor Ende Oktober 1837 oder im Laufe des Jahres 1838,²³⁶¹ aber sicher vor 1840. Die Gewölbefresken wurden erst 1845 gereinigt,²³⁶² so dass Ramboux sowohl dieses als auch das folgende Blatt vor den vornehmlich durch Kerzenruß verschmutzten Fresken anfertigte. Dafür benötigte Ramboux ein Gerüst.

²³⁶¹ Brief vom 31. 10. 1837. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 611, 1072v. Eine Zeichnung mit zwei Italienerinnen trägt die Bezeichnung: Due Orvietane col ... in Capo. 1838. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 99, S. 87. ZIEMKE, Ramboux und die frühe italienische Kunst, S. 18.

²³⁶² Für 1845 ist eine Reinigung der vor allem durch Kerzenruß verschmutzten Gewölbefresken überliefert. TESTA, La Cattedrale, S. 235.

Besonders unter Nazarenern waren die Fresken sehr bekannt: Passavant erwähnt die beiden Gewölbefresken und schreibt sie Fra Angelico zu.²³⁶³ Ramboux schreibt den Weltenrichter Fra Angelico, die Engel aber Benozzo Gozzoli zu.²³⁶⁴ Mosler nennt dagegen Fra Angelico als alleinigen Urheber.²³⁶⁵ Die Kunst Fra Angelicos bewunderten die Nazarener wegen der in ihr zum Ausdruck kommenden Frömmigkeit und Fröhlichkeit.²³⁶⁶ Der Lukasbruder Franz Pforr (1788 - 1812) äußerte auch angesichts der malerischen und zeichnerischen Ausführung seiner Malereien in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan lobend, die Zeichnung sei gut und richtig, die Farbigekeit angenehm und hell.²³⁶⁷ Benozzo Gozzoli galt den Nazarenern durch seine Verbindung zu Fra Angelico da Fiesole als „Fiesole-Jünger“, seine Kunst zeichne sich durch Grazie, unerschöpfliche Fülle seines Geistes und Lebenswahrheit aus.²³⁶⁸

Auf dem vorliegenden Aquarell gibt Ramboux den zentralen Ausschnitt des Freskos²³⁶⁹ wieder. Diejenigen Engel, die nicht unmittelbar an der Gloriole positioniert sind, werden nicht gezeigt; dies gilt auch für die Engel im rechten unteren Zwickel der Gewölbekappe, die gegen Ende des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts retuschiert (ergänzt?) worden waren.²³⁷⁰ Ramboux rekonstruierte auch hier die leicht beschädigte Darstellung, scheint aber zugleich auch Hinweise über den vorgefundenen Erhaltungszustand zu geben. Im Vergleich zum gereinigten Fresko heute fällt auf dem Aquarell eine insgesamt etwas dunklere Farbgebung auf, die wohl auf die Verschmutzung des Freskos zurückgeht. Dies bezieht sich speziell auf das Blau des Gewandes Christi und des Himmelsglobus, aber auch auf das Rot des Untergewands Christi und der Wolken, das dunkler ausfällt und ins Weinrot spielt. Das Kreuz im Nimbus Christi ist tiefrot. Das Gold wird stumpf und offenbar „angelaufen“ wiederholt, die feinen goldenen Strahlen, die über den Rand der Aureole reichen, werden sorgfältig nachvollzogen. Die Ergänzung der rechten Seite Christi aus dem 17. Jahrhundert²³⁷¹ wird auf dem Aquarell nicht durch ein Nachvollziehen der gewiss bereits damals erkennbaren Bruchkante sichtbar; allerdings scheint die Form und Farbigekeit der dunkelroten Umrandung der Aureole einen Hinweis auf sie zu enthalten: Die Umrandung der Gloriole ist auf dem Aquarell besonders im oberen rechten Bereich breiter und dunkler gefärbt – die einzelnen dunkelroten Glieder, aus denen sich die Aureolumrandung links zusammensetzt und der Umrandung dadurch eine gewisse Kantigkeit verleihen, finden sich bei Ramboux auf der rechten Seite nicht. Die blauen Flügel der Engel oben rechts sind auf dem Aquarell heller blau als die der Engel links. Auch fällt die gräuliche Tönung der goldenen Aureole nahe dem linken Rand großflächiger aus als nahe dem rechten oberen Rand – möglicherweise ein Indiz für eine schwächere Verschmutzung infolge kürzerer Dispositionszeit des ergänzten

²³⁶³ [PASSAVANT], Ansichten, S. 192.

²³⁶⁴ Verzeichnis, Nr. 177. StA Düsseldorf, II 618, 25r.

²³⁶⁵ Mosler schreibt dieses und das folgende Aquarell Fra Angelico zu. MOSLER, Museum Ramboux, S. 25. „Giovanni Angelico von Fiesole, geb zu Fiesole im J. 1387, gest. zu Rom im J. 1455, Dominikaner-Bruder und von der Kirche zu den Seligen gezählt. Zu Orvieto, in einer Kapelle des Doms, heraus andere Wandgemälde von Luca Signorelli unter Nr. 102 bis Nr. 108 vorkommen. Die hier folgenden von Angelico sind v. J. 1447.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 7

²³⁶⁶ [PASSAVANT], Ansichten, S. 42.

²³⁶⁷ LEHR, Franz Pforr, S. 279.

²³⁶⁸ HOWITT, Overbeck, I, S. 311.

²³⁶⁹ ROETTGEN, Wandmalerei, 2, Tafel 209.

²³⁷⁰ BERTORELLO, Restauri, S. 220.

²³⁷¹ Wohl im Jahr 1665 fiel ein großes Stück des Freskos herab. Der Maler Salvi Castellucci nahm in diesem Bereich – die rechte Seite Christi mit dem Himmelsglobus – 1666 eine ausgedehnte Erneuerung vor. BERTORELLO, Restauri, S. 218 und Abb. 1.

Freskoteils. Das blaue Übergewand Christi gibt Ramboux im Bereich des linken Knies mit einem etwas kontrastreicher durchgearbeiteten Faltenwurf wieder als heute zu beobachten – offenbar Hinweis auf die Übernahme einer heute entfernten Übermalung.²³⁷²

Vom ihm wichtigsten Bereich des Freskos, dem Kopf Christi, fertigte Ramboux eine Nachzeichnung²³⁷³ an und folgt auf dem Aquarell dem Original sehr genau, auch die charakteristischen Falten über der Nase bildete er nach. Allenfalls an dem tiefer ins Haar reichenden Scheitel, der schmalere Oberlippe, dem dünneren Oberlippenbart und der im Gegensatz zum Fresko heute vorhandenen Nasenlabialfalte links kann man eine naturalistische Interpretation im Sinne der Nazarener erkennen. (*Abb. 165 - 166*). Siehe ferner *S. 229*.

Kat. Nr. 210

Prophetenchor

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 43,2 x 37,5 cm.

Kat. Nr. 141 (1851), Kat. Nr. 67 (1841), Verz. Nr. 170 (1840), Inv. Nr. 137.

Nach Fresko. 1499. Luca Signorelli (um 1450 - 1532).

Orvieto, Dom, Cappella di S. Brizio, Gewölbekappe.

Siehe auch *Kat. Nr. 209*.

Ramboux schreibt das Fresko Fra Angelico zu und datiert es auf 1447.²³⁷⁴ Auch dieses Aquarell zeigt leichte Abweichungen von der Farbigekeit des Fresko heute,²³⁷⁵ die sich durch den verschmutzten Zustand des Freskos zu Zeiten Ramboux' erklären lassen. Der Titulus innerhalb der Darstellung liest sich auf dem Aquarell: *PROPHETARUM LAVDABILIS NVMERVS •*

Einige Köpfe aus diesem Fresko oder anderen Fresken der Kapelle ließ Ramboux für seine *Umrisse* lithografieren.²³⁷⁶

Kat. Nr. 211

Verkündigung an Maria

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 31,8 x 41,4 cm.

Kat. Nr. 142 (1851), Inv. Nr. 177A.

Nach Fresko. 230 x 321 cm. Um 1440. Fra Angelico (1387 - 1455).

Florenz, Kloster S. Marco, Nordkorridor, Südwand.

Das um 1840 entstandene Aquarell zeigt eines der damals bekanntesten Werke des von den Nazarener hochverehrten Fra Angelico, stammt aber nicht aus der Hand von Ramboux, sondern von seinem

²³⁷² TESTA, La Cattedrale, die unteren Abbildungen auf S. 244.

²³⁷³ Auf der unteren Hälfte des Blattes: *Der Kopf Christi*. Bleistift auf Papier. 26,9 x 19,7 cm. Oben rechts bez. 907. Auf der oberen Hälfte des Blattes: Erzengel Michael als Seelenwäger. Unterhalb des Blattes bez.: In der Kapelle di Brizio im Dome zu Orvieto. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album IIX, S. 5.

²³⁷⁴ Verzeichnis, Nr. 170. StA Düsseldorf, II 618, 26r.

²³⁷⁵ ROETTGEN, Wandmalerei, 2, Tafel 209.

²³⁷⁶ RAMBOUX, Umrisse, Nrn. 179 und 190.

Freund Carl Müller (1818 - 1893). Der Schüler von Friedrich Wilhelm von Schadow (1788 - 1862) und damit Nazarener der zweiten Generation (auch Spätnazarener genannt) weilte zur Vorbereitung der monumentalen Freskoesstattung der Kirche S. Apollinaris zu Remagen zwischen 1839 und 1842 in Italien. In diesem Rahmen entstand die Kopie. Siehe dazu S. 225. Das Blatt wurde unabhängig von der Ramboux'schen Aquarellsammlung vom Düsseldorfer Kunstverein 1841/42 erworben und der Düsseldorfer Kunstakademie als Dauerleihgabe übergeben.²³⁷⁷ Dort wurde es als Erweiterung des *Museum Ramboux* in die Sammlung integriert und ab 1851 auch ausgestellt.

Die relativ deutlichen Abweichungen vom Freskos heute²³⁷⁸ im Bereich des blauen Übergewands der Maria gehen offenbar auf eine heute entfernte Übermalung zurück:²³⁷⁹ die Nachahmung des offenbar nicht übermalten Gewands des Engels offenbart eine sehr enge Orientierung am Original. Anders bei der Wiedergabe der Köpfe und Gesichter. Insbesondere das Gesicht Marias wirkt auf dem Aquarell weicher: Die Stirn scheint bei Müller runder gewölbt zu sein, die Nase ist weniger schlank und spitz, der Abstand zwischen Oberlippe und Nase ist leicht verkürzt. Der Unterkiefer setzt sich durch eine bis zum Ohr reichende Schattierung deutlicher vom Hals ab, auch das Kinn wirkt markanter. Müller hatte, als er das Aquarell anfertigte, nicht im Sinn, den Stil insbesondere der Gesichtsbildung exakt nachzubilden: Müller gab „bei der Abzeichnung nie mehr das wirkliche Modell, sondern nur den allgemeinen Typus“ wieder, „schon durchgeistigt von der Idee, für die er das Modell verwenden wollte.“²³⁸⁰ Die Kopie kann vor diesem Hintergrund deshalb nicht die stilkritische Nachahmungsqualität erreichen, die die Kopien von Ramboux auszeichnen.

Müller gibt die in die Darstellung integrierte Inschrift an entsprechender Stelle des Aquarells wieder. Sie liest sich bei Müller: *Salve Mater pietatis et totius trinitatis mobile Triclivium Maria*. Das „Maria“ fehlt auf dem Fresko, statt *Triclivium* steht dort *Triclinium*. Vielleicht hätte Ramboux auch die Inschrift am untersten Rand der Darstellung übernommen, die auf dem Aquarell hier fehlt.

Literatur: RICKE-IMMEL, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, III, 3,1, Tafel 920 und DIES., Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, III, 3,2, Kat. Nr. 728.

Kat. Nr. 212

Die hl. Katharina von Alexandria vor den Gelehrten und das Martyrium der Gelehrten

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 44,3 x 31,7 cm.

Kat. Nr. 143 (1851), Verz. Nr. 296 (1841), Inv. Nr. 171.

Nach Fresko. Vor 1431. Masolino da Panicale (1383 - 1440?) und Werkstatt.

Rom, S. Clemente, Cappella di Branda Castiglione, Nordwand, unteres Register, links von Altar.

²³⁷⁷ Siehe S. 186.

²³⁷⁸ MORACCHIELLO, Fra Angelico, Abb. auf S. 271.

²³⁷⁹ MORACCHIELLO, Fra Angelico, S. 340 - 341.

²³⁸⁰ FINKE, Carl Müller, S. 35.

Unter Nazarenern waren die Fresken der Kapelle sehr bekannt: sie werden u.a. 1820 bei Passavant erwähnt²³⁸¹ und wurden Masaccio zugeschrieben, wie auch 1851 von Mosler.²³⁸² Passavant bewundert Masaccio als einen in vieler Hinsicht zu den ausgezeichnetsten Künstlern zählenden Maler, der sich besonders durch seine außergewöhnliche Tiefe und Großartigkeit der Auffassung auszeichnet, hinreißt durch die Wahrheit und Lebendigkeit der Darstellung und dem Ausdruck der Bewegung und Köpfe seiner Figuren. Weniger überzeugte Passavant dagegen die Zeichnung und die Farbgebung.²³⁸³ Rumohr äußert sich nur flüchtig über die Fresken und scheint Vasaris Zuschreibung an Masaccio nicht zu teilen,²³⁸⁴ vielleicht lässt Ramboux die Zuschreibung dieser kopierten Fresken deshalb offen, vermerkt lediglich „aus der sogenannten Kapelle des Masaccio“.

Dieses und die folgenden zwei Blätter (*Kat. Nrn. 212 - 214*) hätten noch zwischen Ende 1840 und Anfang Oktober 1841 vollendet werden können;²³⁸⁵ vielleicht entstanden sie aber bereits während der längeren Romaufenthalte Ende der 1830er Jahre. 1825 waren die Fresken instand gesetzt worden. Bereits 1817 beobachtete man Übermalungen an den Fresken der Kapelle,²³⁸⁶ und um 1855 berichtet Burckhardt von starken Übermalungen des Katharinenzyklus'. Die Fresken würden so „nur Anklänge dessen, was Masaccio über die Nachfolger Giottos emporhebt“ erkennen lassen. Nur in einigen der besser erhaltenen Köpfe rege sich „wenigstens ein persönlicheres Leben“.²³⁸⁷ Tatsächlich sind aber Übermalungen bislang nur für die Gewölbezone der Kapelle dokumentiert.²³⁸⁸ Es ist anzunehmen, dass Ramboux die drei kopierten Fresken der Wandzone bereits in einem abgeriebenen, oxidierten und beschädigten Zustand gesehen hat, doch könnte der Zustand noch ein wenig besser gewesen sein, als sich die Fresken heute,²³⁸⁹ nach mehreren Restaurierungen,²³⁹⁰ präsentieren. Ramboux könnte die Malereien noch mit später eventuell verlorenen, *a secco* gemalten Details, Verschmutzungen oder auch Übermalungen abbilden.

Unabhängig von dem Erhaltungszustand des Freskos ergänzte Ramboux auf dem vorliegenden Aquarell die Darstellung am linken Rand, wo das Fresko²³⁹¹ durch eine gemalte Wandvorlage scheinbar beschnitten ist. Abweichend vom Zustand heute, aber übereinstimmend mit einem historischen Foto aus der Zeit vor 1939²³⁹² und dem Stich bei d'Agincourt aus der Zeit um 1800²³⁹³ zeigt Ramboux die Tapiserie hinter dem Thronenden mit einem Muster. Auch die feine goldene Linie um den Nimbus

²³⁸¹ [PASSAVANT], Ansichten, S. 192.

²³⁸² „Tommasi da S. Giovanni di Val d'Arno, Masaccio (1402 - 1443)“. MOSLER, Museum Ramboux, S. 26.

²³⁸³ [PASSAVANT], Ansichten, S. 192. Franz Pforr nennt Masaccio „edel und groß“. LEHR, Franz Pforr, S. 279.

²³⁸⁴ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 380.

²³⁸⁵ Das Blatt war in einer Lieferung von Aquarellen enthalten, die Ramboux nach dem 11. 10. 1841 an die Düsseldorfer Akademie schickte. Ein Abschrift des entsprechenden, der Lieferung beigefügten Verzeichnisses trägt dieses Datum. Verzeichnis, 32r. StA Düsseldorf, II 618. Die erste Lieferung von Aquarellen hatte Ramboux nach dem 15. Dezember 1840 abgeschickt. Verzeichnis, 30r. StA Düsseldorf, II 618. Verzeichnis, Nr. 296 - 298. StA Düsseldorf, II 618, 31v.

²³⁸⁶ HAGEN, Briefe, IV, S. 241.

²³⁸⁷ BURCKHARDT, Cicerone, S. 68.

²³⁸⁸ 1939 wurden weitere Eingriffe am Freskenzyklus vorgenommen, u.a. die Abnahme der Übermalungen in der Gewölbezone. ROETTGEN, Wandmalerei, 1, S. 451. ROBERTS, Masolino, Kat. Nr. XIII, S. 196.

²³⁸⁹ ROETTGEN, Wandmalerei, 1, Tafel 63.

²³⁹⁰ ROBERTS, Masolino, Kat. Nr. XIII, S. 196.

²³⁹¹ ROETTGEN, Wandmalerei, 1, Tafel 69.

²³⁹² <http://www.bildindex.de>, Negativ-Nr. 1043652, Aufnahme zwischen 1900 - 1940. Wohl identisch mit dem Foto bei ROBERTS, Masolino, Fig. 53.

²³⁹³ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire l'art, VI, pl. CLII, 1.

der Heiligen sowie die Punkte im Nimbus selbst sind auf dem Foto vorhanden,²³⁹⁴ ebenso wie die Treppenstufen zum Thronpodest. Die Treppen zeigt auch eine historische Kapellenansicht von 1809.²³⁹⁵ Die auf dem Fresko heute vorhandenen Schemen eines Stabes in der rechten Hand des Thronenden zeigt Ramboux nicht: weder auf dem Foto noch auf dem Stich sind sie zu entdecken. Die Bank am rechten Bildrand hat Ramboux noch gesehen, sie ist auf den drei historischen Abbildungen entsprechend vorhanden.

Auf dem Fresko heute verloren, aber auf der historischen Kapellenansicht und dem historischen Foto noch zu erkennen ist der Landschaftshintergrund mit Burg in der Szene *Martyrium der Gelehrten* im Fensterausschnitt. Anders als auf dem historischen Foto und anders als auf dem Fresko heute, aber übereinstimmend mit dem Stich bei d'Agincourt werden die Körper der Gelehrten bei Ramboux vollständig von den Flammen bedeckt und umlodern nur zwei der Gelehrtenköpfe. Die heute verlorene Modellierung des Gewands der Heiligen – auf dem Fresko sind die blauen Gewänder der Heiligen und des Thronenden vollständig und flächig schwarz und haben offenbar ihre originale Beschaffenheit verloren – hat Ramboux (zumindest in diesem Bereich) nicht ergänzt, sondern leicht vereinfachend wiedergegeben.²³⁹⁶ Die Ergänzung des Faltenwurfs vom Gewand des Thronenden im Hintergrund könnte aber ablesbar sein in einer stilistischen Verschiedenheit zu der Gestaltung der übrigen Gewänder. Zeigen diese Gewänder leicht vereinfachte Faltenwürfe, sind auch die Proportionen der Figuren von Ramboux leicht variiert worden. Der Unterkörper des äußerst rechts sitzenden Gelehrten ist überlängelt, die Hälse der Figuren scheinen länger und schmaler zu sein. Die Gesichter sind insgesamt etwas flacher als auf dem Fresko modelliert, besonders die Augen der Heiligen sind bei Ramboux etwas größer und mandelförmiger geschnitten. Verkürzt hat Ramboux den Daumen ihrer linken Hand, verlängerte aber anscheinend die Finger der anderen Hand, so dass die Gestik der Hände zwar leicht verzerrt, aber dem Betrachter deutlicher wird.

Kat. Nr. 213

Die hl. Katharina und die Enthauptung der Kaiserin Faustina

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 34,5 x 34,3 cm.

Kat. Nr. 144 (1851), Verz. Nr. 297 (1841), Inv. Nr. 169.

Nach Fresko. Vor 1431. Masolino da Panicale (1383 - 1440?) und Werkstatt.

Rom, S. Clemente, Cappella di Branda Castiglione, Nordwand, unteres Register, links von Altar.

Siehe auch *Kat. Nr. 212*.

Im Vergleich mit einem historischen Foto wohl aus der Zeit vor 1939²³⁹⁷ und dem Fresko heute²³⁹⁸ fallen Übereinstimmungen bzw. Abweichungen auf, die nahelegen, dass Ramboux das Fresko in ei-

²³⁹⁴ Auch ein historisches Detailfoto bestätigt diesen Befund. <http://www.bildindex.de>, Negativ-Nr. 1202585, Aufnahme zwischen 1900 - 1940.

²³⁹⁵ ROETTGEN, Wandmalerei, 1, Abb. 28.

²³⁹⁶ Auch ein historisches Detailfoto bestätigt diesen Befund. <http://www.bildindex.de>, Negativ-Nr. 1202585, Aufnahme zwischen 1900 - 1940.

²³⁹⁷ ROBERTS, Masolino, Abb. 51 und 52.

nem etwas besser erhaltenen Zustand gesehen hat; beschädigt aber war es zu seiner Zeit gewiss bereits. Aufschluss über den beschädigten, aber vielleicht noch besseren Zustand gibt der Bereich im Hintergrund rechts: der noch heute relativ gut erhaltene Engel mit der Seele der Märtyrerin schwebt vor einer gebirgsartigen Silhouette, die Ramboux nur mit lockeren Pinselstrichen ockergelb färbt und die äußeren Bereiche unkoloriert lässt. Darüber wird, wie auf dem Fresko heute, ein Stück Himmel erkennbar, der jedoch nur bei Ramboux eine Wolke aufweist. Auch auf dem Fresko heute nicht erkennbar ist der schmale, diffuse hellblau-weiße Streifen unterhalb der ockerfarbenen Fläche: sollte Ramboux hier eine Wasserfläche erkannt haben? Oder interpretierte er die vorgefundenen Farbreste gar als Himmelsstreifen und sah den ockerfarbenen Bereich als große Wolke? Sowohl auf dem historischen Foto als auch dem Fresko heute nicht mehr vorhanden, aber auf einer historischen Kapellenansicht von 1809²³⁹⁹ zu erkennen ist die Horizontlinie, die den braunen Boden vom schmalen blauweißen Streifen absetzt. Noch ansatzweise auf dem historischen Foto zu erkennen ist die dunkle Farbfläche, die den Körper der Gehenkten als Schatten zu umgeben scheint. Das Gewand der Gehenkten besteht auf dem Fresko heute aus einer einfachen blau-grüne Fläche; Ramboux zeigt es auch mit Faltenwurf und Stoffmuster.

Bis auf das Gesicht des Henkers – auf dem Aquarell mit rötlich-braunen Inkarnat wiedergegeben und damit offenbar ein Hinweis auf die bereits zu Ramboux' Zeiten vorhandene Pigmentablösung – sind die Gesichter noch heute gut erhalten und von Ramboux sehr nah am Original orientiert wiedergegeben. Zwar sind – vielleicht aufgrund der Verschmutzung des Freskos damals – keine Weißhöhlungen erkennbar, dafür aber die fein abgestufte Farbmodellierung erfasst, sofern die Aquarelltechnik und der Verkleinerungsmaßstab dies ermöglichten. Der feinen Fältelung des Kopftuchs der linken Kaiserin jedoch konnte Ramboux in diesem Rahmen nicht folgen; sie ist stark vereinfacht und vergrößert abgebildet. Die Modellierung der Gewänder der Kaiserin und der Heiligen im linken Bereich des Freskos sind dort heute nahezu verloren und könnten von Ramboux auf dem Aquarell ergänzt worden sein. Von der Krone auf dem Kopf der Kaiserin links sind auf dem Fresko heute noch Schemen erkennbar – Ramboux hätte die Krone auf dieser Grundlage ergänzen können, wenn er sie nicht tatsächlich noch besser erhalten gesehen hat. Offenbar nicht erkannt hat er den weißen Saum am Gewand der Kaiserin.

Kat. Nr. 214

Enthauptung der hl. Katharina von Alexandria

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 44,7 x 29,1 cm.

Kat. Nr. 145 (1851), Verz. Nr. 298 (1841), Inv. Nr. 170.

Nach Fresko. Vor 1431. Masolino da Panicale (1383 - 1440?) und Werkstatt.

Rom, S. Clemente, Cappella di Branda Castiglione, Nordwand, unteres Register, links von Altar.

Siehe auch *Kat. Nr. 212*.

²³⁹⁸ ROETTGEN, Wandmalerei, 1, Tafel 63.

²³⁹⁹ ROETTGEN, Wandmalerei, 1, Abb. 28.

Ramboux ergänzte das Bildfeld und damit die Darstellung geringfügig am rechten oberen Bereich, wo eine Wandvorlage das Fresko minimal zu beschneiden scheint. Die relativ grobe Pinselführung im Bereich des Himmels und der darunterliegenden Gebirgskette sowie im Bereich des gesamten Bodens legt einen vergleichbar schlechten Erhaltungszustand des Freskos in diesen Bereichen nahe als ihn das Fresko heute²⁴⁰⁰ zeigt. Anders aber als dort und auf einem historischen Foto²⁴⁰¹ sah Ramboux den Himmel offenbar noch mit einer heute verlorenen Wolkenbildung; auch der dunkelblaue Marmorsarkophag auf dem Berggipfel ist so auf dem Fresko heute nicht zu erkennen, auf dem Foto²⁴⁰² schon. Der blaue, an einen Fluss erinnernde Farbstreifen zwischen Gebirge und Berg, der weder auf dem Foto noch auf dem Fresko heute vorliegt, könnte eine Interpretation auf Grundlage vorgefundener Farbreste sein. Das Fresko muss zum Zeitpunkt der Erstellung des Aquarells zwischen den späten 1830er Jahren und 1841 verschmutzt gewesen sein – vereinzelte dunkelblaue gemalte Flecken im Bereich der Hände der Heiligen oder im Gesicht des äußerst rechts stehenden Soldaten verweisen auf Schmutzflecke. Wohl infolge einer allgemeinen Verschmutzung des Freskos erkannte Ramboux im Bereich des Beinkleids des Henkers eine andere Färbung als im Bereich des übrigen Gewands. Nicht erkannt hat Ramboux die Schwertscheide, die auf dem Foto und dem Fresko heute rechts neben dem Henker auf dem Boden liegt – oder ist sie später hinzugefügt worden? Übereinstimmend mit dem Foto (und abweich-

end vom Fresko heute) ist die Wiedergabe der Schatten, die die Heilige und die Füße der übrigen Figuren auf den Boden werfen. Für die Übernahme des verschmutzten Zustands spricht auch die glatte Behandlung des Bodens im Vordergrund.

Für den bereits zu Ramboux Zeit guten Erhaltungszustand des Gesichts der Heiligen spricht wiederum die im Vergleich zu anderen Figuren auf dem Aquarell zu beobachtende detaillierte Gesichtsmodellierung. Wir finden bei ihr eine stärker abgestufte Farbmodellierung als bei den übrigen, auch heute schlechter erhaltenen Gesichtern. Doch formte Ramboux ihr Gesicht bewusst etwas ovaler und zeigt die eigentlich mandelförmig geschnittenen Augen runder. Auch die Form der ebenfalls gut erhaltenen Hände weicht relativ deutlich vom Original ab: sie sind bei Ramboux schlanker, graziler und, wie auch das Gesicht, weniger „derb“ als auf dem Fresko. Auf der Durchzeichnung indes, die Ramboux vom Kopf und den Händen der Heiligen abgenommen hat,²⁴⁰³ sind die originalen Stilmerkmale (naturgemäß) wesentlich zutreffender erfasst. (*Abb. 153a, b* und *154*).

Kat. Nr. 215

Fürbitte Marias und Begrüßung zwischen dem hl. Franz und dem hl. Dominikus vor der Laterankirche in Rom

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 36,0 x 45,0 cm.

²⁴⁰⁰ ROETTGEN, Wandmalerei, 1, Tafel 68.

²⁴⁰¹ <http://www.bildindex.de>, Negativ-Nr. 121734, Aufnahme um 1940. Der Stich bei SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire l'art, VI, pl. CLII, 2 ist zu ungenau.

²⁴⁰² Siehe auch ein Detailfoto in: <http://www.bildindex.de>, Negativ-Nr. Z 20364.

²⁴⁰³ *Die hl. Katharina*. Bleistift auf transparentem, orangefarbenem Papier auf Karton aufgeklebt. 39, 7 x 54 cm. Bez. oben rechts 1415. Auf demselben Blatt rechts Durchzeichnung des Kopfes eines Mönches aus demselben Freskenzyklus. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album V, S. 52.

Kat. Nr. 146 (1851), Verz. Nr. 149 (1840), Inv. Nr. 109.

Nach Fresko. 1450 - 1452. Benozzo Gozzoli (um 1420 - 1497).

Montefalco, S. Francesco, Chor, letztes Fresko des unteren Registers rechts.

Passavant erwähnt den Freskenzyklus, aus dem Ramboux nur dieses eine Bildfeld in Aquarell kopierte, bereits 1820 in den *Ansichten*.²⁴⁰⁴ Wie Passavant schreiben auch Ramboux und Mosler das Fresko auf Grundlage der Inschrift, die sich unmittelbar rechts vom Fresko befindet, Benozzo Gozzoli zu.²⁴⁰⁵

Aus dem umfangreichen Zyklus zum Leben des hl. Franz war gerade dieses Fresko interessant wegen der Darstellung eines ruhigen, fast kontemplativen Moments der Begegnung der beiden Heiligen – in den Augen des Nazareners Ramboux ein vorbildliches Andachtsbild. Natürlich war es auch das Interesse an der Hagiographie der beiden Heiligen, der sich Ramboux in seiner Sammlung besonders widmete. Zudem zeigt das Fresko die historische Darstellung der Laterankirche zu Rom.

Das Aquarell, das zu unbekanntem Zeitpunkt zwischen 1834 und 1840 entstand, enthält kaum Abweichungen vom relativ gut erhaltenen Fresko.²⁴⁰⁶ Bei der Übertragung des Bildfeldes kam es zu einer leichten Verschiebung der Gruppe oben rechts nach unten und demzufolge zu einer Ergänzung der Aureole am oberen Rand. Leicht verändert scheinen auch die vier Nimben zu sein: sie besitzen einen etwas größeren Durchmesser und wurden im Fall der beiden Ordensgründer ein Stück nach oben gerückt. Das Haar Christi ist glatter als auf dem Fresko, sein Gesicht scheint etwas ovaler geformt zu sein. Die übrigen Gesichter sind sehr nah am Original. Auch die Faltenbildung ist überzeugend nachvollzogen. Die Farbigkeit ist kaum anders als auf dem gereinigten Fresko heute – die Kutten der Dominikaner erscheinen heute mittelblau, die Kutten der Franziskaner dunkler beige, der Himmel türkis und die Nimben dunkler verfärbt.

Unterhalb der Darstellung Übernahme der an entsprechender Stelle auf einer Leiste zu lesenden Inschrift mit brauner Feder: QVANDO BEATA VIRGO OSTE[über E ^]DIT XP[über P^-]O BEATV[über V^-] FRAC[über AC^-]ESCV[über V^-] ET BEATV[über V^-] DOMINICV[über V^-] PROREPERATIONE MVNDI. Darunter mit Bleistift Übernahme der Inschrift mit Datierung und Namen des Malers direkt links neben dem Fresko: BENOTIVS FLORENTINVS PINSIT SVB ANNIS DOMINI MILLESIMO QUADRIGETESIMO QVINQVGESIMO SECUNDO/ QUALISSIT PICTOR PREFATVS SPICE LECTOR.

Kat. Nr. 216

Der hl. Augustin wird von seinen Eltern zur Schule geschickt

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 46,8 x 47,8 cm.

Kat. Nr. 147 (1851), Inv. Nr. 104.

Nach Fresko. 1463 - 1465/66. Benozzo Gozzoli (um 1420 - 1497) und Werkstatt.

²⁴⁰⁴ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 194.

²⁴⁰⁵ Verzeichnis, Nr. 149. StA Düsseldorf, II 618, 25r. „Franziskanerkirche Montefalco, Benozzo di Lese aus Florenz (von Vasari vielleicht zu Unrecht Gozzoli genannt) ungef. 1442 - Ende Jh., eines der frühesten Werke 1452.“ MOSLER, *Museum Ramboux*, S. 26.

²⁴⁰⁶ ROETTGEN, *Wandmalerei*, 1, Tafel 174.

S. Gimignano, Palazzo Pubblico, Chorkapelle, unteres Register, letztes Fresko von links.

Vielleicht entstand das Aquarell während des nachweisbaren Aufenthalts in S. Gimignano im August 1841.²⁴⁰⁷ Es lässt sich nicht in den von Ramboux verfassten Verzeichnissen zu der Sammlung nachweisen; da dieses Aquarell erst ab 1851 in der Düsseldorfer Kunstakademie ausgestellt war, könnte das Blatt Deutschland erst nach der Rückkehr Ramboux' 1843 erreicht haben und der Akademie übergeben worden sein. Von Rumohr wird der Zyklus, aus dem das hier abgebildete Fresko stammt, flüchtig erwähnt. Er verweist besonders auf ein Fresko mit der "launigen" Darstellung der "knabenhaften Unarten und Züchtigungen" des jungen Heiligen,²⁴⁰⁸ womit er wohl nicht das hier gezeigte Fresko meint.

Abweichungen vom Fresko heute²⁴⁰⁹ sind minimal. Ramboux zeigt das Bildfeld ohne die schmale goldfarbene Rahmung, aber mit der Inschrift, die unterhalb dieser Rahmung verläuft. Abweichungen fallen ferner von der Farbgebung auf, die offenbar nicht nur mit einer möglichen Verschmutzung des Freskos zur Zeit der Entstehung des Freskos zusammenhängen – Hinweise auf eine Verschmutzung bergen die von Ramboux gezeigten punktuellen schwärzlichen Bereiche am orangen Gewand des Schuljungen mit Buch und Federkiel im Vordergrund. Ramboux sah die Fresken wohl nach restaurativen Maßnahmen, die Beschädigungen durch ein Erdbeben 1832 notwendig gemacht hatten.

Dabei waren die Fresken vom Maler und Restaurator Giuseppe Carattoli (gest. 1850) mit Ölfarbe übermalt worden.²⁴¹⁰ Bei der Entfernung der Übermalungen Ende des 19. Jahrhunderts wurde der *intonaco* beschädigt und damit die Farbigkeit beeinträchtigt.²⁴¹¹ Die heute türkisen Bereiche an den Gewändern der drei Schüler im Vordergrund in der Mitte sah Ramboux beispielsweise noch in der dunkelblauerer Übermalung; die Modellierung am Oberarm des mit der blauen Kappe bekleideten Schülers zeigt das Fresko heute nicht (mehr); die hell hervortretenden Gewandfalten über dem Oberschenkel des Jungen mit dem Baby auf dem Rücken erscheinen heute türkisfarben übermalt, die heute verlorene Farbigkeit seiner Kappe scheint Ramboux noch gesehen zu haben. Das heute grau erscheinende Gewand der hl. Monika (im linken Vordergrund) zeigt auch Ramboux grau und mit einem Faltenwurf, von dem heute allenfalls noch Schemen zu erkennen sind – entweder hat Ramboux ihn noch deutlicher erhalten gesehen oder aufgrund der Schemen ergänzend rekonstruiert. Ähnlich gesehen hat Ramboux das auf dem Fresko heute blau-rot gefärbte Gewand des Mannes neben der hl. Monika. Wie die Gewandbildung bewegt sich auch die Gesichtsbildung im Rahmen der medialen Möglichkeiten und dem Verkleinerungsmaßstabs sehr nah am Original.

Auf grauem Streifen unterhalb der Darstellung mit Bleistift Übernahme der Inschrift: QVEMAD
MODV[über V ~] BEATVS AVGVSTINVS IN PVERILJETATE A PATRE PATRITIO ET MATRE
MO[NI]CA MAGISTRO GRAMATICE TRADITVS VLTRA MODVM BREVI PROFECIT

²⁴⁰⁷ HUECK, *Le copie de Johann Anton Ramboux*, S. 3.

²⁴⁰⁸ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 386.

²⁴⁰⁹ ROETTGEN, *Wandmalerei*, 1, Tafel 225.

²⁴¹⁰ Erst 1889 wurden die Fresken durch Filippo Fiscali und Carlo Plini gereinigt, konsolidiert, auf Grundlage eines Zustandsberichts (von vor 1832?) des Sohnes von Giuseppe, Luigi Carattoli restauriert, um so den Urzustand der Fresken wiederherzustellen. 1893 schloss sich eine weitere, später kritisierte Restaurierung an. Vor 1898 kam es zu weiteren Restaurierungen. ROETTGEN, *Wandmalerei*, 1, S. 452.

²⁴¹¹ GIESE, *Benozzo Gozzolis Freskenzyklus in Montefalco*, S. 27.

TEMPORE. Darunter auf hellem Rand mit Bleistift: ELOQVI SACRIDOCTOR PARISINVS ET INGENS/ GEMIGNANIACI FAMA DECVSQVE SOLI/ HOC PROPRIO SVMPTV DOMINICVS ILLE SACELLVM/ INSIGNEM IVSSIT PINGERE BENOTIVM. MCCCCLXV. Es handel sich um die Übernahme der Widmungsinschrift mit dem Namen des Künstlers und der Datierung aus einem anderen Fresko desselben Zyklus’.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 22.

Kat. Nr. 217

Aus dem Leben Mose

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 37,0 x 39,5 cm.

Kat. Nr. 148 (1851), Kat. Nr. 79 (1841), Verz. Nr. 166 (1840), Inv. Nr. 224.

Nach Fresko. 348, 5 x 558 cm. 1481/82. Sandro Botticelli (1445 - 1510).

Vatikan, Sixtinische Kapelle, Südwand.

1820 weist Passavant in den *Ansichten* auf das Fresko *Moses erschlägt die Ägypter* hin.²⁴¹² Ramboux kopierte dagegen nach eigenen Angaben „den Auszug der Israeliten aus Egypten“.²⁴¹³ Von Rumohr wird jenes Fresko mit *Szenen aus dem Leben Mose* erwähnt, nicht nur, weil es das gelungenste aus der Hand Botticellis in der Kapelle ist, das größte Fresko sei, das Botticelli je ausgeführt hat oder ein „Meisterstück des lebendigen Ausdrucks aufwallender“ Gefühle und „unbesinnlichen Handelns“ sei, sondern weil es die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben Mose in einem Bild vereinigt.²⁴¹⁴ Ramboux jedoch bildet nur einen Ausschnitt aus der Simultandarstellung ab: er wählte die linke Hälfte des Freskos²⁴¹⁵ mit dem *Brennenden Dornbusch* und dem *Auszug der Israeliten aus Ägypten* und beschnitt die Darstellung oben und rechts. Die auf dem gewählten Ausschnitt eigentlich rechts noch erkennbare Darstellung mit der *Vertreibung der Midianiter vom Brunnen* ließ Ramboux weg. Lediglich der Brunnen und die Tränke, eigentlich teilweise verdeckt durch die Figuren jener letzten Szene, gibt er wieder und ergänzt sie entsprechend. Dabei rückt er den Brunnen etwas nach links, so dass er direkt mit dem Stamm des linken Baumstamms abschließt. Die weniger strahlende Farbigkeit des Aquarells erklärt sich wohl durch den verschmutzten Zustand des Freskos; andere Abweichungen könnten auf damals noch vorhandene partielle Übermalungen zurückzuführen sein,²⁴¹⁶ die mit Tempera und Ölfarben vorgenommen worden waren.

So liegt Moses’ Haar auf dem Aquarell enger am Kopf an, auf dem Fresko wirkt es voller, lockiger und fällt ihm über die Schulter. Der oben rechts neben den Schafen sitzende Moses trägt auf dem Fresko heute hellrote Beinlinge, auf dem Aquarell sind seine Beine nackt. Die Lage des linken Schuhs

²⁴¹² [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 197.

²⁴¹³ Verzeichnis, Nr. 166. StA Düsseldorf, II 618, 26r. Mosler folgt dieser Zuschreibung. [MOSLER], Verzeichnis, S. 8 und MOSLER, *Museum Ramboux*, S. 26.

²⁴¹⁴ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 394.

²⁴¹⁵ ROETTGEN, *Wandmalerei*, 2, Tafel 40/41.

²⁴¹⁶ Das Fresko wurde häufig gereinigt und restauriert. LIGHTBOWN, *Botticelli*, 2, Kat. Nr. B 31, S. 44 - 45.

vor ihm ist verändert. Auf dem Fresko zeigt der obere Abschnitt des Stabes, den der vor dem brennenden Dornbusch kniende Mose hält, Astansätze. Gottvater schwebt auf dem Aquarell vor einer geschlossenen Fläche züngelnder, gelblicher Flammen, die in Lage und Form den heute auf dem Fresko vorhandenen goldenen Strahlen entsprechen, aber nicht bis zu den Füßen reichen. Auch die hinter Gottvater züngelnden, einzelnen Flämmchen an den Ästen des Busches zeigt das Fresko nicht. Dort ist auch der Busch, der ihn verdeckt, wesentlich größer, so dass entsprechend weniger vom Gewand Gottvaters sichtbar wird. Die Büsche entwachsen auf dem Aquarell einem niedrigen Hügel, von dem auf dem Fresko nichts zu entdecken ist. Die Baumrinde des linken Baumstamms ist auf dem Aquarell glatt; das Fresko zeigt sie schuppig. Am linken Baumstamm sind an der rechten Seite auf dem Fresko Astansätze vorhanden. Die Verästelungen unterhalb der Baumkronen sind von Ramboux bei beiden Bäumen abweichend wiedergegeben; zudem sind in den Baumkronen auf dem Aquarell keine Früchte zu erkennen. Innerhalb der Israeliten-Gruppe fallen Abweichungen bei den Kopfbedeckungen auf: Ramboux bildet die Turbane gleichmäßiger gewickelt ab. Der Faltenwurf des blauen Gewands der Frau, die sich zu ihrem Kind beugt, weist auf dem Fresko mehr Falten auf. Der vierte Mann von links in der Gruppe der Israeliten richtet seinen Blick nicht, wie auf dem Fresko, auf den Betrachter, sondern hält ihn gesenkt.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 36.

Kat. Nr. 218

Auferstehung Christi und Verkündigung

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 33,5 x 48,2 cm.

Kat. Nr. 150 (1851), Kat. Nr. 82 (1841), Verz. Nr. 185 (1840), Inv. Nr. 93.

Nach Fresko. Giovanni Santi (um 1435(?) - 1494).

Cagli, S. Domenico, Cappella di Tiranni.

Dieses und das zerstörte Aquarell nach einem weiteren Fresko Giovanni Santis (*Kat. Nr. 265*) in derselben Kirche entstanden vielleicht während eines gesicherten Aufenthalts in Cagli vor Mitte Juni 1835.²⁴¹⁷ Von dem Altarfresko kopierte Ramboux auf dem vorliegenden Aquarell nur den obersten Bereich, nämlich das Lünettenfresko gemeinsam mit dem Rundbogen, der ihm vorgelagert ist – Teil einer Baldachinarchitektur.²⁴¹⁸ Die Frontzwickel des Rundbogens tragen Medaillons mit dem Verkündigungengel und der Verkündigungsmaria. Ramboux projiziert die Front des Baldachins frontal auf die dahinterliegende Wand, so dass das Fresko den Rundbogen des Baldachins ausfüllt. Zugleich bildet der scheinarchitektonische Fries, der das Fresko am unteren Rand begrenzt, eine scheinbare Einheit mit der plastischen Einfassung des Baldachins. Dass nun der Baldachin eigentlich eine tatsächliche Architektur darstellt und sich räumlich von dem Fresko absetzt sowie die Medaillons sich plas-

²⁴¹⁷ In einem Brief vom 16. 6. 1835 an Johann D. Passavant gibt er Passavant Reisetipps für Urbino und Cagli, die nahelegen, dass Ramboux dort zuvor gewesen sein muss. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 609, 1068r.

²⁴¹⁸ VECCHI, Raffael, Abb. 14.

tisch erheben, verdeutlicht Ramboux durch Erhabenheit suggerierende Schattierungen. Die *Auferstehung* wird eigentlich unten links, rechts und in der Mitte durch Scheinarchitekturen beschnitten. Ramboux ergänzte die Darstellung, indem er den Erdsockel insgesamt verbreiterte, links und rechts die Steine im Rücken der Randfiguren hinzufügte, den vom Erdsockel herabhängenden Fuß des zweiten schlafenden Mannes von rechts und die Fußspitze des vom Erdsockel herabhängenden Fuß des anderen Schlafenden ergänzte. Weitere Abweichungen vom Fresko heute sind minimal: Der Baum im linken Hintergrund besitzt auf dem Fresko eine flachere Krone, ein kugeliger Aufbau fehlt. Auch auf diesem Aquarell besitzt die Farbigkeit im Vergleich zum heute gereinigten und mit Kunstlicht beleuchteten Fresko einen leichten Gelbstich, wie zum Beispiel im Bereich des Himmels zu beobachten: Statt eines klaren Hellblaus zeigt das Aquarell am oberen Rand des Himmels eine beige-grünliche Färbung. Auch die Landschaft hebt sich kaum vom Himmel ab.

Literatur: CURZI, Valter: La fortuna visiva di Giovanni Santi nella grafica dell'Ottocento e nelle prime fotografie, in: Giovanni Santi. Atti del convegno di Santa Chiara, 17/18/19 marzo 1995, hrsg. v. Ranieri Varese, Mailand 1999, Abb. 10.

Kat. Nr. 219

Thronende Madonna mit Kind und Stiftern der Familie Buffi

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 49,9 x 34,4 cm.

Kat. Nr. 149 (1851), Kat. Nr. 83 (1841), Verz. Nr. 263 (1840), Inv. Nr. 268.

Nach Tempera auf Holz. 330 x 221 cm. Um 1489. Giovanni Santi (um 1435(?) - 1494)

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

Ramboux kopierte das Tafelbild, das damals noch als Altarblatt in S. Francesco zu Urbino diente,²⁴¹⁹ Ende 1833, wohl im Dezember.²⁴²⁰ Ramboux wunderte, dass dem „ehrwürdigen Giovanni Santi“, immerhin Raffaels Vater, „bis jetzt so wenig Gerechtigkeit wiederfahren ist; denn aus dem Bilde in S. Francesco allein ist genugsam zu sehen, dass er mit seinen Zeitgenossen in gleichem Range stand und dem Pietro (Perugino) wohl zur Seite gesetzt zu werden verdient; auf eben diesem Bilde hat er sich ‚nach allgemeiner Angabe‘ mit seinem Weib und Kinde (dem Raphaellino) in einer betenden Stellung abgebildet.“²⁴²¹ Betrachtete Ramboux das Gemälde auch als Kunstwerk eines bislang unterschätzten Künstlers, folgte auch er etwas skeptisch der Legende, nicht die Familie Buffi, sondern die Familie Santi sei als Stifter auf dem Bild verewigt. Auch bei der Besprechung der Ramboux-Durchzeichnungen nach einigen Köpfen der Familie im Wissenschaftlichen Kunstverein Berlin 1834 (siehe dazu **S. 80**) wurde besonders auf das „Familienbildnis“ rekurriert und insbesondere auf die Ähnlichkeit von „Raffael“ und seiner „Mutter“ hingewiesen.²⁴²²

²⁴¹⁹ Verzeichnis, Nr. 263. StA Düsseldorf, II 618, 29v.

²⁴²⁰ Museum, 1833, Nr. 48, 2. 12. 1833, S. 384.

²⁴²¹ Museum, 1833, Nr. 48, 2. 12. 1833, S. 384.

²⁴²² Kunstblatt, 44, 3. 6. 1834, S. 176.

Passavant wählte zur Illustration des Gemäldes Giovanni Santis in seiner Monographie *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, dessen erster Teil sich mit dem Werk Giovanni Santis beschäftigt und 1839 erschien, einen Kupferstich des bekannten Reproduktionsstechers und späteren Direktors des Dresdner Kupferstichkabinetts, Ludwig Gruner (1801 - 1882).²⁴²³ Gruner benutzte als Vorlage wohl nicht diese Aquarellkopie, sondern eine vielleicht zeitgleich mit dieser Wiedergabe von Ramboux angefertigte Zeichnung nach dem Gemälde. Diese kleinformatige Zeichnung schickte Ramboux Passavant am 4. 9. 1835 und bemerkte: „um ein akurates Kupfer zu erhalten wäre aber die Originalzeichnung nöthig“, ein guter Kupferstecher könne aber schon mit dieser Zeichnung etwas anfangen.²⁴²⁴ Ferner fertigte Ramboux Durchzeichnungen nach der Halbfigur Gottvaters, der Stifter und der Engel an.²⁴²⁵ Die Köpfe Gottvaters und der Stifter ließ Ramboux später für seine *Umrisse* lithografieren.²⁴²⁶

Kat. Nr. 220

Tod des hl. Ludovico di Tolosa

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 39,8 x 56,5 cm.

Kat. Nr. 151 (1851), Verz. Nr. 167 (1840), Inv. Nr. 150.

Nach Fresko. Um 1461. Benedetto Bonfigli (um 1420 - 1496).

Perugia, Palazzo dei Priori.

Dieses Blatt entstand vielleicht während einer der beiden für das Jahr 1834 datierbaren Perugia-Aufenthalte Ramboux'.²⁴²⁷ Die Fresken des Palazzo waren zu Zeiten Ramboux' nicht unbekannt. Rumohr erwähnt sie als Hauptwerk Bonfiglis, hält jenen allerdings für einen „äußerst mittelmäßigen“ Maler.²⁴²⁸ Offenbar war es die bei den Nazarenern sehr beliebte Aufbahrungs- und Beweinungs-Ikonografie (siehe *S. 227*), die Ramboux dazu bewogen hat, aus dem Freskenzyklus nur dieses eine

²⁴²³ Band 4, Tafel II. Kupferstich Ludwig Gruners (1801 - 1882) nach einer Zeichnung Johann Anton Ramboux' nach dem Altargemälde der thronenden Madonna mit Kind, den Hll. Johannes dem Täufer, Franziskus, Hieronymus, Sebastian und dem Stifterpaar Buffi mit Kind von Giovanni Santi in Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Abgebildet bei SCHRÖTER, Raffael- Kult, S. 316, Abb. 14.

²⁴²⁴ Brief an Johann D. Passavant vom 4. 9. 1835. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 610, 1070r. Auf demselben Wege ließ Ramboux Passavant eine Pause seiner Zeichnung zukommen, die wohl die Ansicht des Wohn- oder Atelierrhauses Raffaels darstellte.

²⁴²⁵ *Gottvater*. Bleistift auf transparentem orangefarbenem Papier auf weißem Karton aufgeklebt. 56, 7 x 36,6 cm. Bez. oben links 30, darunter 1434. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album VII, S. 55. *Madonna in Halbfigur mit Kind*. Bleistift oder Kohle auf orangefarbenem Transparentpapier auf Karton aufgezogen. 36,0 x 57,0 cm (Durchzeichnung), 46,4 x 64,0 cm (Karton). *Die Stifterfamilie als Bruststücke*. Bleistift oder Kohle auf hellem Transparentpapier auf Karton kaschiert. 38,2 x 50,6 cm (Durchzeichnung), 46,2 x 64,0 cm (Karton). Über den jeweiligen Porträts auf der Durchzeichnung bez. von links nach rechts: Raffaello, Magia Ciaria, Giovanni Santi. Unten rechts auf Durchzeichnung unleserlich bezeichnet. *Hl. Sebastian und ein älterer Heiliger als Bruststücke*. Bleistift oder Kohle auf orangefarbenem Transparentpapier auf Karton aufgezogen. 35,6 x 56,0 cm (Durchzeichnung), 46,4 x 64,0 cm (Karton). *Johannes d. T. und ein weiterer Heiliger in Bruststücken*. Bleistift oder Kohle auf orangefarbenem Transparentpapier auf Karton aufgezogen. 36,1 x 56,5 cm (Durchzeichnung), 46,5 x 64,0 cm (Karton). *Zwei Engel als Bruststücke*. Bleistift oder Kohle auf orangefarbenem Transparentpapier auf Karton aufgezogen (gelöst). 35,5 x 56,5 cm (Durchzeichnung), 46,4 x 64,0 cm (Karton). Alle im Kupferstichkabinett Berlin, Durchzeichnungskonvolut (noch ohne Inventarnummer).

²⁴²⁶ RAMBOUX, Umrise, Nrn. 211 - 216.

²⁴²⁷ Mai und noch einmal September 1834. Brief an Johann D. Passavant vom 2. 5. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 603 bzw. Briefe an Johann D. Passavant vom 11. 9. 1834 und 23. 9. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 605 und 606.

²⁴²⁸ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 417.

Fresko zu kopieren, zumal er sich nur auf den zentralen Ausschnitt bezieht: eigentlich nämlich zeigt das Fresko²⁴²⁹ den Blick in eine dreischiffige Basilika mit Architrav und offenem Dachstuhl, in deren Seitenschiffen weitere Personen eher emotional unbeteiligt den Exequien beiwohnen. Mit der Konzentration auf den Kern der Handlung schnitt Ramboux die Darstellung bewusst auf die emotionalen Ansprüche, die die Nazarener an ein Andachtsbild stellten, zu.

Ramboux bewegt sich bei der Darstellungswiedergabe sehr nah am Original; eine Korrektur der überproportional großen knienden Figur im Vordergrund hat Ramboux nicht vorgenommen. Die bläulichen Flecken an der Bischofsmütze des Heiligen und am Kopf des Ordensbruders ganz links deuten wohl Verschmutzungen des Freskos an. Von diesem Fresko fertigte Ramboux auch eine Nachzeichnung²⁴³⁰ an.

Kat. Nr. 221

Die Verherrlichung Christi

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 39,3 x 55,5 cm.

Kat. Nr. 152 (1851), Kat. Nr. 78 (1841), Verz. Nr. 162 (1840), Inv. Nr. 83.

Nach Fresko. Um 1477. Pierantonio Mezzastris da Foligno (um 1430 - 1506?).

Assisi, Oratorio dei Pellegrini, Cappella di SS. Antonio e Giacomo, Eingangslünette.

Dieses und ein weiteres Blatt (*Kat. Nr. 228*) entstanden wohl im Zeitraum 1834 - 1837, als sich Ramboux häufiger in Assisi aufhielt. Unbekannt waren die Fresken der Kapelle nicht: Rumohr erwähnt sie als „äußerst beachtenswerthe Malereyen“, die zudem dank einer Inschrift sicher einem Künstler zugeschrieben werden können,²⁴³¹ die Ramboux oberhalb der vorliegenden Darstellung links und rechts (und damit an anderem Ort) wiedergibt: PETRVSANTONIVS/ DEFVLGINEO PINXIT. Das von Ramboux hier abgebildete Fresko jedoch hält Rumohr für das „unstreitig schwächste“ des Malers in der Kapelle, weist aber darauf hin, das es Christus „nach den ältesten Beyspielen in unbärtiger Jugend“ darstellt²⁴³² – vielleicht war es auch deshalb für Ramboux interessant.

Ramboux veränderte bei der Wiedergabe des Freskos die Anordnung der schildpräsentierenden Engeln. Diese sitzen auf dem Original rechts und links nicht *über*, sondern *neben* der Darstellung, aber auch dort auf einem Gesims und außerhalb der eigentlichen Darstellung. Ergänzt ist auf der Himmelfahrt-Wiedergabe der niedrige Hügel, auf dem drei Bäume stehen. In diesem Bereich befindet sich eigentlich ein Fenster. Die Ergänzung ist stilgerecht vorgenommen: vergleichbare Bäume finden sich auf dem Original unterhalb der Gloriele. Ramboux senkte im Rahmen der Ergänzung den Horizont etwas herab, so dass zwischen den zwei Engelpaaren und der Gloriele ein auf dem Original nicht existenter Freiraum entsteht. Zwischen der Unterseite der Wolken, auf denen die beiden Engelpaare stehen

²⁴²⁹ FERRETTI, Massimo: La rappresentazione di città e la cappella dei Priori (qualche ipotesi di lettura), in: Benedetto Bonfigli e sue tempo. Atti del Convegno (21. - 22. 2. 1997, Perugia), hrsg. v. Maria Luisa Cianini Pierotti, Perugia 1998, Fig. 9.

²⁴³⁰ *Tod des hl. Ludwigo di Tolosa*. Bleistift auf weißem Papier. 19,4 x 26,6 cm. Bez. unten rechts 868. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album IIX, S. 50 oben.

²⁴³¹ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 419.

²⁴³² RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 420.

und dem Blattrand befindet sich ein breiterer Zwischenraum, der auf dem Original so nicht vorhanden ist. Ramboux betont so das „Schweben“ der Szene über der Landschaft, verzerrt die auf dem Fresko zusammengedrückte erscheinende Komposition und gibt der Darstellung mehr Tiefe. Einen ähnlichen, auflockernden Effekt erzielt Ramboux durch eine schlichte, und dazu helle Rahmung der Darstellung – auf dem Original umläuft die halbkreisförmige Darstellung ein dunkler und breiterer Rundstab.

Kat. Nr. 222

Berufung der ersten Jünger

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 34,5 x 38,5 cm.

Kat. Nr. 153 (1851), Kat. Nr. 80 (1841), Verz. Nr. 165 (1840), Inv. Nr. 208.

Nach Fresko. 1481/82. Domenico Ghirlandajo (1449 - 1494).

Vatikan, Sixtinische Kapelle, Nordwand.

Ramboux schreibt das Fresko Ridolfo Ghirlandajo zu.²⁴³³ Wie auch bei **Kat. Nr. 217** zu beobachten, kopierte Ramboux nur einen Ausschnitt²⁴³⁴ und konzentriert die Wiedergabe auf wenige Szenen der Simultandarstellung. Laut Passavant lenken Simultandarstellungen vom „Wesentlichen“ ab.²⁴³⁵ Ramboux wollte hier nur die Szenen abbilden, die im engsten Zusammenhang mit der Berufung der ersten Apostel stehen. Wiedergegeben sind zum einen die zentrale Gruppe aus Christus und zwei links neben ihm stehenden Männern sowie die beiden vor ihm knienden Apostel Petrus und Andreas, zum anderen im Hintergrund die Berufung weiterer, im Fischerboot sitzender Jünger in Gesellschaft der Apostel Petrus und Andreas und drei weiterer Personen. Andere Figuren werden weggelassen, auch wenn sie gemäß dem gewählten Ausschnitt vorhanden sein müssten. Die eigentlich von diesen Figuren verdeckten Bereiche der Landschaft werden von Ramboux ergänzt. Wohl der zeitgenössischen Verschmutzung des Freskos geschuldet, betreffen sonstige Abweichungen vor allem die Farbigkeit, die insgesamt blasser und bräunlicher erscheint. Das Gewand des Mannes links von Christus ist gräulich hellbraun.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 34.

Kat. Nr. 223

Ankündigung des Todes der hl. Fina

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 39,5 x 44,0 cm.

Kat. Nr. 154 (1851), Verz. Nr. 300 (1841), Inv. Nr. 102.

Nach Fresko. 1473 - 1475. Domenico Ghirlandajo (1449 - 1494).

S. Gimignano, S. Maria Assunta, Cappella S. Fina, rechte Seitenwand.

²⁴³³ Verzeichnis, Nr. 165. StA Düsseldorf, II 618, 26r.

²⁴³⁴ KECKS, Ghirlandaio, Kat. Nr. 11 a), S. 228 - 231. ROETTGEN, Wandmalerei, 2, Tafel 46 oben.

²⁴³⁵ [PASSAVANT], Ansichten, S. 42.

Dieses und das folgende Blatt (*Kat. Nr. 223 - 224*) hätten zwischen 1837 und Anfang Oktober 1841 entstehen können.²⁴³⁶ Ghirlandajo wurde von den Nazarenern wegen seines gründlichen Studiums der Natur bewundert, die ihn nicht davon abhielt, den höchsten Gipfel der Kunst zu erreichen und die Kunst in ihrem innersten Wesen zu erforschen.²⁴³⁷

Bei der Übertragung des Freskos kam es zu relativ starken Verschiebungen in der Komposition, die darauf schließen lassen, dass Ramboux zunächst offenbar nur einen Ausschnitt mit der Gruppe um die Heilige kopieren wollte: das Medaillon zwischen Engeln oben befindet sich auf dem Original eigentlich zentriert über der Darstellung, die Kassetten der Decke sind auch links eigentlich gleich groß wie die übrigen, auch die Schrifttafel an der Wand ist eigentlich schmaler und höher – Ramboux hat also das Bildfeld und die Komposition gestreckt, um die linke Seite mit Papst Gregor in der Mandorla – für die Ikonografie der Visionsdarstellung wichtig – doch noch abbilden und dabei die Abstände zwischen den Figuren beibehalten zu können.

Der Kunsthistoriker Giovanni B. Cavalcaselle (1819 - 1897) beobachtete einige Jahre später an dem Fresko Übermalungen, die 1876 entfernt²⁴³⁸ wurden. Vom heutigen, relativ guten Zustand des Freskos²⁴³⁹ weicht das Aquarell wohl deshalb in einigen Details ab.

So wirft die Frau, die den Kopf der Heiligen stützt, auf der hinter ihr liegenden (rechten) Mauer einen schärfer umrissenen Schatten als auf dem Fresko; auf dem Aquarell schärfer umrissen sind auch die dunkelgrauen Streifen entlang der Wand oben und links. Der linke Streifen verläuft zudem auf dem Fresko heute nicht bis zur Bank hinab, auch fehlt die weiße Fläche in der oberen linken Ecke der Wand auf dem Fresko heute. Die dunklen Schattenwürfe auf dem Boden sind ebenfalls schärfer umrissen als auf dem Fresko heute. Während Cavalcaselle die offenbar hier von Ramboux dokumentierten Übermalung der Wand nicht erwähnt, beobachtete er eine solche an dem Brett, auf dem die Heilige liegt.²⁴⁴⁰ Bei Ramboux besitzt das Holz eine hellere Tönung, zudem lässt das Brett keinen Schatten erkennen, den der Oberkörper der Heiligen auf dem Fresko heute auf das Brett wirft. Die ferner von Cavalcaselle identifizierten Übermalungen der Schuhe der Heiligen lässt das Aquarell nicht erkennen, dafür aber die Übermalung des Gewands der Frau, die den Kopf der Heiligen stützt.²⁴⁴¹ Das blaue Gewand zeigt auf dem Fresko heute deutlich weniger und anders verlaufende Falten. Die abweichende Wiedergabe des Tüchleins, das die Öffnung der Karaffe bedeckt, lässt auf eine weitere Übernahme einer heute entfernten Übermalung schließen, die von Cavalcaselle allerdings nicht beobachtet wurde – wie auch im Fall der Engel, die das Medaillon mit der Heiligen tragen: sie weisen auf dem Fresko heute keine Nimben auf. Die Engel besitzen zudem heute nur ein Flügelpaar. Ihre Farbigkeit und die Farbigkeit des Segments darüber sind auf dem Original verloren, Ramboux gibt sie wohl auf Grundla-

²⁴³⁶ Das Blatt war in einer Lieferung von Aquarellen enthalten, die Ramboux nach dem 11. 10. 1841 an die Düsseldorfer Akademie schickte. Ein Abschrift des entsprechenden, der Lieferung beigefügten Verzeichnisses trägt dieses Datum. StA Düsseldorf, II 618, 32r. Die erste Lieferung von Aquarellen hatte Ramboux nach dem 15. Dezember 1840 abgeschickt. StA Düsseldorf, II 618, 30r. Verzeichnis, Nr.300 und 301. StA Düsseldorf, II 618, 31v und 32r.

²⁴³⁷ [PASSAVANT], Ansichten, S. 45.

²⁴³⁸ CESANI, San Gimignano, S. 292.

²⁴³⁹ KECKS, Ghirlandaio, Kat. Nr. 4 a, S. 192. ROETTGEN, Wandmalerei, 2, Tafel 16.

²⁴⁴⁰ CROWE/CAVALCASELLE, Storia della pittura in Italia, VII, S. 207, Anm. 1.

²⁴⁴¹ CROWE/CAVALCASELLE, Storia della pittura in Italia, VII, S. 207, Anm. 1.

ge von aufgefundenen Farbresten grün bzw. blau wieder. Den Architrav, das Fries und das Gesims darüber gibt Ramboux leicht abweichend wieder. Zudem fehlt der plastische Schmuck der Pilasterschäfte links und rechts, dem Ramboux offenbar keine Wichtigkeit beimaß und bewusst vernachlässigte. Das goldene Muster auf dem roten Mantel des hl. Gregor zeigt sich auf dem Fresko heute deutlicher und glänzender als auf dem Aquarell, nicht zuletzt deshalb, weil Ramboux das Fresko in einem wohl verschmutzteren Zustand als heute abbildete.

Von Ramboux wurden die Hälse und die Hände leicht elongiert. Der Mund der Amme ist abweichend sowohl vom Fresko heute als auch von Ramboux' Durchzeichnung des Ammen-Kopfes leicht geöffnet, als würde Ramboux die Überraschung der Amme ob der Todesvision der Heiligen verstärken wollen – auch die Magd zeigt eine intensivere Gefühlsregung als auf dem Fresko: durch das Herabziehen der Mundwinkel erweckt Ramboux bei beiden den Ausdruck der Trauer.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder wiederholt Ramboux die Tafelinschrift aus dem Fresko: PARATA ESTO FILIA QVIA DIE/ SOLENNITAS MEAE AD NOST/ RVM ES VENTVRA CONSORTIVM/ CVM SPONSO TVO PERENNITER/ IN GLORIA PERMANSVRA. Das von Cavalcaselle beobachtete Nachziehen der goldenen Buchstaben mit schmutzig gelber Farbe²⁴⁴² teilt sich auf dem Aquarell nicht mit.

Eine Durchzeichnung gibt die Köpfe der hl. Fina und ihrer Amme bis zum Brustansatz wieder,²⁴⁴³ die Ramboux für seine *Umrisse* lithografieren ließ.²⁴⁴⁴

Kat. Nr. 224

Die hl. Fina wirkt Wunder an ihrer Amme

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 49,0 x 45,0 cm.

Kat. Nr. 155 (1851), Verz. Nr. 301 (1841), Inv. Nr. 103.

Nach Fresko. 1473 - 1475. Domenico Ghirlandaio (1449 - 1494).

S. Gimignano, S. Maria Assunta, Cappella S. Fina, linke Seitenwand.

Siehe auch **Kat. Nr. 223**.

An diesem Fresko²⁴⁴⁵ sind zu einem unbekanntem Zeitpunkt vor 1870 bislang nicht konkret benannte Retuschen vorgenommen worden.²⁴⁴⁶ Vielleicht gehen die Abweichungen des Blattes vom Fresko heute auf diesen Umstand und/oder Farboxidation und Verschmutzung zurück: Eine schmale Fahne, die den Stab des Kreuzes schmückt, den ein Messdiener im rechten Bildbereich vor der aufgebahrten hl. Fina hält, erscheint heute schwärzlich. Ramboux gibt sie brau-graugrundig mit einem silbergrauen Rautenornament wieder, welches den heute erkennbaren Spuren ähnelt, aber mit diesen nicht übereinstimmt. Das heute in der Kalotte unter der blauen Farbe durchbrechende Rot der Grundierung zeigt die

²⁴⁴² CROWE/CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*, VII, S. 205, Anm. 2.

²⁴⁴³ Bleistift auf orangenem Transparentpapier. 38, 9 x 55, 6 cm. Bez. oben rechts 300, darunter 1418. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album VII, S. 19.

²⁴⁴⁴ RAMBOUX, *Umrisse*, Nr. 114 und 115.

²⁴⁴⁵ KECKS, Ghirlandaio, *Kat. Nr. 4 b*, S. 192 - 193. ROETTGEN, *Wandmalerei*, 2, Tafel 17.

²⁴⁴⁶ ROETTGEN, *Wandmalerei*, 2, S. 451.

Wiedergabe nicht. Vielmehr gibt Ramboux diesen Bereich blassgrün mit partiell durchscheinendem Beige wieder. Darüber hinaus ist der starke Schlagschatten in der Kalotte abgeschwächt wiedergegeben. Die grünlichen und bläulichen Maserungen der in die Apsisnische eingepassten hochrechteckigen Marmorplatten zeigt Ramboux nicht. Der von einem goldenen Relief bedeckte Kämpfer ist weiß, ebenso wie die verkröpften Gesimse. Auch die Pilasterkannelierungen fehlen auf dem Aquarell – vielleicht Hinweis auf eine Unvollendung des Blattes in diesen, für Ramboux offenbar weniger wichtigen Bereichen der Darstellung. Anders als auf dem Fresko heute schließt das leuchtend blaue Bahrtuch unten mit einer bräunlich-goldenen Borte ab und bedeckt die Bahre vollständig; das bräunlich-goldene Muster ist zudem andersartig. Cavalcaselle beobachtete auf dem Fresko Retuschen hauptsächlich in den blauen Bereichen der Messgewänder²⁴⁴⁷ – sollte also auch das blaue Bahrtuch nach der Anfertigung des Aquarells verändert worden sein? Auch das rote Altartuch gibt das Aquarell anders wieder: es weist auf dem Fresko heute ein Muster auf.

Die Überraschung der Amme, die sich auf dem Fresko durch den leicht geöffneten Mund mitteilt, wird auf dem Aquarell nicht wiederholt: hier ist der Mund geschlossen und fällt etwas breiter aus als auf dem Fresko. Vielleicht hat Ramboux die Episode aus der Heiligenlegende nicht gekannt und hat daraufhin den Gefühlsausdruck der Amme in stille Trauer umgedeutet – doch findet sich der geschlossene Mund allerdings auch auf der Durchzeichnung, die Ramboux u.a. vom Kopf der Amme abgenommen hat.²⁴⁴⁸

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 21.

Kat. Nr. 225

Thronende Dreifaltigkeit zwischen Madonna mit Kind, dem hl. Franziskus mit Stiftern über einem Wappenfries

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 45,7-46,0 x 64,9-64,1 cm. Spuren von Farbangaben.

Verz. Nr. 125 (1840), Inv. Nr. 84.

Nach Fresko. 1272 datiert. Unbekannter umbrischer Meister.

Assisi, wohl in ehemaligem Schulgebäude.

Ramboux kopierte das Fresko in einem Gebäude, das zur Zeit des hl. Franz als Schulgebäude gedient haben soll.²⁴⁴⁹ Das Fresko scheint nicht mehr erhalten zu sein. Ziemke sieht in den Köpfen Hinweise auf die sienesisische Malerei, während der Thron und seine Intarsien auf die Giotto-Schule verweisen.

²⁴⁴⁷ CROWE/CAVALCASELLE, A history of painting, 4, S. 316 Anm. 2.

²⁴⁴⁸ Köpfe, Brust und Hände der Heiligen und der Amme. Bleistift auf orangenem Transparentpapier. 39,6 x 55,4 cm. Bez. oben rechts 301, oben links 1419. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album VII, S. 18.

²⁴⁴⁹ „Abbildung der Dreifaltigkeit in dem ehemaligen Schulgebäude zu Zeiten des h. Franc. in Assisi gewesen und mit den Wappen des Cardinal Protectoret ausgeschmückt ist, im Giottischen Styl.“ Verzeichnis, Nr. 125. StA Düsseldorf, II 618, 24v.

Der Umriss der Darstellung legt nahe, dass es vielleicht das Tympanon der Gebäudefassade geschmückt hat.²⁴⁵⁰

In einem Bildausschnitt in der Form eines Spitzgiebels thront Christus, frontal ausgerichtet, vor einem himmelblauen Hintergrund auf einem architektonisch gearbeiteten, steinernen Thron mit nach oben spitz zulaufendem Kopfteil und Einlegearbeiten in der Art der Cosmaten. Christus, der seine Arme unterhalb der Schulter ausgestreckt hält, trägt ein dunkelrotes Gewand und darüber einen weiten, hell abgefütterten blauen Umhang. Aus seinem Schoß wachsen ihm zwei identische Oberleiber mit Köpfen: Die größere Gestalt reicht Christus bis knapp unter den Hals, eine zweite, der vorigen vorgelagerten und kleiner, reicht der größeren Gestalt ebenfalls bis knapp unter den Hals. Die drei Köpfe befinden sich so in einer vertikalen Linie direkt untereinander. Rechts von der Dreifaltigkeit sitzt Maria mit dem Christuskind, das ihr auf dem Schoß steht und sich an ihr mit dem rechten Arm abstützt. Es wendet seinen Blick der Dreifaltigkeit zu. Maria – wie die Dreifaltigkeit trägt sie ein blaues Übergewand über einem dunkelroten Untergewand – empfiehlt mit ihrer rechten Hand einen knienden Stifter. Zur Linken der Dreifaltigkeit steht der hl. Franziskus in einer Franziskanerkutte mit stigmatisierten Händen und wendet seinen Blick der Dreifaltigkeit zu. Er empfiehlt mit seiner linken Hand eine kniende Stifterin. Beide Stifter, wohl ein Ehepaar, sind von erheblich kleinerer Körpergröße als die übrigen Dargestellten. Sie wenden sich der Dreifaltigkeit zu und falten ihre Hände zu einem Gebetsgestus. Jeweils links bzw. rechts neben bzw. am äußeren Bildrand hinter ihnen befinden sich Wappenschilde, die sich wohl auf die Stifterfamilie beziehen. Bis auf das Stifterpaar tragen alle Personen und Köpfe gleichgestaltete Nimben: ein hellblauer Nimbus, der am Rand von weißen Kreisen umlaufen wird. Unterhalb der beschriebenen Darstellung, die von einer schmalen roten Linie umrahmt wird, befindet sich ein Fries aus acht Wappenschilden, der von einem schmalen weißen Streifen abgesetzt wird. Drei dieser Wappen sind mit Bleistift bezeichnet: Colonna, Alborno, Orsini. Die oben links mit grauer Feder wiedergegebene Inschrift liest sich: +/ BENEDICUM ./ SIT NOMEN DN[über N Ω]I ./ NR[über RΩ]I . DEI . IhVXP[über XP Ω]I ./ MCCLXXII .

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 557.

Kat. Nr. 226

Mariantod und Himmelfahrt Mariä, Gebet Christi am Ölberg, Heimsuchung, die hll. Franziskus und Clara mit einem Stifter, thronende Maria mit Kind und hl. Franziskus

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 54,7 x 42,7 cm. Darstellung: 53,2 cm x 42,7 cm. Oben links und rechts mit Bleistift: Tribuna della Chiesa del Vescovado in Assisi/ dopo il guastamento del Terramoto dell' anno 1832.

Verz. Nr. 95 (1840), Inv. Nr. 13.

Nach Fresko und Freskofragmenten. Wohl teilweise 1350 - 1400. Wohl teilweise Pace di Bartolo (ca. 1344 - 1368 nachweisbar).

Ehemals Assisi, S. Maria Maggiore del Vescovado, Apsis.

²⁴⁵⁰ ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, S. 228.

Das wohl zwischen 1834 und 1837²⁴⁵¹ entstandene Blatt zeigt ein hochrechteckiges Bildfeld mit halbkreisförmigem Abschluss. Wie wir aus dem Verzeichnis wissen und von Ramboux' Abbildungssystematik her kennen, handelt es sich hier um die Wiedergabe einer Apsisausmalung. Doch scheint es sich nur im oberen Bereich um eine solche zu handeln. Sie zeigt den *Tod Mariae* und darüber einer *Verklärung Mariae* umgeben von Engeln. Im Verzeichnis bezieht sich Ramboux nur auf diese Darstellungen und auf die Inschrift, die er unten rechts abbildet und hier wiederholt: „Fragment eines alfresco nach Art der alten Mosaiken, den Tod Mariae darstellend mit der Inschrift: Se franc^o fecit fieri hanc Tribunam sub anno MCCXVI Sancta Maria ora pro nobis.“ Nach Ramboux' weiteren Angaben ist jenes Fresko bei Reparaturen der Kirche nach dem Erdbeben von 1832 bis auf den abgebildeten Teil zerstört worden.²⁴⁵² Während Ramboux dieses Fresko vielleicht noch an Ort und Stelle gesehen hat – oder es klar zuordnen konnte – scheint er die übrigen Darstellungen und Inschriften offenbar bereits als von der Wand abgelöste Fragmente gesehen zu haben, da er sie einem Puzzle ähnlich auf dem Blatt zusammengesetzt hat. Unterhalb eines Ornamentbands, das sich über die gesamte Breite der Apsis erstreckt zu haben scheint, sind nebeneinander zwei Bildfelder angeordnet, die wohl Teile eines Zyklus' gewesen sind, da sie gleich groß und ähnlich geschnitten sind: links das offenbar an der unteren linken Ecke beschädigte *Gebet Christi am Ölberg* und die relativ intakte *Heimsuchung*. Sie hätten sich theoretisch im Bereich der Apsis befinden können: Ramboux zeigt sie in einem ähnlichen Maßstab wie den *Marietod*. Wahrscheinlich aber sind es Reste eines Freskenzyklus', der sich an einer der Seitenwände der Apsis befunden hat, und wahrscheinlich waren sie ursprünglich nicht direkt nebeneinander angeordnet – zumindest legen dies die Ikonografien nahe. Die Wiedergabe des Apsiskalottenfreskos und des Freskos *Gebet am Ölberg* zeigen Aussparungen von der Kolorierung, die offenbar Beschädigungen und Fehlstellen bedeuten sollen. Ramboux konnte auf dem oberen Fresko wohl noch Reste der Darstellung erkennen, da er sie mit Bleistift andeutet. Auf eine Beschädigung der Fresken spielt auch die relativ skizzenhafte Modellierung der Figuren insgesamt an: Gesichter sind bewusst undeutlich wiedergegeben, Faltenwürfe sind nur angedeutet, die Farbigkeit nur noch in Bruchstücken besser erkennbar. Todini identifizierte diese heute noch nachweisbaren Fragmente als Teile der einstigen Apsisdekoration, schreibt sie Pace di Bartolo zu und datiert sie auf 1350 - 1400; sie scheinen heute in einem noch schlechteren Zustand zu sein, als Ramboux sie kopierte.²⁴⁵³

Die übrigen zwei Fragmente scheinen zu anderen Fresken gehört zu haben, denn die Figuren sind größer als die der anderen Fragmente und waren offenbar weniger stark beschädigt. Über ihren Verbleib herrscht Unklarheit. Während das linke Fragment mit dem hl. Franziskus und der hl. Clara und einem Stifter aus dem 14. Jahrhundert stammen könnten, scheint das daneben liegende Fragment etwas älter zu sein. Die Inschriftenfragmente, die Ramboux rechts daneben wiedergibt, scheinen sich nicht auf diese Fragmente zu beziehen – eine der Inschriften, die Ramboux wohl fälschlich auf die drei anderen

²⁴⁵¹ Todini nennt das Datum um 1835. TODINI, *La Pittura Umbra*, 1, S. 251.

²⁴⁵² Verzeichnis, Nr. 95. StA Düsseldorf, II 618, 23r.

²⁴⁵³ TODINI, *La Pittura Umbra*, 1, S. 251. Heute befinden sie sich nicht mehr in der Kirche, zumindest konnte ich sie dort nicht identifizieren.

Fragmente bezogen hat, nennt das Datum 1216. Von der anderen Inschrift rechts sind nur noch Buchstabenfragmente erhalten gewesen, wohl aber stammt sie, wie die Buchstabentypen verraten, aus derselben Zeit wie die andere Inschrift.

Rechts neben dem hl. Franziskus unten mit brauner Feder Übernahme zweier teilweise fragmentierter Tituli: Zwei Buchstabenfragmente/ CISCVS[das letzte S bewusst blass]/ CIT FIEI[über IEI Ω]/ hAI[unleserlicher Buchstabe]C TRE/ VVNAM •/ SVB ANO/ DN[über N Ω]L MN:/ XVI [Fragmente]/ SCA MAR/ AORAP/ NOBIS. Rechts daneben: Vier Buchstabenfragmente S/ PENIT/ DLM • P[darüber •]/ M[darüber ¯]T[unleserlicher Buchstabe][über Fragment¯]RO C S/ zwei Buchstabenfragmente.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 558; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 283; TODINI, *La Pittura Umbra*, 1, S. 251.

Kat. Nr. 227

Maria bittet mit den Schutzheiligen der Stadt Assisi, Sebastian, Clara, Franziskus, Rufino, Viktor und Rochus Christus, die Stadt Assisi vor der Pest zu schützen

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 51,5 x 34,0 cm.

Kat. Nr. 156 (1851), Kat. Nr. 71 (1841), Verz. Nr. 262 (1840), Inv. Nr. 40.

Nach Tempera auf Leinwand. 180 x 130 cm. Um 1468. Nicolo di Liberatore di Giacomo di Mariano, gen. d'Alunno da Foligno (tätig um 1430 - 1502).

Ehemals Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Stefanskapelle. Heute Kevelaer, Priesterhaus.

Ramboux schreibt die Fahne Niccolo Alunno zu und datiert sie auf 1440.²⁴⁵⁴

Ramboux sah die Pestfahne (Gonfalone) – eine Prozessionsfahne, die die Stadt Assisi vor der Pest schützen sollte – in der Kapelle des hl. Stefan in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi, wo sie wohl zu dieser Zeit noch als Altarbild diente. Interessant war das Gemälde für Ramboux nicht nur wegen der dargestellten Heiligen, sondern auch wegen der historischen Stadtansicht Assisis aus dem 15. Jahrhundert. Abweichungen vom sehr gut erhaltenen Gemälde heute²⁴⁵⁵ sind minimal. Ramboux ließ die schmale scheinarchitektonische Rahmung, die das Gemälde links, rechts und oben umgibt und mit der sich die Darstellung überschneidet, weg. Die Randbereiche, die der Rahmen von der Darstellung zu verdecken scheint, ergänzte Ramboux: so ist zum Beispiel der schmale Weg oder die Mauer, die vom Knie des hl. Rochus (ganz rechts) ausgeht, von Ramboux ergänzt worden. Auch der Stab in der Hand desselben Heiligen ist auf dem Original eigentlich länger, passte aber hier nicht vollständig auf das Bildfeld. Der Gewandmodellierung folgt Ramboux relativ akkurat, auch die Gesichtsform mit dem charakteristischen spitzen Kinn wird überzeugend nachvollzogen. Er scheint jedoch den auf dem

²⁴⁵⁴ Verzeichnis, Nr. 262. StA Düsseldorf, II 618, 29r. Mosler ergänzt 1841: „Nicolo di Alunno aus Foligno. Nachrichten seiner Thätigkeit reichen vom Jahre 1458 bis 1499. Er wird als ein hauptsächlichlicher Begründer der Eigenthümlichkeit der Umbrischen Schule angesehen. Zu Assisi, ehemals auf einem Altar der untern Kirche zum hl. Franz a tempera gemalt. [MOSLER], Verzeichnis, S. 7. 1851 ergänzt er: „Tempera auf dünnem Stoff, wohl Fahne, aufgespannt als Altarbild, Nicolo di Alunno, Foligno, dessen Werke 1458 - 1499. Franz, Rochus, u.a. Schutz hl. Stadt Assisis, die im Grunde angedeutet ist.“ MOSLER, Museum Ramboux, S. 28.

²⁴⁵⁵ NESSI, *La Basilica di S. Francesco*, Tafel XXIII. BONSANTI, *Basilica superiore*, Abb. 2370.

Original verhältnismäßig groß erscheinenden Kopf Christi leicht verkleinert zu haben; auch wirkt das Haar auf dem Aquarell insgesamt weniger lebendig und scheint geglättet. Skizzenhafter wirken die Häuser der Stadt; die Verkleinerung der Darstellung und die Pinselstärke verhinderten eine detailliertere Wiedergabe.

Nach Erwerb durch Ramboux zu unbekanntem Zeitpunkt²⁴⁵⁶ verblieb das Gemälde zunächst in seiner Privatsammlung,²⁴⁵⁷ gelangte dann 1867 nach der Versteigerung der Ramboux'schen Gemäldesammlung in Privatbesitz²⁴⁵⁸ und wurde schließlich der Wallfahrtskirche in Kevelaer vermacht, wo es sich heute befindet. Das Aquarell ist die einzige Überschneidung zwischen der Gemäldesammlung und der Aquarellsammlung Ramboux'. Dies könnte darauf hinweisen, dass das Aquarell noch vor dem Erwerb der Fahne entstanden ist, wohl während der umfangreichen Kopiertätigkeit in S. Francesco zwischen 1834 und 1837.

Kat. Nr. 228

Thronende Madonna mit Kind zwischen dem hl. Jacob und hl. Antonius als Abt

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 32,5 x 51,8 cm.

Kat. Nr. 157 (1851), Kat. Nr. 77 (1841), Verz. Nr. 161 (1840), Inv. Nr. 8.

Nach Fresko. 1468. Matteo da Gualdo (1462 - 1507 nachweisbar).

Assisi, Oratorio dei Pellegrini, Cappella di SS. Antonio e Giacomo, Altarwand.

Siehe auch *Kat. Nr. 221*.

Rumohr erwähnt die Malereien Matteo da Gualdos in der Kapelle nur flüchtig, geht dafür auf andere Fresken der Kapelle ausführlicher ein.²⁴⁵⁹ Das Aquarell zeigt das Fresko relativ stark verändert. Ramboux legte bei der Wiedergabe des Freskos offensichtlich großen Wert auf die engere räumliche Beziehung der Heiligen zu der thronenden Madonna und präsentiert somit eine ihm harmonischer erscheinende Komposition – Ausdruck eines negativen Urteils über das Fresko, wie es von Rumohr und Passavant formuliert wurde.²⁴⁶⁰ Das Original²⁴⁶¹ zeigt die Darstellung als Triptychon (*Abb. 114*). Die Heiligen werden vom Mittelbild sowohl durch schmale, kapitellbekrönte Lisenen getrennt als auch durch die verschiedenen Niveaus der hinterfangenden Mauerhöhen und der Gestaltung der Mauer. Ramboux verzichtete bei der harmonischen Zusammenschließung der Darstellungen auf die Wiedergabe der Engel, die Madonna und den Thron umgeben. Siehe auch *S. 156*.

Ramboux kopierte das relativ gut erhaltene Fresko noch bevor der *intonaco* im Bereich des blauen Mantels der Maria herabfiel. Das beschriftete Täfelchen an der Mauer links wurde von Ramboux an

²⁴⁵⁶ Passavant scheint es nicht gekannt zu haben oder nicht mehr kennen können, da er es nicht erwähnt. PASSAVANT, Rafael, 1, S. 483 - 484.

²⁴⁵⁷ Crowe/Cavalcaselle weisen auf die Fahne hin und bemerken, dass sie sich in der Ramboux'schen Privatsammlung unter der Nr. 202 in Köln befindet. Dort hat sie Cavalcaselle wohl 1852 gesehen, als er Köln besuchte. 1914 befand sie sich bereits in Kevelaer. CROWE/CAVALCASELLE, A history of painting, 5, S. 234, Anm. 4.

²⁴⁵⁸ KIER/ZEHNER, Rekonstruktion der Sammlungen, Ramboux Kat. Nr. 202 mit der Provenienz: Kaplan Wolff, Kalkar; Pfarrer Ernst Franz August Münzenberger, Frankfurt am Main.

²⁴⁵⁹ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 419 - 420.

²⁴⁶⁰ Passavant schließt sich dem negativen Urteil Rumohrs an. PASSAVANT, Rafael, 1, S. 483.

²⁴⁶¹ BEIRATI, Eleonora/Patrizia DRAGONI: Matteo da Gualdo. Rinascimento eccentrico tra Umbria e Marche. Ausst. Kat. Museo Civico Rocca Flea Gualdo Tardino 2004, S. 181 - 182, Abb. 5 und Abb. auf S. 181.

diese Stelle versetzt. Es befindet sich eigentlich links außerhalb der Darstellung, etwa auf der Höhe von Jakobs Oberarm und nennt den Namen des Künstlers und die Datierung des Freskos. Auf dem Aquarell ist der Wortlaut nur schwer zu erkennen. (In Ramboux' Verzeichnis findet sich nur die Zuschreibung an Matteo, nicht aber die Datierung 1468). Entgegen Ramboux' üblichen Vorgehens wird sie nicht vergrößert unterhalb der kopierten Darstellung wiederholt. Dies könnte ein weiterer Hinweis darauf sein, dass das Aquarell aus einem verstärkt künstlerischen Interesse entstand – vielleicht bereits während eines Assisi-Aufenthalts 1818? Dafür sprächen auch kleinere Ungenauigkeiten, wie die fehlende Wiedergabe des Edelsteinbesatzes an Marias Mantelsaum. Freier aufgefasst ist auch ihr Kopf: er ist stärker geneigt und dem Betrachter stärker zugewandt. Das Gesicht ist runder und gefälliger modelliert; die herberen Gesichtszüge werden damit deutlich geschönt und die Handschrift Matteos zumindest in diesem Bereich absichtlich verfälscht – die Gesichtsmodellierung der beiden Heiligen dagegen bewegt sich sehr viel näher am Original, wie auch der Faltenwurf insgesamt. Die Farbigkeit fällt auf dem Aquarell heller getönt aus, beispielsweise ist der Mantel des Antonius auf dem Fresko senfgelb, der Himmel und Mantel der Maria dunkler blau. Der Titulus auf der Banderole, die das Kind in seiner Hand hält, liest sich auf dem Aquarell übereinstimmend mit dem Fresko FIAT.

Mosler übernahm Ramboux' Hinweise auf die Identitäten der beiden Heiligen²⁴⁶² erst im Katalog von 1851 und datiert das Fresko in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.²⁴⁶³

Kat. Nr. 229

Die Vision der hl. Monika

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. 48,6 x 31,0 cm.

Links unten mit Bleistift: giacomo Bedi di Gubbio [unleserlich] Secolo XV.

Kat. Nr. 158 (1) (1851), Verz. Nr. 159a (1840), Inv. Nr. 105.

Nach Fresko. 1422 - 1424. Ottaviano Nelli (dokumentiert 1375 - 1444).

Gubbio, S. Agostino, Chorgewölbe, Gewölbekappe.

Das umbrische Städtchen Gubbio war in Nazarenerkreisen nicht unbekannt; von Theodor Rehbenitz (1791-1861) etwa sind Zeichnungen nach Gebäuden der Stadt bekannt, die er bei einem Besuch der Stadt 1824 angefertigt hat.²⁴⁶⁴ Auf die Fresken von S. Agostino wurde Ramboux vielleicht durch das Studieren lokalhistoriografischer Schriften aufmerksam, hätte sie aber auch bei seinen häufigen Aufhalten von einem Stadtführer gezeigt bekommen haben oder selbst „entdecken“ können. Das vorliegende und die folgenden drei Aquarelle (**Kat. Nrn. 229 - 232**) entstanden frühestens während Januar und Februar 1834²⁴⁶⁵ oder November 1834²⁴⁶⁶, spätestens aber 1840. Ramboux schreibt die Malereien, wohl auf Grundlage lokalhistoriografischer Schriften, Giacomo Bedi di Gubbio (1432 - 1475) zu und

²⁴⁶² Verzeichnis, Nr. 161. StA Düsseldorf, II 618, 25v.

²⁴⁶³ „Maria, hl. Jacob der Apostel, hl. Antonius als Abt.“ MOSLER, Museum Ramboux, S. 29.

²⁴⁶⁴ WOLF-TIMM, Rehbenitz, Kat. Nrn. 636 - 638.

²⁴⁶⁵ Briefe an Ramboux aus Gubbio den Ankauf eines Altars betreffend lassen darauf schließen, dass Ramboux sich zuvor in Gubbio aufgehalten hat. Briefe in Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 477 vom 26. 2., Nr. 478 vom 11. 4. und Nr. 479 vom 25. 4. 1835.

²⁴⁶⁶ Brief an Johann D. Passavant vom 14. 11. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 607.

datierte sie zunächst in das 15. Jahrhundert, 1840 schließlich um die Mitte des 15. Jahrhunderts.²⁴⁶⁷ Im Katalog Moslers werden die kopierten Fresken als die Giacomo Bedi da Gubbios in S. Francesco, Gubbio identifiziert. Da diese Kirche auch Fresken aus dem Leben des hl. Augustin zieren, lag eine Verwechslung nahe. Wie auch Ramboux gibt Mosler keine Differenzierung der Inhalte der einzelnen Szenen.²⁴⁶⁸

Von den insgesamt 26 Szenen zählenden Chorfresken aus dem Leben des hl. Augustinus wählte Ramboux allein die vier im Kreuzgratgewölbe mit den Szenen aus der Kindheit des Heiligen aus. Ramboux konzentriert sich allein auf die Bildfelder und die lateinischen Tituli, die unter ihnen auf einem profilierten Ornamentband zu lesen sind und die Darstellungen erläutern. Ramboux bemühte sich redlich, die für ihn teilweise unleserlichen Minuskeln getreu nachzubilden, da er sich der Bedeutung der Schriftform für die Datierung der Fresken bewusst war. Die leicht gekrümmten, dreieckigen Bildfelder projizierte Ramboux in die Fläche und begradigte dabei die Bildränder; die Darstellungen werden damit leicht verzerrt und sind weniger gedrängt wiedergegeben. Die unterschiedliche Größe der Bildfelder behielt er aber bei: da das Gewölbe einen querrrechteckigen Grundriss hat, sind die Bildfelder nicht gleich groß. Der Erhaltungszustand der Fresken ist heute sehr gut und unterscheidet sich kaum von dem Zustand in den 1830er Jahren – vielleicht waren die Fresken aber etwas verschmutzter als heute. Anhaltspunkt dafür ist die etwas schmutziger wirkende Farbigkeit besonders in den Rottönen. Die Tituli, die heute auf den Banderolen der Evangelisten zu lesen sind, hat Ramboux nicht übernommen; vielleicht war dieser Bereich des Gewölbes zu stark verschmutzt, um sie erkennen zu können.

Der mit grauer Feder übernommene fragmentierte Titulus unterhalb der Darstellung²⁴⁶⁹ liest sich auf dem vorliegenden Aquarell: hic mat suplmesi dormiebat aparuit agls[über g und s ~] dous[über us ~] esto senä qa ubit ubi ille// h mt[darüber ~] Jcr[darüber ~] cu labo' rogebatstii tōre ut pesptuito[über pes ~] suo pūgeite ille sebideret darese..[Fragment] cum ipo sebue ē/ iustitia ...[drei Fragmente]p ludmet paret ~

Kat. Nr. 230

Der hl. Augustinus wird in den Sieben Freien Künsten unterwiesen

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 48,0 x 31,0 cm.

Oben links fünf Zeilen unleserlicher Bleistiftnotizen.

Kat. Nr. 159 (2) (1851), Verz. Nr. 159b (1840), Inv. Nr. 106.

Nach Fresko. 1422 - 1424. Ottaviano Nelli (dokumentiert 1375 - 1444).

Gubbio, S. Agostino, Chorgewölbe, Gewölbekappe.

Siehe auch *Kat. Nr. 229*.

²⁴⁶⁷ Verzeichnis, Nr.159. StA Düsseldorf, II 618, 25v.

²⁴⁶⁸ MOSLER, Museum Ramboux, S. 28.

²⁴⁶⁹ MARLE, The Development, VIII, Abb. 213.

Der mit grauer Feder übernommene Titulus liest sich auf dem Aquarell: hic augustinus audiebat doctorē suum legētem// Et senscerat ab eo settem arces liberales.

Kat. Nr. 231

Der hl. Augustinus wird von seiner Mutter zur Schule geschickt

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 33,0 x 39,8 cm.

Kat. Nr. 158 (2) (1851), Verz. Nr. 159c (1840), Inv. Nr. 107.

Nach Fresko. 1422 - 1424. Ottaviano Nelli (dokumentiert 1375 - 1444).

Gubbio, S. Agostino, Chorgewölbe, Gewölbekappe.

Siehe auch *Kat. Nr. 229*.

Der mit grauer Feder übernommene Titulus liest sich auf dem Aquarell: hic Matter augustini micrebat eum ad scolas.

Kat. Nr. 232

Der hl. Augustinus als Lehrer

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 32,7 x 39,0 cm.

Oben rechts unleserliche (Farb?)Notizen in Bleistift.

Kat. Nr. 159 (1) (1851), Verz. Nr. 159d (1840), Inv. Nr. 108.

Nach Fresko. 1422 - 1424. Ottaviano Nelli (dokumentiert 1375 - 1444).

Gubbio, S. Agostino, Chorgewölbe, Gewölbekappe.

Siehe auch *Kat. Nr. 229*.

Der mit grauer Feder übernommene fragmentierte Titulus liest sich auf dem Aquarell: hic augustinus ut doctor ... deretu[fragmentiert und bewusst unleserlich] ...[Leerstelle] cos// ...[Leerstelle] muābbz[fragmentiert und bewusst unleserlich] scietia[?] ut ip[über p̄]i volūt adiscere[?].

Kat. Nr. 233

Segnender Christus von Engeln umgeben

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 33,7 x 29,2 cm.

Kat. Nr. 160 (1851), Verz. Nr. 164 (Ramboux 1840), Inv. Nr. 206.

Nach Freskofragment. 1481/84. Melozzo da Forli (1438 - 1494).

Vatikan, Palazzo del Quirinale.

Das Fragment, das sich ehemals in der Apsis von SS. Apostoli in Rom befand und im Laufe des 18. Jahrhunderts abgenommen und auf Leinwand übertragen worden war, war bereits bei d'Agincourt abgebildet²⁴⁷⁰ und demzufolge relativ bekannt. Mosler schreibt: "Christus in sehr eigenthümlicher

²⁴⁷⁰ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, VI, pl. CXLII, 1.

Auffassung als Weltenrichter.²⁴⁷¹ Neben diesem ikonografischen Interesse – vielleicht erinnerte ihn die Darstellung an die auf frühmittelalterlichen Mosaiken – fand Ramboux wohl auch die perspektivische Verkürzung der Darstellung interessant. So übernahm er unterhalb der Darstellung eine Inschrift, die auf jene perspektivische Besonderheit hinweist und zudem auf die Translozierung und den ursprünglichen Ort des Freskofragments verweist: OPVS MELOTII FOROLIVIENIS/ QVI SVMMOS FORNICES PINGENDI ARTEM/ MIRIS OPTICÆ LEGIBVS/ VEL PRIMVS INVENTIT VEL ILLVSTRAVIT/ EX ABSIDE VETERIS TEMPLI S S XII APOSTOLORVM/ HVC TRANSLATVM ANNO SAL. MDCCXI.

Ramboux zeigt das Fresko mit einer heute entfernten²⁴⁷² Ergänzung in der oberen linken Ecke, die bei d'Agincourt und auf einem älteren Foto (vor 1989 aufgenommen)²⁴⁷³ noch zu erkennen ist, nämlich die beiden Flügeln und einem Teil des Kopfes des äußerst linken Engels. Der einzelne Engelsflügel am unteren linken Rand indes scheint eine Ergänzung von Ramboux zu sein; d'Agincourt und das Foto aus der Zeit vor 1989 zeigt hier eine diffuse graue Fläche, die man als Wolke interpretieren könnte. Beide Bilddokumente bestätigen ferner den Befund im linken Bereich des Nimbus und im Bereich hinter Zeige- und Mittelfinger der erhobenen Hand Christi: dort befindet sich auf dem Fresko heute ein Engelskopf bzw. das Fragment eines Engelsflügels. Ramboux sah das Fresko verschmutzter als heute und auf dem Foto aus der Zeit vor 1989 dokumentiert: die gräulich-braune Haar- und Bartfarbe, die violette Tönung des heute eher hellblauen Untergewands sowie der heller blaue Himmel verweisen darauf. Unklar ist, ob der längere Bart und das dichtere Haar Christi auf Fehlinterpretationen aufgrund der Verschmutzung zurückgehen oder bewusste Veränderungen von Ramboux darstellen. Für Ramboux nicht unüblich ist die leichte Reduktion der Gewandfalten.

Siehe auch *Kat. Nr. 252*.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 18.

Kat. Nr. 234

Der hl. Benedikt auf dem Weg nach Rom

Gouache, Aquarell, Sepia und Weißhöhung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 46,2 x 39,0 cm.

Kat. Nr. 161 (1851) Kat. Nr. 69 (1841), Verz. Nr. 214 (Ramboux 1840), Inv. Nr. 128.

Nach Fresko. Nach 1460. Antonio Solario (1450 - ca. 1520) und Werkstatt.

Neapel, SS. Severino e Sossio, Platanenhof, Nordwand.

Ramboux kopierte drei Fresken aus dem 20 Fresken zählenden Zyklus mit Schilderungen aus dem Leben des hl. Benedikt, einem Heiligen, der in seiner „Hagiographie in Kopien“ einen wichtigen Platz einnimmt (*Kat. Nrn. 234 - 237*). Mosler erschienen die Fresken bemerkenswert wegen der „Vorzüg-

²⁴⁷¹ MOSLER, Museum Ramboux, S. 29.

²⁴⁷² Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo. Ausst. Kat. Oratorio di San Sebastiano und Palazzo Albertini 1994/1995, hrsg. v. Marina Foschi und Luciana Prati, Forlì 1994, Abb. auf S. 104.

²⁴⁷³ CLARK, Melozzo, Tafel XXIV.

lichkeit der Landschaft, deren man damals in Italien fast nie und dann nur viel unbeholfener zu malen pflegte. Dieser Vorzug des Zingaro [Beiname von Solario] erklärt sich nur durch das Studium eines Werkes von Johannes van Eyk, welches der König von Neapel erhalten hatte.²⁴⁷⁴ Wohl war auch für Ramboux die kunsthistorische Bedeutung Solarios mit ausschlaggebend für eine Abbildung der Fresken. Von vier Köpfen aus dem Freskenzyklus hat Ramboux Durchzeichnungen angefertigt²⁴⁷⁵ und ließ sie später für seine *Umriss*e lithografieren.²⁴⁷⁶ Zwei Zeichnungen haben ebenfalls den Freskenzyklus zum Inhalt.²⁴⁷⁷

Der Kunsthistoriker Franz Kugler (1800 - 1858), der die Fresken wohl in den 1830er Jahren sah, berichtet von deren schlechtem Erhaltungszustand und davon, dass sie zum Teil in neuerer Zeit „auf barbarische Weise überschmiert“ worden seien.²⁴⁷⁸ Diese Übermalungen gehen wohl zurück auf die Eingriffe des Malers Anton della Gamba von 1759, die nach nicht näher überlieferten Maßnahmen durch einen gewissen Mazzanese aus dem 16. Jahrhundert die zweiten Veränderungen der originalen Malereien bedeuteten.²⁴⁷⁹ Ramboux muss die Fresken, vielleicht im August 1840²⁴⁸⁰ (zur Datierung der Aquarelle siehe **S. 98**), also in übermaltem Zustand gesehen und kopiert haben. Er bildete sie aber noch vor der im Nachhinein als besonders schädlich eingeschätzten Restaurierung von 1869 ab.²⁴⁸¹

Das auf dem vorliegenden Aquarell abgebildete erste Fresko des Zyklus' unterscheidet sich sowohl in seiner teilweise monochromen maltechnischen Ausführung als auch in der auf eine Szene reduzierten Erzählstruktur von den übrigen 19 Fresken. Ramboux übernahm diese Besonderheit und gibt die Reisegruppe und die felsige Landschaft im Mittelgrund des Freskos *en grisaille* mit weißen, schraffierten Höhungen wieder. Der Hintergrund mit dem leicht bewölkten Himmel und der Andeutung der Stadt Rom am rechten Bildrand ist in ein rötlich-braunes Licht getaucht. Grüne Schatten, die Rolfs bemerkt hat,²⁴⁸² zeigt das Aquarell nicht. Im Unterschied zum Stich d'Aloes aus den 1840er Jahren²⁴⁸³ und Fotografien aus der Zeit nach 1900 (?) ist die Architektur im Gebirge am linken Bildrand von Ramboux anders aufgefasst worden. Siehe ferner **S. 209**.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 37.

²⁴⁷⁴ [MOSLER], Verzeichnis, S. 7.

²⁴⁷⁵ Vier Figuren bis zum Brustansatz. Bleistift auf orangenem Transparentpapier. 38,6 x 55 cm. Bez. oben links 268, oben rechts S. Benedetto und 1410. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album VII, S. 10.

²⁴⁷⁶ RAMBOUX, Umriss, Nr. 118.

²⁴⁷⁷ Gruppe aus dem Leben des hl. Benedikt von Zingaro in dem Kreuzgang von S. Severino in Neapel. Bleistift auf weißem Papier. Bez. oben rechts 622 und 829. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album VII, S. 8. Bleistift auf weißem Papier. 32,1 x 40,9. Bez. oben links 269, oben rechts 1409. Auf demselben Blatt links das Porträt des Simone Memmi. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album VII, S. 9.

²⁴⁷⁸ KUGLER, Geschichte der Malerei, 2, S. 104.

²⁴⁷⁹ ROLFS, Malerei Neapels, S. 124

²⁴⁸⁰ Ramboux hielt sich nachweislich im Jahr 1840 in Neapel auf. Eines seiner Skizzenbücher beschreibt eine solche Reise nach Neapel. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1936/17 ZB 4. ZIEMKE, Ramboux und die frühe italienische Kunst, S. 18 und ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 102, S. 87. Die Notiz „August 1840“ bei der Aufzeichnung einer Reise nach Neapel.

²⁴⁸¹ ROLFS, Malerei Neapels, S. 125.

²⁴⁸² ROLFS, Malerei Neapels, S. 125.

²⁴⁸³ Abb. einer Reproduktion des Stichts durch Michele Mastracchio bei FARAGLIA, I dipinti, S. 50.

Kat. Nr. 235Der hl. Benedikt entdeckt, dass seine Schüler auf dem Weg zu ihm das Fasten gebrochen hat

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 30,2 x 47,2 cm.

Kat. Nr. 163 (1851), Kat. Nr. 70 (1841), Verz. Nr. 216 (1840), Inv. Nr. 129

Nach Fresko. Nach 1460. Antonio Solario (1450 - ca. 1520) und Werkstatt.

Neapel, SS. Severino e Sossio, Platanenhof, Ostwand.

Siehe auch *Kat. Nr. 234*.

Das Fresko befindet sich über einer vermauerten Tür in einer Lünette und war um 1964 bereits so beschädigt, dass es in einer Monographie über das Kloster als nicht reproduzierbar angesehen und wie die unlängst zerstörten Fresken nicht abgebildet wurde.²⁴⁸⁴ Es ist davon auszugehen, dass Ramboux das wohl bereits zu seiner Zeit beschädigte Fresko auf dem Aquarell teilweise mit rekonstruierenden Ergänzungen nachgebildet hat, wobei er sich aber gewiss auf vorgefundene Reste gestützt hat.

Mosler verwechselte sowohl 1841 als auch 1851 das abgebildete Fresko mit „Der hl. Benedict empfängt das Klosterkleid von dem heil. Einsiedler Romanus“²⁴⁸⁵ und „Der hl. Placidus läßt sich in den Orden des hl. Benedict aufnehmen.“²⁴⁸⁶ Siehe ferner *S. 209*.

Kat. Nr. 236

Aufnahme des hl. Placidius in den Benediktinerorden

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 46,2 x 39,0 cm.

Kat. Nr. 162 (1851), Kat. Nr. 70 (1841), Verz. Nr. 215 (1840), Inv. Nr. 250

Nach Fresko. Nach 1460. Antonio Solario (1450 - ca. 1520).

Neapel, SS. Severino e Sossio, Platanenhof.

Siehe auch *Kat. Nr. 234*.

Neben der Darstellung aus dem Leben des hl. Benedikt hebt Ramboux in seinem Verzeichnis die „fantastische Landschaft“ hervor und weist darauf hin, dass im Hintergrund die Klosteranlage S. Benedetto in Subiaco dargestellt ist, das Kloster und die Landschaft zur Zeit des Titelheiligen. Siehe ferner *S. 209*.

Kat. Nr. 237Selbstbildnis des Malers Antonio Solario

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 32,0 x 24,0 cm.

Kat. Nr. 164 (1851), Kat. Nr. 68 (1841), Verz. Nr. 250 (1840), Inv. Nr. 130.

Nach Fresko. Nach 1460. Antonio Solario (1450 - ca. 1520).

Neapel, SS. Severino e Sossio, Platanenhof.

²⁴⁸⁴ MAZZOLINI, Monastero, S. 42, Anm. 27.

²⁴⁸⁵ [MOSLER], Verzeichnis, S. 7.

²⁴⁸⁶ MOSLER, Museum Ramboux, S. 29.

Siehe auch *Kat. Nr. 234*.

Ramboux entnahm das Bildnis aus einem nicht in Aquarell abgebildeten Fresko des Zyklus' mit der Darstellung *Die Väter der späteren Heiligen Placidus und Maurus führen ihre jugendlichen Söhne dem hl. Benedikt zu*. Die dort im linken Vordergrund stehende Figur mit einem Pinsel in der Hand gilt als Selbstbildnis des Malers Solario. Auf dem Halsband des Hundes, der neben ihm steht, soll sein Name gestanden haben.²⁴⁸⁷ Während Ramboux es 1841 noch für das Selbstbildnis des Malers hielt, ist Mosler bei der Identifikation 1851 skeptischer.²⁴⁸⁸ Ramboux fertigte neben einer Nachzeichnung²⁴⁸⁹ auch eine Durchzeichnung²⁴⁹⁰ des Kopfes bis zum Brustansatz an. Die Lithografie nach dem Bildnis in den *Umrissen*²⁴⁹¹ geht auf die Durchzeichnung zurück. Siehe ferner *S. 209*.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCH-EN WANDGEMÄLDEN, Nr. 35.

Kat. Nr. 238

Engelschor aus dem Paradies

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 38,7 x 55,0 cm.

Kat. Nr. 165 (1851), Kat. Nr. 103? (1841), Verz. Nr. 172 (1840), Inv. Nr. 143.

Nach Fresko. 1499. Luca Signorelli (um 1450 - 1532).

Orvieto, Dom, Cappella di S. Brizio, Wand.

Den von den Nazarenern sehr geschätzten Zyklus erwähnt Passavant bereits 1820 in den *Ansichten*:²⁴⁹² Signorelli, der sienesischen Schule zuzuordnen, überzeuge in allen seinen Werken durch seine Dramatik und seine Großartigkeit; vorbildlich sei auch seine sehr richtige kräftige Zeichnung des Nackten. Sein großes und umfassendes Genie begnüge sich nur schwer mit einfachen Gegenständen, und da er sie trotzdem zu behandeln hatte, ist er immer etwas sonderbar und gesucht, obgleich immer die Tiefe der Idee zu finden ist. [...] Seine größten Arbeiten aber sind dem Außerordentlichsten, was in der Malerei geleistet worden ist, gleichzustellen; von ihm habe Michelangelo Kühnheit in den Ideen und Stellungen gelernt, welche Phantasie der Betrachter besteche.²⁴⁹³ Wie der bewunderte Fra Angelico zeichne sich Signorelli durch eine Seligkeit der Empfindung aus und wird im Verständnis für die Kunst nur von Raffael übertroffen. Sein tiefes Gefühl und die grandiose Schöpferkraft, die in den Fresken im

²⁴⁸⁷ ROLFS, Malerei Neapels, S. 127.

²⁴⁸⁸ „[...] wie man glaubt, Bildnis des Malers.“ MOSLER, Museum Ramboux, S. 29.

²⁴⁸⁹ Bleistift auf weißem Papier. 32,1 x 40,9. Bez. oben links 269, oben rechts 1409. Auf demselben Blatt links das Porträt des Simone Memmi. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album VII, S. 9.

²⁴⁹⁰ Bleistift auf orangenem Transparentpapier. 38,6 x 55. Bez. oben links 268, oben rechts 1410. Auf demselben Blatt Mitte und rechts noch drei weitere Köpfe aus dem Freskenzyklus. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album VII, S. 10.

²⁴⁹¹ RAMBOUX, Umrisse, Nr. 193.

²⁴⁹² [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 203.

²⁴⁹³ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 44. Franz Pforr äußerte sich über die Farbigkeit einer Signorelli zugeschriebenen Anbetung der Könige im Palazzo Basci, Rom, kritisch bis ablehnend, doch konstatiert „nicht leicht hat ein Bild der Mutter Gottes so mit Recht den Namen der hl. Jungfrau verdient als diese“ und lobte die Vortrefflichkeit, mit der die Charaktere der Könige und des Josef eingefangen seien. LEHR, Franz Pforr, S. 280.

Dom zum Ausdruck komme, übertreffe selbst Michelangelos Werke in der Sixtinischen Kapelle.²⁴⁹⁴ Rumohr verweist wenige Jahre später auf die Arbeiten des „trefflichen Künstlers“ und hält es nicht für notwendig, auf seine Fresken im Dom zu Orvieto eigens einzugehen, da sie allen bekannt seien.²⁴⁹⁵

Das vorliegende Blatt gibt die musizierenden und blumenstreuenden Engel in der oberen Hälfte des Freskos²⁴⁹⁶ mit der Darstellung des vom Lukasbruder Peter Cornelius (1783 - 1867) besonders gelobten²⁴⁹⁷ *Paradies* wieder, von dem bereits bei d'Agincourt ein Nachstich²⁴⁹⁸ existierte. Hierbei berücksichtigte Ramboux die gemäß dem gewählten Ausschnitt eigentlich vorhandenen Figuren der Seligen nicht, ebenso wie er den Tamburin spielenden und den blumenstreuenden Engel wegließ. Die sich dadurch ergebende Lücke füllte Ramboux, indem er die jeweils unteren Engel links und rechts weiter in die Mitte rückte, auch, um sie bei dem gewählten Abbildungsmaßstab mit auf das Blatt zu bekommen. Die von den weggelassenen Figuren eigentlich verdeckten Details, wie z.B. die Wolken, ergänzt Ramboux entsprechend, ebenso wie die Blüten, die von den Engeln gestreut werden. Wie die anderen Aquarelle nach den Fresken im Dom (*Kat. Nrn. 209* und *210*) und das Aquarell mit der Ansicht des Domes (*Kat. Nr. 90*) hätten diese und die folgenden vier Blätter (*Kat. Nrn. 238 - 244*) während zweier nachgewiesener Aufenthalte Ramboux' in Orvieto vor Ende Oktober 1837²⁴⁹⁹ und im Jahr 1838²⁵⁰⁰ entstehen können. Von den nicht in Aquarell kopierten Gewölbekappen fertige Ramboux Zeichnungen an.²⁵⁰¹

Kat. Nr. 239

Apostelchor

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 43,2 x 37,5 cm.

Kat. Nr. 166 (1851), Kat. Nr. 102 (1841), Verz. Nr. 171 (1840), Inv. Nr. 140

Nach Fresko. 1499. Luca Signorelli (um 1450 - 1532).

Orvieto, Dom, Cappella di S. Brizio, Gewölbekappe.

Siehe auch *Kat. Nr. 238*.

Der Titulus²⁵⁰² unterhalb der Apostel liest sich auf dem Aquarell: CHORVS GLORIOSVS APOSTOLORVM.

Kat. Nr. 240

Auferstehung am Jüngsten Tage

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 49,7 x 58,2 cm.

²⁴⁹⁴ HOWITT, Overbeck, I, S. 310.

²⁴⁹⁵ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 430 - 431.

²⁴⁹⁶ ROETTGEN, Wandmalerei, 2, Tafel 219.

²⁴⁹⁷ FÖRSTER, Cornelius, 1, S. 140.

²⁴⁹⁸ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, VI, pl. CLVI, 1.

²⁴⁹⁹ Brief an Johann D. Passavant vom 31. 10. 1837. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 611, 1072v.

²⁵⁰⁰ Eine Zeichnung mit zwei Italienerinnen trägt die Bezeichnung: Due Orvietane col ... in Capo. 1838.

ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 99, S. 87. ZIEMKE, Ramboux und die frühe italienische Kunst, S. 18.

²⁵⁰¹ Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album IIX, S. 1 - 3.

²⁵⁰² ROETTGEN, Wandmalerei, 2, Tafel 209.

Kat. Nr. 167 (1851), Kat. Nr. 104 (1841), Verz. Nr. 173 (1840), Inv. Nr. 143A.

Nach Fresko. 1499 - 1504. Luca Signorelli (um 1450 - 1532).

Orvieto, Dom, Capella di S. Brizio, Wand.

Siehe auch *Kat. Nr. 238*.

1813 hatten die Fresken der Brizio-Kapelle bei dem Lukasbruder Peter Cornelius (1783 - 1867) die größte Bewunderung hervorgerufen: Sie seien mit dem „Schönsten“ von Raffael vergleichbar.²⁵⁰³ Passavant schreibt 1820: „Es ist nicht möglich, etwas Ergreifenderes zu sehen als z.B. das Jüngste Gericht [...] des Orviter Doms, und welches viel reicher und umfassender ist als das Michelangelos in der Sixtina“,²⁵⁰⁴ wie auch Friedrich Overbeck (1789 - 1869) meinte.²⁵⁰⁵

Ramboux gibt dieses und das folgende Fresko (*Kat. Nrn. 240 - 241*) ohne die scheinarchitektonische Einrahmung (Laibung) wieder und verbreitert dafür die Darstellung, indem er sie nahe dem Rand ergänzt. Beschädigungen an den Fresken wurden vor 1585 repariert, eine Reinigung der Fresken ist für 1667 überliefert.²⁵⁰⁶ Die nächsten Hinweise auf eine Reinigung gibt es erst wieder 1845,²⁵⁰⁷ bei der wohl durch das mechanische Abreiben mit Brot und Wasser die *a secco* Malerei auf den Fresken versehentlich teilweise mit entfernt wurde.²⁵⁰⁸ Die Aquarelle zeigen die Fresken zwar verschmutzt, aber wohl noch mit deutlicheren Spuren der *a secco* Malerei.

Die zwei heute auf dem vorliegenden Fresko²⁵⁰⁹ nur noch schemenhaft zu erkennenden *en grisaille* gemalten Engel unterhalb der linken Wolke zeigt das Aquarell vollständiger, aber bereits schlechter erhalten als die übrigen Grisaille-Engel. Alle übrigen Grisaille-Engel, auch die heute im rechten Bereich beschädigten, gibt Ramboux besser erhalten wieder. Der Himmel ist graublau, die Wolken, auf denen die Posaunenengel stehen, sind an den entsprechenden dunkelgrauen Stellen dunkelblau. Den Mann im rechten Vordergrund, der die Hände in die Taille stemmt, gibt Ramboux mit einem weißen, transparenten Lendentuch wieder. Die beiden äußeren rechten Figuren aus der Gruppe, die sich aus drei sich umarmenden Auferstandenen im rechten Hintergrund zusammensetzt, tragen keine Lendentücher – das Fresko zeigt in diesem Bereich aber heute Farbreste, die auf Lendentücher schließen lassen. Hinweise auf etwaige Abrasionen im mittleren Hintergrund gibt das Aquarell nicht; dafür weisen einige der Auferstandenen und Skelette, besonders diejenigen im Vordergrund bzw. am rechten Rand, schwärzliche Flecken auf. Vielleicht ein Hinweis Ramboux' auf eine Oxidierung von *a secco* aufgesetzter Farbe, die Bleiweiß enthielt.

²⁵⁰³ Brief von Cornelius an Overbeck vom 19. 8. 1813. FÖRSTER, Cornelius, I, S. 139 - 142.

²⁵⁰⁴ [PASSAVANT], Ansichten, S. 44.

²⁵⁰⁵ Sie stellten die Fresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle in den Schatten. HOWITT, Overbeck, I, S. 310.

²⁵⁰⁶ ROETTGEN, Wandmalerei, 2, S. 454.

²⁵⁰⁷ Zwei deutsche Maler, der Wach-Schüler Georg F. Bolte (1814 - nach 1866) und der Cornelius-Schüler Carl Blaunschmidt nahmen eine „unentgeltliche“ Reinigung der Wandfresken durch Abreiben mit frischen Brotkrumen und Abwaschen mit Wasser „aus Liebe zur Kunst“ vor. ROETTGEN, Wandmalerei, 2, 454.

²⁵⁰⁸ BERTORELLO, Interventi antichi, S. 352.

²⁵⁰⁹ ROETTGEN, Wandmalerei, 2, Tafel 215.

Kat. Nr. 241Die Verdammnis

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 49,5 x 56,8 cm.

Kat. Nr. 168 (1851), Kat. Nr. 105 (1841), Verz. Nr. 174 (1840), Inv. Nr. 143B.

Nach Fresko. 1499 - 1504. Luca Signorelli (um 1450 - 1532).

Orvieto, Dom, Cappella di S. Brizio, Wand.

Siehe auch **Kat. Nr. 238 und 240**.

Von diesem Fresko existierte zur Zeit der Entstehung des Aquarells bereits ein Nachstich bei d'Agincourt,²⁵¹⁰ der jedoch, wie auch in anderen Fällen, nicht an die Abbildungsqualität des vorliegenden Blattes heranreicht.

Die Farbgebung des Blattes weist auf die einstige Verschmutzung des Freskos hin. Das Grauweiß des Himmels geht im oberen Bereich in ein schmutziges Gelb über. Am obersten Abschluss weist der Himmel eine olivgrüne Tönung auf. Über diesem grauweißen Fond liegt eine stärkere Bewölkung als auf dem Fresko heute²⁵¹¹ vorhanden; die Wolken und Schleierwolken sind heller und dunkler olivgrün. Die Flügel des oberen, mittleren Engels sind gräulich braun, die flatternden Bänder olivgrün. Im Höllenfeuer links befindet sich auf dem Aquarell der Kopf eines Greises: oberhalb des Verdammten, der in ein Horn bläst und unterhalb des kopfüber in die Flammen Stürzenden gibt Ramboux den nach rechts gewendeten Kopf eines weißhaarigen und -bärtigen Mannes wieder, der sich mit angewinkeltem, über der Schulter erhobenem rechten Arm gegen sein Schicksal zu wehren scheint. Diese Figur ist auf dem Fresko heute, wie es scheint, nicht (mehr?) vorhanden.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 19.

Kat. Nr. 242Die Taten des Antichristen

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 68,2 x 49,0 cm.

Kat. Nr. 169 (1851), Kat. Nr. 106 (1841), Verz. Nr. 175 (1840), Inv. Nr. 138.

Nach Fresko. 1499 - 1504. Luca Signorelli (um 1450 - 1532).

Orvieto, Dom, Cappella di S. Brizio, Wand.

Siehe auch **Kat. Nr. 238 und 240**.

Ramboux kopierte die linke untere Ecke des Freskos²⁵¹² mit den Bildnissen Luca Signorellis und Fra Angelicos – bei d'Agincourt findet sich ein Nachstich der beiden Figuren,²⁵¹³ der Ramboux gewiss bekannt war. Ramboux kopierte das Bildnis Fra Angelicos noch einmal gesondert auf einem anderen

²⁵¹⁰ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, VI, pl. CLVI, 5 und 6.

²⁵¹¹ ROETTGEN, Wandmalerei, 2, Tafel 220.

²⁵¹² ROETTGEN, Wandmalerei, 2, Tafel 216. Ausschnitt Abb. 144, S. 398.

²⁵¹³ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, VI, pl. CLVI, 3.

Blatt (*Kat. Nr. 244*). In der Einschätzung der Nazarener galten Fra Angelico und Signorelli als innig befreundet – das Bildnis der beiden Künstler wird so zu einem Freundschaftsbildnis verklärt, in Anknüpfung an die eigene nazarenische Porträtauffassung, die eine Reihe von Künstler-Freundschaftsbildnissen hervorgebracht hat. Zudem haben sich auch die Nazarener selbst oder ihre „Brüder“ als Randfiguren in ihre Kompositionen integriert. Insgesamt also verrät der von Ramboux kopierte Ausschnitt die Sicht eines Nazareners.

Der gewählte Ausschnitt reicht rechts bis zu den Gestalten zweier verschleierter Frauen. Ramboux ließ die Figuren vor und neben diesen weg und ergänzte die von diesen eigentlich verdeckte rechte Hälfte der schwarzgewandeten Frau. Hintergrund für die Einbeziehung der Frauen in den Ausschnitt ist das Interesse an der Emotion des Mitgefühls mit den grausam Umgebrachten, die sich in ihren Gesichtern und Haltungen spiegeln. Im unteren Rand des Blattes aquarelliert Ramboux einen dunkelgrauen, breiten Streifen und deutet damit den an originaler Stelle liegenden Fries an.

Insgesamt sind auf dem Aquarell Indizien vorhanden, die auf einen noch besseren Zustand des Freskos, vor der möglichen Entfernung von *a secco* aufgetragenen Details, schließen lassen: Vorder- und Hintergrund der Darstellung werden separiert durch eine Kette aus drei Hügeln. Die hinteren beiden sind hell-, der vordere Hügel dunkler olivgrün wiedergegeben. Auf dem Fresko heute scheint der vordere Hügel verschwunden zu sein. Die rechte Leiche vor diesem Hügel trägt auf dem Aquarell ein weißes Hemd, auf dem Fresko befindet sich im Bereich des Oberkörpers eine Fehlstelle. Ihm links gegenüberliegend befindet sich auf dem Fresko heute eine auf der linken Seite liegende, rote Ausformung (vielleicht der rot bekleidete Oberschenkel eines Toten); diese ist auf dem Blatt nicht vorhanden. Der Scheitel des Schädels des im Vordergrund liegenden Erschlagenen ist rot gefärbt, als wäre der Kopf dort gespalten. Die Blutlache zeigt eine leicht veränderte Ausformung. Das dunkelgraue Untergewand Luca Sigonellis zeigt auf dem Fresko keine Knopfleiste, der Mantelsaum verläuft etwas anders. Der Saum des weißen Untergewands Fra Angelicos ist auf dem Fresko kürzer: Da beide Gewänder retuschiert wurden,²⁵¹⁴ könnte Ramboux hier die noch originale Darstellung abgebildet haben. Hinweise auf eine Abrasion der Oberfläche gibt das Aquarell nicht, da Ramboux sie wohl ergänzt hat. Farbliche Abweichungen sind vorhanden und überwiegend auf die Verschmutzung der heute gereinigten Fresken zurückzuführen. Siehe ferner *S. 230*.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 14.

Kat. Nr. 243

Die vom Blitz Erschlagenen

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 68,0 x 49,6 cm.

Kat. Nr. 107 (1841), Kat. Nr. 170, (1851), Verz. Nr. 176 (1840), Inv. Nr. 139.

Nach Fresko. Ausschnitt aus *Das Ende der Welt*. 1499 - 1504. Luca Signorelli (um 1450 - 1532).

Orvieto, Dom, Cappella di S. Brizio, Wand.

²⁵¹⁴ BERTORELLO, Scheda di restauro, S. 370.

Siehe auch **Kat. Nr. 238** und **240**.

Es handelt sich hier um die Abbildung des linken unteren Ausschnitts aus dem Fresko *Das Ende der Welt*.²⁵¹⁵ An den Rändern der Darstellung gibt Ramboux von Skulptur und Scheinskulptur nur die Kapitelle wieder, die er detailliert ausarbeitet; die grau aquarellierten Bereiche dagegen deuten scheinarchitektonische Friese und Reliefs relativ grob an. Betrachtet man die Komposition, so rückte Ramboux sie bei der Übertragung auf das Blatt näher zusammen: Offenbar entschied er während der Arbeit, die Darstellung im Hintergrund (oben) doch vollständiger auf das Blatt zu bringen als ursprünglich geplant. Dabei verkürzt er den Abstand zwischen der Darstellung unten und der Darstellung oberhalb der lodernen Flammen. Diese Flammen sind übrigens auf dem Fresko heute kaum zu erkennen. Auch das graue (heute blaue) Gewand der Frau rechts oberhalb des Kapitells, die ein Säugling im Arm hält, ist mit einem wesentlich differenzierterem Faltenwurf wiedergegeben: auf dem Fresko heute ist von jedwedem Faltenwurf nicht zu erkennen, das Gewand erscheint flächig. Zwar sah Ramboux das Fresko verschmutzter, doch möglicherweise partiell noch intakter als heute, bevor im Verlauf des 19. Jahrhunderts bei einer Reinigung des Freskos Tempera-Farbschichten weggereinigt wurden (vgl. dazu auch die anderen Aquarelle nach diesem Zyklus, **Kat. Nrn. 209 - 210**).

Ausstellungen: JOHANN ANTON RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 15; JOHANN ANTON RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 15.

Kat. Nr. 244

Bildnis des Fra Giovanni Angelico da Fiesole

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 33,5 x 24,8 cm.

Oberhalb der Darstellung mit grauer Feder: Anno dni M^oCCCCXLVII. Unterhalb der Darstellung mit grauer Feder: Fra Giov. Angelico da Fiesole.

Kat. Nr. 171 (1851), Kat. Nr. 108 (1841), Verz. Nr. 249 (1840), Inv. Nr. 144.

Nach Fresko. Ausschnitt aus *Die Taten des Antichristen*. 1499 - 1504. Luca Signorelli (um 1450 - 1532).

Orvieto, Dom, Cappella di S. Brizio, Wand.

Siehe auch **Kat. Nr. 238**.

Ramboux bildet hier das Porträt, „welches für das des Fra Angelico [...] gehalten wird“²⁵¹⁶ ab, das er bereits auf **Kat. Nr. 242** in ganzer Figur kopiert hat. Er erweiterte damit die Gruppe der separaten Künstlerbildnisse in seiner Sammlung um ein weiteres Blatt. Fra Angelico wurde von den Nazarenern besonders verehrt, nicht nur, weil er ein malender Mönch war, sondern auch, weil sie auf seinen Werken sein seliges Gemüt zum Ausdruck kommen sahen: selbst böse Charaktere vermochte er nur sanft darzustellen.²⁵¹⁷ Siehe ferner **S. 230**.

²⁵¹⁵ ROETTGEN, Wandmalerei, 2, Tafel 213. Ausschnitt Tafel 217.

²⁵¹⁶ Verzeichnis, Nr. 248. StA Düsseldorf, II 618, 28v.

²⁵¹⁷ [PASSAVANT], Ansichten, S. 42.

Kat. Nr. 245Prozession Papst Sixtus IV. 1476 zur Verhinderung der Pest

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 50,7 x 30,0 cm.

Kat. Nr. 172 (1851), Verz. Nr. 295 (1841), Inv. Nr. 192.

Nach Fresko. 295 x 170 cm. 15. Jahrhundert. Umkreis des Antonio Aquili, gen. Antoniazzo Romano (dok. 1423 - 1451) zug.

Rom, S. Pietro in Vincoli.

Das Blatt hätte theoretisch erst zwischen Ende 1840 und Anfang Oktober 1841 entstehen können,²⁵¹⁸ wenn nicht bereits während eines längeren Rom-Aufenthalts Ende der 1830er Jahre. Ramboux kopierte dieses bereits bei Ciampini abgebildete Fresko²⁵¹⁹ wohl maßgeblich wegen der Verbildlichung des Lebens im 15. Jahrhundert während der Pest. Zugleich mag Ramboux die Schilderung an die zeitgenössische Bedrohung durch die Cholera erinnern haben.

Ramboux folgt einer unsicheren Zuschreibung an „Antonio Pollaiouli fiorentino“.²⁵²⁰ Tatsächlich aber handelt es sich um ein Fresko, das sich über dem Grabmal der beiden Brüder Pollaiuolo (Antonio (1433 - 1498) und Piero (1443 - 1496)) in S. Pietro in Vincoli befindet.²⁵²¹ Unterschiede zwischen dem heutigen Zustand des Freskos²⁵²² und der Wiedergabe lassen darauf schließen, dass das Fresko²⁵²³ nach der Anfertigung des Aquarells verändert wurde. Hat Ramboux die Undeutlichkeit der Darstellung, die heute wie vielleicht schon damals durch Läsionen des *intonaco* hervorgerufen wird, wohl ergänzend rekonstruiert, so übernahm er bei den folgenden Details wohl heute nicht mehr vorhandene Übermalungen bzw. bildete das Fresko noch vor solchen Übermalungen ab. So fehlt auf dem Blatt der auf der Kuppel des Gebäudes stehende Posaunenengel. Die Fensteröffnungen am Tambour sind schmaler. Die das Gebäude flankierenden Bäume sowie der Baum am Treppenabsatz tragen dichtere Laubkronen. Der Kopf der rechten Statue, die auf der Treppe positioniert ist, ist bärtig. Der (vom Betrachter aus gesehen) linke Arm der linken Statue ist nach unten ausgestreckt; die Hand hält eine zusammengerollte Schriftrolle. Die Pesttoten, die sowohl in der Türöffnung des Gebäudes rechts als auch vor dessen Seitenmauer liegen, sind auf dem Aquarell nicht vorhanden. Das weiße Gewand des knienden Geistlichen, der das Messbuch hält, bedeckt dessen Füße vollständig und fällt bauschig auf den Boden. Ramboux ergänzte die durch die Einfügung des Grabmals 1496/1498 verursachte Beschädigung des Freskos im unteren Bereich, insbesondere den Schattenwurf der Prozession; vielleicht verfuhr er so auch bei den anderen Fehlstellen innerhalb des Freskos wie mit dem Kopf des Toten in der Gruppe

²⁵¹⁸ Das Blatt war in einer Lieferung von Aquarellen enthalten, die Ramboux nach dem 11. 10. 1841 an die Düsseldorfer Akademie schickte. Ein Abschrift des entsprechenden, der Lieferung beigefügten Verzeichnisses trägt dieses Datum. Verzeichnis, 32r. StA Düsseldorf, II 618. Die erste Lieferung von Aquarellen hatte Ramboux nach dem 15. Dezember 1840 abgeschickt. Verzeichnis, 30r. StA Düsseldorf, II 618.

²⁵¹⁹ Auch von der Hagen erwähnt das Pestbild des Antoniazzo Romano. HAGEN, Briefe, IV, S. 113 - 114.

²⁵²⁰ Dieser Zuschreibung schließt sich Mosler an: „Antonio di Pollaiuolo, Florenz, 1427 - 1498. Pest in Rom zu Zeiten Papst Agapito.“ MOSLER, Museum Ramboux, S. 31.

²⁵²¹ DEHMER, nuova lettura, S. 71.

²⁵²² DEHMER, nuova lettura, Abb. 1, S. 71 und Abb. 2, S. 72.

²⁵²³ DEHMER, nuova lettura, S. 71 - 76.

rechts, dem Messbuch, dem Gewand des zweiten Geistlichen von links und dem äußerst links stehenden Geistlichen.

Kat. Nr. 246

„Porträt der Beatrice d’Este“

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 44,5 x 31,3 cm.

Kat. Nr. 173 (1851), Verz. Nr. 253 (1840), Inv. Nr. 273.

Nach Öl auf Holz. Wohl 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Unbekannter Maler.

Angeblich Venedig, Pinakothek.

Das Gemälde scheint nicht in Ramboux’ Geschichte der christlichen Kunst zu passen. Ramboux schreibt das Ölbild, das sich an einem von ihm nicht spezifizierten Ort in Venedig befand, Antonello da Messina (1430 - 1479) zu, welcher – laut Vasari – „zuerst die Oelmalerei nach Italien gebracht haben“ soll.²⁵²⁴ Offenbar für Ramboux ein Grund, es in seine Kunstgeschichte aufzunehmen. Unten links übernahm Ramboux eine Signatur mit dunkler Feder: Antonello masa:/ nariko pinto. Auf einer Beschriftung des Gemäldes oben rechts, ebenfalls in dunkler Feder wiedergegeben, beruht seine Identifikation der Dargestellten als Beatrice d’Este (1475 - 1497): Die Fürstin von Mailand gilt als wichtige Mäzenin Leonardo da Vincis. Von Mosler wurden 1851 Zuschreibung und Identifikation der Dargestellten bereits vorsichtig in Frage gestellt, er lokalisiert das Gemälde in der venezianischen Pinakothek.²⁵²⁵ Tatsächlich scheint das Gemälde heute nicht mehr nachweisbar zu sein; es war wohl eines der vielen Gemälde, die im 19. Jahrhundert fälschlich Antonello zugeschrieben worden waren.

Die Porträtierte weist in Physiognomie Ähnlichkeit mit von den Brüdern Pollaiuolo (Antonio (1433 - 1498) und Piero (1443 - 1496)) gemalten Porträts auf. Das Tailienstück zeigt das Porträt einer jungen Dame in linker Profilansicht vor einem braunen Hintergrund. Das weizenblonde Haar trägt sie im Nacken zu einem einfachen, offenen Zopf zusammengefasst, der ihr, mit einer Perlenkette umwunden, über den Rücken fällt. Über Stirn und den Ohren sind aus der Frisur Haarsträhnen herausgelöst, die weich in ihr Gesicht fallen. Auf dem Kopf trägt sie ein blaugrünes, mit Perlen und goldeingefassten roten und grünen Edelsteinen besticktes Haarband, das, L-förmig, den Oberkopf und den imaginären Zopfknötchen im Nacken bedeckt. Als weiteren Schmuck trägt die junge Dame eine tropfenförmige Perle als Ohrhänger und eine abwechselnd aus Perlen, roten blütenförmigen Schmucksteinen und goldenen Gliedern in der Form des Buchstaben B (für Beatrice?) gefügtes Collier mit einem großen grünen, goldeingefassten Schmuckstein als Anhänger und, von diesem abhängig, drei freischwingenden tropfenförmige Perlen. Das in der Taille mit schmalem Gürtel gegürtete grüne Gewand ist, über einem weißen Untergewand, über Rücken und Schulter bis zum Brustansatz ausgeschnitten. Der Ausschnitt ist von einem goldfarbenen Saum eingefasst. Auf diesem Saum befindet sich eine unklare Beschriftung, die spiegelverkehrt erscheint und wohl nur fragmentiert erhalten war. Sie liest sich in etwa:

²⁵²⁴ Verzeichnis, Nr. 253. StA Düsseldorf, II 618, 29r.

²⁵²⁵ MOSLER, Museum Ramboux, S. 31.

NIN I YINH G[spiegelverkehrt] AI L[spiegelverkehrt]∩G[spiegelverkehrt]IVA[auf dem Kopf]IP[spiegelverkehrt] VM I [?] F D W A [zwei Buchstabenfragmente].

Kat . Nr. 247

Thronende Madonna mit Kind vor einem Rosenbusch

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 35, 5 x 20, 3 cm.

Kat. Nr. 174 (1851), Verz. Nr. 261 (1840), Inv. Nr. 269.

Nach Tempera auf Holz. 241 x 105 cm. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Giovanni di Ser Giovanni, gen. Lo Scheggia (geb. um 1470).

S. Giovanni Valdarno bei Arezzo, Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie.

Ramboux schreibt das Tafelbild wohl auf Grundlage lokalhistoriografischer Schriften an den zu Ramboux' Zeiten sehr geschätzten Masaccio zu.²⁵²⁶ Mosler identifiziert das Gemälde 1851 fälschlich als Wandmalerei und lehnt die Zuschreibung an Masaccio ab.²⁵²⁷ Ramboux sah das monumentale Gemälde wohl noch in der Sakristei der Kirche S. Maria delle Grazie.

An Marias linker Stirn und Wange zeigt das Aquarell tintenblaue Farbspuren, vielleicht Hinweise auf Verschmutzungen, wahrscheinlicher aber auf Farbveränderungen infolge der Übermalung des Tafelbilds, von der das Gemälde heute gereinigt ist.²⁵²⁸ Das Blatt zeigt deshalb zahlreiche Abweichungen vom heutigen Befund.²⁵²⁹ So besteht der Hintergrund, der die thronende Gruppe hinterfängt, aus einem wolkenlosen hellblauen Himmel, der sich nach unten hin aufhellt. Der Rosenbusch blüht rosafarben; die Position der Blätter und Blüten stimmt nicht mit derjenigen auf der restaurierten Tafel überein. Das seitliche Ende des gelblich goldenen Sitzkissens Marias zeigt Ramboux mit einem nahezu senkrecht stehenden, roten mandelförmigen Element, das im oberen Drittel von einer schmalen Lasche durchschnitten wird. Die Nimben der Figuren sind nicht dunkelblau umrandet. Der Nimbus Marias zeigt von ihrem Kopf ausgehende radiale Strahlen, die den Nimbus bis zu zwei Dritteln bedecken und die von einer konzentrischen Kreislinie begrenzt werden. Der Nimbus des Kindes ist bis auf eine konzentrische Kreislinie glatt. Die Neigung des Kopfes Marias ist beibehalten, ebenso die Nase und die Augenbrauen. Doch Maria blickt den Betrachter mit braunen Augen an und hält ihren Blick nicht auf das Kind gerichtet. Das Gesicht erscheint insgesamt ovaler, das Kinn ist schmaler und ohne Grübchen wiedergegeben; die Lippen ihres Mundes sind schmaler, der Mund erscheint insgesamt kleiner. Die Kapuze des durchgehend schmutzig dunkelblauen Mantels Marias weist über der Stirn keinen Faltenaufwurf auf, sondern liegt glatt auf. Das glatte honigblonde Haar Marias wird darunter sichtbar. Ein durchsichtiger Schleier unter der blauen Kapuze bedeckt das Haar teilweise und fällt seitlich des Kopfes herab. Auch das Christuskind hat eine veränderte Blickrichtung: er schaut links aus dem Bild heraus. Sein honigblondes Haar ist rechts gescheitelt, die Strähnen über der Stirn nach links gekämmt.

²⁵²⁶ Verzeichnis, Nr. 261. StA Düsseldorf, II 618, 29r.

²⁵²⁷ „diesem ohne hinreichenden Grund zugeschrieben, glaublicher aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.“ MOSLER, Museum Ramboux, S. 31.

²⁵²⁸ Die Reinigung erfolgte 1951. CAVAZZINI, Il fratello, Kat. Nr. 7, S. 40.

²⁵²⁹ CAVAZZINI, Il fratello, Abb. auf S. 41.

Das um die Brust gewickelte altroséfarbene Leibchen erscheint schmaler und auf der linken Seite etwas nach unten verrutscht. Das rechte Füßchen steht nicht auf der Handinnenfläche Marias auf, sondern lässt den Blick auf den Mittelfinger und die Handinnenfläche Marias frei. Das linke Füßchen reicht auch nicht ganz auf das Handgelenk Marias herab, sondern endet noch über der goldfarbenen Ärmelmanschette Marias. Insgesamt scheint der Unterkörper des Kindes – unterhalb des gewickelten Leibchens – etwas nach links abgeknickt zu sein. Das Podest und der links erkennbare Teil des Throns sind aus honigfarbenem Holz gezimmert; der halbrund vorspringende Teil des Podestes wirft auf der rechten Seite einen schmalen Schatten. Der Unterbau, auf dem das Podest aufruht, ist glatt. Der zentrale Vorsprung dieses Unterbaus scheint sich zentralperspektivisch nach hinten zu verjüngen; die seitlichen, zurückspringenden Teile verlaufen waagrecht. Siehe ferner **S. 223**.

Die Bäusche der oberen Raffungen der Vorhänge ragen nicht so weit nach unten, sondern sind etwas straffer zurückgebunden. Der rechte Vorhangschal wird nicht vom Gewand Marias verdeckt, sondern fällt nahezu vollständig sichtbar auf das Podest herab. Allein diese Verbreiterung des Bildraumes geht mit einiger Sicherheit auf eine eigenständige Ergänzung Ramboux' zurück.

Kat. Nr. 248

Luca Signorelli und Niccolò d'Angelo Franceschi

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 33,3 x 38,3 cm.

In der Darstellung oben: ANO SALVTIS MCCCC TERIO RALENDAS IANVARIAS. Darunter: LVCAS SIGNORELLVS CVM CAMERARIO FABRICEcS MARIEc. Auf Brust: links LVCA, rechts NICOLAVS.

Kat. Nr. 175 (1851), Verz. Nr. 248 (1840), Inv. Nr. 142.

Nach Fresko auf Ziegel. 32,0 x 40,0 cm. Luca Signorelli (um 1450 - 1532)?

Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.

Ramboux sah und kopierte das Bildnis,²⁵³⁰ das neben Signorelli angeblich den Kämmerer des Doms Nikolaus Franceschi darstellen soll, in der Domopera (**Abb. 155**). Im Gegensatz zu Ramboux, der nichts über den Urheber sagt, schreibt es Mosler Signorelli zu.²⁵³¹ Ramboux fertigte von dem Bildnis und der rückseitigen Inschrift eine Durchzeichnung²⁵³² an. Die beiden Köpfe ließ er später für seine *Umrisse* lithografieren.²⁵³³ Der bemalte und beschriftete Ziegel – jüngst als Fälschung des 19. Jahr-

²⁵³⁰ ROETTGEN, Wandmalerei, 2, Abb. 145.

²⁵³¹ MOSLER, Museum Ramboux, S. 31.

²⁵³² Bleistift auf orangenem Transparentpapier. 57,2 x 37,6 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album VIII, S. 6. Inschrift: LVCAS SIGNORELLVS NATIONE YTALVS PARTACOR/ NESIS ARTE[?]. P EXIMIVS MERITO APELLI CONPA/ RADVS SVBEL[?]. MINE ET STIPENDO NICOLAI FRAC/ ELVSDE NATIONIS PATRIE RDITANE CAMERAR/ FABRICE HVIVS BASYLICE SACELLV HOC VIRGINID/ CATV IVDICII FINALIS ORDINE FIGVRATV PSPICVE/ NST CVPIDVS Q IMORTALITAS VIRIVS Q EFFICI/ ATERGO LITERARV HARV NATVRALITER MIRA EFFIS/ ARTE ALEXANDRO VI PON MAX SEDENTE F/ MAXIIMIANO IIII IN PERANT.... ANOSALVTIS M / CCCCC TERO KALENDAS IANVARIAS.

²⁵³³ RAMBOUX, Umrisse, Nr. 192.

hunderts diskutiert²⁵³⁴ – wird erstmals 1825 erwähnt. Ramboux hat das Aquarell und die Durchzeichnung wohl zwischen 1837 und 1838 angefertigt. Siehe ferner S. 230.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 26.

Kat. Nr. 249

Ansicht der Domfassade von Siena

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 67,8 x 60,0 cm. Darstellung: 60,4 x 51,8 cm.

Kat. Nr. 176 (1851), Kat. Nr. 19 (1841), Verz. Nr. 3 (1840), Inv. Nr. 225A.

Siena, Dom.

Ramboux nennt als Architekten des Doms Pietro Buonamico und Maestro Arnolfinio.²⁵³⁵ Für Ramboux war der Dom eines der bedeutendsten Bauwerke Italiens. Offenbar folgt er Rumohr – dieser widmet dem Dom ein ganzes Kapitel in seinen *Italienischen Forschungen* – und dessen Überzeugung, der Dom sei im 13. Jahrhundert begonnen worden.²⁵³⁶ Das Blatt entstand wohl im Laufe einer der zahlreichen Siena-besuche zwischen 1837 und 1838. Innerhalb der Darstellung über dem linken Portal übernahm Ramboux die Inschrift: *Annus centenus Rome semper e iubilenus crimina laxantur cui penitet ista donant hec declaravit Bonifatius et roboravit.*

Literatur: ZIEMKE, Siena, S. 269 - 270, Anm. 136 und Abb. 10.

Kat. Nr. 250

Blick von der Scala Santa in die Gregorkapelle von S. Benedetto

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Blatt: 54, 3 x 40,0 cm. Darstellung: 46,3 - 46,5 x 34,3 cm.

Kat. Nr. 177 (1851), Verz. Nr. 5 (1840), Inv. Nr. 245.

Subiaco, S. Speco, Scala Santa und Cappella di S. Gregorio.

Ramboux datiert den Bau des Klosters in die Zeit Papst Innozenz III.²⁵³⁷

Das Blatt zeigt den Blick in die Kapelle des hl. Gregorius von der „Scala Santa“ aus. Eine vergleichbare Ansicht, vom Fuß der Treppe aus, hatte der Lukasbruder Scheffer von Leonardshoff (1795 - 1822) 1815 in sein Skizzenbuch gezeichnet und dabei die Wandfresken nur leicht angedeutet²⁵³⁸ –

²⁵³⁴ Der bemalte Ziegel ist seit 1825 nachweisbar. Das Signorelli-Bildnis ist offensichtlich aus einem Fresko der Brizio-Kapelle entnommen; die umseitige Inschrift nennt das Jahr 1500. Zu diesem Zeitpunkt hatte Signorelli noch nicht mit der Ausmalung der Kapelle begonnen. HENRY/KANTER, Signorelli, Kat. Nr. 47, S. 263.

²⁵³⁵ Verzeichnis, Nr. 3. StA Düsseldorf, II 618, 20r.

²⁵³⁶ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 303 - 327.

²⁵³⁷ Verzeichnis, Nr. 5. StA Düsseldorf, II 618, 20v. Mosler folgt ihm darin. MOSLER, *Museum Ramboux*, S. 32.

²⁵³⁸ REITER, *Wie im Wachen Traume*, Kat. Nr. 746.

ähnlich wie ein Stich bei d'Agincourt.²⁵³⁹ Ramboux gibt die Fresken ausführlicher wieder und belebt die Darstellung durch drei Figuren. Siehe auch *S. 130*.

Links angeschnitten ist das Fresko mit dem Tod des hl. Benedikt erkennbar, das Ramboux übereinstimmend mit einem anderen Aquarell (*Kat. Nr. 56*) mit intakter rechter Seite zeigt, die heute stark beschädigt ist. Erkennbar sind ferner auch Fresken, die Ramboux nicht gesondert kopiert hat. Darunter ist das 1855 übermalte Gewölbefresko mit Christus im Zentrum: Trotz der leider nur teilweisen und ungenauen Wiedergabe werden einige Abweichungen zum heutigen Zustand deutlich. So sind innerhalb des Medaillons helle Strahlen zu beobachten, die von Christus ausgehen. Sein Nimbus scheint kein Kreuz zu tragen. Das Untergewand des linken Heiligen ist blau, ebenso wie das Übergewand des unteren Heiligen (Apostel Petrus?). Die Flügel des unteren rechten Engels bestehen aus bläulichen Federn – an den oberen Flügelkanten dunkelblau, nach unten hin heller werdend. Die Federn der Unterkante des rechten Flügels sind weiß, die links rot. Das Erscheinungsbild des linken unteren Engels entspricht, soweit erkennbar, weitestgehend dem heutigen Befund. Das Untergewand ist hellblau, die Füße rot, die Unterkanten der Flügel zeigen am rechten Flügel rote, am linken blaue Federn. Die gelblichen Nimben stimmen in ihrer eigentümlichen bläulichen Färbung mit dem heutigen Befund überein; allerdings befindet sie sich diese Färbung beim rechten unteren Engel auf der rechten Seite.

Die von Ramboux wiedergegebenen kleinen gerahmten Bilder an den Pfeilern sind dort heute nicht mehr vorhanden. Das Blatt entstand wohl während eines Aufenthalts in Subiaco, der für den 22. 9. - Anfang Oktober 1839 belegt ist.²⁵⁴⁰

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 78. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 27.

Kat. Nr. 251

Blick aus der Magdalenenkapelle in das Langhaus der Unterkirche von S. Francesco

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 56,5 x 42,2 cm. Darstellung: 51,5 - 52,0 cm x 37,2 cm.

Kat. Nr. 178 (1851), Verz. Nr. 6 (1840), Inv. Nr. 14.

Assisi, S. Francesco, Unterkirche.

Ramboux schreibt in seinem 1840 verfassten Verzeichnis: „Innere Ansicht der Basilica S. Franc[esco] zu Assisi, von der Magdalenen Kapelle gegen das Hauptschiff der Kirche hin aufgenommen, sie ist in deutschem Styl erbaut von einem Jacopo Tedesco unter der Leitung des Fra Elia und als Errichtungszeitraum die Zeit Kaiser Friedrich II.“²⁵⁴¹ Mosler datiert den Bau des Langhauses der Unterkirche

²⁵³⁹ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire l'art, VI, pl. CXXVI, 8.

²⁵⁴⁰ Johann W. Schirmer (1807 - 1863), Landschaftsmaler auf seiner Italienreise, trifft zwischen dem 22. September und Anfang Oktober 1839 in Subiaco auf Ramboux, der wohl gerade die umfangreichen Kopierarbeiten der Fresken in den Klöstern S. Scholastica und S. Speco beendet hatte. APPEL, Schirmer, S. 80.

²⁵⁴¹ Verzeichnis, Nr. 6. StA Düsseldorf, II 618, 20v.

1851 konkreter: „Vollendeter Hauptteil des Baus 30er Jahre des 13. Jahrhunderts, denn 1236 bereits in der Oberkirche mit Malerei befaßt.“²⁵⁴²

Auf den Treppenstufen zur Magdalenenkapelle scheint eine bewegliche, stoffbespannte niedrige Bank oder Schranke gestanden zu haben, die am unteren Viertel des verschlossenen Gitters sichtbar wird: durch sie wird am linken Rand die Figur eines Menschen verdeckt. Vor der Sängerkanzel stand zum Zeitpunkt der Entstehung des Aquarells zwischen 1834 und 1837 offenbar eine ähnliche stoffbespannte Schranke oder eine Bank; neben der Sängerkanzel steht wie heute²⁵⁴³ ein Papstthron, allerdings ein anderer, auch der hohe Baldachinaufbau fehlt heute. Eine auffällige Abweichung zum heutigen Befund vor Ort betrifft die Wandgestaltung der Schildbogenwand oberhalb des Baldachins: während die kleine, quadratische Wandöffnung ganz oben zutreffend übernommen wurde, fehlt die größere Rundbogennische, die sich heute etwa auf der Höhe der Sängerkanzelbrüstung befindet und auf dem Aquarell eigentlich nur zum Teil von der Baldachinrückwand verdeckt sein dürfte. Zudem müsste der Rundbogenabschluss der Nische nicht original ist, folglich die Nische einst hochrechteckig geformt war²⁵⁴⁴ – sollte Ramboux also tatsächlich den authentischen Befund abgebildet haben oder ließ er den Teil der Nische einfach weg? Oder wusste er um die nachträgliche Veränderung der einst hochrechteckigen Nische (auf der gegenüberliegenden Wand befindet sich eine so geformte Nische) und zeigt eine historische Rekonstruktion? Wahrscheinlich ist, dass er sie wegließ, denn Ramboux zeigt die Wand unbeschädigt und mit einem Schachbrettmuster auch in den Bereichen, die heute ein abweichendes Muster zeigen: da es für die fehlende Beschädigung bzw. Veränderung der Bemalung der Wand keine Hinweise gibt, verweisen diese Abweichungen auf eine spätere Vollendung des Blattes abseits der Unterkirche. Nicht unüblich für Ramboux ist die fehlende Vollständigkeit des schmalen Ornamentbandes entlang der inneren Kapellenwand. Ganz links, oberhalb der Kanzel, erkennt man noch einen kleinen Teil des Freskos der Marienkrönung, ein Fresko, das Ramboux auf einem anderen Blatt gesondert kopiert hat (*Kat. Nr. 174*). Die Ansicht lässt ganz rechts den Blick in einen Teil der Vierung des Langhauses fallen: Teile des erhöhten Altars sind auf dem Aquarell nicht zu erkennen. Die Fresken im Gewölbe und an der Wand des westlichen Querhauses – die *Grablegung Christi*, die Ramboux gesondert kopiert hat (*Kat. Nr. 156*), darüber die *Auferstehung Christi* – sind nur skizziert, aber identifizierbar. Siehe ferner S. 130 und 228.

Literatur: ZIEMKE, Johann Anton Ramboux, Kat. Nr. 110; ZIEMKE, Assisi, Kat. Nr. 1 und Abb 1.

Kat. Nr. 252

Sixtus IV. ernennt Bartolomeo Platina zum Präfekten der Vatikansbibliothek

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 49,5 x 44,0 cm.

Kat. Nr. 179 (1851), Verz. Nr. 299 (1841), Inv. Nr. 207.

Nach Fresko. 1477. Melozzo da Forli (1438-1494).

²⁵⁴² MOSLER, Museum Ramboux, S. 31.

²⁵⁴³ BONSANTI, Basilica inferiore, Abb. 305.

²⁵⁴⁴ SCHENKLUHN, San Francesco in Assisi, S. 76 - 78 und Abb. 61.

Vatikan, Vatikanische Galerie.

Das Blatt hätte noch zwischen Ende 1840 und Anfang Oktober 1841 entstehen oder vollendet werden können.²⁵⁴⁵ Siehe auch *Kat. Nr. 233*. Ramboux vermutete auf dem während des 17. Jahrhunderts auf Leinwand übertragenen und relativ bekannten Fresko Zeitgenossen des dargestellten Papstes,²⁵⁴⁶ die erst Mosler genauer identifiziert.²⁵⁴⁷ Verglichen mit dem Fresko heute²⁵⁴⁸ fallen kaum Abweichungen auf. Die Blautöne der Gewänder sind bei Ramboux leicht abweichend, wohl weil das Fresko verschmutzter war als heute. Die Beschädigungen im Bereich des Gewandes des äußerst links stehenden Mannes finden sich auf dem Aquarell nicht wieder; entweder waren sie noch nicht vorhanden, oder – wahrscheinlicher – wurden von Ramboux auf dem Aquarell „behoben“. Siehe auch *S. 147*.

Jenes Blatt eröffnete den dritten Saal des *Museum Ramboux* von 1851.

Literatur: ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 94. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 18.

Kat. Nr. 253

Madonna mit Kind in Mandorla mit Cherubim in Landschaft

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 30,5 x 41,8 cm.

Kat. Nr. 180 (1851), Kat. Nr. 94 (1841), Verz. Nr. 205 (1840), Inv. Nr. 88.

Nach Fresko. 211 x 317 cm (Fragment). Wohl vor 1505. Andrea da Assisi, gen. l'Ingegno (1484 - 1516 tätig) zug.

Ehemals Assisi, Stadttor S. Giacomo, Giebel. Heute Assisi, Pinacoteca comunale.

Rumohr erwähnt das Fresko und schreibt es, ob der beobachteten „kräftigen Schatten, dem bräunlichen Hauptton“ und der für die umbrische Schule ungewöhnlichen „größerer Fülle und Derbheit der Form“, vorsichtig dem zu Rumohrs Zeiten noch weitgehend unbekanntem, aber von Vasari als den besten Schüler Pietro Peruginos beschriebenen l'Ingegno zu.²⁵⁴⁹ Ramboux folgt dieser vorsichtigen Zuschreibung und enthält sich, wie Rumohr und auch Mosler,²⁵⁵⁰ einer Datierung.²⁵⁵¹

Zu der Zeit, als Ramboux die Wiedergabe erstellte, war anscheinend eine konservierende Maßnahme des offenbar bereits beschädigten Freskos angedacht gewesen.²⁵⁵² Erkennbar an der Übernahme der

²⁵⁴⁵ Das Blatt war in einer Lieferung von Aquarellen enthalten, die Ramboux nach dem 11. 10. 1841 an die Düsseldorfer Akademie schickte. Ein Abschrift des entsprechenden, der Lieferung beigefügten Verzeichnisses trägt dieses Datum. StA Düsseldorf, II 618, 32r. Die erste Lieferung von Aquarellen hatte Ramboux nach dem 15. Dezember 1840 abgeschickt. StA Düsseldorf, II 618, 30r.

²⁵⁴⁶ Verzeichnis, Nr. 299. StA Düsseldorf, II 618, 31v.

²⁵⁴⁷ „Ehrendenkmal des Verdienstes Papst Sixtus IV. um Wissenschaft gedacht. [...] Identitäten nur zum Theil gewiss. Sixtus IV., Bibliothekar Bartholomäus Platina (Verfasser des Lebens der Päpste). In Mitte stehend wohl Kardinal Julian della Rovere, wahrscheinlich Stifter. Sonst Verwandte.“ MOSLER, *Museum Ramboux*, S. 32.

²⁵⁴⁸ Melozzo da Forlì. *La sua città e il suo tempo*. Ausst. Kat. Oratorio di San Sebastiano und Palazzo Albertini 1994/1995, hrsg. v. Marina Foschi und Luciana Prati, Forlì 1994, Abb. auf S. 106. CLARK, *Melozzo*, Tafel VII.

²⁵⁴⁹ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, S. 428.

²⁵⁵⁰ [MOSLER], *Verzeichnis*, S. 10.

²⁵⁵¹ *Verzeichnis*, Nr. 205. StA Düsseldorf, II 618, 27v. Im Katalog 1851 ergänzt Mosler zum Künstler: „der wohl in Folge einer Augenkrankheit, an der er erblindete, bis 1505 malte.“ MOSLER, *Museum Ramboux*, S. 33.

²⁵⁵² Vgl. Anm. unten zu der Notiz Ramboux' auf einer der Durchzeichnungen.

heute nicht mehr vorhandenen Unterschrift des Freskos und der Durchzeichnung des heute beschädigten Gesichts des Kindes,²⁵⁵³ befand sich das Fresko wohl noch in einem besseren Zustand als nach dessen strapazierender Übertragung auf Leinwand, bei der seine Oberfläche noch zusätzlich²⁵⁵⁴ beschädigt wurde.²⁵⁵⁵ Beschädigt war offenbar aber bereits das Vögelchen, das auf dem Arm des Kindes sitzt: es taucht auf der Durchzeichnung nicht auf, dafür aber – wohl ergänzend rekonstruiert – auf dem Aquarell. Hinweise auf bereits vorgelegene Pigmentablösungen könnten der unterschiedlich gesättigten blauen Färbung der Mandorla zu entnehmen sein; vielleicht sind auch die flächig wirkende Gewandmodellierung und der grobe Faltenwurf auf den bereits stark beschädigten Zustand des Gewands zurückzuführen. Auf eine Ungenauigkeit bei der Übertragung der Darstellung auf das Blatt geht die leichte Verschiebung der Position eines spitz zulaufenden Berges rechts zu dem dahinterliegenden Gebirge zurück.

Anders als auf einer weiteren Durchzeichnung²⁵⁵⁶ und dem Fresko heute sind das Gesicht Marias und damit die Nase etwas verlängert, der Mund scheint dafür etwas kleiner zu sein. Die auf dem Fresko fein gezeichneten Augenbrauen wirken auf dem Aquarell breiter, zudem sind sie bei Ramboux etwas kürzer. Die Hände sind überlängert: die Finger wirken dadurch schlanker und die Geste zarter.

Auf dem weinrotem Umrahmungstreifen unten übernahm Ramboux die Inschrift in gelber Schrift: AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM. Ramboux fertigte zwei Durchzeichnungen an, auf die wohl die Lithografien zurückgehen, die Ramboux für seine *Umriss*e anfertigen ließ.²⁵⁵⁷

Literatur: TODINI/ZANARDI, *La Pinacoteca Comunale di Assisi*, Kat. Nr. 47, Abb. 47d;

GARIBALDI/MANCINI: *Perugino il divin pittore*, S. 399, Abb. 14.

Kat. Nr. 254

Auferstehung Christi

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 31,5 x 56,0 cm.

Kat. Nr. 181 (1851), Kat. Nr. 100 (1841), Verz. Nr. 204 (1840), Inv. Nr. 110.

Nach Fresko. 1515. Francesco Melanzio (aktiv seit 1487, nach 1526 nicht mehr nachzuweisen).

Montefalco, S. Illuminata, dritte Kapelle zur rechten Seite, Kalotte.

Entgegen der übrigen Freskoausmalung der Kirche sind Datum und Urheberschaft der Fresken der dritten Kapelle durch eine Inschrift überliefert, die Ramboux oben außerhalb der Darstellung umlau-

²⁵⁵³ Jeweils Bleistift auf orangenem Transparentpapier. Liegendes Christuskind, das rechte Füßchen ist auf dem Blatt separat durchgezeichnet. 39,2 x 50,2 cm. Bez. oben links 1487, darunter 89. Auf Untersatzblatt bez.: Von einer Madonna Fresco über dem Thore S. Jacob in Assisi: Um dieses Gemälde zu schützen sind die Bauern mit den Städtern überein gekommen, die (sic) ersteren sollten den Rahmen machen lassen und die letzteren das Glas. Die Bauern haben Wort gehalten und die Städter haben die ersteren sitzen gelassen oder nicht Wort gehalten. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album VIII, S. 58.

²⁵⁵⁴ An dem Fresko wurden ältere Fehlstellen sowie Retuschen und Übermalungen beobachtet. TODINI/ZANARDI, *La Pinacoteca Comunale di Assisi*, S. 87.

²⁵⁵⁵ Nach Abnahme wurde es auf Leinwand übertragen und in die Accademia Propeziana, Assisi verbracht. CROWE/CAVALCASELLE, *A history of painting*, 5, S. 272. Heute (umbenannt) Pinacoteca comunale, Assisi. TODINI/ZANARDI, *La Pinacoteca Comunale di Assisi*, Kat. Nr. 47, S. 87 - 91. Auch bei ZOCCA, *Catalogo*, S. 246.

²⁵⁵⁶ Kopf der Madonna bis Schlüsselbein (rechts) und zwei Köpfe der beiden gegenüberliegenden Engel aus der Mandorla direkt oberhalb der Wolke. 36,6 x 75,8 cm. Bez. oben links: 88, darunter: 1486. Oben rechts bez.: Andrea Luigi. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album VIII, S. 59.

²⁵⁵⁷ RAMBOUX, *Umriss*e, Nr. 258 - 260.

fend mit Bleistift teilweise und etwas verfälscht wiedergibt: HOC OPVS FECIT FIERI LAVRENTIVS CAROLI ET FRATER PRORITI OP MERIS ANNO DOMINI MILLESIMO QVINQVEGESIMO XV FRANCISCVS M. PINSIT.²⁵⁵⁸ Die Darstellungswiedergabe stimmt, abgesehen von vermutlich rekonstruierend ergänzten undeutlichen Bereichen, mit dem heutigen Befund²⁵⁵⁹ überein. Die ehemalige Beschriftung des Sarkophags RESVRECT (io) DOMINI NOSTRI IHV XPI²⁵⁶⁰ ist heute nicht mehr in Gänze lesbar; lediglich das auf der Stirnseite des Sarkophags beschriftete RESVREC ist noch zu erkennen, ebenso wie ein N auf der Längsseite. Ramboux gibt sie RESVRE ERT N [?] wieder, wobei er die Beschriftung der Stirnseite auf die Längsseite des Sarkophags verlegte. Dies ist als Indiz dafür zu werten, dass das Fresko zur Entstehungszeit des Aquarells zwischen 1834 und 1840 bereits in einem schlechten Zustand war, in diesem speziellen Bereich vermutlich mit dem heutigen vergleichbar. Ramboux vermerkt nichts über die Lokalisierung des Freskos.²⁵⁶¹

Kat. Nr. 255

Pieta mit Johannes und Maria Magdalena

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 42,2 x 36,0 cm.

Kat. Nr. 182 (1851), Kat. Nr. 85 (1841), Verz. Nr. 188 (1840), Inv. Nr. 281.

Nach Fresko. 163 x 155 cm. 1521. Pietro Perugino (um 1448 - 1523).

Spello, Collegiata di S. Maria Maggiore.

Der Lukasbruder Franz Pforr (1788 - 1812) äußerte angesichts der Werke, die er in Rom und dem Vatikan von Perugino sah: „Die Figuren sind schön und zierlich gezeichnet, die Gewänder den Körper zeigend und leicht, der Ausdruck zart und ansprechend“ und „Die angenehme Lebhaftigkeit der Farbe gibt einen neuen Reiz.“²⁵⁶²

Während das Fresko heute Beschädigungen über die gesamte Oberfläche aufweist,²⁵⁶³ hat es Ramboux – wohl zwischen 1834 und 1838 – noch besser erhalten gesehen und kopiert: um die Mitte des 19. Jahrhunderts wird noch die Meisterhaftigkeit des dünnen Farbauftrags bemerkt.²⁵⁶⁴ Dennoch war das Fresko wohl verschmutzter als heute. Das Aquarell zeigt den Landschaftshintergrund, besonders links und den Hügel rechts, kontrastreicher und genauer umrissen als das Fresko heute. Der Berg im Vordergrund rechts weist auf dem Fresko nur einen Gipfel auf, auf dem Aquarell sind es zwei. Bei Ramboux ist die Wiese im Vordergrund etwas dunkler gefärbt. Das grüne und blaue Untergewand Maria Magdalenas fällt auf dem Aquarell heller aus, das vor ihr stehende Salbgefäß wirft auf dem Fresko keinen Schatten. Hinsichtlich Gesichts- und Gewandbildung sind die Unterschiede zwischen

²⁵⁵⁸ Original: (h)OC OPVS FECIT FIERI LAVRENTIVS CAROLI ET FRATER RELICTO DOMINI D.... FRATRIS ANNO DOMINI MILLESIMO QVINQVAGESIMO XV FRANCISCVS M. PINSIT.

²⁵⁵⁹ Abb. im Archiv der Verfasserin, Foto 2006 aufgenommen.

²⁵⁶⁰ BERETTA FESTI, Melanzio, S. 105.

²⁵⁶¹ Verzeichnis, Nr. 204. StA Düsseldorf, II 618, 27r. Mosler folgt ihm darin. [MOSLER], Verzeichnis, S. 11 und MOSLER, Museum Ramboux, S. 33.

²⁵⁶² LEHR, Franz Pforr, S. 279.

²⁵⁶³ SCARPELLINI, Perugino, Kat. Nr. 203, S. 126.

²⁵⁶⁴ CROWE/CAVALCASELLE, A history of painting, 5, S. 351.

Aquarell und Fresko minimal bis kaum wahrnehmbar: das nazarenische Ideal war sehr am Stil Peruginos orientiert. Dennoch wird das Gewand Marias über ihren Knien und am Saum mit gröberen Pinselstrichen modelliert, so dass der Stoff weniger weich fällt. Bei der Übertragung kam es ferner zu kleinen Ungenauigkeiten: Die Bedachung des Baldachins weist auf dem Fresko nur zwei Schindelreihen auf, der rechte Rand beschneidet die Darstellung weiter links, am linken Rand dagegen ist die Darstellung weiter rechts beschnitten. Ferner ist die seitliche Beschneidung der vorderen Bodenplatte links auf dem Fresko nicht vorhanden. Das Fresko zeigt die Bodenplatte vollständiger.

Die Stifterinschrift auf Podest des Thrones liest sich auf dem Aquarell: MICHALAGELUS. ANDINE.

Die auf den vom Baldachin herabhängenden Täfelchen stehende Inschriften lesen sich auf dem Aquarell: PETRVS DE/ CHASRO PLEB// PINSIT AD/ MDXXI.

Da Ramboux den Ort des Freskos in seinem Verzeichnis nicht nennt,²⁵⁶⁵ kann es Mosler zunächst nicht lokalisieren,²⁵⁶⁶ trägt dies aber 1851 nach.²⁵⁶⁷

Kat. Nr. 256

Die hl. Clara und die hl. Elisabeth von Ungarn

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 36,2 x 43,2 cm.

Nach Fresko. 1507 (?). Umbrischer Maler.

Kat. Nr. 183 (1851), Kat. Nr. 98 (1841), Verz. Nr. 198 (1840), Inv. Nr. 280.

Nahe Assisi, S. Maria degli Angeli, Capella della Rose.

Ramboux datiert das Fresko auf 1506, nimmt aber keine Zuschreibung vor.²⁵⁶⁸ Mosler schreibt es 1841 allgemein der „umbrischen Schule“ zu.²⁵⁶⁹ Die mit grauer Feder vom Türsturz übernommenen Tituli lesen sich auf dem Aquarell: S CLARA S ELISABEH. Die Datierungsinschrift liest sich auf dem Aquarell: • M • D VI • DIE PRIMA • AVGUSTI •

Siehe ferner *S. 228*.

Von den Köpfen hat Ramboux heute nicht erhaltene Durchzeichnungen angefertigt und sie später für seine *Umrisse* lithografieren lassen.²⁵⁷⁰

Kat. Nr. 257

Das Martyrium des hl. Sebastian mit Gottvater in Glorie

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 184 (1851), Kat. Nr. 89 (1841), Verz. Nr. 192 (1840).

Nach Tempera auf Gips. 1505. Pietro Perugino (um 1448 - 1523).

Panicale, „in einem Nonnenkloster“.

²⁵⁶⁵ Verzeichnis, Nr. 188. StA Düsseldorf, II 618, 26v.

²⁵⁶⁶ „Zu....., eines der spätesten Werke des Künstlers vom J. 1521.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 9.

²⁵⁶⁷ MOSLER, Museum Ramboux, S. 33.

²⁵⁶⁸ Verzeichnis, Nr. 198. StA Düsseldorf, II 618, 27r.

²⁵⁶⁹ [MOSLER], Verzeichnis, S. 11.

²⁵⁷⁰ RAMBOUX, Umrise, Nr. 266.

Das 1872 verbrannte Aquarell entstand im August 1834, wohl wenige Tage vor dem 17. des Monats. Unter allen anderen Gemälden Peruginos mit diesem Gegenstand erschien Ramboux dieses besonders schön. Ramboux hatte sich zuvor mit einem Empfehlungsbrief des Bischofs der Gemeinde ausgestattet, um das Gemälde studieren und kopieren zu dürfen: „Uebrigens wollten mich die Mönche anfangs nicht an die Arbeit lassen, da sie glaubten, man trage das Beste mit sich davon, auch war Gleiches noch keinem gestattet. Da aber der Provinciale gerade zum Besuche da war, und zwar krank, und ich seinen Dottore medico zur Seite hatte, so musste er es schon erlauben, wenn er vor schlechter Medicin sicher sein wollte. Hier für Panicale habe ich mich mit einem Briefe des Vescovado della Pieve versehen, wodurch ich die schöne, von Pietro a tempera gemalte Wand, bei den Nonnen, nach aller Bequemlichkeit studiren kann, da sie grosse Obidienza vor dem Briefe haben.“²⁵⁷¹ Da Ramboux den exakten Ort der kopierten Wandmalerei nicht nennt, bleibt auch die Lokalisierung, die Mosler in den Führern durch das *Museum Ramboux* vornimmt, vage.²⁵⁷² Wie Ramboux weist auch er auf die landschaftlich reizvolle „Aussicht [...] auf den See Trasimene“ hin.²⁵⁷³

Kat . Nr. 258

Gottvater in Engelsglorie

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 185 (1851), Kat. Nr. 88 (1841), Verz. Nr. 191 (1840).

Nach Fresko. Umbrischer Maler.

Montefalco, S. Francesco.

Ramboux schreibt das Fresko in seinem 1841 verfassten Verzeichnis vage an Pietro Perugino zu.²⁵⁷⁴

Kat. Nr. 259

Thronende Madonna mit Kind umgeben von Heiligen und Engeln

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 186 (1851), Kat. Nr. 101(1841), Verz. Nr. 208 (1840).

Nach Fresko. 1517. Umbrischer Maler.

Assisi, S. Damiano.

Ramboux nahm eine vorsichtige Zuschreibung an den Perugino-Schüler Tiberio da Assisi vor.²⁵⁷⁵

²⁵⁷¹ Museum, 1834, Nr. 41, 13. 10. 1834, S. 335.

²⁵⁷² „In einem Nonnenkloster in Pannicale.“ Verzeichnis, Nr. 192. StA Düsseldorf, II 618, 27r. [MOSLER], Verzeichnis, S. 10 und MOSLER, Museum Ramboux, S. 34.

²⁵⁷³ [MOSLER], Verzeichnis, S. 10 und MOSLER, Museum Ramboux, S. 34.

²⁵⁷⁴ „[...] von [...] Pietro Perugino angeblich.“ Verzeichnis, Nr. 191. StA Düsseldorf, II 618, 27r.

²⁵⁷⁵ Verzeichnis, Nr. 208. StA Düsseldorf, II 618, 27v.

Kat. Nr. 260Jesus als Knabe unter Schriftgelehrten mit Stifterbildnissen

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 187 (1851), Kat. Nr. 93 (1841), Verz. Nr. 195 (1840).

Nach Fresko. Bernardino Betti, gen. Il Pinturicchio (1454 - 1513).

Spello, Kapelle Collegiata.

Ramboux identifizierte auch die Namen der Stifter.²⁵⁷⁶ Pinturicchio rührte z.B. der Lukasbruder Franz Pffor (1788 - 1812) aufgrund der „Einfalt und Ruhe in allem, das liebliche Wesen, was alles umgibt“; Pffor entdeckte in Arbeiten von Friedrich Overbeck (1789 - 1869) eine auffällige Ähnlichkeit mit ihm.²⁵⁷⁷

Kat. Nr. 261Albertus Magnus und sein Schüler der hl. Thromas von Aquin

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 188 (1851), Verz. Nr. 228 (1840).

Nach Fresko. Gerolamo Genga (1476 - 1551).

Pesaro, Dominikanerkloster, Refektorium.

Ramboux kopierte den Ausschnitt aus dem Tafelbild *Die Anbetung der Hirten*, das sich heute in der Akademie von Siena befindet. Interessant war das Gemälde nicht nur, weil es eine der bedeutendsten Gelehrten des Mittelalters abbildet, sondern auch, weil das Gemälde aus der Hand eines Signorelli- und Perugino-Schülers²⁵⁷⁸ stammt.

Kat. Nr. 262Vermählung Mariae

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 189 (1851), Verz. Nr. 202 (1840).

Nach Fresko. Umbrischer Maler.

Spello, S. Girolamo, Chor.

Ramboux schreibt das Fresko der umbrischen Schule zu.²⁵⁷⁹

²⁵⁷⁶ „[...] im Auftrage der Priore Baglione und Leone wie sie selbst darauf abgebildet sind.“ Verzeichnis, Nr. 195. StA Düsseldorf, II 618, 27r.

²⁵⁷⁷ LEHR, Franz Pffor, S. 279.

²⁵⁷⁸ „Gerolamo Genga Schüler Signorellis und Peruginos, Maler und Architekt.“ MOSLER, Museum Ramboux, S. 34 - 35.

²⁵⁷⁹ Verzeichnis, Nr. 202. StA Düsseldorf, II 618, 27r.

Kat. Nr. 263Anbetung des Kindes durch Hirten

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 190 (1851), Kat. Nr. 86 (1841), Verz. Nr. 189 (1840).

Nach Fresko. Pietro Perugino (um 1448 - 1523).

Perugia, S. Francesco al Monte.

Es handelte sich um die dritte Anbetung der Hirten von Perugino, die Ramboux hier abbildete. Er ließ aus diesem Fresko einige Köpfe für seine *Umrisse* lithografieren.²⁵⁸⁰

Kat. Nr. 264Maria in Seraphimglorie umgeben von den hll. Hieronymus, Johannes dem Täufer, Franziskus und Antonius von Padua

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 191 (1851), Kat. Nr. 96 (1841), Verz. Nr. 196 (1840).

Nach Fresko. 1512. Giovanni di Pietro, gen. Lo Spagna (um 1450 - 1528).

Trevi, S. Martino, Kapelle.

Das Aquarell zeigt ein weiteres Beispiel für eine Madonna in Engelsglorie zwischen Heiligen aus der Perugino-Schule. Das 1872 verbrannte Blatt entstand wohl um 1835. Interessant war das Fresko auch, weil es „das alte Trevi“ zeigt.²⁵⁸¹

Kat. Nr. 265Thronende Madonna mit Kind und Heiligen umgeben von Engeln

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 192 (1851), Kat. Nr. 81 (1841), Verz. Nr. 184 (1840).

Nach Fresko. Giovanni Santi (um 1435(?) - 1494).

Cagli, S. Domenico.

Das 1872 verbrannte Blatt entstand wohl zwischen 1834 und Juni 1835 zeitgleich mit dem Aquarell nach der *Auferstehung Christi* in derselben Kirche (**Kat. Nr. 218**). Zu dieser Zeit war es „jämmerlich zugerichtet.“ Ramboux bildete es nach, weil es seiner und wohl auch der Meinung seiner Zeitgenossen²⁵⁸² nach das beste Werk Giovanni Santis war und – einer Erzählung nach – ein Engel die Züge des 12jährigen Raffael zeigen soll.²⁵⁸³

²⁵⁸⁰ RAMBOUX, *Umrisse*, Nrn. 238 - 242.

²⁵⁸¹ Verzeichnis, Nr. 184. StA Düsseldorf, II 618, 26v.

²⁵⁸² Burckhardt erwähnt es auch im *Cicerone*. BURCKHARDT, *Cicerone*, S. 178.

²⁵⁸³ Verzeichnis, Nr. 184. StA Düsseldorf, II 618, 26v.

Kat. Nr. 266Der Erzengel Michael als Drachentöter

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 39,5 x 28,6 cm.

Kat. Nr. 193 (1851) Kat. Nr. 97 (1841), Verz. Nr. 178 (1840), Inv. Nr. 132.

Nach Fresko. 14./15. Jahrhundert. Perugino-Werkstatt zug.

Ehemals Orvieto, Casa Gualtieri. Heute Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

Ramboux bildete das ursprünglich im Dom zu Orvieto aufbewahrte Fresko in der Casa Gualtieri zu unbekanntem Zeitpunkt (dazu siehe *S. 97*) nach. Das Fresko war unter Nazarenern sehr bekannt, war es doch vom Nazarener Peter Cornelius (1783 - 1867) „entdeckt“ worden: bei der Erneuerung der Familienkapelle im Dom war das Fresko von der Wand gesägt und in das Haus der Familie Gualtieri verbracht worden. Dort fand es Cornelius 1812 in einer „verlassenen Küche“ vor, stellte es wieder her (reinigte es und retuschierte es auch?) und ließ es in der Hauskapelle aufstellen.²⁵⁸⁴ Seit Mitte des 19. Jahrhunderts befindet es sich in Leipzig.²⁵⁸⁵ Mosler nimmt eine vorsichtige Zuschreibung an den Perugino-Schüler l'Ingegno (Andrea di Luigi) vor. Er folgte darin Passavant, der es als Frühwerk l'Ingegno identifiziert, da der „Engelskopf mit langen Haaren ganz nach seiner Art geformt [ist]“ und sich in den Händen eine feine Beobachtung natürlicher Grazie offenbart.²⁵⁸⁶

Literatur: ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 95.

Kat. Nr. 267

Der hl. Franz empfängt Stigmata

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 45,3 x 40,2 cm.

Kat. Nr. 194 (1851), Verz. Nr. 199 (1840), Inv. Nr. 85.

Nach Fresko. 1507. Eusebio di S. Giorgio (um 1465/70 - um 1540).

Assisi, S. Damiano, Kreuzgang, Wand links von Eingang.

Sehr wahrscheinlich entstand das Aquarell während der Jahre 1834 - 1837, als sich Ramboux nachweislich in Assisi aufhielt (siehe *S. 94 - 96*). Für die Abbildung dieses Ramboux wohl durch lokale Guiden empfohlenen Freskos sprach zum einen die Inschrift, die es eindeutig einem Künstler aus der umbrischen Schule des Perugino zuweist und zudem eine Datierung enthält; zum anderen war es natürlich die Darstellung selbst, die es für den Nazarener Ramboux interessant machte: die von Ramboux hier zum wiederholten Male abgebildete Ikonografie eignet sich wie alle Visionsdarstellungen von Heiligen hervorragend als Andachtsikonografie. Auch reizte ihn wohl die fantastische Landschaftsdarstellung.

Das relativ gut erhaltene Fresko sah Ramboux zwar bereits leicht abgerieben, aber wohl in einigen Bereichen besser erhalten, doch wohl auch verschmutzter, als es sich heute präsentiert: die bräunlichen

²⁵⁸⁴ PASSAVANT, Rafael, 1, S. 502.

²⁵⁸⁵ CROWE/CAVALCASELLE, A history of painting, 5, S. 273 und Anm. 2. MANCINI, Pintoricchio, Abb. 42.

²⁵⁸⁶ PASSAVANT, Rafael, 1, S. 502.

Akzente, die das Grün der Wiese im Vorder- und vorderen Mittelgrund aufweist, scheint auf die heute in diesen Bereichen durchkommene braune Grundierung hinzuweisen. Den heute nahezu verschwundenen Ausblick in eine von sanften Hügeln durchzogene Landschaft hinter dem Ordensbruder links zeigt das Aquarell wohl noch in ihrem authentischen Erscheinungsbild mit einem See. Die das Plateau tragende Felsengruppe rechts war anscheinend bereits zu Ramboux' Zeit stark abgerieben: sie erscheint auf dem Aquarell unharmonisch hellbraun, flach modelliert und relativ plakativ schattiert. Auf eine Verschmutzung des Freskos lässt besonders der blassblau-graue Himmel schließen, der heute in einem kräftigeren Hellblau erscheint und über dem Horizont eine kräftigere orangene Färbung erkennen lässt. Ramboux gibt den auf dem Plateau stehenden zweiten Baum von links ohne den spitz zulauenden Wipfel wieder: das Fresko zeigt im Bereich des Wipfels einen bräunlichen Schatten, der entweder auf eine starke Verschmutzung oder eine Übermalung schließen lassen könnte. Ob auf eine Verschmutzung oder – weniger wahrscheinlich – auf eine Nachlässigkeit (das Fresko ist bequem ohne Gerüst zu betrachten) zurückzuführen ist die leicht abweichende Gestaltung der Kutte des Heiligen: sie ist, wie auch die des Ordensbruders, insgesamt heller und weniger kontrastreich modelliert: die Falten wirken weniger plastisch als auf dem Fresko heute; auch nehmen die Falten im vorderen mittleren Bereich einen leicht veränderten Verlauf. Die goldenen, kurzen Strahlenbündel, die die Stigmata des Heiligen bezeichnen, gibt Ramboux nur an Handinnenflächen und beiden Fußrücken zu erkennen; das auf dem Fresko heute vorhandene Strahlenbündel an der rechten Brust des Heiligen scheint er nicht erkannt zu haben. Die noch gut erkennbaren Gesichter erfasste Ramboux individuell und der originalen Physiognomie folgend. Das heute nur noch in seinem Umriss erkennbare Gesicht des Gekreuzigten befand sich bereits zu Ramboux' Zeit in diesem Zustand und ist entsprechend, als einfache weiße Fläche, auf dem Aquarell nachgebildet.

Oberhalb der Darstellung gibt Ramboux die Inschrift unterhalb des Freskos mit grauer Feder wieder: SIGNASTI DÑE SERVU TVUM P. N. FRACISCV SIGNIS REDEMP./ TIONIS NOSTRÆ.

Unterhalb der Darstellung übernahm Ramboux die an entsprechender Stelle auf dem Fresko links zu lesende Inschrift mit grauer Feder: EUSEBIUS PERUSINUS PINXIT A. D. MCCCCCVII.

Kat. Nr. 268

Thronende Madonna mit Kind und zwei Cherubim

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 30,6 x 42,0 cm.

Darunter rechts mit Bleistift wohl von anderer Hand: Andrea Luigi detto l'Ingegno (?).

Kat. Nr. 195 (1851), Kat. Nr. 95 (1841), Verz. Nr. 206 (1840), Inv. Nr. 89.

Nach Freskofragment. 127,5 x 100,5 cm. Um 1500 - 1510. Tiberio Ranieri di Diotallevi di Ser Francesco, gen. da Assisi (1486 -1524 nachweisbar).

Ehemals Assisi, Tor nahe der Fonte Moiano, Tympanon. Heute Assisi, Pinacoteca comunale.

Ramboux schreibt das Fresko vorsichtig Tiberio da Assisi zu,²⁵⁸⁷ einem von Rumohr weniger geschätzten Perugino-Schüler.²⁵⁸⁸ Bei Rumohr nicht erwähnt, hätte Ramboux das Fresko beim Spaziergang durch die Straßen Assisis auffallen können, denn es befand sich nahe der Fonte Moiano wohl im Tympanon der Porta Moiano²⁵⁸⁹, einem Stadttor Assisis. Es war zu diesem Zeitpunkt, wohl zwischen 1834 und 1837 (siehe S. 94 - 96), bereits beschädigt und vom Verfall bedroht,²⁵⁹⁰ weshalb Ramboux eine Kopie für angebracht hielt. Von dem Fresko ist heute, nach dessen Übertragung auf Leinwand um 1860,²⁵⁹¹ nur noch ein größeres Fragment mit der Halbfigur Marias mit Kind, dem sie hinterfangenden Teppich mit den beiden ihn tragenden Cherubim erhalten. Der untere Bereich fehlt, ebenso wie die seitlichen Teile.²⁵⁹² Sowohl die drei Durchzeichnungen einiger Details²⁵⁹³ als auch die kleinere Nachzeichnung²⁵⁹⁴ des Freskos²⁵⁹⁵ bestätigen, dass Ramboux das Fresko in einem besseren und vor allem vollständigeren Zustand sah, allerdings nicht so vollständig erhalten, wie das Aquarell auf den ersten Blick vermuten lässt. Die einfache Nachzeichnung zeigt die Darstellung nicht, wie das vorliegende Aquarell, in ihrer vollständigen Breite, sondern bricht seitlich neben der Blumenvase bzw. dem Buch ab: der Eindruck der „Nacktheit“, den die Darstellung in den entsprechenden Bereichen auf dem Aquarell vermittelt, könnte damit ein Hinweis sein auf Ergänzungen, allerdings auf Grundlage noch teilweise erkennbarer und heute verlorener Details. Ramboux übernahm die auf dem Freskofragment heute nicht mehr erhaltene Inschrift auf dem weinrotem Umrahmungstreifen unten mit gelber Feder: MATER DIVINI AMORIS ORA PRO NOBIS.

Auf Grundlage der Durchzeichnung ließ Ramboux einige Lithografien für seine *Umrisse* anfertigen.²⁵⁹⁶

Literatur: TODINI/ZANARDI, La Pinacoteca Comunale di Assisi, Kat. Nr. 62, Abb. 62b; GARIBALDI/MANCINI, Perugino il divin pittore, S. 399, Abb. 15.

Kat. Nr. 269

Maria mit Heiligen und Dreifaltigkeit

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 58,0 x 46,3 cm.

²⁵⁸⁷ Verzeichnis, Nr. 206. StA Düsseldorf, II 618, 27v. Mosler folgte ihm. [MOSLER], Verzeichnis, S. 11 und MOSLER, Museum Ramboux, S. 36.

²⁵⁸⁸ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 440.

²⁵⁸⁹ Während Ramboux den Ort des Freskos mit „oberhalb einer Gartenthür bei der fontea Mojano“. Verzeichnis, Nr. 206. StA Düsseldorf, II 618, 27v. Mezzanotte sah das Fresko vor 1836 im Triumphbogen über der Porta Mojano und schrieb es Andra Luigi da Assisi, gen. l'Ingegno zu. MEZZANOTTE, Vita, S. 231.

²⁵⁹⁰ Verzeichnis, Nr. 206. StA Düsseldorf, II 618, 27v. Kugler bezog die Beschädigung auf die Wand (und somit auf das Fresko), die „zur Zeit der Aufnahme der Zeichnung dem Untergange schon nahe war.“ Deutsches Kunstblatt, 9. Jg., 1858, S. 112.

²⁵⁹¹ CROWE/CAVALCASELLE, A history of painting, 5, S. 273 und Anm. 1.

²⁵⁹² TODINI/ZANARDI, La Pinacoteca Comunale di Assisi, Kat. Nr. 62, Abb. 62 und 62b.

²⁵⁹³ Jeweils Bleistift auf orangemem Transparentpapier. *Christuskind*. 57, 4 x 36, 7 cm [seitenverkehrt aufgeklebt]. Bez. oben links 9?, darunter 1497. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album IX, S. 85. *Christuskind mit Händen der Madonna*. 57, 5 x 37 cm [seitenverkehrt aufgeklebt]. Bez. oben links 1498, oben rechts ? Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album IX, S. 86. *Die beiden Engel links und rechts der Madonna*. 39 x 53, 7 cm. Bez. oben links 92, darunter 1499. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album IX, S. 87.

²⁵⁹⁴ *Madonna mit Kind*. Bleistift auf weißem Papier. 26, 6 x 19, 8 cm. Bez. unten rechts 1012. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album VIII, S. 56.

²⁵⁹⁵ TODINI/ZANARDI, La Pinacoteca Comunale di Assisi, Nr. 62, Abb. 62 und 62a. Abb. 62b.

²⁵⁹⁶ RAMBOUX, Umrise, Nrn. 274 - 276.

Kat. Nr. 196 (1851), Verz. Nr. 304 (1841), Inv. Nr. 149.

Nach Fresko und gefaßter Terrakotta. Fresko 389 x 175 cm. 1505/21 und spätes 15. Jahrhundert. Obere Hälfte mit Dreifaltigkeit und Heiligen: Raffael Santi (1483 - 1520). Untere Hälfte mit stehenden Heiligen: Pietro Perugino (um 1448 - 1523). Plastik: Unbekannter Meister des späten 15. Jahrhunderts. Perugia, S. Severo, Altarwand.

Rumohr räumt der oberen Hälfte des Freskos, vom jungen Raffael gemalt, eine größere Bedeutung ein als der unteren Hälfte, die vom bereits alten Perugino stammt.²⁵⁹⁷ Auch Passavant beurteilt das Fresko ähnlich: In diesem Spätwerk Peruginos drücke sich die altersbedingte Schwäche des Malers aus.²⁵⁹⁸ In der oberen Hälfte, dem ersten Fresko Raffaels, sah Rumohr bereits die Komposition von Raffaels berühmter *Disputa* vorweggenommen; es enthalte bereits den „Keim alles dessen, was Raffael um einige Jahre später in Rom geleistet“²⁵⁹⁹ und sei deshalb äußerst bemerkenswert. Passavant sollte diese Einschätzung 1839 relativieren und in der Darstellung der Dreifaltigkeit eine Wiederholung älterer Vorbilder erkennen.²⁶⁰⁰ Auf die gefaßte Terrakottafigur der Madonna gehen beide nicht ein. Ramboux gibt sie nur monochrom wieder; vielleicht stellte er ihre Wiedergabe erst später fertig²⁶⁰¹ und stützte sich dabei auf seine kleine separate Bleistiftzeichnung, die keine Farbnotizen enthält.²⁶⁰²

Ramboux beschäftigte sich im Mai 1834, wie es scheint, sehr gerne²⁶⁰³ mit dem Kopieren der Altarwand, nicht nur, weil er hier wohl nur ein niedriges Gerüst benötigt hat. Höchstwahrscheinlich mit Rumohrs Einschätzung im Hinterkopf wollte er die Ähnlichkeit der Komposition in der oberen Hälfte mit Raffaels *Disputa* verdeutlichen; jenes nicht nur von den Nazarenern hoch verehrte Fresko hat Ramboux ebenfalls kopiert (*Kat. Nrn. 290 - 292*).

Zum Erhaltungszustand des vorliegenden Altarfreskos (*Abb. 110*) bemerkt Ramboux: „das Gemälde ist stark beschädigt und [hat] durch Feuchtigkeit sehr gelitten, so wie jenes auf der Zeichnung angegeben ist; So fehlt z. B. der Kopf des h. Johannes Mar. [obere Hälfte, rechts außen] und jener des h. Bonifatius M. [untere Hälfte, zweiter von rechts] so wie auch dieselbe Figur des h. Gregor [untere Hälfte, dritter von rechts].“²⁶⁰⁴ Passavant sollte dieses Fresko²⁶⁰⁵ ein Jahr später (vielleicht während der zweiten Jahreshälfte 1835?) sehen und berichtet, dass die Figuren Gottvaters und der Engelsknaben rechts und links unterhalb Gottvaters „fast ganz abgefallen“ seien, auch der Kopf des hl. Johannes (oben rechts außen) fehle ganz.²⁶⁰⁶ Die irgendwann zwischen 1834 und 1839²⁶⁰⁷ von Giuseppe

²⁵⁹⁷ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 439.

²⁵⁹⁸ PASSAVANT, Rafael, I, S. 90.

²⁵⁹⁹ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 525 - 526.

²⁶⁰⁰ PASSAVANT, Rafael, I, S. 89.

²⁶⁰¹ Das Blatt war in einer Lieferung von Aquarellen enthalten, die Ramboux nach dem 11. 10. 1841 an die Düsseldorfer Akademie schickte. Ein Abschrift des entsprechenden, der Lieferung beigefügten Verzeichnisses trägt dieses Datum. Verzeichnis, 32r. StA Düsseldorf, II 618. Die erste Lieferung von Aquarellen hatte Ramboux nach dem 15. Dezember 1840 abgeschickt. Verzeichnis, 30r. StA Düsseldorf, II 618.

²⁶⁰² *Madonna mit Kind*. Bleistift auf Papier. 25 x 19,2 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. Ramboux-Album II, S. 20.

²⁶⁰³ So schreibt er: „welches Werk man erst beym Kopieren genießt.“ Brief an Johann D. Passavant vom 2. 5. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant a A II e Nr. 603, 1057r.

²⁶⁰⁴ Verzeichnis, Nr. 304. StA Düsseldorf, II 618, 32r.

²⁶⁰⁵ VECCHI, Raffael, Abb. 70 auf S. 81.

²⁶⁰⁶ Bereits um 1822 waren Gottvater und die beiden Engelsknaben kaum noch zu erkennen. SIEPI, Descrizione, I, S. 376 -

Carattoli durchgeführten – und heute schwer rekonstruierbaren²⁶⁰⁸ – Restaurierungsarbeiten zielten vor allem darauf ab, dem weiteren Verfall Einhalt zu gebieten und umfassten – so berichtet Passavant 1839 – keine Ergänzungen der Fehlstellen.²⁶⁰⁹ Doch scheint Passavant hier eine Fehleinschätzung unterlaufen zu sein, denn ein 1839 erscheinender Artikel in einer italienischen Zeitschrift spricht davon, dass Carattoli entstellte Bereiche erneuert („rifatte“) hat.²⁶¹⁰ Tatsächlich spricht auch ein 1839 erscheinender Stich des Freskos dafür, dass Carattoli zumindest den Kopf des hl. Johannes ergänzt hat.²⁶¹¹ Auch das vorliegende Aquarell legt dies nahe. Ramboux gibt den Kopf des hl. Johannes (Märtyrer) vollständig (**Abb. 104**, *äußerst rechter Kopf*), aber deutlich anders wieder als der Stich, der den Kopf in strengem Profil und mit Vollbart zeigt. Das Aquarell entstand damit vor den konsolidierenden Maßnahmen durch Carattoli. Es ist unklar, ob sich Ramboux bei der Wiedergabe des Kopfes noch auf originale Reste oder bereits vorhandene Ergänzungen aus der Zeit vor 1834 stützte; offenbar aber traute er sich eine „Rekonstruktion“ zu, so dass er wohl von Darstellungsresten ausging²⁶¹² – wenn Ramboux also davon spricht, dass der Kopf „fehle“, scheint er wohl keine Fehlstelle (Verlust des *intonaco*) zu meinen – dies würde zu Mezzanotte passen, der 1836 von keiner Fehlstelle in diesem Bereich spricht.²⁶¹³ Auch die Erwähnungen, die Ramboux bezüglich anderer „Fehlstellen“ des Freskos macht, scheinen für vorgefundene Darstellungsreste zu sprechen, denn jene Bereiche zeigt das Aquarell ebenfalls intakt und von Ramboux ergänzend rekonstruiert. Meinte Ramboux also mit „verloren“, dass das Original verloren, aber eine spätere Ergänzung vorhanden war? Siehe auch **S. 152 - 153**. Neumeyer bemerkt die zu weich geratenen Gesichter und erkennt Ramboux' Bemühen, den Charakter des Freskos mittels der Pinselführung zu bewahren. Obwohl das Blatt farbig und zeichnerisch ungewöhnlich sorgfältig behandelt ist, in den Nimben wird Goldfarbe verwendet und nicht Gelb, „stört doch

381. SANTI, *Il restauri*, Anm. 5.

²⁶⁰⁷ CASTELLANETA/CAMERASCA, *l'opera completa*, Kat. Nr. 126, S. 116. Das Datum 1834 für die Restaurierung ist nicht gesichert. SCARPELLINI, Perugino, Kat. Nr. 206, S. 126. Dussler datiert die Restaurierung „um 1840“. DUSSLER, Raffael, S. 68. Da ein Artikel in einer italienischen Zeitschrift von 1839 lobend über die Restaurierungen Carattolis berichtet, müssen diese spätestens 1839 beendet gewesen sein. CONSONI, *Restauro*, S. 29.

²⁶⁰⁸ 1872 kam es zu umfangreichen Ergänzungen der schadhafte Stellen durch Nicola Consoni, die – ihrerseits beschädigt – 1976 wieder entfernt wurden. SANTI, *Il restauri*, S. 57 - 64. SCARPELLINI, Perugino, S. 42. Zu Consonis Restaurierung CONSONI, *Restauro*, S. 29 - 38.

²⁶⁰⁹ „[...] Carattoli wendete alle Sorgfalt an die Malerei vor dem Untergang zu retten und herzustellen, ohne sich anzumaßen das Fehlende ergänzen zu wollen. Hierfür sind ihm alle Kunstfreunde eben so sehr zu Dank verpflichtet, als den Klostergeistlichen für ein bequemes Gerüst, auf welchem diese Reliquie in dem nun verbauten und engen Raum gehörig betrachtet werden kann.“ PASSAVANT, Rafael, 2, S. 46. Mezzanotte klagt 1836 über die lange Vernachlässigung des Freskos, das dazu durch die Unfähigkeit unbesonnener Restauratoren entstellt worden sei. Er schweigt sowohl über Namen als auch über die Maßnahmen dieser Restauratoren, lobt aber wie Passavant die Arbeit Carattolis: Jener konsolidierte [befestigte] die von einer Ablösung bedrohten Putzschichten im oberen, von Raffael ausgeführten Teil des Freskos. SANTI, *Il restauri*, S. 57.

²⁶¹⁰ CONSONI, *Restauro*, S. 29.

²⁶¹¹ Der Stich Achille Calzis nach einer Zeichnung Carlo Fantacchiottis zeigt eine Linie, die unregelmäßig u.a. um den Kopf des Heiligen verläuft und offenbar auf eine Ergänzung anspielt. CONSONI, *Restauro*, S. 29 - 30 und fig. 8. Eine nicht datierte Zeichnung Domenico Marchettis aus der Zeit vor 1872 stimmt mit dem Stich überein, zeigt aber keine vergleichbaren Linien, die auf die Ergänzungen Carattolis hinweisen. EBD., S. 29 - 30 und fig. 7.

²⁶¹² Dieser Ansicht ist auch Neumeyer: „Die schon damals in dem oberen Abschnitt zerstörten Teile deckt Ramboux, nachdem er sie zuvor ausgeführt hat, mit Weiss ab. Da wir uns auf seine Gewissenhaftigkeit verlassen können, so dürfen wir den heute zerstörten Kopf des äusseren sitzenden Heiligen rechts (Johannes), als damals noch vorhanden annehmen. [...]“ NEUMEYER, Ramboux, S. 69.

²⁶¹³ Mezzanotte erwähnt andere Fehlstellen des Freskos 1836 relativ ausführlich. MEZZANOTTE, *Vita*, S. 207. Ein undatiertes Nachstich des Freskos (vor 1872) zeigt es ohne Fehlstellen, ist aber wohl als vervollständigender Stich zu interpretieren. SANTI, *Il restauri*, Anm. 6.

der zu weichlich geratene Ausdruck in den Gesichtern und in den Farben. Die Brustschließe des Gregorius Magnus ist falsch wiedergegeben.²⁶¹⁴

Links oben außerhalb der Darstellung ist mit grauer Feder die Inschrift unterhalb des Freskos wiedergegeben: RAFAEL DEVRBINO DOMINO OCTAVI/ ANO STEPHANI VOLATER PRIO/ RE SANCTAM TRINITATEM ANGE/ LOS ASTANTES SANCTOSQUE/ PINXIT/ A. D. M. D. V. Rechts oben außerhalb der Darstellung ist mit grauer Feder die Inschrift unterhalb des Freskos wiedergegeben: PETRVS DE CASTRO PLEBIS PERVSINVS/ TEMPORE DOMINI SILVESTRI STEPHANI/ VOLTERRANIA A DEXTRIS ET SINISTRIS DIV. CRISTIPHERAE SANCTOS/ SANTASQUE/ PINXIT A. D/ MDXXI.

Die Tituli lesen sich auf dem Aquarell: Oben: S • MAVRVS S • PLACID [Fragmente]
S • ROMVALDVS S • BENEDICTVS S • IOHANNES

Auf dem Fresko heute sind S PLACIDVS S M und S BENEDITVS vollständiger zu lesen.

Unten: • S • SCOLASTICA V • S • HYERONYMVS • S • GIO • EVANGELISTA • S • GREGORIO MAGNO S • BONIFATIVS. M. S • MARTA V.M. Auf dem Fresko sind sie heute teilweise fragmentiert (... HYRONIMVS A... EVANGELISTA ... MAGNO ...IF...).

Literatur: NEUMEYER, Ramboux, S. 69; ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, Kat. Nr. 96.

Kat. Nr. 270

Heiligsprechung der hl. Katharina von Siena

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 45,6 x 57,5 cm. Darstellung: 39,2 - 4 x 50,6 cm.

Kat. Nr. 197 (1851), Verz. Nr. 252 (1840), Inv. Nr. 226.

Nach Fresko. Ausschnitt aus *Die Heiligsprechung der hl. Katharina von Siena durch Papst Pius II.*

1502 - 1508. Pinturicchio (1454 - 1513) und Werkstatt.

Siena, Dom, Libreria Piccolomini.

Passavant erwähnt den relativ bekannten Freskenzyklus bereits 1820 in den *Ansichten*.²⁶¹⁵ Ramboux bildet auf dem vielleicht zwischen 1837 und 1838 entstandenen Aquarell (dazu siehe **S. 97**) nur die untere Hälfte des Freskos mit der *Heiligsprechung der hl. Katharina von Siena durch Papst Pius II.*²⁶¹⁶ ab. Ihn interessierten offenbar besonders die Figuren der beiden jungen Männer am linken Bildrand, die als Porträts von Raffael und Pinturicchio galten – Pinturicchio soll sie auf den Karton Raffaels gemalt haben.²⁶¹⁷ Auch interessant war der Mann in weißem Habit rechts, der als Fra Angelico identifiziert wurde.²⁶¹⁸ Die Praxis der alten Meister, sich auf den Fresken abzubilden und damit in das heilige Geschehen zu integrieren, wurde auch von den Nazarenern gepflegt. Die Bildnisse Pinturicchios und Raffaels kopierte Ramboux noch einmal vergrößert auf einem anderen, heute zerstörten Blatt (**Kat. Nr. 289**).

²⁶¹⁴ NEUMEYER, Ramboux, S. 69.

²⁶¹⁵ [PASSAVANT], *Ansichten*, S. 201.

²⁶¹⁶ ROETTGEN, *Wandmalerei*, 2, Tafel 171.

²⁶¹⁷ Verzeichnis, Nr. 252. StA Düsseldorf, II 618, 28v.

²⁶¹⁸ ROETTGEN, *Wandmalerei*, 2, S. 304.

Trotz der Ausschnittwahl gibt Ramboux unterhalb der Darstellung mit grauer Feder die Inschrift wieder, die sich auf die vollständige Darstellung bezieht: Pius II. Pont. Max Catherinam Senen ob innumera eius miracula inter divas rettulit.

Literatur: ZIEMKE, Siena, S. 283 - 284 und Anm. 326. Ausstellungen: JOHANN ANTON RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 16; JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 23.

Kat. Nr. 271

Der hl. Franz und seine 12 Gefährten

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 33,2 x 54,3 cm.

Kat. Nr. 198 (1851), Verz. Nr. 197 (1840), Inv. Nr. 86.

Nach Fresko. 1506. Tiberio da Assisi (1486 bis 1524 nachzuweisen).

Assisi, S. Maria degli Angeli, Cappella della Rose, Altarwand.

Ramboux schreibt das Fresko vorsichtig Giovanni di Spagna zu,²⁶¹⁹ einem Perugino-Schüler, der von Rumohr geschätzt wurde. Er erwähnt Fresken in der „Celle des hl. Franz“ (und meint damit vielleicht eher die Portiunkula und nicht die Capella della Roseto) als ausgezeichnet.²⁶²⁰ Ramboux interessierte das Fresko wegen der Abbildung der historischen Persönlichkeiten des hl. Franz und seiner ersten Ordensbrüder, die zudem noch mit ihrem Namen bezeichnet sind. Die Abweichungen, die das Aquarell im Vergleich mit dem Fresko heute offenbart, verweisen auf der einen Seite auf die Übernahme möglicher, heute wieder entfernter Übermalungen, auf der anderen Seite aber auch auf vielleicht originale Details, die *a secco* aufgetragen wurden und heute wohl infolge von „Wegreinigungen“ verloren sind. Solche verlorenen Details sind die Strahlennimben, die die Köpfe der Ordensbrüder auf dem Aquarell in Gestalt von feinen, goldene Linien, die radial von den Köpfen ausgehen, umgeben.²⁶²¹ Der Bruder links vom hl. Franz sowie der dritte und vierte Bruder rechts von ihm tragen in ihrer rechten Hand bzw. über ihren zum Gebet aneinandergelegten Händen Rosenkränze – dünne Schnüre, an denen sich in größeren Abständen dunkle Perlen befinden. Auf dem Fresko heute sind diese nicht zu sehen, nur der hl. Franz trägt eine solche Gebetschnur über seinem linken Handgelenk – diese wiederum fehlt auf dem Aquarell. Die heute zerstörten Gesichter der drei äußerst links stehenden Brüder gibt Ramboux unbeschädigt und individualisiert wieder, könnte sie aber auch zum Teil ergänzt haben – sie ähneln allerdings nicht den Köpfen auf einem historischen Foto bei Berenson.²⁶²² Dass das Gesicht des zweiten Bruders von rechts besser erhalten war als heute, beweist eine Durchzeichnung, die Ramboux von ihm abgenommen hat:²⁶²³ die Gesichtszüge stimmen mit denjenigen auf dem Aquarell überein. Insgesamt erscheinen die Köpfe auf den Aquarellen kleiner und die Gesichter hagerer als auf dem

²⁶¹⁹ Verzeichnis, Nr. 197. StA Düsseldorf, II 618, 27r. Mosler folgte dieser Zuschreibung. MOSLER, Museum Ramboux, S. 37.

²⁶²⁰ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 440 und Anm. 2.

²⁶²¹ Solche Strahlennimben sind auf anderen Fresken der Kapelle noch zu erkennen.

²⁶²² BERENSON, Italian pictures of the Renaissance, 3, Abb. 1021.

²⁶²³ Drei Mönchköpfe auf einem Blatt, der Mönchskopf rechts aus vorliegendem Fresko. Bleistift auf orangenem Transparenzpapier. 36,9 x 57,5 cm. Oben links bez. 139, 1501. Frankfurt, Städelsches Institut, Grafische Sammlung. Ramboux-Album IX, S. 78.

Fresko. Das blasse Inkarnat lässt zudem rötliche Akzente vermissen und das Haar des hl. Franz ist über seinem rechten Ohr kürzer. Wohl sah er die Gesichter verschmutzter, wenn auch vielleicht nicht so stark abgerieben wie heute. Auf den damals verschmutzten Zustand des Freskos lässt auch die beige-grünliche, im oberen Bereich schwach blaue Färbung des Himmels und der gräuliche Ton der Wolken schließen.

Die deutlichste Abweichung vom heutigen Zustand des Freskos betrifft den auf dem Aquarell fehlenden Ausblick in ein Tal, das sich auf dem Fresko hinter dem hl. Franz öffnet. Die heute durch Büsche und verschiedene Grüntöne charakterisierte Landschaft im Hintergrund erscheint auf dem Aquarell zudem als gleichförmige, etwas heller grün getönte Fläche. War also dieser Bereich einst gleichmäßig grün übermalt? Die Horizontlinie dieser gleichförmigen grünen Fläche verläuft insbesondere im linken Bereich nur scheinbar höher über den Köpfen der Ordensbrüder: vielmehr ist es so, dass Ramboux die Figurenabstände leicht veränderte. Während er die jeweils äußeren zwei Figuren in ihrer Position beibehält, rückt er die auf dem Fresko weiter im Hintergrund stehenden Ordensbrüder näher an den unteren Bildrand heran, so dass diese Figuren insgesamt größer wiedergegeben sind. Ihre Köpfe aber befinden sich, wie auf dem Fresko, auf einer Höhe. Für eine Verschmutzung, wenn nicht für eine teilweise Übermalung auch der Wiese sprechen die fehlenden Tituli auf dem Aquarell – Ramboux hätte sie bestimmt abgebildet, hätte er sie erkannt – und tatsächlich sind diese heute lesbaren Tituli auf einem älteren Foto aus der Zeit vor 1936²⁶²⁴ nicht erkennbar.

Auf dem Aquarell lauten die teilweise fragmentierten Tituli von links nach rechts: B. F[über dem F ein]R. ANGELVS, B. FR. N[fragmentiert], B. F[über dem F ein]R. MASEVS, S. FRANCISCVS, B. F[über dem F ein]A. PETRVS CATHANIO. Unterhalb der Darstellung gibt Ramboux die Datierunginschrift mit grauer Feder wieder: M D VI DIE/ PRIMA AV/ GVSTI.

Kat. Nr. 272

Der hl. Martin teilt seinen Mantel

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 48,5 x 39,0 cm.

Kat. Nr. 199 (1851), Verz. Nr. 203 (1840), Inv. Nr. 148.

Nach Fresko. 16. Jahrhundert. Perugino-Schule.

Perugia, S. Martino al Verzaro, Altarwand links vom Eingang.

Ramboux schreibt das Fresko, vielleicht auf Grundlage von Mezzanottes 1835 erschienener Veröffentlichung zu Pietro Perugino, dem Perugino-Schüler Giannicola di Paolo da Perugia, gen. Manni (dokumentiert 1484 - 1544) zu.²⁶²⁵ Passavant war auf das Fresko durch Orsinis 1804 erschienene Perugino-Vita²⁶²⁶ aufmerksam geworden, hat es aber nicht aufgefunden:²⁶²⁷ vielleicht ein Impuls für

²⁶²⁴ ZOCCA, Catalogo, Abb. auf S. 341.

²⁶²⁵ Verzeichnis, Nr. 203. StA Düsseldorf, II 618, 27r. Mosler folgte ihm darin. MOSLER, Museum Ramboux, S. 37. Siepi schreibt das Fresko – Altarbild des von der Ehefrau des Historikers Pellini, Cleofe Ercolani gestifteten Altars – Fabrizi zu. SIEPI, Descrizione, S. 161.

²⁶²⁶ ORSINI, B.: Vita, elogio e memoria dell'egregio pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso, Perugia 1804.

²⁶²⁷ PASSAVANT, Rafael, I, S. 515.

Ramboux, das heute relativ unbekanntes Fresko abzubilden. Zur Datierung des Aquarells siehe S. 95. Ramboux störte sich nicht an Mezzanottes Kritik zu Entwurf und unharmonischer Proportion der Figuren.²⁶²⁸ Die zweizonige Komposition entsprach dem Kompositionsideal der Nazarener, zudem interessierte es Ramboux wohl auch deshalb, weil es die bekannteste Episode aus dem Leben des hl. Martin zeigt. Beschädigungen des Freskos werden 1836 nicht erwähnt, spätestens Mitte des 19. Jahrhunderts war der obere Bereich des Freskos jedoch beschädigt:²⁶²⁹ die Beschneidung der Darstellung am oberen Rand geht aber wohl nicht auf eine solche Beschädigung zurück.

Der Titulus in der Gloriele liest sich auf dem Aquarell: MARTINVS[VS ligiert] CATĒCHUMENUS[das H mit ¯] HAC ME VESTE CONTEXTIT

Kat. Nr. 273

Stigmatisation des hl. Franz

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 26,5 x 42,5 cm.

Kat. Nr. 200 (1851) Kat. Nr. 99 (1841), Verz. Nr. 207 (1840), Inv. Nr. 151.

Nach Fresko. 231 x 403 cm. Frühes 16. Jahrhundert. Giovanni di Pietro, gen. Lo Spagna (um 1450 - 1528) zug.

Ehemals S. Francesco al Monte (Monteripido) bei Perugia, Typanon der Fassade. Heute Perugia, Galleria Nazionale dell' Umbria.

Wohl wurde Ramboux auf das Fresko durch eine italienische lokalhistoriografische Veröffentlichung von 1822 aufmerksam, in der das Fresko besonders wegen der Schönheit der Landschaftsdarstellung gelobt wird. Zur Datierung des Aquarells siehe S. 95. Wie jener Schriftsteller schreibt Ramboux das Fresko der Perugino-Schule zu.²⁶³⁰ Das jüngst restaurierte Fresko hat Ramboux noch am originalen Anbringungsort gesehen – um 1860 wurde es abgenommen, auf Leinwand übertragen und zunächst in der Sakristei der Kirche aufbewahrt – und deshalb im weitgehend originalen Erscheinungsbild abgebildet: im Zuge der Translozierung scheint das Fresko teilweise übermalt worden zu sein. Ein Foto²⁶³¹ zeigt den Bereich um das Gebäude rechts wesentlich stärker bewaldet. Die Pinien und Zypressen verdecken dabei den niedrigen Anbau des Gebäudes nahezu vollständig; das Aquarell hingegen zeigt das Gebäude unverstellt. Das Gesicht des zweiten Franziskaners von rechts scheint bereits zu Ramboux' Zeit stark abgerieben gewesen zu sein: die Modellierung ist hier besonders im Augenbereich wesentlich unschärfer als die differenzierte Gestaltung des auch auf dem Fresko heute relativ gut erhaltenen Gesichts des hl. Franz.

²⁶²⁸ MEZZANOTTE, Vita, S. 226.

²⁶²⁹ Cavalcaselle sah das Fresko hinsichtlich seiner künstlerischen Qualität nicht mit übrigen Fresken der Kirche vergleichbar und beobachtete „etwas leonardisches“ und schreibt es vorsichtig Eusebio di S. Giorgio zu. CROWE/CAVALCASELLE, A history of painting, 5, S. 456, Anm. 2.

²⁶³⁰ SIEPI, Descrizione, S. 229. Jacobsen schreibt es eher Lo Spagna zu als Eusebio di S. Giorgio. JACOBSEN, Umbrische Malerei, S. 122. Laut Todini handelt es sich um ein Frühwerk Spagnas, wohingegen Gualdi Sabatini eine Datierung um 1500 vornimmt. TODINI, La Pittura Umbra, 1, S. 315. GUALDI SABATINI, Giovanni di Pietro, 1, S. 121.

²⁶³¹ GUALDI SABATINI, Giovanni di Pietro, 2, Abb. 13.

Da Ramboux die Kirche, an dessen Fassade sich das Fresko befand, nicht genau benennt,²⁶³² kann auch Mosler die Vorlage des Aquarells in den Führern durch das *Museum Ramboux* nicht genau lokalisieren.²⁶³³

Kat. Nr. 274

Der hl. Antonius thronend zwischen dem hl. Paulus und dem hl. Marcellus

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 55,2 x 40,7 cm.

Kat. Nr. 201 (1851), Kat. Nr. 90 (1841), Verz. Nr. 193 (1840), Inv. Nr. 96.

Nach Fresko. 535 x 387 cm. Um 1508. Pietro Perugino (um 1448 - 1523).

Città delle Pieve, S. Pietro.

Ramboux hat das Aquarell nach dem „a tempera“²⁶³⁴ gemalten Fresko um den 27. Juli 1834 vollendet: „Soeben habe ich eine Zeichnung eines Perugino vollendet, welcher immer eben so überraschend [...] war, es ist eine Facade eines Altars als Fresco und stellt die drei anachoreten dar; eine schöne Greisen-Gestalt als dieser S. Antonio Abb.[ate] läßt sich nicht leicht darstellen, kurz, es ist eine schöne Greisen-Gestalt und wohl in seiner Art das, was der Moses von Michelangelo ist.“²⁶³⁵ Ramboux kopierte das Fresko mit der scheinarchitektonischen Rahmung (bis auf das untere Kompartiment) und der Lünette mit dem segnenden Christus in der Mandorla. Das Fresko – es wurde später auf Leinwand übertragen – befand sich zu diesem Zeitpunkt noch an seinem ursprünglichen Platz und wies noch nicht die Beschädigungen und Spuren der Konservierungsversuche²⁶³⁶ nach dem Erdbeben von 1861 auf. Infolgedessen zeigt Ramboux das Fresko mit relativ unbeschädigtem *intonaco*: so ist beispielsweise der Faltenwurf von Antonius' weißem Mantel differenziert ausgearbeitet oder die Schattenwürfe der Füße der flankierenden Heiligen wiedergegeben. Die Nimben beider Heiliger kontrastieren deutlich schwächer mit dem sehr hellen himmlischen Hintergrund. Ramboux übernahm wohl auch Übermalungen eines Malers des 17. Jahrhunderts, da er anstelle der heute auf dem Thronpodest zu lesenden Inschrift MARCELLO den Titulus MACARY²⁶³⁷ wiedergibt. Die Köpfe der Heiligen ließ Ramboux für seine *Umrisse* lithografieren.²⁶³⁸ Die Inschrift am Thronpodest liest sich auf dem Aquarell von links nach rechts: S. PAVLO P E/ S. ANTONIO/ S. MACARY

Literatur: NEUMEYER, Ramboux, S. 68 - 69.

²⁶³² Verzeichnis, Nr. 207. StA Düsseldorf, II 618, 27v.

²⁶³³ „Ohnweit Perugia, an der Vorderseite einer Kirche „al monte“.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 11 und MOSLER Museum Ramboux, S. 37.

²⁶³⁴ Verzeichnis, Nr. 193. StA Düsseldorf, II 618, 27r.

²⁶³⁵ Brief an Johann D. Passavant vom 27. 7. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 604, 1059r.

²⁶³⁶ Das Fresko wurde auf Leinwand übertragen. SCARPELLINI, Perugino, Kat. Nr. 162, S. 118.

²⁶³⁷ Im 18. Jahrhundert (1733) soll an entsprechender Stelle MAURO gestanden haben, wie Mezzanotte 1836 bemerkt. MEZZANOTTE, Vita, S. 121. CASTELLANETA/CAMERASCA, l'opere completa, Kat. Nr. 108, S. 111. SCARPELLINI, Perugino, Kat. Nr. 205, S. 118.

²⁶³⁸ RAMBOUX, Umrisse, Nrn. 235 - 237.

Kat. Nr. 275Anbetung des Kindes

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 49,5 x 37,0 cm.

Kat. Nr. 202 (1851), Kat. Nr. 91 (1841), Verz. Nr. 194 (1840), Inv. Nr. 267.

Nach Fresko. 388 x 300 cm. 1521. Pietro Perugino (um 1448 - 1523).

Trevi, S. Maria della Lacrime, 2. Altar von rechts.

Ramboux kopierte dieses Fresko gemeinsam mit dem rahmenden, hervortretenden Rundbogen. Hierbei projiziert er ihn zentral auf das Blatt, so dass der Eindruck entsteht, es handle sich um eine flache, plastische Wandaufgabe. Die beiden Tondi, die sich in den Zwickeln des Bogens befinden und links den Verkündigungsendel, rechts Maria zeigen, führte Ramboux wohl aufgrund der bereits vorhandenen Beschädigungen²⁶³⁹ nur skizzenhaft aus. Dennoch war die farbliche Situation des Freskos damals wohl noch besser als heute,²⁶⁴⁰ dafür spricht die differenzierte Farbwiedergabe. Die sich unterhalb des Throns auf der Wiese zu lesende Inschrift gibt Ramboux nicht an Ort und Stelle, sondern in grauer Feder unterhalb der Darstellung wieder: TV SOLA IN TERRIS GENITRIX ET VIRGO FVISTI REGINA IN CELIS TV QVOQVE SOLA MANES. Die Inschrift auf Podest des Thrones Mariae liest sich auf dem Aquarell: PETRVS DE CASTRO PLEBIS PINXIT. Siehe ferner *S. 147*.

Ramboux fertigte vier Durchzeichnungen der Köpfe bis zum Brustansatz an.²⁶⁴¹ Wohl auf diese Durchzeichnungen gehen die Lithografien zurück, die Ramboux für seine *Umriss*e anfertigten ließ.²⁶⁴²

Kat. Nr. 276Tod Mariä

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 22,2 x 27,2 cm.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder: Musaico in una capella di St. Marco.

Verz. Nr. 32 (1840), Inv. Nr. 271.

Nach Mosaik. Nach 1440. Michele di Taddeo Bono (1420 erwähnt, 1462 noch am Leben), Andrea del Castagno (um 1410 - 1457), Jacopo Bellini (um 1400 - 1470/71).

Venedig, S. Marco, Cappella dei Mascoli, Gewölbe.

²⁶³⁹ SCARPELLINI, Perugino, Kat. Nr. 205, S. 126.

²⁶⁴⁰ Schäden durch die feuchten Wände sind heute weiter fortgeschritten, durch eine unsachgemäße, unvollendete Restaurierung 1923 traten weitere Beschädigungen hinzu. Besonders betreffen diese Veränderungen die beiden Tondi in den Zwickeln des rahmenden Rundbogens. Abrasionen der Oberfläche, besonders stark im mittleren Bereich und dem Fond, finden sich im gesamten Fresko und beeinträchtigen den Farbeindruck. SCARPELLINI, Perugino, Kat. Nr. 205, S. 118.

²⁶⁴¹ Jeweils Bleistift auf transparentem orangefarbenem Papier, Papier auf festem weißen Papier aufgeklebt. *Madonna mit Kind und Josef*. 37,7 x 57,5 cm. Bez. oben rechts 162, oben links Petrus Peruginus (?), darunter 1472. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album IX, S. 10. *Anbetendengruppe links*. 37,4 x 58,6 cm. Bez. oben rechts 163, oben links 1473. Ramboux-Album IX, S. 11. *Anbetendengruppe rechts*. 37,1, x 57,7 cm. Bez. oben rechts 164, oben links 1474. Oberhalb des dem Betrachter *en face* zugewandten Jungenkopf auf Untersatzblatt bez.: Soll Bildnis Rafaels sein. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album IX, S. 12. *Kniende Anbetende und ein Anbetender rechts, Körper des Christuskindes* [zusammengefügt]. Bez. oben rechts 165, oben links 1475. 37, 5 x 58 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album IX, S. 13.

²⁶⁴² RAMBOUX, Umriss, Nrn. 243 - 246.

Vielleicht entstand das Aquarell noch 1832 oder 1833, denn auf dem Blatt sind oben rechts Reste des Wasserzeichens Whatmann Turkey Mill mit der Ziffer 2 zu erkennen. Diese Ziffer könnte Rest der Jahreszahl 1832 sein. Ramboux datiert das aus kleinen *tesserae* fein gesetzte Mosaik ins 14. Jahrhundert²⁶⁴³ und schreibt es allein Michele di Taddeo Bono (auch genannt Michele Giambono) zu. Die leicht gekrümmte Darstellung²⁶⁴⁴ projizierte Ramboux streng in die Ebene. Die ungewöhnliche Anordnung auf dem Blatt erklärt sich durch die Unvollendung der Wiedergabe: wohl plante Ramboux anfangs die Abbildung um den original darüber liegenden, in einer Mandorla auf Wolken sitzenden und von geflügelten Puttoköpfen umschwebten Gottvater zu ergänzen, schnitt die Darstellung aber letztlich exakt unterhalb der Wolke ab. Ramboux interessierte sich also allein für die Darstellung der aufgebahrten Maria umgeben von Heiligen, die ihre Trauer zur Schau tragen: ein weiteres Beispiel für eine bei den Nazarenern beliebte Ikonografie der Aufbahrung umstanden von Heiligen, die sich in der Sammlung mehrfach repräsentiert findet. Ungewöhnlich ist die starke Verkleinerung der Darstellung – sie ist die kleinste Kopie der Sammlung. Ramboux wollte offenbar nicht genauer auf die stilistischen Merkmale der Gesichts- oder Gewandbildung eingehen, sondern den Gesamteindruck der Komposition und die allgemeinen Gefühlsausdrücke der Trauernden einfangen. Die Faltenwürfe sind folglich etwas vereinfacht: wie z.B. am Gewand Marias sind mehrere nebeneinanderliegende Falten auf eine reduziert. Die Faltenverläufe werden bisweilen begradigt, wie etwa am Beispiel den durchlaufenden, geraden Falten an Marias Seite zu erkennen: hier finden sich auf dem Mosaik auch kürzere vertikale Falten, die das Gewand allgemein bewegter und weicher erscheinen lassen.

Die Proportionen der Figuren sind, trotz der leichten Verzerrung der Darstellung infolge der Projektion in die Fläche, beibehalten – selbst bei der Figur Marias ist das Verhältnis von Kopf zu Körper übereinstimmend wiedergegeben, obwohl die Figur Ramboux unnatürlich überlängt erscheinen musste, auch im Vergleich mit den übrigen stehenden Figuren, die auch auf dem Mosaik etwas kleiner sind als die liegende Maria. Andere Abweichungen sind wohl auf die Verzerrung der Darstellung infolge der Projektion zurückzuführen, wie z.B. die leicht veränderte Fußstellung des ersten Heiligen von links. Ein anderes Erscheinungsbild hat auf dem Mosaik heute die linke Wand des rötlichen Gebäudes im Hintergrund: sie zeigt zwei Fensteröffnungen und verjüngt sich nicht. Überhaupt ist das Gebäude bei Ramboux zu breit und der Abstand zwischen Rundbogenöffnung und darüber liegendem Gesims größer. Auch die Position des Kerzenständers in der Flucht des Rundbogens ist leicht verändert. Die blässere und weniger grelle Farbgebung des Aquarells ist gewiss der Verschmutzung des Mosaiks zum Zeitpunkt der Entstehung der Kopie geschuldet.

Die Signatur *Michael Gambone venetus fecit* unten rechts übernimmt teilweise die auf dem Mosaik *Die Jungfrau Maria im Tempel* zu findende, weißgrundierte Signatur *Michael Gambone venetus*. An entsprechendem Ort auf dem vorliegenden Mosaik befindet sich heute nur der Schriftzug *fecit*; Ramboux scheint damit die abgebildete Signatur ergänzt zu haben und folgt bei der Wiedergabe annähernd der Form der Buchstaben.

²⁶⁴³ Verzeichnis, Nr. 32. StA Düsseldorf, II 618, 21v.

²⁶⁴⁴ DEMUS, Otto: San Marco. Die Mosaiken, das Licht, die Geschichte, München, 1993, Abb. auf S. 180.

Kat. Nr. 277Thronende Maria mit Kind und Engeln in kleinem Medaillon, mit sechs Heiligen und drei Porträts

Gouache, Aquarell und Sepia über Bleistift auf Papier. Blatt: 41,0 x 58,6 cm.

Kat. Nr. 203 (1851), Kat. Nr. 110 (1841), Verz. Nr. 168 (1840), Inv. Nr. 90.

Nach Öl auf Leinwand, Fresko, Skulptur. 15. Jahrhundert. Lorenzo Costa (um 1460 - 1535), Amico Aspertini (1473/75 - 1552) zug., Francesco Francia (um 1450 - 1517) zug.

Bologna, S. Giacomo Maggiore, Cappella Bentivoglio.

Zur Datierung des Aquarells siehe **S. 99**. Auf diesem Blatt vereint Ramboux verschiedene Kunstwerke und Inschriften aus der Kapelle der Bentivoglio-Familie – im 1840 verfassten Verzeichnis erwähnt er nur die „mehreren Apostel“ und schreibt sie dem unter Nazarenern beliebten Francesco Francia²⁶⁴⁵ zu²⁶⁴⁶ – Francia soll laut Vasari eng mit Raffael befreundet gewesen sein; beide schätzten ihre Kunst gegenseitig.²⁶⁴⁷ Die Kapelle der Kirche war bereits relativ bekannt, besonders wegen eines Altargemäldes Lorenzo Costas mit einer thronenden Madonna zwischen Heiligen und Stiftern, das Mosler mit dem vorliegenden Madonnengemälde zwischen Aposteln verwechselte²⁶⁴⁸ – die von Ramboux abgebildeten Fresken und Skulpturen waren dagegen wenig bekannt.

Er kopierte das Fresko in der rechten Lünette der Kapelle. Die äußeren Bildfelder mit der Darstellung von jeweils drei Aposteln und das zwischen diesen gelegene, relativ kleine Tondo mit der thronenden Maria mit Kind umgeben von vier Engeln sah Ramboux noch vor der Restaurierung der Kapelle. Die Aposteldarstellungen und das mittlere Tondo waren damals voneinander separiert: Das Tondo war unterlegt mit einem hochrechteckigen Relieffeld, dessen plastischen Schmuck Ramboux ebenso wenig wiedergibt wie die plastische Palmettenrahmung des Tondos.²⁶⁴⁹ Unterhalb der Darstellung, am unteren Blattrand, befindet sich die Wiedergabe der Stiftungsinschrift der Kapelle. In der linken Blattecke zeigt er ein Bildnismedaillon, darunter eine Inschrift, die aus dem Gemälde der sog. *Bentivoglio Madonna* (Madonna mit Kind umgeben von der Familie des Giovanni II. Bentivoglio von 1488) von Lorenzo Costa stammt. Das Bildnis weist deutliche Ähnlichkeit mit Bentivoglio (Giovanni II. Bentivoglio?) auf, der auf jenem Gemälde rechts vom Thron steht. Rechts von diesem Medaillon zeigt Ramboux das plastische Brustbild des *Annibale Bentivoglio*, entnommen von dessen Reitermonument an der rechten Wand der Bentivoglio-Kapelle²⁶⁵⁰, angefertigt von einem anonymen Bildhauer des 15. Jahrhunderts. Die an der Ädikula zu lesende Datierung und die unterhalb der Ädikula liegende Inschrift gibt Ramboux seitlich vom Porträt wieder.²⁶⁵¹ Das in einem Medaillon gezeigte Profilbildnis rechts oben geht zurück auf das auf 1497 datierte, hochrechteckig gerahmte Hochrelief des *Giovanni*

²⁶⁴⁵ LEHR, Franz Pforr, S. 279.

²⁶⁴⁶ Verzeichnis, Nr. 168. StA Düsseldorf, II 618, 26r.

²⁶⁴⁷ „Francesco Francia von Bologna. Zugleich Goldschmidt und Münzstempelschneider; arbeitete vor dem Jahr 1490 und lebte nach Malvasia bis 1535. Er und Rafael von Urbino waren innige Freunde und gegenseitige Verehrer ihres Künstlerwerthes.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 13.

²⁶⁴⁸ „In Bologna; in der K. zum hl. Georg; eine Tafel in Oel gemalt; Die hl. Jungfrau mit dem Jesuskinde; unten mehrere Heilige.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 13. „Bologna, Kap. des Bentivoglio Kirche S. Jacob. Francesco Raibolini, gen. Francia, malte 1490 - 1517. Mehrere Apostel, Hll., Bildnisse.“ MOSLER, Museum Ramboux, S. 38.

²⁶⁴⁹ VOLPE, Il tempio, Fig. XXXVII.

²⁶⁵⁰ VOLPE, Il tempio, Fig. 42.

²⁶⁵¹ VOLPE, Il tempio, Fig. 41.

Il Bentivoglio, auch dieses befindet sich in der Cappella Bentivoglio und wird Francesco Francia zugeschrieben.²⁶⁵² Die von Ramboux um das Bildnis wiedergegebene Datierung und Inschrift befinden sich an einem Pilaster der Kapelleneingangswand.

Unterhalb der Darstellung mit brauner Feder die übernommene Inschrift: CHRISTO OPTIMO MAX DIVOQ: IOANI EVANGELISTE OB DEVOTONE IOANNES BETVOLVS SECVNDVS SFORTA VICECOMES DE ARAGONIA HOC OPVS DICAVIT ANO GRATIE MCCCCLXXVI DIE VI IVNII. Darüber links: , ME/ PATRIAM ET DULCES/ CARA CUM CONIUGE/ NATOS/ COMENDO PRECIBUS/ VIRGO BEATA/ TUIS./ MCCCCLXXXVIII/ AUGUSTI LAURENTIUS COSTA FACIEBAT. Oben mitte: MCCCCLVIII. QUO NEMO UTILIOR PATRIE NEC PACE NEC ARMIS/ BENTIVOLE GENTIS HANIBAL HIC SITUS EST. EXPULITIS DVdVM POSSESSA EX VRBE TIRANVM/ ET PROFVGOS CIVES RESTITUIT PATRIE/ A QUIBUS INGRATE SCELERATE MORTE PEREMPTVM [?]/ SED MERITVM SUMPSTI FACTIO SUPPLICIU/ NAM SCELERIS TANTI AFFINIS qVICVN[unleserlicher Buchstabe] FUIT SET/ HIC PERRO AVT FLAMA PRIMIA DIGNA TULIT. Rechts: QVESTA CAPELLA E DELA MA/ GHA E GENEROSA CASA DI BEN/ TIVOGLI ACQISTATA E STABILI/ TA E ORNATA CON LA SEPPVL/ TVRA P.LO MAGCO ANIBAL/ E FIGLIVOLO DEL MAGCO E/ GENEROSO MISERE ANTO/ NIO GALEAC DI BENTIVOLGLIO ILA/ NI MCCCCXLV DI XXV DE FEBRARO.

Kat. Nr. 278

Hl. Sebastian mit Stifter

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 204 (1851), Verz. Nr. 190 (1840).

Nach Fresko. Perugino-Schüler.

Orvieto, Gemeindehaus.

Ramboux bildete das Fresko in einem Palazzo in Orvieto nach, nimmt aber keine Zuschreibung vor.²⁶⁵³ Mosler beobachtet 1851 „nach Art Peruginos“.²⁶⁵⁴

Kat. Nr. 279

Der hl. Franz verkündigt Ablass

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 38,2 x 43,5 cm.

Kat. Nr. 205 (1851), Verz. Nr. 201 (1840), Inv. Nr. 87.

Nach Fresko. 1517. Tiberio Diatelevis (Diotallevis) di Ser Francesco, gen. da Assisi (1486 bis 1524 nachzuweisen).

Nahe Assisi, S. Maria degli Angeli, Cappella del Roseto.

²⁶⁵² VOLPE, *Il tempio*, Fig. 43.

²⁶⁵³ Verzeichnis, Nr. 190. StA Düsseldorf, II 618, 27r.

²⁶⁵⁴ MOSLER, *Museum Ramboux*, S. 38.

Ramboux erkennt in der auf dem Fresko abgebildeten Architektur die Kirche S. Maria degli Angeli „wie es ehemals gewesen“.²⁶⁵⁵ Tatsächlich erkennt man das Fassadenfresko der Kirche auf dem Aquarell relativ deutlich. Das Fresko war für Ramboux auch deshalb interessant, weil es sich eindeutig datieren und zuschreiben lässt. Die mit grauer Feder übernommene Inschrift liest sich auf dem Aquarell: HOC OPVS GRATIA DEI CÖSV/ MATV FVIT A • D • MCCCCXVII/ TIBERIVS DE ASISO PINXIT. Rumohr hielt Tiberio für einen eher schwachen Perugino-Schüler, dessen Köpfe eckiger geformt seien als die Peruginos.²⁶⁵⁶ Ramboux fertigte von den Köpfen der knienden Figuren im Vordergrund eine Durchzeichnung²⁶⁵⁷ an und ließ einige Köpfe aus dieser später für seine *Umrisse* lithografieren.²⁶⁵⁸

Kat. Nr. 280

Thronende Madonna mit Kind zwischen den hll. Franz, Antonius von Padua, Bernhard von Siena, Fortunatus, Ludwig von Tolosa und Severus

Sepia, laviert über Bleistift auf Papier. Darstellung: 38,3 x 37,8 cm.

Kat. Nr. 206 (1851), Verz. Nr. 268 (1840), Inv. Nr. 112.

Nach Tempera auf Leinwand. 200 x 198 cm. 1498. Francesco Melanzio (aktiv seit 1487, nach 1526 nicht mehr nachweisbar).

Ehemals Klosterkirche S. Fortunato bei Montefalco, heute Montefalco, Museo di S. Francesco.

Ramboux sah das noch relativ unbekanntes Gemälde „bei den fratri Zanolanti außerhalb Montefalco“²⁶⁵⁹ und kopierte es zu unbekanntem Zeitpunkt zwischen 1834 - 1840. Passavant, der das Gemälde zwischen Anfang 1835 und Frühjahr 1836 persönlich in der Kirche sah, äußert sich nur flüchtig darüber und nennt es unbedeutend.²⁶⁶⁰ Für Ramboux war es hingegen wichtig, da es sich durch die Inschrift eindeutig zuschreiben und datieren lässt.

Ramboux ließ die Kopie anscheinend unvollendet: an der rechten und linken Ecke des Baldachins hängen auf dem Gemälde je zwei S-förmig geschwungene Bänder und eine Lampe herab, die an Seilen befestigt sind. Ramboux zeigt die Bänder, deutet aber die Lampen nur in einer einfachen geraden Linie an. Dabei fällt auf, dass diese Linien nicht exakt an den Baldachinecken wie auf dem Original, sondern ein Stück nach hinten versetzt an den Baldachinkanten entspringen – Hintergrund für diese scheinbare Abweichung ist, dass Ramboux den Baldachin zu weit vorkragend übernommen hat: hätte er die Lampenseile an den Ecken angesetzt, hätten sich die Lampen mit den Köpfen der jeweils neben dem Thron stehenden Heiligen deutlich überschritten. Aber auch das Rückversetzen der Lampenseile

²⁶⁵⁵ Verzeichnis, Nr. 201. StA Düsseldorf, II 618, 27r. Mosler konnte die Vorlage nicht lokalisieren, da Ramboux keine Lokalisierung vornimmt.

²⁶⁵⁶ RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 440, Anm. 1.

²⁶⁵⁷ Bleistift auf orangefarbenem Transparentpapier. 36,4 x 56,9 - 57,1 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Ramboux-Album IX, S. 91.

²⁶⁵⁸ RAMBOUX, Umrisse, Nrn. 280 - 281.

²⁶⁵⁹ Verzeichnis, Nr. 268. StA Düsseldorf, II 618, 29v. Mosler übernimmt diese ungenaue Lokalisierung. „Tempera auf Leinwand (S. 38) bei den Sandalenträgenden Klosterbrüdern von Montefalco, Francesco Melanzi 1498“, hl. Jungfrau „mit mehreren Heiligen daneben stehend.“ MOSLER, Museum Ramboux, S. 39.

²⁶⁶⁰ PASSAVANT, Rafael, I, S. 519.

ist nicht weit genug gewählt, um ein Überschneiden zu verhindern: die fehlende Ausführung der Lampen ist damit eine bewusste Entscheidung zugunsten der unbeeinträchtigten Wiedergabe der Heiligen gewesen und nicht Hinweis auf eine willkürliche Unvollendung der Kopie. Siehe auch *S. 135*. Die metallene Glätte der originalen Gesichtsmodellierung ist auf der Sepianachzeichnung weicher umgesetzt; die scharfen Gesichtszüge mit den charakteristischen dünnen und gleichmäßig geschwungenen Augenbrauen übernimmt Ramboux jedoch. Die feinen Falten auf Stirn und an den äußeren Augenwinkeln finden sich dagegen auf dem Blatt nicht wieder. Die zart getönten, transparenten, mit Punkten versehenen Scheibennimben der Heiligen zeigt Ramboux transparenter und ohne Punkte – vielleicht Hinweis auf die Verschmutzung des Gemäldes. Siehe ferner *S. 147* und *166*.

Die auf dem Gemälde heute nicht mehr lesbare Inschrift²⁶⁶¹ in der unteren linken Ecke sah Ramboux noch. Sie liest sich in Sepia: FRANCISCVS • M • DE/MOT[über Zwischenraum von M und O und über Teil des O ein]EFALCO • PIS[über I und Teil des S ein]IT/ 1 • 4 • 9 • X.

Kat. Nr. 281

Enthauptung der hl. Katharina

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 38,5 x 45,4 cm.

Verz. Nr. 200 (1840), Inv. Nr. 111.

Nach Fresko. 15./16. Jahrhundert. Umbrischer Maler (Francesco di Tartaglia da Assisi?).

Montefalco, S. Illuminata, erste Kapelle zur rechten Seite.

Das damals relativ unbekannte, gut erhaltene Fresko interessierte Ramboux wegen der Auffassung des von ihm häufig abgebildeten Martyriums der hl. Katharina von Siena: das Fresko zeigt den Moment, in dem die kniende Heilige im Gebet vertieft den tödlichen Schwertschlag erwartet. Die Szene wird auf dem vorliegenden Fresko variiert durch umstehende Zeugen und ist in eine Landschaft versetzt. Bemerkenswert erschien es ihm auch wegen der „Perspektivregeln“²⁶⁶² die Figuren überschneiden sich an den Rändern mit der Scheinarchitektur. Dabei ist die rahmende Scheinarchitektur besonders im rechten Randbereich nicht überzeugend mit der Darstellung verschmolzen: die Figur des rechts stehende Mannes steht mit beiden Beinen in der zentralperspektivisch aufgefassten Landschaft, mit der rechten Körperhälfte aber wie ausgeschnitten und aufgeklebt neben dem scheinarchitektonischen Pfeiler. Von Ramboux wird diese Unklarheit nicht korrigiert, sondern authentisch übernommen.

Gewissenhaft bildet Ramboux auch den im unteren rechten Bereich des Freskos von ihm erkannten Buchstaben • F • und in einem weiteren Abstand das Buchstabenfragment wohl eines B (der mittlere Balken fehlt, die Rundungen sind aber angedeutet) ab. Der Urheber des Freskos war damals unbekannt, wohl glaubte Ramboux an ein Fragment einer diesen Umstand klärenden Inschrift oder Signa-

²⁶⁶¹ Auf einem historischen Foto von Alinari scheint die Inschrift übermalt zu sein; auf einem kleineren, in der untersten linken Ecke angebrachten weißen Schild steht: FRANCISCVS M. DE MONTEFALCO PISIT 1° 498. BERETTA FESTI, Francesco Melanzio, Tav. X.

²⁶⁶² Verzeichnis, Nr. 200. StA Düsseldorf, II 618, 27r.

tur. Stilistisch beobachtete Ramboux eine Nähe zu Pinturicchio, wie die Beschriftung einer Durchzeichnung der Köpfe des Henkers und der Heiligen zeigt.²⁶⁶³

Kat. Nr. 282

Anbetung der heiligen drei Könige: linker Teil

Sepia, laviert über Bleistift auf Papier. Darstellung: 44,7 x 24,3 cm.

Kat. Nr. 207a (1851), Verz. Nr. 186 (1840), Inv. Nr. 94.

Nach Fresko.1504. Pietro Perugino (um 1448 - 1523).

Città delle Pieve, Bruderschaftskirche, Cappella S. Maria dei Bianchi.

Das Fresko war spätestens seit 1835 durch entdeckte Briefe Peruginos sehr bekannt²⁶⁶⁴ und wohl auch von Ramboux aus diesem Grund und vielleicht um jenen Zeitpunkt kopiert worden. Dazu siehe *S. 95*. Im 17. Jahrhundert restauriert,²⁶⁶⁵ war das Fresko jedoch zu Zeiten Ramboux' durch Wandfeuchte bereits beschädigt.²⁶⁶⁶ Dies war aber wohl nicht der Grund für die Wahl der lavierten Sepia für diese Kopie. Dazu siehe *S. 166*. Ramboux gibt das von ihm als „ausgedehntes und ausgezeichnetes Werk des P. Perugino“ bezeichnete Werk²⁶⁶⁷ auf drei Blätter triptychonartig aufgeteilt wieder. Hintergrund dafür war die Möglichkeit, die Darstellung relativ großformatig und damit detailliert zu kopieren (siehe *S. 139*). Bei der Aufteilung der Darstellung kommt es allerdings zu Beschneidungen der Darstellungen und damit zu einer Verfälschung der Komposition.

Abweichungen vom heutigen Zustand des Freskos finden sich im Mittel- und Hintergrund. Besonders auffallend ist die abweichende Gestaltung der Baumbelaubung und der Form der Baumkronen. Auf dem Blatt fehlt der äußerst linke Baum im Mittelgrund, der rechts danebenstehende Baum ist anders ausgeführt. Rechts neben diesem steht ein kleiner schlanker Baum, der auf dem Fresko heute nicht vorhanden ist. Die Baumkronen der Bäume sind in sich geschlossener und stärker belaubt. Die beiden äußeren linken Bäume auf der Anhöhe sind unterschiedlich hoch und besitzen unterschiedlich geformte Kronen. Die Anordnung der Reiter und Wanderer im Hintergrund ist verändert.

Kat. Nr. 283

Anbetung der heiligen drei Könige: mittlerer Teil

Sepia, laviert über Bleistift auf Papier. Darstellung: 44,8 x 35,0 cm.

Kat. Nr. 207b (1851), Verz. Nr. 186 (1840), Inv. Nr. 95.

Nach Fresko. 1504. Pietro Perugino (um 1448 - 1523).

Città delle Pieve, Bruderschaftskirche, Cappella S. Maria dei Bianchi.

²⁶⁶³ *Oberkörper des Henkers und Oberkörper der hl. Katharina*. Bleistift auf orangenem Transparentpapier. 37,4 x 57,7 cm. Unterhalb bez.: Aus der Enthauptung der hl. Catharina in der Art des Pinturicchio in S. Illuminata, Montefalco. Oben links bez.: 1510 und mittig: Betti detto Pinturicchio fece a montefalco. Oben rechts bez.: 136. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grafische Sammlung. Ramboux-Album IX, S. 54.

²⁶⁶⁴ PASSAVANT, Rafael, I, S. 498.

²⁶⁶⁵ SCARPELLINI, Perugino, Kat. Nr. 131, S. 109.

²⁶⁶⁶ MEZZANOTTE, Vita, S. 114.

²⁶⁶⁷ Verzeichnis, Nr. 186. StA Düsseldorf, II 618, 26v.

Siehe auch *Kat. Nr. 282*.

Infolge der Verteilung der Darstellung auf drei Blätter wird sie hier leicht verändert wiedergegeben: so reicht die Darstellung unterhalb des Baldachins bis knapp unterhalb des vorderen Kämpferbalkens, das Dach des Baldachins wird nicht wiedergegeben. Die Figuren, die bei der Wahl des Ausschnitts eigentlich am linken und rechten Rand angeschnitten sind, lässt Ramboux weg. Die Hügel des Mittelgrunds gibt Ramboux deutlicher voneinander abgegrenzt wieder, ein Teil des heute auf dem Fresko vorhandenen Busch- und Baumbewuchses dieser Hügel fehlt.

Kat. Nr. 284

Anbetung der heiligen drei Könige: rechter Teil

Sepia, laviert über Bleistift auf Papier. 44,7 x 24,3 cm.

Kat. Nrn. 207c (1851), Verz. Nr. 186 (1840), Inv. Nrn. 94 A.

Nach Fresko. 1504. Pietro Perugino (um 1448 - 1523).

Città delle Pieve, Bruderschaftskirche, Cappella S. Maria dei Bianchi.

Siehe auch *Kat. Nr. 282*.

Den bei der Wahl des Ausschnitts eigentlich sichtbaren Baldachinpfiler berücksichtigte Ramboux nicht. Der links vom schwebenden Engel stehende Baum fehlt – ebenso wie die Figurengruppe unterhalb des Hügelgipfels. Die Anzahl der Figuren auf dem Gipfel ist zudem verringert.

Kat. Nr. 285

Gruppe um die in Ohnmacht sinkende Maria aus einer Kreuzabnahme

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 208 (1851), Verz. Nr. 187 (1840).

Nach Freskofragment. 1517. Pietro Perugino (um 1448 - 1523).

Citta delle Pieve, S. Maria dei Servi.

Auf dieses Fresko scheint Ramboux Anfang August 1834 relativ zufällig getroffen zu sein: ‘Hier in la Pieve war mir eine höchst angenehmen Überraschung ,und Dir zu Deinem Werk eine gute Note‘ nichts weniger als ein al fresco Gemälde von Raphael hier angetroffen, welches [...] mir noch in keinem Kupfer vorkam; [...].‘ Er empfahl es Passavant für die Aufnahme in das Raffael-Werkverzeichnis, an dem Passavant zu dieser Zeit arbeitete.²⁶⁶⁸ Das Fragment befand sich ‘durch ein barbarisches Verfahren bei der Restauration der Kirche, zwischen zwei Mauern [...]. Es stellt die Kreuzabnahme vor, deren oberer Theil aber durch Anbringung einer Treppe abgeschlagen und der untere nur die Gruppe der Maria mit den übrigen Frauen bleibt, die jedoch sehr schön ist. Bei Nachforschungen des Meisters habe ich an der daran stoßenden Quermauer noch drei Figuren unter der

²⁶⁶⁸ Brief von Ramboux an Johann D. Passavant vom 27. 7. 1834. StB Frankfurt, Ms. Ff. J. D. Passavant A II e Nr. 604, 1059r.

Kalktünche entdeckt, sammt der fragmentarischen Inschrift: DNI. MDXVII. PETR... Doch vermute ich fast, dass das Werk von Raphael herrührt, da der Typus sich dem seiner Grabtragung etwas nähert, auch die Gewänder und Extremitäten, sowie der Ausdruck einiger Köpfe sehr verschieden von der Art des Pietro [Perugino] ist.²⁶⁶⁹ Die Redaktion der Zeitschrift *Museum* schreibt 1834 zu dieser vermeintlichen Entdeckung: „Auf Raffael ist wohl kaum zu vermuthen, da seine Grablegung bekanntlich spätestens in das Jahr 1508 fällt und er im selben Jahre bereits seine grossen Arbeiten in Rom begann.“²⁶⁷⁰ Auch Passavant nimmt es nicht in das Werkverzeichnis von Raffael auf. Noch 1840, nach der Anfertigung der Aquarells (vom Fresko existiert auch eine Nachzeichnung), scheint Ramboux noch an der Zuschreibung an Raffael festzuhalten, ist aber nicht sicher überzeugt.²⁶⁷¹ Mosler schreibt das Fresko 1851 einem unbekanntem Meister zu.²⁶⁷²

Von dem Fresko fertigte Ramboux auch zwei Zeichnungen an – die eine dokumentiert den beschädigten Zustand,²⁶⁷³ die andere zeigt im Bereich der Fehlstellen Ergänzungen, die Ramboux' Vorstellungen vom ursprünglichen, unbeschädigten Zustand darstellen.²⁶⁷⁴ Ob das verbrannte Aquarell den beschädigten Ist-Zustand des Freskos oder aber den von Ramboux „rekonstruierten“ Urzustand der Kreuzabnahme abbildete, muss offen bleiben; zu vermuten ist aber, dass Ramboux das Fresko gewissenhaft mitsamt den Beschädigungen wiedergab – ein anderes, 1834 entstandenes Aquarell nach einem (ebenfalls) bis dato nicht bildlich dokumentierten Raffael-Fresko zeigt er so (*Kat. Nr. 269*). Desweiteren nahm er von einigen Köpfen Durchzeichnungen ab.²⁶⁷⁵

Kat. Nr. 286

Hl. Sebastian mit Stiftern

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 209 (1851), Verz. Nr. 264 (1840).

Nach Öl auf Holz. 16. Jahrhundert. Giovanni Santi (um 1435(?) - 1494).

Urbino, Bruderschaftskirche der Schützen.

Als das Fresko von Ramboux vielleicht um 1834 kopiert wurde, befand es sich bereits in sehr beschädigtem Zustand. Ramboux weist darauf hin, dass es sich bei den Stiftern um die Familie Raffael Santis und bei der zweiten knienden Figur (von rechts?) um das Porträt Raffaels handele.²⁶⁷⁶ Mosler war bei dieser Identifikation 1851 vorsichtiger.²⁶⁷⁷

²⁶⁶⁹ *Museum*, 1834, Nr. 41, 13. 10. 1834, S. 335.

²⁶⁷⁰ *Museum*, 1834, Nr. 41, 13. 10. 1834, S. 335.

²⁶⁷¹ „[...] hält man für Raphaels Werk [...]“ Verzeichnis, Nr. 187. StA Düsseldorf, II 618, 26v.

²⁶⁷² Weil Ramboux im Verzeichnis auf den Ort des Freskos nur ungenau hinweist, konnte Mosler auch keine Lokalisierung vornehmen als „bei den Serviten in Citta delle Pieve.“ MOSLER, *Museum Ramboux*, S. 39.

²⁶⁷³ HUECK, *Le copie di Johann Anton Ramboux*, S. 4 und Abb. 14. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, *Ramboux-Album* Nr. IX, S. 16 unten.

²⁶⁷⁴ HUECK, *Le copie di Johann Anton Ramboux*, S. 4 und Abb. 15. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, *Ramboux-Album* Nr. IX, S. 15.

²⁶⁷⁵ HUECK, *Le copie di Johann Anton Ramboux*, Anm. 12. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, *Ramboux-Album* Nr. IX, S. 17, 19, 20.

²⁶⁷⁶ Verzeichnis, Nr. 264. StA Düsseldorf, II 618, 29v.

²⁶⁷⁷ „Die Familie des Stifters wird für die des Malers ausgegeben.“ MOSLER, *Museum Ramboux*, S. 39.

Kat. Nr. 287Selbstbildnis Pietro Peruginos

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 210 (1851), Kat. Nr. 84 (1841), Verz. Nr. 246 (1840).

Nach Fresko. 1500. Pietro Perugino (um 1448 - 1523).

Perugia, Saal des Wechselhauses.

Mosler hielt das Bildnis 1851 für ein „[...] unbezweifelt echtes eigenes Bildnis des Malers im Alter von 54 Jahren.“²⁶⁷⁸

Kat. Nr. 288Bildnis Raffaels

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 211 (1851), Verz. Nr. 251 (1840).

Nach Fresko. Ausschnitt aus *Gottvater zwischen Engeln mit Sibyllen und Propheten*. 1498 - 1500.

Pietro Perugino (um 1448 - 1523).

Perugia, Collegio del Cambio, Sala dell' Udienza.

Ramboux folgte einer zeitgenössischen Identifikation des Danielkopfes²⁶⁷⁹ als Bildnis Raffaels, das dessen Lehrer Perugino angefertigt haben soll.²⁶⁸⁰ Siehe ferner **S. 230**.

Kat. Nr. 289Selbstbildnis Pinturicchios und Bildnis Raffaels

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 212 (1851), Verz. Nr. 252 (1840).

Nach Fresko. 1502 - 1508. Ausschnitt aus *Heiligsprechung der hl. Catharina von Siena*. Pinturicchio (1454 - 1513) und Werkstatt.

Siena, Dom, Libreria Piccolomini.

Ramboux wiederholt hier einen Teil aus dem bereits kopierten Fresko mit der *Heiligsprechung der hl. Catharina* von Siena in der Libreria Piccolomini (**Kat. Nr. 270**). Mosler datiert das Fresko auf 1501 und bemerkt über das Bildnis Pinturicchios, dass es in „wirklicher Größe“ abgebildet ist und „mit Grund für [sein] Selbstbildnis gehalten“ werde.²⁶⁸¹ Siehe ferner **S. 230**.

²⁶⁷⁸ MOSLER, Museum Ramboux, S. 39.

²⁶⁷⁹ ROETTGEN, Wandmalerei, 2, Tafel 142.

²⁶⁸⁰ Mosler folgte ihm darin: „glaubte man in dem hier abgebildeten Kopfe des Propheten Daniel, durch den Maler die Züge seines damals 17 Jahre zählenden Schülers Raffael benutzt sehen zu können.“ MOSLER, Museum Ramboux, S. 40.

²⁶⁸¹ MOSLER, Museum Ramboux, S. 40.

Kat. Nr. 290Allegorie der Theologie

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 213 (1851), Verz. Nr. 305 (1841).

Nach Fresko. 1508 - 1509. Raffael Santi (1483 - 1520).

Vatikan, Camera della Segnatura.

Aus dem berühmten Freskenzyklus in den Stanzen des Vatikans, zu dem auch die *Schule von Athen* oder der *Parnaß* zählt, wählte Ramboux gemäß seines Interesses an der christlichen Ikonografie nur die *Allegorie der Theologie* (oder *Disputa*) aus und kopierte es auf drei Blättern verteilt. Es handelte sich wohl, wie die **Kat. Nrn. 282 - 284**, um eine Verteilung der gesamten Komposition auf drei vielleicht unterschiedlich große Blätter, um die Vorlage so nahsichtig und detailliert wie möglich abbilden zu können. Es ist denkbar, dass Ramboux die 1872 verbrannten drei Blätter erst um 1841 angefertigt hat: sie tauchen erst in der zweiten Lieferung von Aquarellen auf, die er im Oktober 1841 für Düsseldorf in Siena zusammengestellt hatte. Die Blätter waren jedoch nicht in der Kiste enthalten, die er nach Düsseldorf abschickte, sondern gelangten erst später und auf Umwegen nach Düsseldorf. Im Verzeichnis findet sich der Hinweis, dass Ramboux die Blätter zunächst im Haus des Kunsthändlers Johann Metzger (1771 - 1844) in Florenz (Palazzo Ginori) lagern werde, damit sie dort von einem Herrn Keller²⁶⁸² auf seiner Reise nach Düsseldorf mitgenommen werden konnten²⁶⁸³ – warum, ist unklar: waren sie noch nicht vollendet? Waren sie zu groß, um sie in einer Kiste (oder Rolle) zu verschicken? Oder wurden die Blätter in Rom gebraucht? Unter Nazarenern galt das abgebildete Gemälde als wichtigstes Werk der italienischen Kunst überhaupt – Ramboux schreibt „für Raphaels bestes Werk im Vatikan gehalten“.²⁶⁸⁴ Friedrich Overbeck (1789 - 1869) wählte es als Vorbild für das für die nazarenische Kunst wohl programmatischste und bekannteste Werk, *Triumph der Religion in den Künsten*, aus, an dem er noch bis Mai 1840 in Rom arbeitete. Zwar hatte Overbeck Raffaels Gemälde nahezu direkt vor der Haustür und besaß wohl auch Stiche nach diesem, doch hätten Overbeck, der die Aquarellsammlung Ramboux' kannte und schätzte, die Blätter durchaus auch als Anschauungshilfen bei seiner Arbeit dienen können. Siehe dazu **S. 230**.

Kat. Nr. 291Allegorie der Theologie

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 213 (1851), Verz. Nr. 305 (1841).

Nach Fresko. 1508 - 1509. Raffael Santi (1483 - 1520).

Vatikan, Camera della Segnatura.

²⁶⁸² Wohl Franz Keller (1821 - 1896), an der Düsseldorfer Akademie ausgebildeter Kupferstecher in Diensten von Friedrich Overbeck in Rom.

²⁶⁸³ Verzeichnis, Nr. 305. StA Düsseldorf, II 618, 32r.

²⁶⁸⁴ Verzeichnis, Nr. 305. StA Düsseldorf, II 618, 32r. Für Mosler war das Fresko bedeutsam, weil es als erstes Werk Raffaels in Rom gilt. MOSLER, Museum Ramboux, S. 40.

Siehe *Kat. Nr. 290*.

Kat. Nr. 292

Allegorie der Theologie

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 213 (1851), Verz. Nr. 305 (1841).

Nach Fresko. 1508 - 1509. Raffael Santi (1483 - 1520).

Vatikan, Camera della Segnatura.

Siehe *Kat. Nr. 290*.

Kat. Nr. 293

Kreuzigung mit den Hll. Johannes und Catharina

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 214 (1851), Kat. Nr. 112 (1841), Verz. Nr. 183 (1840).

Nach Fresko. Fra Bartolomeo (1472 - 1517).

Siena, S. Spirito, Klosterhof.

Mosler folgte Ramboux bei der Zuschreibung des Fresko an Fra Bartolomeo di S. Marco.²⁶⁸⁵

Kat. Nr. 294

Maria Magdalena in der Wüste

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 215 (1851), Verz. Nr. 269 (1840).

Nach Öl auf Holz. Timoteo della Vite (1469 - 1523).

Bologna, Pinakothek.

Ramboux betont, dass della Vite Zeitgenosse des verehrten Raffaels war. Mosler ergänzt 1851 „Gehilfe Raffaels in Rom“.²⁶⁸⁶ Zur Datierung des Aquarells siehe *S. 99*.

Kat. Nr. 295

Der hl. Bernard und Thomas von Aquin

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 216 (1851), Verz. Nr. 160 (1840).

Nach Öl auf Holz. Ausschnitt aus *Anbetung der Hirten*. 1473. Francesco di Giorgio Martini da Siena (1439 - 1502).

²⁶⁸⁵ Verzeichnis, Nr. 183 StA Düsseldorf, II 618, 26v. MOSLER, Museum Ramboux, S. 40.

²⁶⁸⁶ Verzeichnis, Nr. 269 StA Düsseldorf, II 618, 29v. MOSLER, Museum Ramboux, S. 40 - 41.

Siena, Akademie.

Kat. Nr. 296

Verkündigung mit Heiligen

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 217 (1851), Verz. Nr. 265 (1840).

Nach Öl auf Holz. Um 1500. Francesco Francia (um 1450 - 1517).

Bologna, S. Francesco.

Das heute in der Pinakothek in Siena aufbewahrte Altargemälde hat Ramboux noch an seinem ursprünglichen Anbringungsort gesehen.

Kat. Nr. 297

Madonna mit Kind umgeben von Heiligen

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 218 (1851), Verz. Nr. 267 (1840).

Nach Öl auf Holz. Francesco Francia (um 1450 - 1517).

Bologna, S. Giorgio.

Kat. Nr. 298

Zwei musizierende Engel mit Madonna in einer Landschaft

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 219 (1851)²⁶⁸⁷, Verz. Nr. 266 (1840).

Nach Öl auf Holz. Francesco Francia (um 1450 - 1517).

Bologna, Kirche.

Kat. Nr. 299

Madonna mit Kind zwischen dem hl. Petronius und Johannes dem Evangelisten und einem Stifter, darüber Verkündigung

Sepia, laviert und weiße Kreide über Bleistift auf Papier. Darstellung: 39,8 x 48,5 cm.

Verz. Nr. 169 (1840), Inv. Nr. 91.

Nach Tempera auf Leinwand. 227,2 x 266,0 cm. 1474. Francesco del Cossa (1436 - 1478).

Bologna, (seit 1803) Accademia di belle Arti.

Das Entstehungsdatum dieser Nachbildung ist unbekannt; das benutzte bräunliche Papier und die Technik der weißgehöhten lavierten Sepia erinnern an das 1833 entstandene Blatt nach einem Teil der Bischofskathedra zu Ravenna und hätte vielleicht noch kurz davor, im Frühjahr 1833, entstehen kön-

²⁶⁸⁷ Ramboux lokalisiert den Aufbewahrungsort des Tafelbildes nicht genau, Mosler konnte keine genauere Zuordnung vornehmen. Verzeichnis, Nr. 266 StA Düsseldorf, II 618, 29v. MOSLER, Museum Ramboux, S. 41.

nen. Spätestens aber wird es 1840 entstanden sein. Grund für die Wahl des Mediums ist letztlich unklar, könnte aber in einem Mangel an weißem Papier und/oder passenden Aquarellfarben bestanden haben (siehe dazu *S. 166*) – oder war es ihm von den Verantwortlichen der Gallerie nicht gestattet, eine farbige Abbildung anzufertigen?

Das ehemalige Altarbild war durch die Ausstellung in der Accademia alles andere als unbekannt; Ramboux hätte auf das Gemälde aber beispielsweise auch durch die Schrift Malvasias über die Malerei Bolognas aufmerksam werden können.²⁶⁸⁸ Ramboux interessierte sich für das Gemälde u.a. deshalb, weil es datiert und signiert ist und klar an den Lehrer des geschätzten Francesco Francia zuschreibbar ist. Zudem reiht es sich ein in die Beispiele für eine thronende Madonna mit Kind, die sich in der Kopiensammlung zahlreich repräsentiert finden. Besonders beeindruckt zu haben scheint Ramboux das Gesicht des hl. Petronius: zumindest lässt darauf die relativ detaillierte Modellierung mit Weißhöhung schließen, die sich in den Gesichtern der übrigen Figuren nicht findet. Diese Gesichter wirken dadurch etwas weniger markant als auf dem Gemälde,²⁶⁸⁹ die Gesichtszüge bewegen sich aber relativ eng am Original. Relativ flach, d.h. nahezu ohne Weißhöhung modelliert sind auch Hände und Gewänder der Figuren. Den Gewandfalten folgt Ramboux relativ frei und etwas vereinfachend, gibt dem Betrachter aber eine sehr gute Vorstellung vom Charakter der Gewandbildung. Die Köpfe sind im Verhältnis zu den Körpern nur minimal kleiner wiedergegeben. Die Neigung des Marienkopfes fällt auf dem Gemälde weniger ausgeprägt aus.

Die Beschriftung des Gemäldes liest sich auf der Kopie: ONIVS; • S • IO S • VAN; MISE MEI ALB Die Inschrift auf der Thronstufe, die die Namen der Stifter und die Datierung des Gemäldes enthält, wollte Ramboux gewissenhaft und für den Betrachter lesbar übernehmen. Doch reichte dafür bei der gewählten Buchstabengröße der Platz nicht aus: die Jahreszahl 1474 steht deshalb an falscher Stelle, nämlich nicht auf der rechten, sondern auf der linken Seitenkante der Stufe, die auf dem Gemälde unbeschriftet ist: 1474 D. ALB. TVS DE CATTANEIS IVDEX: ET DNCVS DE AMORINIS NOTS DE EOR • PRO FI FECERVNT. Auf dem Boden vor der Thronstufe: FRANCISCVS • COSSA • FERRARIENSIS • F •

Kat. Nr. 300

Die hll. Maurus und Placidus werden in den Benediktinerorden aufgenommen

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 220 (1851), Verz. Nr. 229 (1840).

Nach Fresko. Raffaellino dal Colle (um 1490 - 1566).

Gubbio, S. Pietro.

Ramboux interessierte sich hier für die Auffassung der Ikonografie – eine Variation des Themas zeigt ein anderes Aquarell (*Kat. Nr. 236*) – aus der Hand eines Raffael-Schülers. Im Vergleich mit dem

²⁶⁸⁸ MALVASIA, C.C.: *Le pitture di Bologna*, Bologna 1782, S. 340.

²⁶⁸⁹ RUHMER, Eberhard: *Francesco del Cossa*, München 1959, Abb. 74.

Aquarell nach einem früheren Fresko aus dem 15. Jahrhundert gleichen Inhalts wollte Ramboux entweder die Fortschrittlichkeit der raffaelinischen Komposition oder – wahrscheinlicher – auf die ursprünglichere, „wahrhaftigere“ Auffassung des älteren Meisters hinweisen: in den Augen der Nazarener setzte bereits mit der hohen Renaissance der Niedergang der Künste ein. Das 1872 verbrannte Aquarells ist wohl zwischen 1834 und 1835 entstanden (siehe S. 96).

Kat. Nr. 301

Jüngstes Gericht

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 221 (1851), Kat. Nr. 111 (1841), Verz. Nr. 182 (1840).

Nach Fresko. 1498 - 1499. Fra Bartolomeo (1472 - 1517) und Alessio Baldovinetti (um 1425 - 1499). Florenz, ehemals Hospital S. Maria Nuova, Kirchhof, heute Uffizien.

Ramboux schreibt das Fresko Fra Bartholomeo und Alessio Balovenetti zu. Der letztere habe das Fresko vollendet.²⁶⁹⁰

Kat. Nr. 302

Marienkronung

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 222 (1851), Verz. Nr. 271 (1840).

Nach Tempera auf Gips. Fra Bartolomeo (1472 - 1517) und Alessio Baldovinetti (um 1425 - 1499). Venedig, Galerie des Hauses Manfrin.

Kat. Nr. 303

Tod Mariä

Wohl Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 223 (1851), Kat. Nr. 124 (1841), Verz. Nr. 230 (1840).

Nach Fresko. Ab 1517. Innocenzo Francucci, gen. Innocenzo da Imola (1490-94 - 1547-50). Bologna, S. Michele in Bosco, Cappella del Coro Notturmo.

In S. Michele hatte Ramboux noch sieben weitere Blätter ausgeführt, die bis zu seinem Tod in seinem Besitz verblieben sind, 1866 versteigert wurden und heute verschollen sind.²⁶⁹¹ Die über dem *Tod Mariä* dargestellte *Himmelfahrt Mariä* hat Ramboux gesondert auf einem weiteren Blatt abgebildet (*Kat. Nr. 306*). Es ist anzunehmen, dass die beiden Blätter zeitgleich entstanden sind (zur Datierung siehe S. 99) und im *Museum Ramboux* in der Düsseldorfer Kunstakademie untereinander hingen.

²⁶⁹⁰ Verzeichnis, Nr. 182. StA Düsseldorf, II 618, 26v. Mosler folgte ihm darin. MOSLER, Museum Ramboux, S. 41 - 42.

²⁶⁹¹ Vgl. Anm. 946.

Kat. Nr. 304Stigmatisation der hl. Katharina von Siena

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 54,8 x 31,1 cm. Darstellung: 47,2 - 4 x 23,7 cm. Kat. Nr. 224 (1851), Kat. Nr. 122 oder 123 (beide zusammengefasst, 1841), Verz. Nr. 219 (1840), Inv. Nr. 230²⁶⁹².

Nach Fresko. Ab 1526. Giovanni Antonio Bazzi, gen. Il Sodoma (1477 - 1549).

Siena, S. Domenico, Katharinenkapelle, links vom Altar.

Ramboux kopierte die beiden Fresken²⁶⁹³ aufgrund ihrer Berühmtheit infolge der Vergleiche mit Raffael,²⁶⁹⁴ die auch von den Nazarenern vorgenommen wurden. Vom Nazarener und Ramboux-Bekanntem Carl C. Vogel von Vogelstein (1788 - 1868) ist überliefert, dass er die frühen Arbeiten Sodomas verehrte; die hier kopierte hl. Katharina könne nach seinen Worten „unter die glücklichsten Erfindungen von Raffael [...] gezählt werden.“²⁶⁹⁵ Beim Erdbeben von 1798 blieben die beiden Fresken unbeschädigt; eine Restaurierung 1839 - 1849 hatte keine (denkbare verändernde) Auswirkung auf die kopierten Bildausschnitte.²⁶⁹⁶ Die Köpfe der Heiligen ließ Ramboux später auf Grundlage von heute nicht erhaltenen Durchzeichnungen für seine *Umrisse* lithografieren.²⁶⁹⁷

Literatur: ZIEMKE, Siena, S. 285 und Anm. 343. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX.

AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 17.

Kat. Nr. 305Verzückung der hl. Katharina von Siena

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 54,8 x 31,2 cm. Darstellung: 47,4 - 47,6 x 24,0 cm.

Kat. Nr. 225 (1851), Kat. Nr. 122 oder 123 (beide zusammengefasst, 1841), Verz. Nr. 218 (1840), Inv. Nr. 232²⁶⁹⁸.

Nach Fresko. Ab 1526. Giovanni Antonio Bazzi, gen. Il Sodoma. (1477 - 1549).

Siena, S. Domenico, Katharinenkapelle, rechts vom Altar.

Siehe auch *Kat. Nr. 304*.

Literatur: ZIEMKE, Siena, S. 285 und Anm. 343. Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX.

AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 19.

²⁶⁹² In der Düsseldorfer Inventarisierung mit „Verzückung der hl. Catharina von Siena“ falsch betitelt und hier korrigiert.

²⁶⁹³ RIEDL/SEIDEL, Kirchen von Siena, 2. 2, Abb. 627 und 628.

²⁶⁹⁴ Z. B. bei Della Valle und Lanzi. RIEDL/SEIDEL, Kirchen von Siena, 2. 1. 1., S. 586, und wohl auch, weil sie sich gut in die Ikonografiesammlung zur hl. Catharina fügen. ZIEMKE, Siena, S. 285.

²⁶⁹⁵ HOWITT, Overbeck, I, S. 310.

²⁶⁹⁶ RIEDL/SEIDEL, Kirchen von Siena, 2. 1. 1., S. 574.

²⁶⁹⁷ RAMBOUX, Umrisse, Nrn. 181 - 182.

²⁶⁹⁸ In der Düsseldorfer Inventarisierung mit „Stigmatisation der hl. Catharina von Siena“ falsch betitelt und hier korrigiert.

Kat. Nr. 306Himmelfahrt Mariä und Verkündigung

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 45,0 x 62,8 cm.

Unterhalb des Engels Gabriel und Maria mit brauner Feder: Innocenzo Francucci da Imola// Pinse il fresco in S. Michele al Bosco.

Kat. Nr. 226 (1851), Kat. Nr. 124 (1841), Verz. Nr. 231 (1840), Inv. Nr. 92.

Nach Fresko. Ab 1517. Innocenzo Francucci, gen. Innocenzo da Imola (1490-94 - 1547-50).

Bologna, S. Michele in Bosco, Cappella del Coro Notturmo.

Siehe auch **Kat. Nr. 303**.

Wann das vorliegende Aquarell und ein weiteres nach derselben Kapellenwand entstanden (**Kat. Nr. 303**) sind, ist nicht bekannt. Die Art der Beschriftung allerdings – in brauner Feder, in Ramboux' Handschrift innerhalb der wiedergegebenen Darstellung und nicht unterhalb oder daneben – könnte ein relativ frühes Entstehungsdatum vermuten lassen; auch das vollständige Ausfüllen des Blattes im Gegensatz zu den häufiger zu beobachtenden Blättern mit Rand lässt das Blatt vergleichbar erscheinen mit den Aquarellen, die er in Venedig und Ravenna um 1833 angefertigt hat.

Das Blatt ist eines der seltenen Beispiele für die Abbildung einer zusammenhängenden Wanddekoration, doch bedeutet dies nicht, dass Ramboux hier eine konkrete Ansicht des oberen Abschnitts der Chorwand liefert: Das Bildfeld mit der *Himmelfahrt Mariae* etwa scheint von Ramboux vergrößert worden zu sein. Das Bildfeld mit der Verkündigungsmaria ist beschnitten, d.h. die Darstellung passte nicht mehr in das vorgesehene Bildfeld hinein, so dass Ramboux das Lesepult am rechten Bildrand zu einem Teil nicht abbilden konnte; auch scheint Maria ein Stück zu weit nach rechts positioniert worden zu sein.

Kat. Nr. 307Stigmatisierung der hl. Katharina von Siena

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 54,7 x 39,9 cm. Darstellung: 45,2 - 4 x 34,3 - 7 cm. Unterhalb der Darstellung: Domenico Beccafumi detto Mecarino Pit Sanese.

Kat. Nr. 227 (1851), Verz. Nr. 270 (1840), Inv. Nr. 241.

Nach Tempera und Öl auf Holz. 212 x 152 cm. 1514/1515. Domenico Beccafumi (ca. 1484 - 1551). Siena, Pinakothek.

Es handelt sich hier um ein weiteres Blatt, das eine Ikonografie aus dem Leben der hl. Katharina zeigt und sich gut in die bisherige Sammlung zur Hagiographie der Heiligen einfügt. Ein sehr gelobtes Fresko desselben Inhalts hat Ramboux auch auf einem anderen Blatt kopiert (**Kat. Nr. 304**). Auch die Vorlage des vorliegenden Aquarells²⁶⁹⁹ war seit Vasari ein sehr bekanntes und geschätztes Gemälde:

²⁶⁹⁹ TORRITI, Beccafumi, Kat. Nr. P11 mit Abb. auf S. 70.

es galt als Hauptwerk des jungen Künstlers.²⁷⁰⁰ Ramboux liefert damit dem Betrachter die Möglichkeit, unterschiedliche, aber gelobte Auffassungen desselben Themas in unmittelbarem Nebeneinander zu vergleichen. Vom ausdrucksvollen Gesicht der Heiligen hat Ramboux eine Durchzeichnung angefertigt.²⁷⁰¹

Literatur: ZIEMKE, Siena, S. 284, Abb. 21 und Anm. 336.

Kat. Nr. 308

Flucht nach Ägypten und Bethlehemischer Kindermord

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 37,3 x 30,7 cm.

Kat. Nr. 228 (1851), Verz. Nr. 227 (1840), Inv. Nr. 188.

Nach Fresko. 1504 - 1506. Baldassare Peruzzi (1481 - 1536).

Rom, S. Onofrio, Apsiswand, 3. Fresko von links.

Rumohr erwähnt ein anderes Gemälde Leonardos in S. Onofrio, eine Madonna mit Kind.²⁷⁰² Ramboux wählte ein anderes: Das Motiv, auch erweitert zu *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, zählte in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu den auch von den Nazarenern häufig gewählten Bildthemen²⁷⁰³ und war für Ramboux auch deshalb ikonografisch interessanter. Der sich im Hintergrund des Freskos abspielende Kindermord ist in seiner Grausamkeit nur schemenhaft zu erkennen, was dem Empfinden der Nazarener entgegen kam. Das Fresko wurde 1622 restauriert, d.h. vergrößert übermalt,²⁷⁰⁴ und wohl in diesem Zustand von Ramboux kopiert. Dennoch offenbart die Wiedergabe im Vergleich zum gereinigten Fresko heute²⁷⁰⁵ kaum Abweichungen. Vielleicht auf eine nazarenische, emotionalisierende Interpretation zurückgehend erscheint Maria feingliedriger, der Kopf ist stärker geneigt, ihre Berührung des linken Kinderfüßchens erscheint zärtlicher.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 33.

Kat. Nr. 309

Fischzug Petri

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 47,0 x 53,8 cm.

Kat. Nr. 229 (1851), Kat. Nr. 113 (1841), Verz. Nr. 234 (1840), Inv. Nr. 210.

Nach Tapiserie. 490 x 440 cm. Entwurf: Raffael Santi (1483 - 1520) und Mitarbeitern wohl 1514/15 - 1516. Weberei: Manufaktur des Pieter van Aelst, Brüssel. 1517 - 1521.

Vatikan, ehemals Räume Papst Pius VII., heute Pinacoteca Vaticana.

²⁷⁰⁰ ZIEMKE, Siena, S. 285.

²⁷⁰¹ *Kopf der hl. Katharina*. (Linke Seite des Blattes). Bleistift auf transparentem Papier. 37,0 - 37,5 x 58,0. Oben mittig bez.: S. Caterina da Siena. Oben links bez.: Meccherino Beccafumi. Frankfurt, Städel, Grafische Sammlung. ZIEMKE, Siena, Kat. Nr. F X 20, Anm. 335.

²⁷⁰² RUMOHR, Italienische Forschungen, S. 415.

²⁷⁰³ JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD 1794 - 1872, Kat. Nr. 64, S. 216.

²⁷⁰⁴ Bei einer Restaurierung 1945 und 1948 wurden die Übermalungen größtenteils entfernt. FROMMEL, Baldassare Peruzzi, S. 47.

²⁷⁰⁵ TESTI, Affreschi, Abb. 18.

Ramboux kopierte insgesamt neun Tapisserien aus den zwei Serien, die in der Brüsseler Manufaktur des Pieter van Aelst nach Raffaels Entwürfen bzw. nach Entwürfen von Raffael-Schülern angefertigt wurden und zur Zeit Ramboux' gemeinsam in den nach Papst Pius V. benannten Zimmern im Vatikan hingen.²⁷⁰⁶ Sie galten als „die vollendetsten und urbildlichsten Darstellungen der Gegenstände“, wurden als Teil von Raffaels „Bilderbibel“²⁷⁰⁷ betrachtet und waren deshalb auch für Ramboux interessant. Aus der ersten Serie mit insgesamt zehn Szenen der Apostelgeschichte (sog. Arazzi della Scuola Vecchia) kopierte Ramboux sieben, aus der zweiten Serie mit Szenen aus dem Leben Jesu (sog. Arazzi della Scuola Nuova) zwei. Die Auswahl erklärt sich zumindest im Bezug auf die Apostelteppiche nicht allein durch ikonografische Vorlieben: nur von den abgebildeten Teppichen existieren auch die Kartons, die Raffael angefertigt hatte, und nur sie sind damit beglaubigte Raffael-Entwürfe. Auch Passavant bespricht nur die von Ramboux ausgewählten Apostelteppiche ausführlich.²⁷⁰⁸ Die zweite Serie wird Raffael-Schülern zugeschrieben und wurde deshalb weniger geschätzt.²⁷⁰⁹

Unter den Lukasbrüdern wurden die Apostelteppiche stark bewundert. Im Dezember 1810 wohnten sie der Präsentation der 1808 aus Frankreich wieder eingetroffenen Teppiche im Vatikan bei.²⁷¹⁰ Infolge der Bewunderung wurde verbreitet nach ihnen gezeichnet: Der Lukasbruder Scheffer von Leonardshoff (1795 - 1822) etwa hielt in seinem Skizzenbuch einzelne Figuren aus den Teppichen fest. Vom Spätnazarener Andreas Müller (1811 - 1890) ist überliefert, dass er nach den Tapisserien kopiert hat.²⁷¹¹ Es überrascht daher wenig, dass Ramboux die Teppiche abgebildet hat.

Wie auf den meisten bekannten Stichen nach den Tapisserien konzentrierte sich Ramboux nur auf die jeweiligen Hauptszenen. Die Blumengirlandenbordüre der Jesusteppiche sowie die vertikalen Seitenbordüren rechts oder links der Aposteldarstellungen mit antikisierenden Darstellungen und überwiegend profanen Allegorien ließ er unberücksichtigt; die Bildbordüre unterhalb der Aposteldarstellungen mit Szenen aus dem Leben des Auftraggebers, Papst Leo X. (Giovanni de' Medici, Pontifikat 1513 - 1521), bildet er nur in einem Fall ab (*Kat. Nr. 314*). Ramboux liefert damit eine im Sinne der christlichen Kunst „bereinigte“ Fassung der Teppiche. Aufgrund der guten und weitverbreiteten Kenntnis der Teppiche sind die Aquarelle nach den Tapisserien Raffaels von Carl Mosler in den Führern durch das *Museum Ramboux* relativ ausführlich kommentiert.²⁷¹²

²⁷⁰⁶ Passavant sah sie dort wohl zwischen Ostern 1835 und 1836. PASSAVANT, Rafael, 2, S. 261. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als Burckhardt an seinem Cicerone arbeitete, hingen die Tapeten an zwei Stellen der langen Verbindungsgalerie zwischen dem oberen Gang der Antiken und der Gemäldesammlung des Vatikans. BURCKHARDT, Cicerone, S. 168, Anm. 1.

²⁷⁰⁷ HAGEN, Briefe, III, 22.

²⁷⁰⁸ PASSAVANT, Rafael, 1, S. 271 ff.

²⁷⁰⁹ PASSAVANT, Rafael, 2, S. 261.

²⁷¹⁰ Brief von Friedrich Overbeck an seine Eltern vom 12. - 22. 12. 1810. StB Lübeck, Nachlaß Overbeck V, 6 Blatt 22.

²⁷¹¹ REITER, Wie im Wachen Traume, Kat. Nrn. 753 - 762. KOLLER, Das Ideal, S. 39, Anm. 140.

²⁷¹² „Auf Begehren des Papstes Leo X. entwarf und vollführte Rafael zum Theil unter andern eine Anzahl gemalter Kartone um in Arras Tapeten nach ihnen wirken zu lassen. Sieben der Original-Kartone besitzt die Krone von England in dem Schlosse zu Hamptoncourt. Die danach in Wolle, Seide und Goldfäden gewirkten Tapeten sieht man gegenwärtig im Vatikan zu Rom ausgestellt. Ihre ursprüngliche Bestimmung war für die päpstliche Kapelle dieses Gebäudes. Rafael erlebte die Ankunft derselben in Rom wenige Monate vor seinem Tode. Zu den sieben hier zuerst genannten hat Rafael die Kartone selbst, wenn auch durch Gehilfen unterstützt, ausgeführt zu den beiden darauf folgenden mag er bloß Entwürfe gemacht haben. – Die hier aufgestellten Nachbildungen zeigen die Tapeten mit einer Treue wobei selbst die Beeinträchti-

Wie der deutliche Lichtrand am unteren Blattrand des vorliegenden Aquarells zeigt, war die unterste Zeile der übernommenen Beschriftung von einem Passepartout oder Rahmen verdeckt und von den Museumsbesuchern nicht zu lesen. Die in grauer Feder übernommene Beschriftungen liest sich auf dem Aquarell: VRBE CAPTA PARTEM AVLA EORVM A PRÆDONIS DISTRACTORVM CONQVISITAM ANNAS MEMNOCAPICIVS GALLICA MILITIA PRÆPRESARCA ...[unleserlich] ATQ ... [unleserlich]/ MAGNI RAPHAELIS SANCTII URBIN^{TIS} PICTURAS TEXTIS AULAEIS EXPRESSAS IVBENTE LEONE X. P. M. AD VATICANI ORNAMENTVM PIUS VII. P. M. SVMPTV NON EXIGUO REDEMPTRAS ET INSTAURATAS IN SPLENDIDOREM/ LOCVM ARTI[?]VM COMMODITAM [sic] COLLOCANDAS MANDAVIT A M DCCCXIV.

Kat. Nr. 310

Tod des Ananias

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. 46,0 x 70,5 cm.

Kat. Nr. 230 (1851), Kat. Nr. 114 (1841), Verz. Nr. 235 (1840), Inv. Nr. 211.

Nach Tapisserie. 490 x 630 cm. Entwurf: Raffael Santi (1483 - 1520) und Mitarbeitern. Weberei: Manufaktur des Pieter van Aelst, Brüssel. 1517 - 1521.

Vatikan, ehemals Räume Papst Pius VII., heute Pinacoteca Vaticana.

Siehe *Kat. Nr. 30* und ferner *S. 227*.

Kat. Nr. 311

Schlüsselübergabe an Petrus

Gouache, Aquarell und Goldhöhnung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 46,4 x 70,8 cm.

Kat. Nr. 231 (1851) Kat. Nr. 115 (1841), Verz. Nr. 236 (1840), Inv. Nr. 212.

Nach Tapisserie. 490 x 640 cm. Entwurf: Raffael Santi (1483 - 1520) und Mitarbeitern. Weberei: Manufaktur des Pieter van Aelst, Brüssel. 1517 - 1521.

Vatikan, ehemals Räume Papst Pius VII., heute Pinacoteca Vaticana.

Siehe auch *Kat. Nr. 309*.

Vergleicht man die farbige Ausführung der Aquarelle nach den Tapisserien untereinander, fallen, wie auch bei Aquarellen nach Fresken, Mosaiken und Tafelgemälden, Unterschiede auf, die auf den individuellen Erhaltungszustand des Teppichs schließen lassen. Im vorliegenden Fall verwendet Ramboux die feinen Goldhöhnungen auf dem orangeroten Gewand der Hauptfigur Petrus wesentlich sparsamer als beispielsweise auf dem Aquarell nach dem *Opfer zu Listria* (*Abb. Kat. Nr. 310*) oder nach *Petrus und Johannes einen Krüppel heilend* (*Abb. Kat. Nr. 313*): Das Gewand wirkt stumpf und zudem weisen dunkle Schraffuren auf die Verschmutzung des Teppichs in diesem Bereich hin. Dieser Befund

gungen der Fleischfärbung durch die Zeit erkennbar ist.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 14 und MOSLER, Museum Ramboux, S. 42 - 43.

deckt sich mit dem heute zu beobachtenden Erscheinungsbild, auch bezüglich der beiden anderen genannten Teppiche. Dennoch sind stärkere Beschädigungen oder fadenscheinige Bereiche, die die Teppiche bestimmt bereits in den 1830er Jahren aufwiesen, auf den Aquarellen nicht zu erkennen. Hier pflegte Ramboux die „historisch fundierte Rekonstruktion“, um den Gesamteindruck nicht zu stören. Die Hinweise auf Verschmutzung und Abnutzung hingegen sind so subtil und nur durch genaues Hinsehen und Vergleichen zu erkennen, dass sie dem „Kunstgenuss“ nicht abträglich waren.

Kat. Nr. 312

Das Opfer zu Listria

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 46,5 x 73,7 cm.

Kat. Nr. 232 (1851), Kat. Nr. 116 (1841), Verz. Nr. 237 (1840), Inv. Nr. 212 A.

Nach Tapiserie. 490 x 580 cm. Entwurf: Raffael Santi (1483 - 1520) und Mitarbeitern. Weberei: Manufaktur des Pieter van Aelst, Brüssel. 1517 - 1521.

Vatikan, ehemals Räume Papst Pius VII., heute Pinacoteca Vaticana.

Siehe auch **Kat. Nr. 309**.

An Schulter und Oberarm des Greises am linken Rand im Vordergrund sind dunkelblaue Flecken und Schraffuren zu erkennen, die auf eine Verschmutzung des Teppichs in diesem Bereich hinweisen (*Abb. 109*). Vergleichbare Hinweise finden sich auch am Kopf der vorne neben dem Stier knienden Frau und im rechten Bereich des Übergewands des Mannes, der hinter dem Mann mit der Axt steht. Siehe ferner *S. 227*.

Kat. Nr. 313

Predigt Pauli in Athen

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 46,3 x 58,5 cm.

Kat. Nr. 233 (1851), Kat. Nr. 117 (1841), Verz. Nr. 238 (1840), Inv. Nr. 213.

Nach Tapiserie. 490 x 520 cm. Entwurf: Raffael Santi (1483 - 1520) und Mitarbeitern. Weberei: Manufaktur des Pieter van Aelst, Brüssel. 1517 - 1521.

Vatikan, ehemals Räume Papst Pius VII., heute Pinacoteca Vaticana.

Siehe **Kat. Nr. 309**.

Kat. Nr. 314

Erblindeter Elimas vor dem Proconsul

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 46,2 x 73,5 cm.

Kat. Nr. 234 (1851), Kat. Nr. 118 (1841), Verz. Nr. 239 (1840), Inv. Nr. 214.

Nach Tapiseriefragment. 210 x 590 cm. Entwurf: Raffael Santi (1483 - 1520) und Mitarbeitern. Weberei: Manufaktur des Pieter van Aelst, Brüssel. 1517 - 1521.

Vatikan, ehemals Räume Papst Pius VII., heute Pinacoteca Vaticana.

Siehe auch *Kat. Nr. 309*.

1841 geht Mosler im Führer durch das *Museum Ramboux* relativ ausführlich auf das Einzelschicksal dieser kopierten Tapisserie ein,²⁷¹³ auch um die spezifische Form der abgeschnittenen Darstellung zu erklären. Aufgrund der historischen Beschädigung des Teppichs gab Ramboux nur die erhaltene obere Hälfte des Teppichs wieder und begradigte den beschädigten, unregelmäßigen Schluss des Teppichs. Abgetrennt durch einen ca. 7 cm breiten, weißen Streifen schloss Ramboux die rötliche Borte an, von denen alle originalen Aposteldarstellungen umlaufen werden, und gibt am rechten Rand das gewebte Muster für wenige Zentimeter wieder – wie auch auf anderen Aquarellen, überlässt er es dem Betrachter, das Muster entsprechend fortzudenken. Auf die Borte folgt nun eine mit bildlichen Szenen aus dem Leben Papst Leos X. versehene, auf der Tapisserie mit beige und goldenen Fäden gewebte breite Borte. Ramboux wählte hier die Borte des Teppichs *Petrus und Johannes einen Krüppel heilend* (*Kat. Nr. 313*), wohl aufgrund des dort mittig gelegenen Bildes zweier gegenständiger Löwen, unter denen sich die Beschriftung „LEO X PONT. MAX.“ befindet und die Beziehung zum Stifter der Tapisserien herstellt. Auf diese kompilierende Abbildung verschiedener Tapisserien weist Mosler in dem Museumsführer von 1841 hin, in dem folgenden Katalog von 1851 jedoch fehlt dieser Hinweis. Zwar waren die Wandteppiche unter Künstlern durch eine zahlreiche Anzahl von Nachstichen – von denen auch die Düsseldorfer Akademielehrsammlung diejenigen wenigen, die die Bordüren abbilden, enthielt – so bekannt, dass sie diese Ergänzung als eine solche erkennen mussten, doch galt dies nicht zwingend auch für andere Betrachter. Vielleicht aber hat dieser Fehlrezeption die zumindest für die 1860er Jahre überlieferte Hängung der Tapisserie-Aquarelle in unmittelbarer Nähe zu den wohl ebenfalls gerahmten Kupferstichen nach den Raffael-Kartons vorgebeugt. Hier hätte sich der Betrachter auch über die vertikalen Seitenbordüren, die Ramboux konsequent nicht abbildet, informieren können: zu ihrer Existenz schweigt auch Mosler. Siehe ferner *S. 228*.

Kat. Nr. 315

Petrus und Johannes einen Krüppel heilend

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 46,0 x 71,8 cm.

Kat. Nr. 235 (1851), Kat. Nr. 119 (1841), Verz. Nr. 240 (1840), Inv. Nr. 215.

Nach Tapisserie. 490 x 570 cm. Entwurf: Raffael Santi (1483 - 1520) und Mitarbeitern. Weberei: Manufaktur des Pieter van Aelst, Brüssel. 1517 - 1521.

Vatikan, ehemals Räume Papst Pius VII., heute Pinacoteca Vaticana.

Siehe auch *Kat. Nr. 309*.

Sehr detailliert hat Ramboux die Goldfäden herausgearbeitet, die das rote Gewand Petri durchziehen. (*Abb. 136*).

²⁷¹³ „Von dieser Tapete ist nur die obere Hälfte erhalten, weil, durch die Franzosen im Revolutionskriege geraubt und verkauft, ein roher habsüchtiger Ankäufer den Versuch machte, den Ertrag der eingewirkten Goldfäden durch Verbrennung der andern Hälfte zu prüfen. – Die hier zur Ausfüllung angebrachten einfarbigen Darstellungen zeigen die Art der Verzierungen unter den übrigen Tapeten durch eine Folge in gleicher Weise das Leben Leo X. enthaltend.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 14.

Kat. Nr. 316Himmelfahrt Christi

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 46,0 x 54,8 cm.

Kat. Nr. 236 (1851), Kat. Nr. 120 (1841), Verz. Nr. 241 (1840), Inv. Nr. 216.

Nach Tapiserie. Ca. 545 x 608 cm. Entwurf: Raffael Santi (1483 - 1520) und Mitarbeiter. Weberei: Manufaktur des Pieter van Aelst, Brüssel. 1524 - 1531.

Vatikan, ehemals Räume Papst Pius VII., heute Pinacoteca Vaticana.

Siehe auch **Kat. Nr. 309**.

Aus der Tapisserieserie *Arazzi della Scuola Nuova* mit Szenen aus dem Leben Jesu kopierte Ramboux nur zwei Wandteppiche. Passavant nannte die Ausführung der vorliegenden Tapiserie als sehr mittelmäßig.²⁷¹⁴ Wie bereits bei der Abbildung der Wandteppiche aus der Apostelserie konzentriert sich Ramboux auch hier nur auf die christliche Ikonografie und ließ die Bordüre um diese Darstellung unberücksichtigt. Er gleicht damit die verschiedenen Tapisserieserien aus den verschiedenen Serien aneinander an – in der Zusammenschau scheinen die neun Tapisserieserienkopien eine zusammenhängende Bilderserie abzubilden, ermöglichten aber auch ein unmittelbares Vergleichen der Darstellungen untereinander.

Kat. Nr. 317Sendung des heiligen Geistes

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier. Darstellung: 46,0 x 61,2 cm.

Kat. Nr. 237 (1851), Kat. Nr. 121 (1841), Verz. Nr. 242 (1840), Inv. Nr. 217.

Nach Tapiserie. Ca. 545 x 608 cm. Entwurf: Raffael Santi (1483 - 1520) und Mitarbeiter. Weberei: Manufaktur des Pieter van Aelst, Brüssel. 1524 - 1531.

Vatikan, ehemals Räume Papst Pius VII., heute Pinacoteca Vaticana.

Siehe **Kat. Nr. 309**.

Kat. Nr. 318Madonna mit Kind und Stifter

Wohl Gouache, Aquarell über Bleistift auf Papier. Maße unbekannt.

Kat. Nr. 238 (1851), Kat. Nr. 109 (1841), Verz. Nr. 226 (1840).

Nach Fresko. Leonardo da Vinci (1452 - 1519).

Rom, S. Onofrio, Kreuzgang.

Passavant charakterisiert Leonardo als „hauptsächlich dramatisch“, „in seinen Werken liegt eine unübertroffene Tiefe des Geistes und ein großer innerer Zusammenhang.“²⁷¹⁵ Der Lukasbruder Franz

²⁷¹⁴ PASSAVANT, Raffael, 2, S. 270.

²⁷¹⁵ [PASSAVANT], Ansichten, S. 48.

Pffor (1788 - 1812) sah Leonardo seiner Zeit voraus und lobte dabei vor allem sein malerisches Können, das so „unendlich ohne Härte“ sei, eine schöne Wirkung ohne Effekte habe, eine Harmonie ohne Eintönigkeit besäße und schöne Farben aufwiese ohne grell zu sein. Leonardo sei aber auch der (unschuldige) Grund für die nachfolgende „verderbte Manier der späteren Maler, von denen Michelangelo Caravaggio das Haupt war.“²⁷¹⁶ Im Führer durch das Museum Ramboux ist zu Leonardo zu lesen: „Er war der Erste der die Malerei der Neueren auf die Stufe der höchsten Ausbildung erhob und welcher vorzüglich auch durch wissenschaftliche Leistungen dahin zielte, leichtsinnige Praktiken entgegen zu wirken.“²⁷¹⁷ Unter Nazarenern war Leonardo auch als Porträtmaler geschätzt,²⁷¹⁸ auf dem von Ramboux kopierten Fresko hätte man dies an der Darstellung des Stifters studieren können. Während dieses Fresko ein relativ unbekanntes Werk Leonardos war, hat Ramboux nach dem wohl bekanntesten und unter Nazarener hoch geschätzten Fresko *Das letzte Abendmahl* im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie, Mailand,²⁷¹⁹ ein Aquarell und einige Zeichnungen angefertigt; diese Abbildungen verblieben jedoch in Ramboux' Besitz. Die Aquarellkopie ist nach der Versteigerung seines Nachlasses verschollen.

Kat. Nr. 319

Gruppe von Auferstehenden.

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 47,0 x 39,0 cm.

Kat. Nr. 239 (1851), Kat. Nr. 130 (1841), Verz. Nr. 225 (1840), Inv. Nr. 220.

Nach Fresko. Ausschnitt aus *Das Jüngste Gericht*. Das gesamte Fresko: 1375 x 1220 cm. 1536 - 1541.

Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564).

Vatikan, Sixtinische Kapelle, Altarwand.

Michelangelo galt auch unter den Nazarenern vor allem wegen seiner physischen und künstlerischen Leistungen in der Sixtina als herausragende Künstlerpersönlichkeit. Passavant bezeichnet ihn als „Riesengeist“, nennt ihn „grandios“, „reicher und kühner in der Phantasie“ als Leonardo und betont seine Eigentümlichkeit,²⁷²⁰ die sich besonders in der emotionalen Eindringlichkeit („terribilita“) seiner Schilderungen manifestiert. Der Lukasbruder Peter Cornelius (1783 - 1867) charakterisierte Michelangelo in seinen Münchner Loggien-Freskoentwürfen durch Attribute wie (körperliche) Stärke, kühnen Aufschwung der Phantasie und göttlichen Tiefsinn.²⁷²¹ Der von Ramboux hier wiedergegebene Ausschnitt aus dem Fresko in der Sixtinischen Kapelle ermöglicht den Vergleich mit den Auferstehenden im *Jüngsten Gericht* Luca Signorellis in der Brizio Kapelle des Orvieto Doms (**Kat. Nr. 240**). Die Beziehung Signorelli - Michelangelo wird bei Passavant besonders betont. Von Signorellis Fresken in Orvieto lernte Michelangelo Kühnheit der Ideen und die Auffassung des Körperlichen. Im di-

²⁷¹⁶ LEHR, Franz Pffor, S. 280.

²⁷¹⁷ [MOSLER], Verzeichnis, S. 13.

²⁷¹⁸ BÜTTNER, Peter Cornelius, 2, S. 95 - 96.

²⁷¹⁹ HOWITT, Overbeck, I, S. 311.

²⁷²⁰ [PASSAVANT], Ansichten, S. 49.

²⁷²¹ BÜTTNER, Peter Cornelius, 2, S. 99 - 100.

rekten Vergleich bleibt das *Jüngste Gericht* Michelangelos nach der Meinung Passavants und der Nazarener allerdings hinter dem Signorellis in Orvieto zurück: Michelangelo gestaltete es weniger reich und umfassend.²⁷²² Diese „Abwertung“ war jedoch kaum (allein) ein Grund für die nur ausschnitthafte Wiedergabe durch Ramboux. Das Fresko²⁷²³ konnte aufgrund seiner enormen Größe kaum auf einen handlichen Papierbogen gebannt werden und dabei die ausdrucksstarken Figuren ausreichend erkennbar abbilden. Denn offenbar lag Ramboux' Motivation darin, die Figuren in ihrer anatomischen Auffassung und emotionalen Eindringlichkeit in ausreichender Größe abzubilden und dadurch mit den Figuren Signorellis vergleichbar zu machen. Die Auswahl der Figuren erklärt sich auch durch die relativ gute Erreichbarkeit mithilfe eines relativ niedrigen Gerüsts, denn sie befinden sich im unteren linken Bereich des Freskos. Bei der Ausschnittwahl blendet Ramboux die Figuren, die eigentlich links und rechts angeschnitten werden müssten, aus. Skizziert wirkt die Figurengruppe um den liegenden Auferstehenden im Hintergrund, auch die Wiese ist blasser als auf dem Fresko heute – nicht unbedingt als Versuch zu werten, der Darstellung mehr Tiefe zu verleihen, sondern vielleicht tatsächlich eine Fehlinterpretation aufgrund der Verschmutzung des Freskos.

Minimale Ungenauigkeiten betreffen die Haltung des linken Arms des (auch auf dem Fresko) nur schemenhaft gegen den blassblauen Himmel abgesetzten Auferstehenden oder den etwas stärker in den Nacken gelegten Kopf der Figur unmittelbar davor. Den Kopf eines Auferstehenden am Knie des Liegenden hat Ramboux offenbar nicht erkannt, denn er fehlt auf dem Aquarell. Wohl nicht allein aufgrund der Verschmutzung des Freskos oder der Übertragung ins Aquarell sind die Muskeln der beiden Auferstehenden im Vordergrund weniger deutlich herausgearbeitet, so dass die Körper glatter und weicher wirken. Ramboux milderte das Körperliche auf ein ihm natürlicher wirkendes Maß, indem er die Schulterpartie des Auferstehenden im zentralen Vordergrund schmaler wiedergibt, so dass auch das proportionale Verhältnis von Kopf zu Körper harmonischer erscheint.

Im Katalog zum *Museum Ramboux* wird relativ ausführlich auf die Stiftung der Sixtinischen Kapelle eingegangen und auf die übrigen Ramboux-Aquarelle nach Fresken dieser Kapelle verwiesen.²⁷²⁴

Kat. Nr. 320

Prophet Jeremias und Sibylle Persica

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 35,0 x 44,0 cm.

Kat. Nr. 240 (1851), Kat. Nr. 125 (1841), Verz. Nr. 223 oder 224 (1840), Inv. Nr. 221.

Nach Fresko. Um 1510. Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564).

Vatikan, Sixtinische Kapelle, Gewölbezwickel des 10. und 8. Jochs.

²⁷²² [PASSAVANT], Ansichten, S. 44.

²⁷²³ CHIERICI, Die Sixtinische Kapelle, Tafel 40 und S. 58 - 68. PFEIFFER, Die Sixtinische Kapelle, Abb. 174 - 175 und S. 253 - 332.

²⁷²⁴ „[...] nachdem die Seitenwände schon von älteren Künstlern gemalt waren, davon oben zwei Stücke, nämlich von D. Ghirlandajo (s. Nr. 80) [hier Kat. Nr. 222] und von Botticelli (s. Nr. 97) [hier Kat. Nr. 217] vorkommen, nun auch an die Decke, [...]“ „Zur gleichen Zeit, als Rafael von Urbino den ersten Saal im Vatikan malte (1508 bis 1511) vollführte Buonarroti diesen Auftrag durch unvergleichliche Leistung. Von den darin vorkommenden Propheten und Sibyllen, ferner aus der Geschichte der ersten Menschen, sind hier folgende gewählt - Die Propheten und Sybillen sind in den Urbildern durch Architektur gesondert.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 15.

Siehe auch *Kat. Nr. 319*.

Auch dieses Aquarell und die folgenden drei Blätter nach den Gewölbefresken der Sixtina (*Kat. Nr. 320 - 324*) sollten die Figurenauffassung Michelangelos und die Ausdrucksstärke seiner Figuren anschaulich darstellen, nicht zuletzt auch die der weiblichen Figur.

Die Freskoausmalung der Decke waren seit jeher Hauptattraktionen für Kunstliebhaber gewesen und waren sowohl vor als auch nach Ramboux in aufwändigen Reproduktionen festgehalten worden.²⁷²⁵

Der bedeutende Kunstsammler Adolf F. Graf von Schack (1815 - 1894) beispielsweise sollte zwischen 1869 und 1872 drei der von Ramboux aquarellierten Fresken, allerdings in Öl und in größerem Maßstab als Ramboux, für seine Kunstsammlung kopieren lassen.²⁷²⁶ Die Sibyllen erschienen Schack als die „hehersten Frauengestalten, die die bildende Kunst je geschaffen hat“; der Prophet Jeremias erschien ihm voll von „überwältigendem Schmerz, als laste das ganze Weltall auf ihm“; vielleicht wirkte der Prophet auf Ramboux ganz ähnlich. Auf zwei Blättern präsentiert Ramboux jeweils eine Sibylle und einen Propheten, die sich auch im Gewölbe mittelbar nebeneinander befinden, nur getrennt durch ein einzelnes Freskofeld. Ramboux betonte die räumliche Beziehung der Figuren durch ein gemeinsames Schriftfeld, auf dem sich die Namen der Dargestellten befinden. Auf dem Fresko befinden sich die Namen jeweils gesondert auf eigenen Schrifttafeln unterhalb der Darstellung. Ausgeblendet sind bei Ramboux jeweils die Scheinarchitekturen seitlich der Figuren²⁷²⁷ – worauf Mosler 1841 im Führer durch das *Museum Ramboux* hinweist²⁷²⁸ –, lediglich angedeutet sind die Sitzbänke. Die Faltenwürfe der Gewänder weisen bei beiden Figuren einen etwas weicheren Verlauf auf, zudem hat Ramboux durch das Hinzufügen weniger Falten die Körperlichkeit der Figuren erhöht, wie zum Beispiel am vom Betrachter aus linken Knie der Sibylle oder am Oberschenkel des anderen Beins. Für die Abbildung der Gewölbefresken bediente sich der Kopist Schacks, Karl J. Schwarzer (um 1825 - 1896), wie auch Ramboux eines Gerüsts und setzte sich hier aufgrund der großen Höhe der Decke physischer Gefahr aus – ansatzweise vergleichbar mit den Gefahren und Unbequemlichkeiten, die Michelangelo zu erleiden hatte; für den Romantiker Ramboux ein Akt der „Einfühlung“ in die Künstlerpersönlichkeit Michelangelo der besonderen Art. Die Verschmutzung der Fresken durch Kerzenruß, Weihrauch und Staub, die Schwarzer beklagte, müssen auch Ramboux vor Probleme gestellt haben. Die auf den Aquarellen vereinzelt zu beobachtenden dunkelbläulichen Flecken im Bereich des Inkarnats scheinen auf die Verschmutzung des Originals zu verweisen. Tatsächlich wirkt die Farbigkeit im Vergleich zu der strahlenden Farbigkeit der gereinigten Fresken heute matt und schmutzig – sie ist vergleichbar mit kolorierten Chromolithografien und Fotografien aus der Zeit 1871²⁷²⁹ bzw. 1898 - 1933²⁷³⁰ oder Fotografien aus der Zeit vor der tiefgreifenden Reinigung der Fresken 1990 - 1994.²⁷³¹ Aber nicht nur die

²⁷²⁵ Dazu allgemein: *La Sistina Riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del cinquecento alla campagne fotografica* Anderson, hrsg. v. Alida Molto. Ausst. Kat. Istituto Nazionale per la grafica 1991, Rom 1991.

²⁷²⁶ RUHMER, Schack-Galerie, II, S. 292 - 296.

²⁷²⁷ MICHELANGELO. *LA CAPPELLA SISTINA*, 1, Abb. 48/1 und Detailabb. 48/5 und 48/7 (Prophet Jeremias); Abb. 38/1 und Details Abb. 38/6 - 8 (Sibylle Persica).

²⁷²⁸ „Die Propheten und Sybillen sind in den Urbildern durch Architektur gesondert.“ [MOSLER], Verzeichnis, S. 15.

²⁷²⁹ *LA SISTINA RIPRODOTTA*, Kat. Nr. 46/1, Tav. IV (Prophet Jeremias).

²⁷³⁰ *LA SISTINA RIPRODOTTA*, Kat. Nr. 61/9, Tav. XII (Prophet Jeremias) und Kat. Nr. 61/12, Tav. XV (Sibylle Persica).

²⁷³¹ MICHELANGELO. *LA CAPPELLA SISTINA*, 2, Kat. Nr. 48, Abb. auf S. 301 (Prophet Jeremias); Kat. Nr. 38, Abb. auf S. 282 (Sibylle Persica).

Verschmutzung beeinträchtigte Ramboux bei der Wiedergabe, auch die von Schwarzer bemerkte schlechte Beleuchtung muss besonders die Farbigkeit der Aquarelle beeinträchtigt haben. Konsequenterweise hat Ramboux, wie bei nahezu allen Aquarellen, Risse im Putz oder andere oberflächliche Beschädigungen. Im vorliegenden Fall übernahm Ramboux die dunkle Fläche um den Kopf des linken Putto – tatsächlich handelt es sich hier nicht um eine Schattierung, sondern eine Beschädigung durch Salzausblühungen, die auch das Gesicht des Engels versehrt haben.

Kat. Nr. 321

Prophet Zacharias und Sibylle Delphica

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 35,0 x 44,0 cm.

Kat. Nr. 241 (1851), Kat. Nr. 126 (1841), Verz. Nr. 223 oder 224 (1840), Inv. Nr. 219.

Nach Fresko. Um 1510. Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564).

Vatikan, Sixtinische Kapelle, Gewölbezwickel des 1. und 2. Jochs.

Siehe auch *Kat. Nrn. 319 und 320*.

Beide hier wie auf *Kat. Nr. 320* zusammengeführten Freskofelder²⁷³² befinden sich nahe der Eingangswand. Der Prophet an der Stirnseite, die Sibylle mittelbar links daneben auf der Längsseite. Abweichungen sind, abgesehen von der etwas blässeren Farbigkeit und flacheren Kontrastierung infolge Staubs und Verschmutzung der Fresken zu Ramboux' Zeit – auch hier ähnelt die Farbgebung auf dem Aquarell einer Chromolithografie von 1877,²⁷³³ kolorierten Fotografien aus dem Zeitraum von 1898 - 1933²⁷³⁴ und Fotografien vor der tiefgreifenden Reinigung der Fresken 1990 - 1994²⁷³⁵ – kaum zu entdecken. Die Fältelung beispielsweise des Kopftuchs der Sibylle gerät Ramboux etwas zu weich. Die Figur des Propheten wirkt auf dem Aquarell breiter. Getreu übernahm Ramboux die partiellen dunklen Übermalungen im oberen Bereich des Buchdeckels oder des grünen Gewandes, die aus dem 18. Jahrhundert stammen und heute entfernt sind; auch der veränderte Faltenwurf im Bereich des Rückens unterhalb des Arms geht auf die Übernahme einer Übermalung zurück.²⁷³⁶

Kat. Nr. 322

Belebung Adams

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 26,0 x 57,5 cm.

Kat. Nr. 242 (1851), Kat. Nr. 127 (1841), Verz. Nr. 220 (1840), Inv. Nr. 223.

Nach Fresko. Um 1511. Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564).

Vatikan, Sixtinische Kapelle, Gewölbespiegel, 7. Joch.

²⁷³² MICHELANGELO. LA CAPPELLA SISTINA, 1, Abb. 7/1 und Detailabb. 7/5 und 7/6 (Prophet Zacharias); Abb. 12/1 und Detailabb. 12/6 und 12/7 (Sibylle Delphica).

²⁷³³ LA SISTINA RIPRODOTTA, Kat. Nr. 46/2, Tav. V (Sibylle Delphica).

²⁷³⁴ LA SISTINA RIPRODOTTA, Kat. Nr. 61/6, Tav. IV (Prophet Zacharias); Kat. Nr. 61/10 (Sibylle Delphica).

²⁷³⁵ MICHELANGELO. LA CAPPELLA SISTINA, 2, Kat. Nr. 7, Abb. auf S. 220 (Prophet Zacharias); Kat. Nr. 12, Abb. auf S. 230 (Sibylle Delphica).

²⁷³⁶ MICHELANGELO. LA CAPPELLA SISTINA, 2, Kat. Nr. 7, S. 221 mit Abb. 2 - 3 und S. 222, Abb. 5.

Siehe auch *Kat. Nrn. 319 und 320*.

Ramboux fertigte auch eine Zeichnung nach dem rechten Detail dieser bereits zu seiner Zeit sehr bekannten Szene an, die aber vielleicht früher als das Aquarell entstanden ist.²⁷³⁷ Auch d'Agincourt wählte zuvor aus den Deckenfresken die *Belebung Adams* neben der *Erschaffung Evas* (*Kat. Nr. 323*) aus.²⁷³⁸ Kleinere Abweichungen des vorliegenden Aquarells vom Fresko heute betreffen etwa die Gestaltung des roten Mantels Gottvaters besonders in der rechten oberen Ecke oder das blaue Tuch am unteren Rand; sehr wahrscheinlich wollte Ramboux vermeiden, dass der Mantel und das Tuch durch die gewählten Darstellungsränder beschnitten werden und passte sie deshalb entsprechend an. Aus einem ähnlichen Grund ließ Ramboux den angeschnittenen Arm der allegorischen Figur, die am unteren linken Bildrand bei dem gewählten Ausschnitt eigentlich sichtbar werden müsste, unberücksichtigt. Unstimmig ist die Haltung der Figur Gottvaters (*Abb. 108*): sein zu Adam ausgestreckter Arm ist bei Ramboux stärker durchgedrückt, die Haltung des Oberkörpers ist aufrechter, der Zeigefinger der anderen Hand ruht mit deutlich weniger Gewicht auf der Schulter des Engels. Überhaupt fallen in der Gruppe Gottvaters relativ deutliche Abweichungen auf: oberhalb der (vom Betrachter aus) rechten Schulter Gottvaters zeigt Ramboux nur zwei statt drei Engelsköpfe (auch auf dem Stich bei d'Agincourt sind drei zu erkennen), die Köpfe der beiden Engel unterhalb des (vom Betrachter aus) linken Arms sind in Haltung und Position zueinander leicht verändert, gleiches gilt für die übrigen Engel auf der rechten Seite. Das Fresko sah Ramboux verschmutzter als heute²⁷³⁹ – wohl war es ähnlich verschmutzt wie vor der tiefgreifenden Reinigung von 1990 - 1994²⁷⁴⁰ oder wie es ältere Schwarz-Weiß Fotografien aus dem Zeitraum 1880 - 1910 vermuten lassen.²⁷⁴¹ Die dunkelgrauen Flächen auf dem hellen Grund finden sich auf den erwähnten älteren Fotos; sie sind *a tempera* aufgetragen und damit keine Verschmutzungen. Die dunkelblauen Flecken an Armen, Kopf und Oberschenkel Gottes finden sich zwar auf den Fotos nicht, verweisen aber wohl auf stärkere Verschmutzungen des Freskos. Die erwähnten Unstimmigkeiten sind allerdings nicht darauf zurückzuführen, denn die angesprochene Bleistiftzeichnung der Gottvater-Gruppe, in lockerer Zeichenweise zu unbekanntem Datum von Ramboux angefertigt, zeigt die genannten Abweichungen nicht. Wohl aber wegen der Verschmutzung ist die Farbigkeit weniger strahlend. Die flachere Modellierung besonders einiger Engel findet sich aber so auch auf dem Fresko. Eine bewusste Milderung der muskulösen Körperlichkeit der Figuren, wie auf der Kopie nach einem Ausschnitt aus Michelangelos *Jüngstem Gericht* beobachtet (*Kat. Nr. 319*), fällt auf diesem Blatt kaum auf.

²⁷³⁷ *Gottvater umgeben von Engeln*. Bleistift auf Papier. 34 x 24,5 cm. Um 1820. ROBELS/HELLER/VEY, Ramboux, *Kat. Nr. 78*, Abb. auf S. 144.

²⁷³⁸ SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, VI, pl. CCIII.

²⁷³⁹ MICHELANGELO. LA CAPPELLA SISTINA, 1, Abb. 35/1 - 11.

²⁷⁴⁰ MICHELANGELO. LA CAPPELLA SISTINA, 2, *Kat. Nr. 35*, Abb. auf S. 276.

²⁷⁴¹ LA SISTINA RIPRODOTTA, *Kat. Nr. 57/17* und *Kat. Nr. 60/20*.

Kat. Nr. 323Erschaffung Evas

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 24,0 x 29,2 cm.

Kat. Nr. 243 (1851), Kat. Nr. 128 (1841), Verz. Nr. 221 (1840), Inv. Nr. 218.

Nach Fresko. Um 1511. Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564).

Vatikan, Sixtinische Kapelle, Gewölbespiegel, 6. Joch.

Siehe auch *Kat. Nrn. 319 und 320*.

Der bedeutende Kunstsammler Adolf F. Graf von Schack (1815 - 1894) sah um 1870 in der Darstellung Evas „Hoheit und Lieblichkeit in nicht wieder dagewesener Weise vermählt“ und empfand den Schlaf Adams „unübertrefflich ausgeführt“.²⁷⁴² Vielleicht empfand Ramboux das sehr bekannte Fresko in ähnlicher Weise.

Wie zuvor d'Agincourt²⁷⁴³ wählte auch Ramboux die *Belebung Adams* und die *Erschaffung Evas* (*Kat. Nr. 322*) als Darstellungen aus den Deckenfresken aus. Wie auch bei den übrigen Abbildungen nach dem Gewölbe konzentriert sich Ramboux allein auf die jeweilige Darstellung und blendet die angrenzenden und eigentlich sichtbaren angeschnittenen Figuren aus. Weitere Abweichungen vom Fresko heute²⁷⁴⁴ sind minimal. Allein der Baumstumpf zeigt den rechten Astansatz mit leicht veränderten Verästelungen, Evas Bauch ist auf dem Aquarell etwas ausladender und der Bart Gottvaters etwas kürzer und dem nazarenischen Ideal gemäß glatter. Die Gesichtszüge wie auch der lineare Stil Michelangelos insgesamt wirken nicht zuletzt wegen der Übertragung in die Aquarelltechnik weicher. Die schmutzig anmutende Farbigkeit trifft den verschmutzten Zustand des Freskos zu Ramboux' Zeit wohl recht genau – sie ähnelt der des Freskos vor der tiefgreifenden Reinigung 1990 - 1994²⁷⁴⁵ (*Abb. 125*) und fällt besonders im Bereich des Himmels auf. Der Aststumpf, der heute zwischen den Händen Adams erkennbar ist (*Abb. 124*), ist auf dem noch verschmutzten Fresko nicht zu erkennen und fehlt entsprechend bei Ramboux.

Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 38.

Kat. Nr. 324Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies

Gouache und Aquarell auf Papier. Darstellung: 26,5 x 57,8 cm.

Kat. Nr. 244 (1851), Kat. Nr. 129 (1841), Verz. Nr. 222 (1840), Inv. Nr. 222.

Nach Fresko. Um 1511. Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564).

Vatikan, Sixtinische Kapelle, Gewölbespiegel, 5. Joch.

²⁷⁴² RUHMER, Schack-Galerie, II, S. 297.

²⁷⁴³ SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'art, VI, pl. CCIII.

²⁷⁴⁴ MICHELANGELO. LA CAPPELLA SISTINA, 1, Abb. 30/1 und Detailabb. 30/2 - 5.

²⁷⁴⁵ MICHELANGELO. LA CAPPELLA SISTINA, 2, Kat. Nr. 30, Abb. auf S. 266.

Siehe auch **Kat. Nr. 319 und 320**.

Dieselben Szenen aus der Genesis bildete Ramboux aus zwei Freskenzyklen des 14. Jahrhunderts in S. Francesco (**Kat. Nrn. 98 - 99**) und S. Chiara in Assisi ab (**Kat. Nrn. 119 - 120**): Der Betrachter der Sammlung konnte damit ikonologische Studien betreiben. Auch bei diesem Fresko blendete Ramboux die an den Rändern eigentlich teilweise sichtbar werdenden Scheinarchitekturen und allegorischen Figuren aus. Die leichte Krümmung des Freskos wird nicht erkennbar, auch hier projiziert Ramboux die Darstellung streng in die Ebene. Unterschiede zu dem heute gereinigten Fresko²⁷⁴⁶ betreffen die nur leicht verschmutzt wirkende Farbigkeit und die damit verbundene Verflachung der Kontrastierung und Modellierung – eine kolorierte Fotografie aus dem Zeitraum zwischen 1898 -1933²⁷⁴⁷ und Fotografien nach dem relativ ungereinigten Fresko²⁷⁴⁸ ähneln in dieser Hinsicht dem Aquarell stark. Ramboux übernahm auch die dunklen Übermalungen im Gesicht des Sündenfall-Adams. Bewusst „glättet“ Ramboux die Konturen der beiden Vertriebenen im Bereich Taille bis Oberschenkel, wodurch die Körper „straffer“ und damit idealer wirken. Das proportionale Verhältnis von Körper zu Kopf scheint auch auf dieser Michelangelo-Kopie harmonischer, d.h. der Kopf wirkt nicht zu klein, und auch die Gesichtszüge und mit ihnen der linear-skulpturale Stil Michelangelos ist auch der Kopie weicher aufgefasst, wozu hier wiederum die Aquarelltechnik beitrug.

Kat. Nr. 325

Fischzug Petri

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Darstellung: 34,0 x 50,7 cm.

Oben links und rechts außerhalb Darstellung mit grauer Feder: GEORGIO VASARI/ DEPINSE// NE' CORIDORI/ DEL VATICANO.

Kat. Nr. 245 (1851), Kat. Nr. (1841), Verz. Nr. 272 (1840, Nachtrag), Inv. Nr. 209.

Nach Fresko. 1571 - 1573. Giorgio Vasari (1511 - 1574).

Vatikan, Palazzo Vaticano, Scala regia.

Das Blatt hätte noch im Winter 1840²⁷⁴⁹ vollendet werden können, entstand aber wohl in den späten 1830er Jahren. Das abgebildete Fresko entstammt dem zu Ramboux' Zeiten weniger beachteten Freskenzyklus Vasaris zum Leben des hl. Petrus. Ramboux entschied sich für die Abbildung eines Freskos daraus wohl nicht unbedingt allein deshalb, weil es vom berühmten Autor der auch von Nazarenern gelesenen *Vite* stammt; interessant war die Ikonografie der Darstellung: sie Blatt erlaubte den Vergleich mit der Kopie nach dem *Fischzug Petri* aus dem zu Ramboux Zeiten hochgelobten Tapisserienzyklus Raffaels, ebenfalls im Vatikan (**Kat. Nr. 309**) – Vasaris Auffassung aus den 1570er Jahren würde in den Augen der Nazarener ein Beispiel sein für den Niedergang der Künste, der bereits mit der Hochrenaissance einsetzte.

²⁷⁴⁶ MICHELANGELO. LA CAPPELLA SISTINA, 1, Abb. 25/1 und Detailabb. 25/2 - 11.

²⁷⁴⁷ LA SISTINA RIPRODOTTA, Kat. Nr. 61/13, Tav. XVI.

²⁷⁴⁸ MICHELANGELO. LA CAPPELLA SISTINA, 2, Kat. Nr. 25, Abb. auf S. 256.

²⁷⁴⁹ Ramboux führt es unter der Überschrift „Nachtrag“ des ersten Verzeichnisses auf, das 15. 12. 1840 datiert ist. StA Düsseldorf, II 618, 30r.

Im Vergleich mit dem relativ gut erhaltenen Fresko²⁷⁵⁰ fällt auf, dass Ramboux die Komposition etwas in die Breite zieht. Besonders deutlich wird dies an dem breiteren Abstand zwischen dem zweiten und dritten Apostel von rechts. Um die Komposition jedoch relativ zum Original beizubehalten, fällt das sich im Wind bauschende rote Übergewand länger (breiter) aus, um die größere Lücke zwischen den beiden Aposteln zu füllen. Ungenau ist die Wiedergabe der Haltung des Apostels mit jenem roten Übergewand: auf dem Fresko nimmt er eine dynamischere Schrittstellung ein, d.h. das (vom Betrachter aus) rechte Bein ist ein Stück nach hinten versetzt. Auch das Gewässer scheint auf dem Fresko dynamischer, d.h. aufgewühlter zu sein als bei Ramboux; zudem ragt das Schiff mit Christus eigentlich nicht so weit aus dem Wasser wie auf dem Aquarell. Ramboux scheint also die Darstellung im Sinne des nazarenischen Ideals „beruhigt“ zu haben, um sie andachtstauglicher zu machen. Diese Entdynamisierung scheint auch am Faltenwurf des roten Übergewands ablesbar zu sein, der sich weniger stark einrollt als auf dem Fresko. Der Gewandmodellierung ist ansonsten relativ genau entsprochen; auch die Figurenauffassung ähnelt der auf dem Fresko sehr stark.

Wohl eine Fehlinterpretation ist die Annahme, das Boot Christi sei mit Wasser vollgelaufen: die Kontur zwischen hellerem und dunklerem Blau auf der Höhe des Schienbeins des Apostels mit dem roten Übergewand (Petrus?) interpretierte Ramboux als Holzplanke des Bootes. Vielleicht nicht verstanden hat Ramboux auch den Volutenfortsatz des linken Bootes in Verlängerung des Fußes des zweiten Mannes von links. Den Fortsatz ließ Ramboux weg und interpretierte ihn teilweise als Schatten, der auf das Heck des rechten Bootes fällt. Heute auf dem Fresko nicht zu erkennen sind die Gebäude und die Gebirgszüge in der Mitte des Hintergrunds und die grüne Landzunge ganz rechts.

Kat. Nr. 326

Die hl. Katharina von Siena befreit durch ihr Gebet zwei Dominikanermönche aus Räuberhänden

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt: 54,5 x 44,2 cm. Darstellung: 48,0 x 38,1 - 4 cm.

Kat. Nr. 246 (1851), Kat. Nr. (1841), Verz. Nr. 217 (1840), Inv. Nr. 231.

Nach Fresko. Um 1520/25. Girolamo del Pacchia (1477 - nach 1533).

Siena, S. Catarina in Fontebranda, Oratorio della Contrada dell'Orca, Ostwand, Südjoch.

Ramboux wählte aus dem zu seiner Zeit bekannten und gelobten, an Pacchiarotti zugeschriebenen Freskenzyklus diese Darstellung aus, weil sie sich zum einen gut in den Abbildungsfundus zum Leben der hl. Katharina fügt.²⁷⁵¹ Zum anderen war die Szene im Vordergrund nicht so brutal, dass sie den nazarenischen Vorstellungen von einer gelungenen dramatischen Darstellung entsprach und sich insbesondere durch den ruhigen Ausdruck des unmittelbar mit dem Tode bedrohten Dominikanermönchs unten links als Vorbild für ein Andachtsbild eignen konnte.

Bei einem Erdbeben 1798 blieb das Fresko relativ unbeschädigt. Restauriert wurden die Fresken 1805 - 1806 und 1893.²⁷⁵² Heute finden sich Verluste im oberen und unteren rechten Bereich des Freskos

²⁷⁵⁰ CORTI, Laura: Vasari. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1989, Kat. Nr. 118 mit Abbildung.

²⁷⁵¹ ZIEMKE, Siena, S. 285 - 286.

²⁷⁵² RIEDL/SEIDEL, Kirchen von Siena, 2. 1. 1, S. 133 - 134 und 139.

sowie im linken unteren Teil im Bereich des Oberkörpers des knienden Dominikaners und am linken unteren Bildrand,²⁷⁵³ die das Aquarell nicht zeigt. Ramboux hätte die in diesen Bereichen geringfügig verlorenen Darstellungsteile leicht ergänzend rekonstruieren können. Eine eigenmächtige Ergänzung zeigt das Aquarell in der rechten unteren Ecke: hier beschneidet eine Türrahmung das Bildfeld bis etwa auf die Höhe des rechten Knies des äußerst rechts stehenden Mannes. Ramboux ergänzte das Bein, das untere Drittel des Felsens und den Wiesenstreifen, indem er sich der Darstellungsweise stilgerecht anlehnte; in diesem Rahmen ist auch der lange Schatten, der das ergänzte Bein auf den Boden wirft, hinzugefügt. Der Grund für diese Ergänzung lag offenbar allein darin, für das Aquarell ein regelmäßiges Bildfeld zu formen.

Literatur: ZIEMKE, Siena, S. 285 - 286 und Anm. 352; Ausstellungen: JOHANN ANTON RAMBOUX. AQUARELLE AUS SIENA UND ORVIETO, Nr. 18; AUF PAPIER, Kat. Nr. 274, mit Farbabb.

Kat. Nr. 327

Durch das Gebet des hl. Antonius wird ein verunglücktes Kind gerettet

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 42,5 x 31,0 cm.

Kat. Nr. 247 (1851), Verz. Nr. 232 (1840), Inv. Nr. 145.

Nach Fresko. 1524. Girolamo Tessari (um 1480 - nach 1561) zug.

Padua, Scuola S. Antonio, Nordostwand.

Ramboux führte dieses und das folgende Blatt (**Kat. Nr. 328**) in dem Bewusstsein aus, zwei sicher datierte Werke Tizians abzubilden. Das Entstehungsdatum der Blätter ist auch hier unklar – die flüchtige und in seiner Handschrift ausgeführte Beschriftung des folgenden Blattes mit brauner Feder ähnelt derjenigen auf den Aquarellen, die Ramboux beispielsweise in Ravenna nach dem Theoderichgrabmal und -palast angefertigt hat und die 1833 entstanden sind; vielleicht entstanden die beiden vorliegenden Blätter um 1833 oder noch 1832.

Tizian galt bereits während des Sturm und Drang wegen seines Kolorits als besonders herausragend²⁷⁵⁴ und behielt u.a. diese Wertung auch unter den Nazarenern bei, wenngleich er innerhalb ihres „Künst-ler-Pantheons“ eine eher untergeordnete Rolle spielte. Peter Cornelius (1783 - 1867) stellte Tizian in seinem Münchner Freskoprogramm im Zusammenhang mit Vasaris Urteil über ihn dar, das ihn als vorzüglichen Nachahmer der Natur preist²⁷⁵⁵ und deshalb auch den Nazarenern ein Vorbild war. Für Ramboux waren dieses und das folgende Fresko nicht nur wegen der relativ einfachen Komposition, sondern auch wegen des inhaltlichen Bezugs zum Leben des hl. Antonius wichtig, abgebildet zu werden. Die beiden Fresken entstammen einem Zyklus aus 18 Bildfeldern und liegen nicht nebeneinander.

²⁷⁵³ RIEDL/SEIDEL, Kirchen von Siena, 2. 2, Abb. 115.

²⁷⁵⁴ BIELMEIER, Gemalte Kunstgeschichte, S. 47.

²⁷⁵⁵ BÜTTNER, Peter Cornelius, 2, S. 99.

Auf dem vorliegenden Aquarell bildete Ramboux nicht das große hochrechteckige Fenster ab, das die Simultandarstellung zwischen Fußende des Bettes und Kamin in zwei ungleiche Hälften teilt.²⁷⁵⁶ Auf dem Aquarell sind die beiden Hälften zusammengedrückt und die Komposition damit verändert worden: Der Stuhl mit der schlafenden Katze befindet sich eigentlich noch auf der rechten Freskohälfte und wird von Ramboux in die linke Freskohälfte hineingeschoben, so dass er direkt neben dem Hündchen steht. Mutwillig ergänzt ist das plump wirkende Fußende des Bettes, das eigentlich vom Fenster beschnitten ist und deshalb auf dem Fresko fehlt. Siehe auch *S. 135*. Heute auf dem Fresko nur unvollständig erhalten sind die Gegenstände auf dem Kaminsims: da das Fresko in diesem Bereich abgerieben ist, könnte Ramboux die Gegenstände noch vollständiger gesehen haben, wenn er sie nicht doch eigenständig vervollständigt hat. Auffällig ungenau wiedergegeben ist beispielsweise das Feuer: die Holzscheite sind auf dem Fresko heute zahlreicher, auch züngeln dort einzelne Flammen. Relativ große Ungenauigkeiten sind auch bei der Wiedergabe des Kompositionsgefüges zu beobachten: Der Abstand zwischen der Magd rechts und dem Kessel ist verkürzt und der umgestoßene Schemel ist vergrößert. Im Vergleich zum umgebenden Raum sind die Figuren insgesamt zu groß wiedergegeben, der Raum ist zu niedrig, die Abstände der Deckenbalken unregelmäßig. Diese Ungenauigkeiten kamen wohl nicht allein aufgrund des Zusammenfügens der beiden Freskoteile zu Stande, sondern könnten Ausdruck einer bewussten Vernachlässigung der Figur-Raum-Beziehung zugunsten des Einfangens der Ikonografie sein; ferner sind sie Hinweis auf eine Unsicherheit bei der Übertragung eines großen Freskos auf ein relativ kleines Blatt – letzteres spräche für eine relativ frühe Entstehung des Blattes um 1832/1833. Mit flüssigem Pinselduktus gelingt es Ramboux, die Wirkung von „Tizians“ Malstil einzufangen. Dabei nimmt er in Kauf, dass bei der malerischen Auffassung die Details, besonders aber auch die Gesichter nur skizzenhaft erscheinen. Die Farbigkeit weicht nur leicht ab vom heutigen Zustand des Freskos und könnte auf die Verschmutzung des Freskos zu Ramboux' Zeiten hindeuten.

Kat. Nr. 328

Das Wunder des Neugeborenen, das sprechend die Wahrheit enthüllt

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier. Blatt und Darstellung: 22,7 x 31,0 cm.

Unterhalb der Darstellung: Pitticea (?) al fresco dal (?) Tiziano nella scuola di S. Antonio a Padova della ... [unleserlich].

Kat. Nr. 248 (1851), Verz. Nr. 233 (1840), Inv. Nr. 146.

Nach Fresko. Ausschnitt. 1510 - 1511. Tiziano Vercelli (1488-90 - 1576).

Padua, Scuola S. Antonio, Nordwestwand.

Siehe auch *Kat. Nr. 327*.

Wie auch auf dem anderen Aquarell nach einem Fresko aus dem Zyklus (*Kat. Nr. 327*) zeigt auch das vorliegende Blatt eine deutliche Konzentration auf die Figuren und damit auf die Ikonografie: Die

²⁷⁵⁶ Farbabbildung in: <http://www.arciconfraternitasantoantonio.org/sites/pages/show/gli-affreschi>. (Zugriff vom 23. 6. 2009). JOANNIDES, Titian to 1518, Abb. 91.

originale Figur-Raum-Konzeption wurde von Ramboux dahingehend verändert, dass er ein gutes Drittel von dem Fresko oben abschnitt und den Bildraum damit niedriger gestaltete. Auch wird der Hintergrund der Darstellung bloß ungenau skizziert. Der Hügel rechts ist eigentlich mit Büschen bewachsen, der gemauerte Bogen rechts reicht auf dem Fresko weiter nach unten und besteht aus differenziert herausgearbeiteten Mauersteinen.

Ramboux schreibt das abgebildete Fresko in seinem Sammlungsverzeichnis nicht mehr Tizian, sondern Giorgione da Castelfranco (1477 - 1511) zu: er beobachtete im Vergleich mit dem anderen kopierten Fresko, das er weiterhin Tizian zuschrieb, im Nachhinein nicht näher bezeichnete stilistische Unterschiede,²⁷⁵⁷ die, sofern sie die Darstellungsweise betreffen, freilich auf dem Aquarell nicht zu Tage treten. Auch hier dominiert ein relativ lockerer und skizzenhafter Pinselduktus, der offenbar als Versuch zu werten ist, dem Malstil Tizians gerecht zu werden, auch wenn Ramboux ihn überakzentuiert: wie auch auf dem Aquarell nach dem zweiten Fresko des Zyklus (*Kat. Nr. 327*) sind die Gesichtszüge nur skizziert, und auch der Faltenwurf der Gewänder ist vereinfacht, wie beispielsweise das Gewand des knienden Heiligen zeigt. Das Original²⁷⁵⁸ zeigt hier am Ärmel und im unteren Bereich eine wesentlich zahlreichere und vielfältigere Faltenverläufe als das Aquarell (*Abb. 143 - 144*). Die innerhalb der Wiedergabe zu beobachtende Differenzierung der Inkarnate und Gesichtsmodellierung lassen auch auf eine teilweise Verschmutzung des Freskos schließen: wohl liegen auch die minimalen Unterschiede in der Farbgebung darin begründet. Erkennbar ist die Verschmutzung etwa an dem weiten Mantel des Mannes im linken Vordergrund. Auf dem Fresko heute ist er von einem gebrochenen Weiß, bei Ramboux hellbräunlich. Das Rot seiner Kappe dagegen ist intensiver als auf dem Fresko, vielleicht eine Farbrekonstruktion Ramboux im Sinne des „tizianischen Stils“.

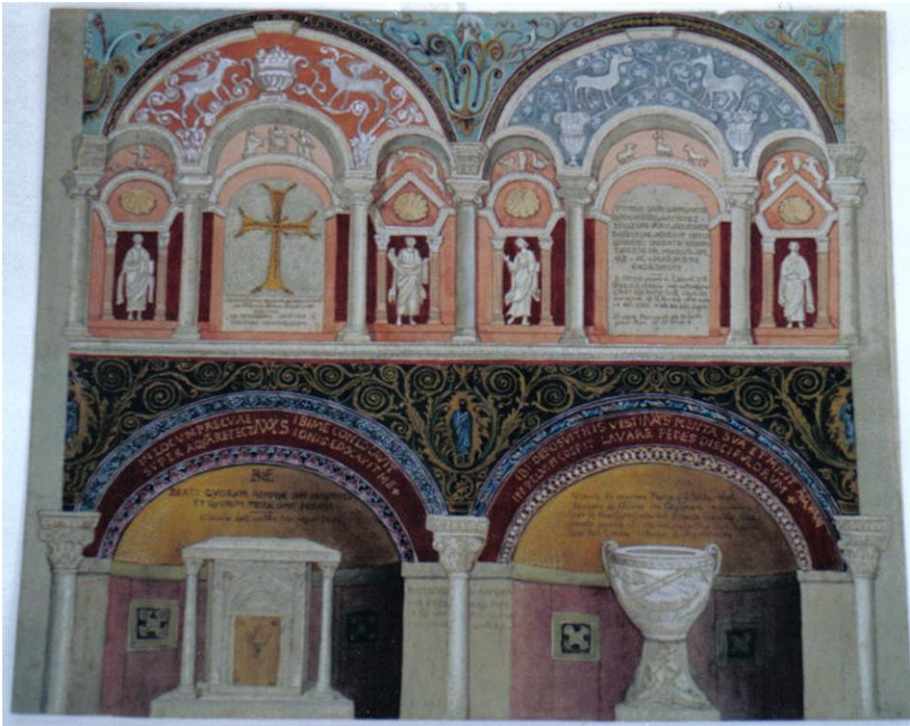
Ausstellung: JOHANN ANTON RAMBOUX (1790 - 1866): AQUARELLE NACH ITALIENISCHEN WANDGEMÄLDEN, Nr. 39.

²⁷⁵⁷ Verzeichnis, Nr. 233. StA Düsseldorf, II 618, 28r. Mosler folgt ihm darin. MOSLER, Museum Ramboux, S. 46.

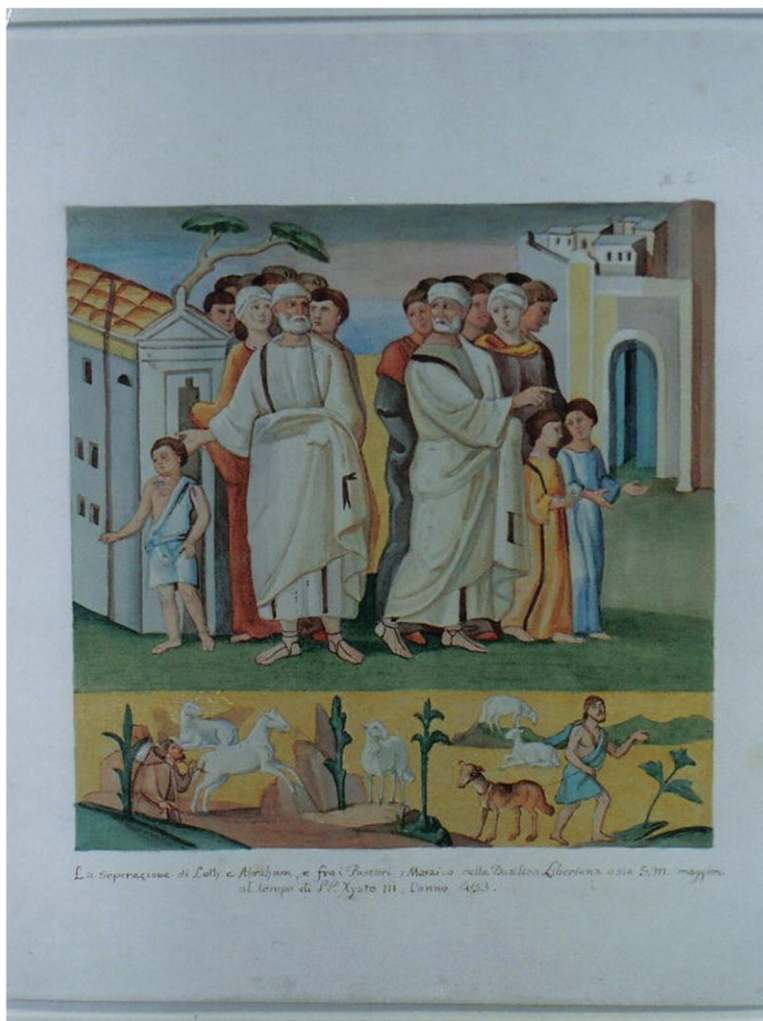
²⁷⁵⁸ WETHEY, The Paintings of Titian, I, Kat. Nr. 93, Tafeln 139 - 140. Farbabbildung in:

<http://www.arciconfraternitasantoantonio.org/sites/pages/show/gli-affreschi>. (Zugriff vom 23. 6. 2009).

Katalogabbildungen



Kat. Nr. 1



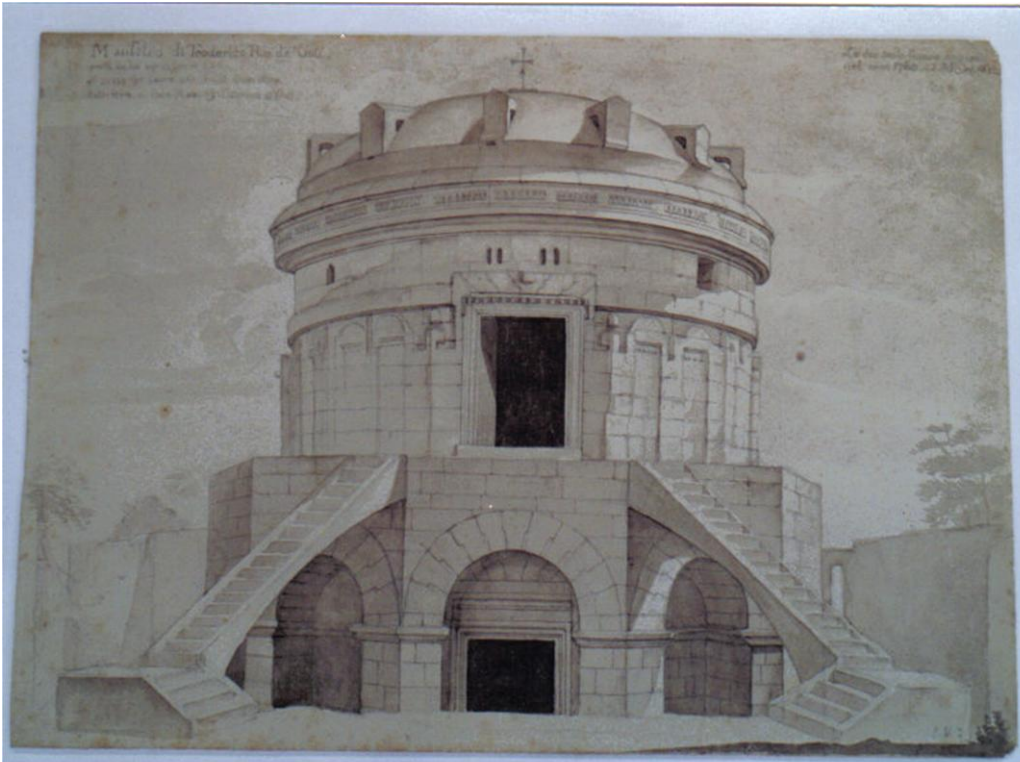
Kat. Nr. 2

Kat. Nr. 3

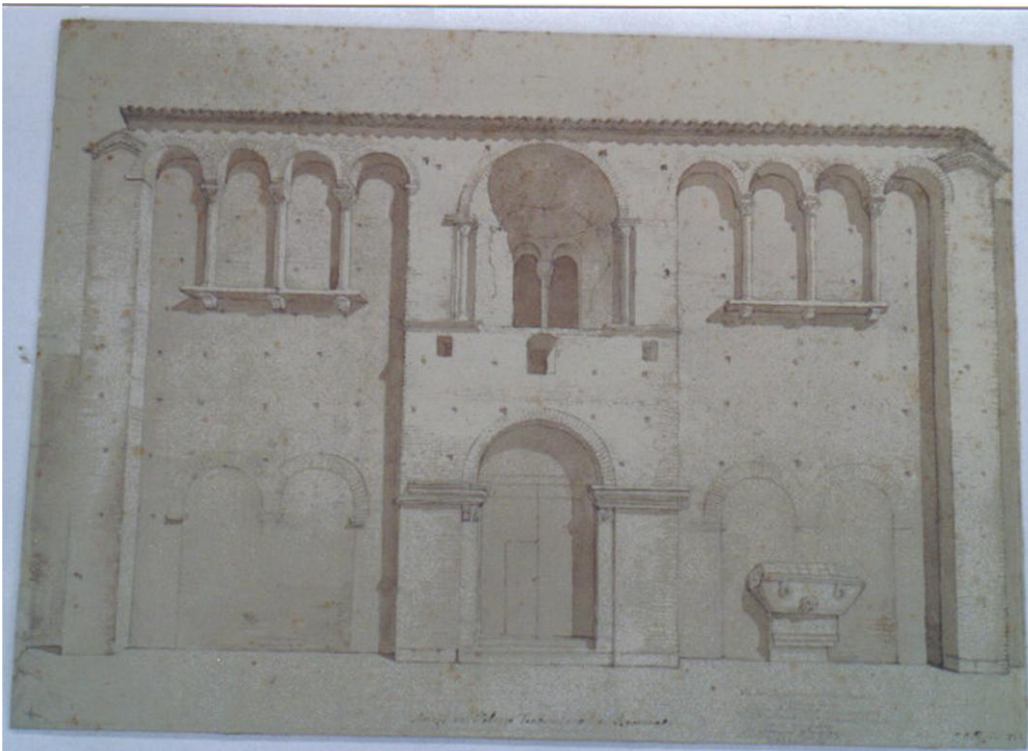


Kat. Nr. 4





Kat. Nr. 5



Kat. Nr. 6

Kat. Nr. 7



Kat. Nr. 8





Kat. Nr. 9



Kat. Nr. 10 a

Detail aus
Kat. Nr. 10



Kat. Nr. 11

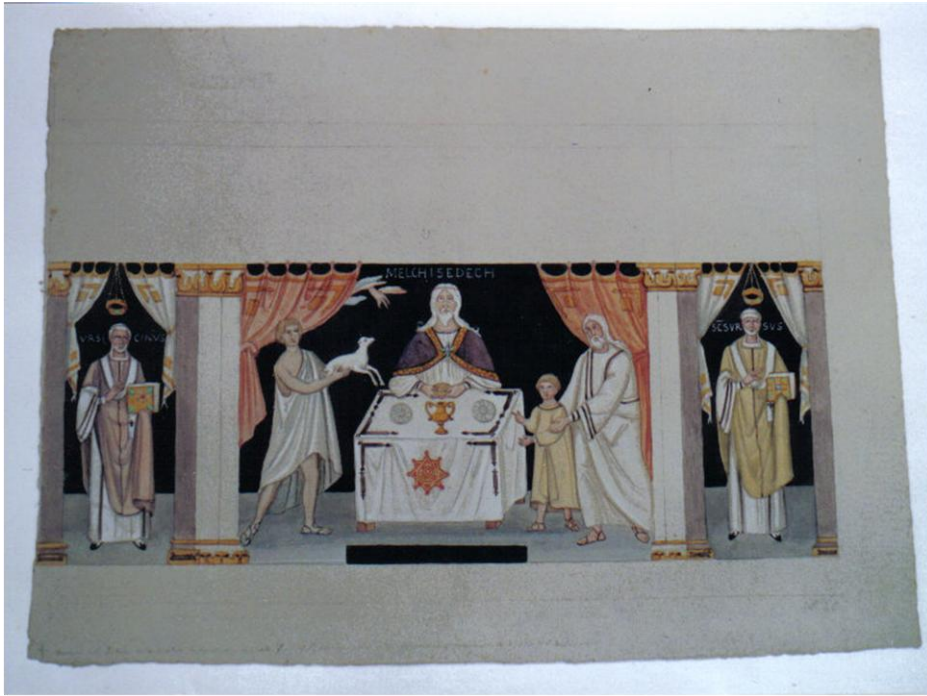


Kat. Nr. 14



Kat. Nr. 15



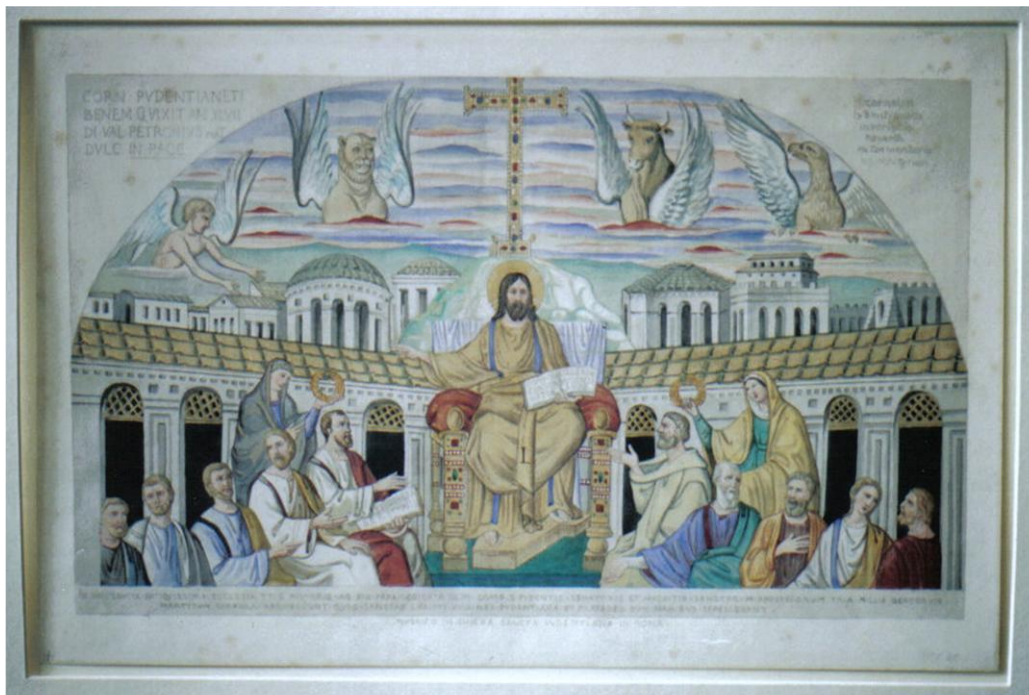


Kat. Nr. 16



Kat. Nr. 17

Kat. Nr. 18

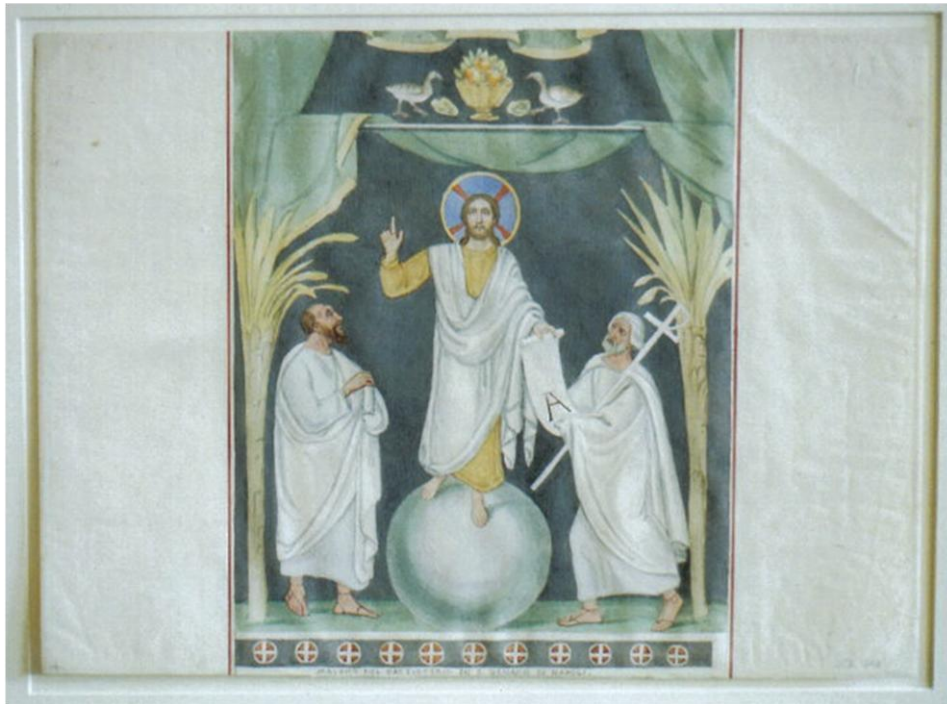


Kat. Nr. 19



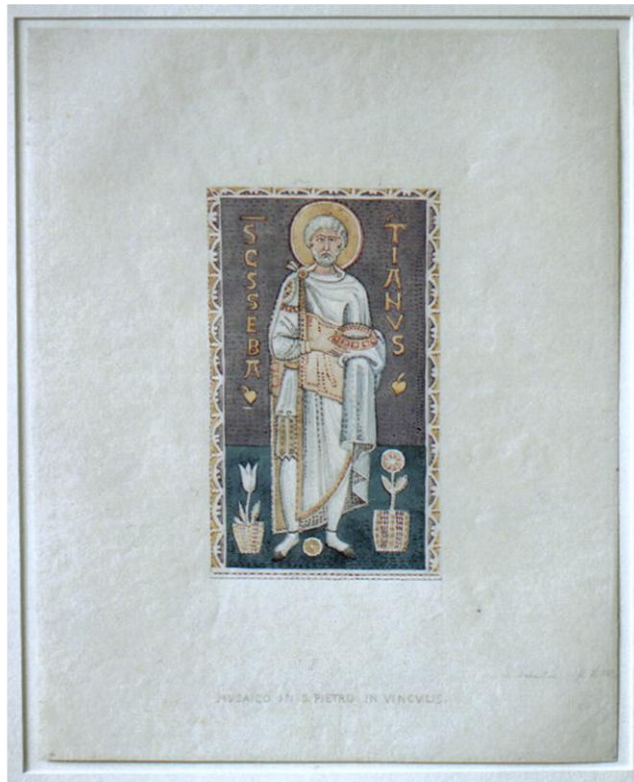


Kat. Nr. 20



Kat. Nr. 21

Kat. Nr. 22



Kat. Nr. 23





Kat. Nr. 24



Kat. Nr. 25

Kat. Nr. 26



Kat. Nr. 27



Kat. Nr. 30



Kat. Nr. 31



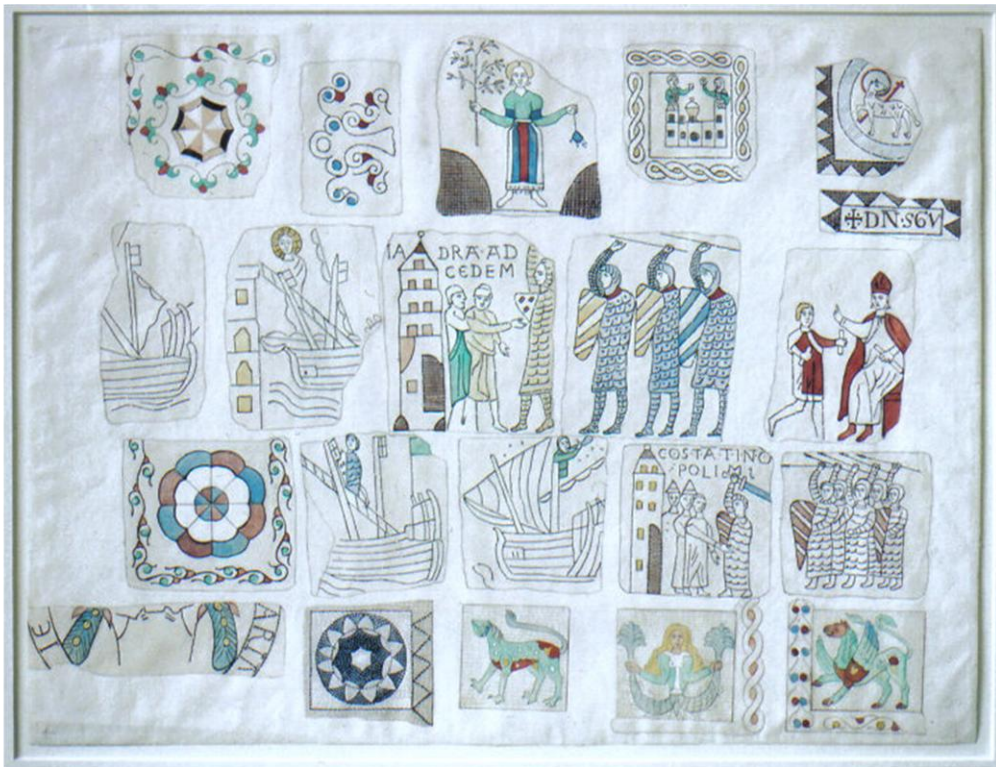
Kat. Nr. 34



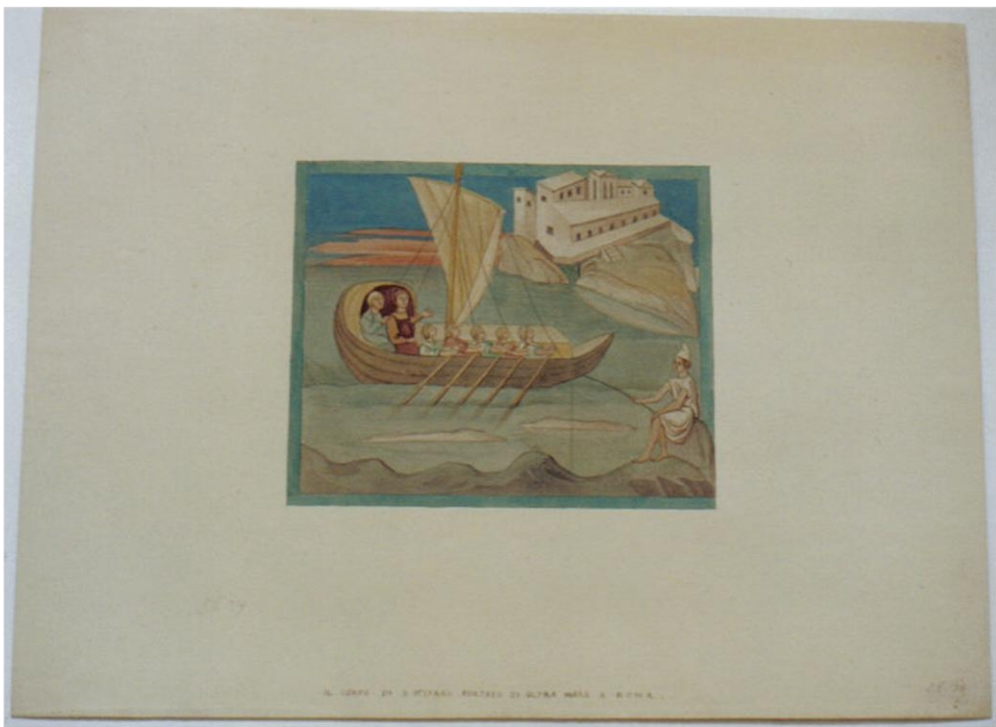
Kat. Nr. 35



Kat. Nr. 38



Kat. Nr. 39





Kat. Nr. 40



Kat. Nr. 41

Kat. Nr. 42



Kat. Nr. 43





Kat. Nr. 44



Kat. Nr. 45

Kat. Nr. 46



Kat. Nr. 47





Kat. Nr. 48



Kat. Nr. 49

Kat. Nr. 50



Kat. Nr. 51





Kat. Nr. 52



Kat. Nr. 53

Kat. Nr. 54



Kat. Nr. 55





Kat. Nr. 56



Kat. Nr. 57

Kat. Nr. 58



Kat. Nr. 59





Kat. Nr. 60



Kat. Nr. 61

Kat. Nr. 62



Kat. Nr. 63



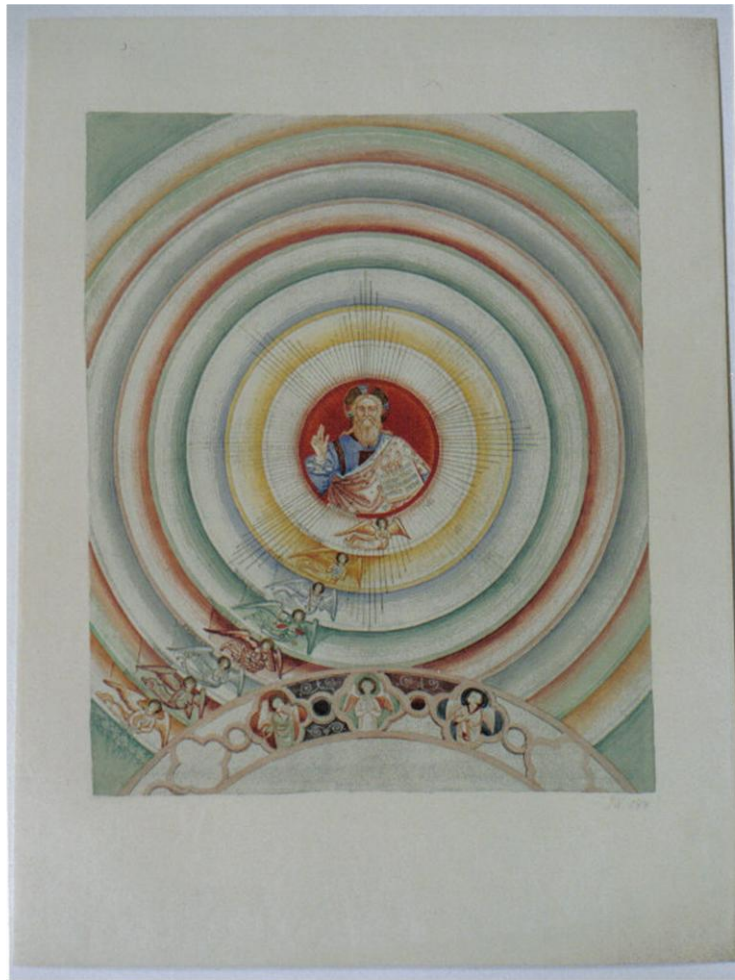


Kat. Nr. 64



Kat. Nr. 65

Kat. Nr. 66



Kat. Nr. 67





Kat. Nr. 68



Kat. Nr. 69

Kat. Nr. 70



Kat. Nr. 71





Kat. Nr. 72



Kat. Nr. 73

Kat. Nr. 74



Kat. Nr. 75





Kat. Nr. 76



Kat. Nr. 77

Kat. Nr. 78



Kat. Nr. 79





Kat. Nr. 80



Kat. Nr. 81

Kat. Nr. 82



Kat. Nr. 83





Kat. Nr. 84

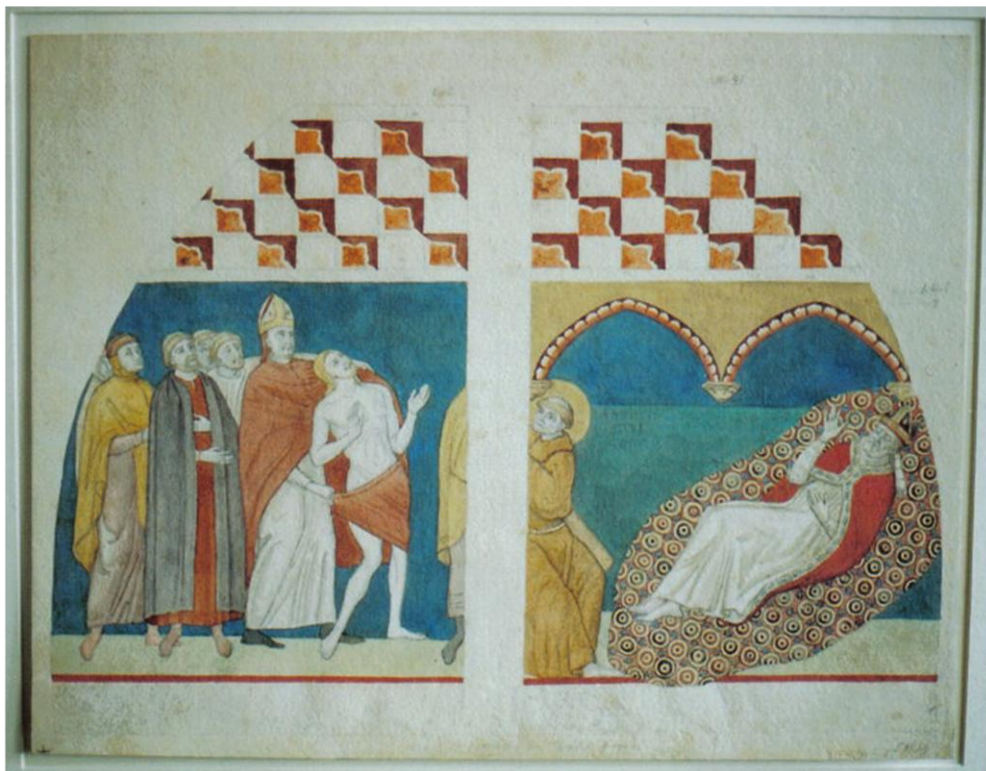


Kat. Nr. 85

Kat. Nr. 86



Kat. Nr. 87





Kat. Nr. 88



Kat. Nr. 89

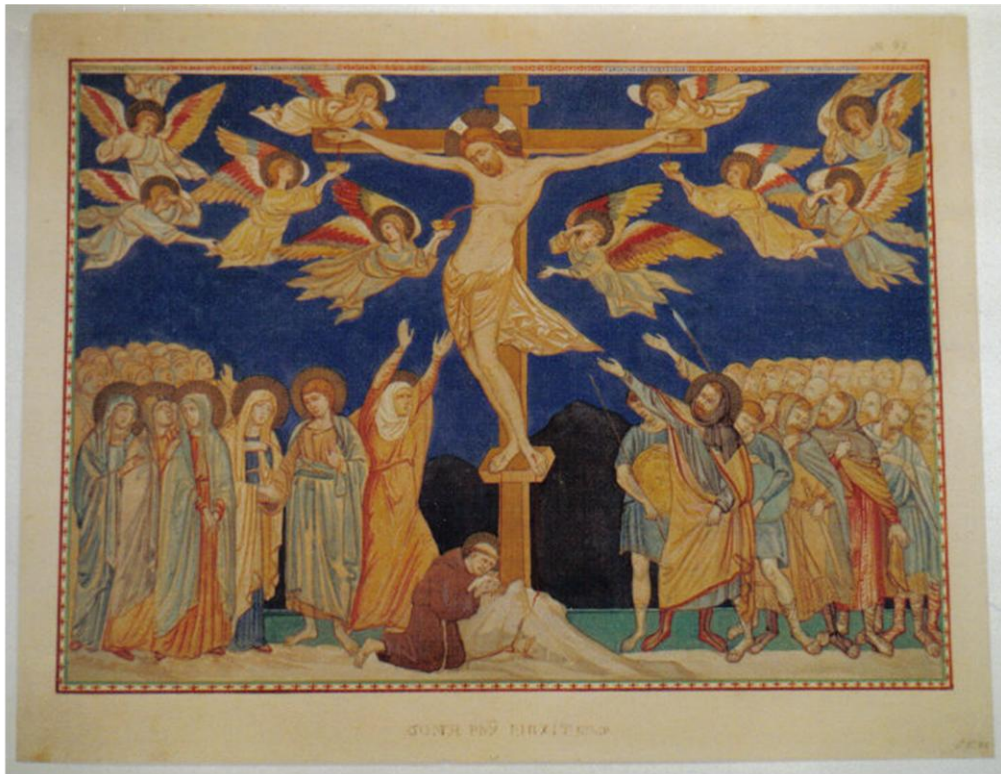


Kat. Nr. 92



Kat. Nr. 93

Kat. Nr. 94

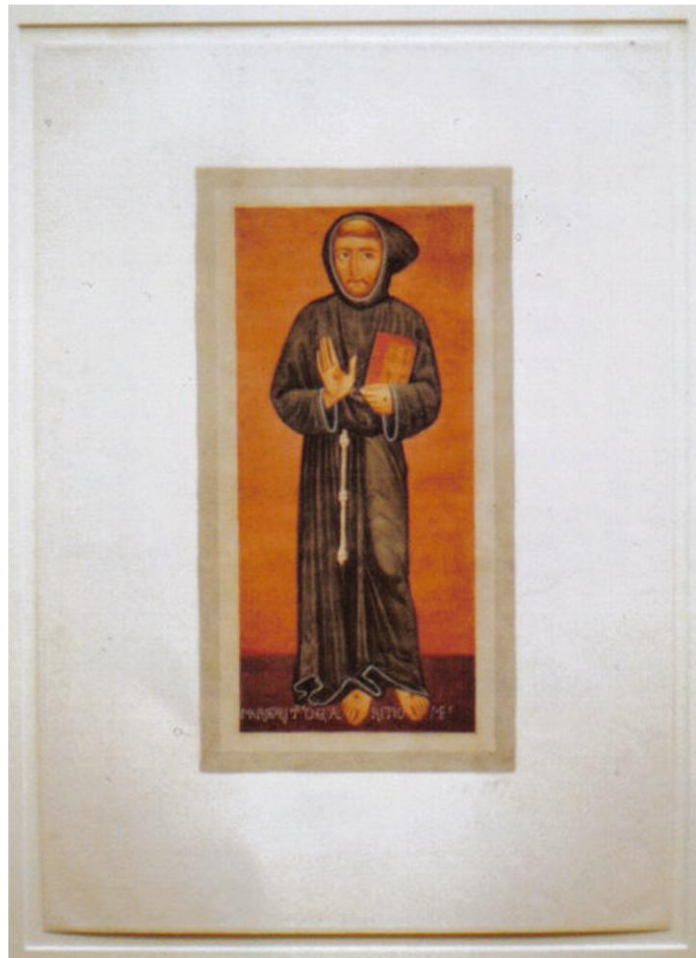


Kat. Nr. 95





Kat. Nr. 96



Kat. Nr. 97

Kat. Nr. 98



Kat. Nr. 99





Kat. Nr. 100

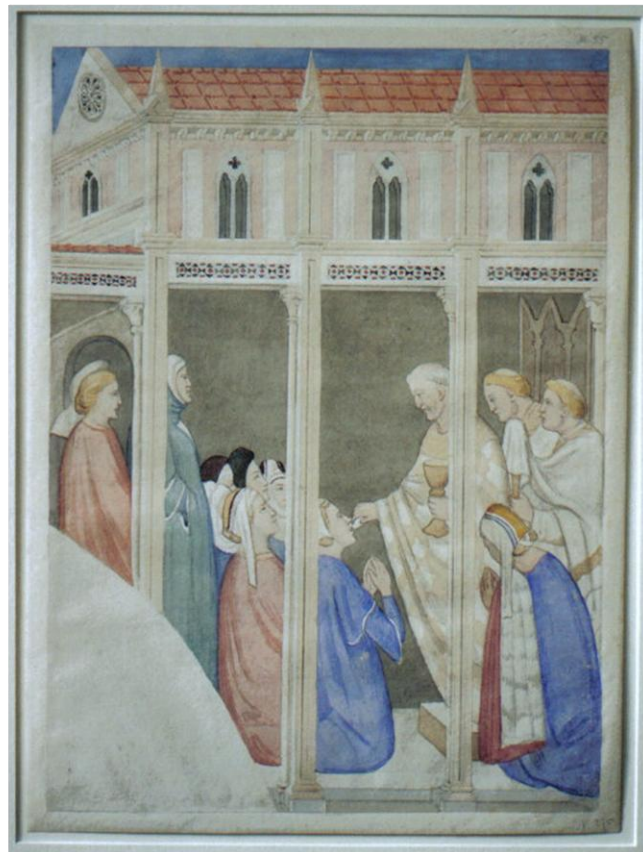


Kat. Nr. 101

Kat. Nr. 102



Kat. Nr. 103





Kat. Nr. 104



Kat. Nr. 105

Kat. Nr. 106



Kat. Nr. 107





Kat. Nr. 108



Kat. Nr. 109

Kat. Nr. 110



Kat. Nr. 111





Kat. Nr. 112



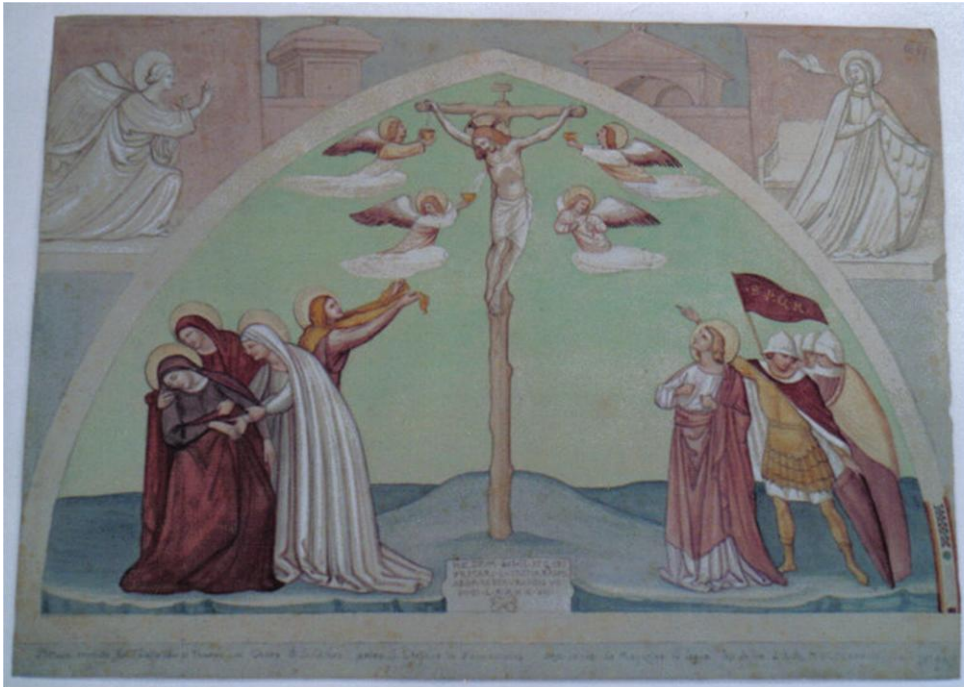
Kat. Nr. 113

Kat. Nr. 114



Kat. Nr. 115





Kat. Nr. 116



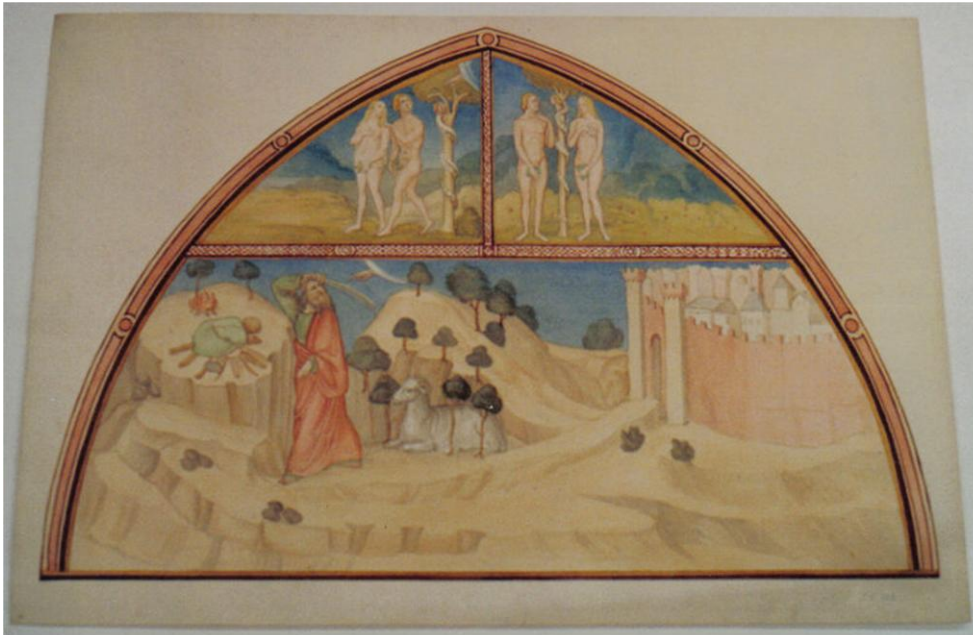
Kat. Nr. 117

Kat. Nr. 118



Kat. Nr. 119





Kat. Nr. 120



Kat. Nr. 121

Kat. Nr. 122



Kat. Nr. 123





Kat. Nr. 124



Kat. Nr. 125

Kat. Nr. 126



Kat. Nr. 127





Kat. Nr. 128



Kat. Nr. 129

Kat. Nr. 130



Kat. Nr. 131





Kat. Nr. 132



Kat. Nr. 133

Kat. Nr. 134



Kat. Nr. 135



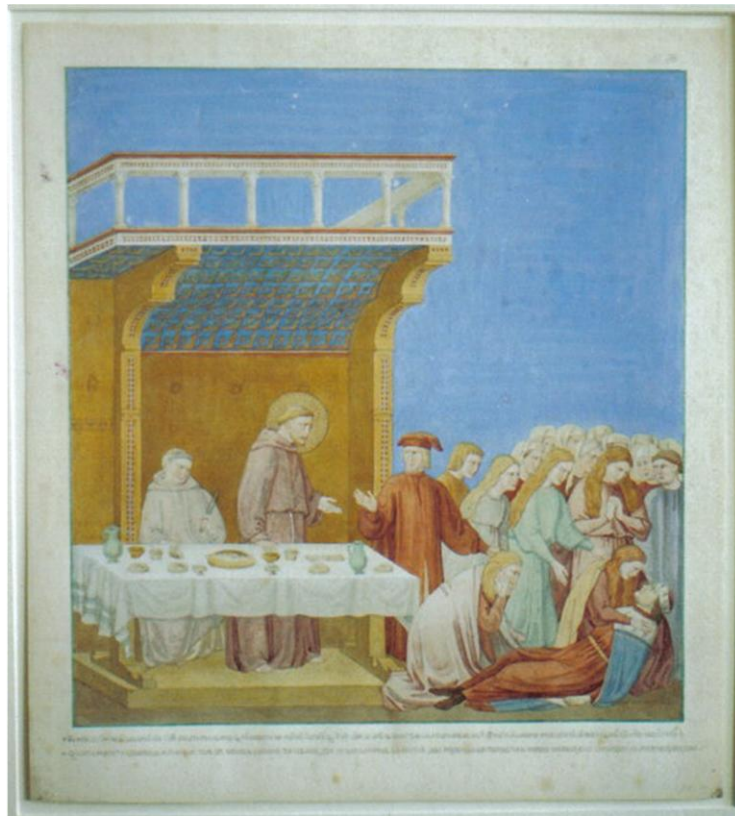


Kat. Nr. 136



Kat. Nr. 137

Kat. Nr. 138



Kat. Nr. 139





Kat. Nr. 140



Kat. Nr. 141

Kat. Nr. 142



Kat. Nr. 143





Kat. Nr. 144

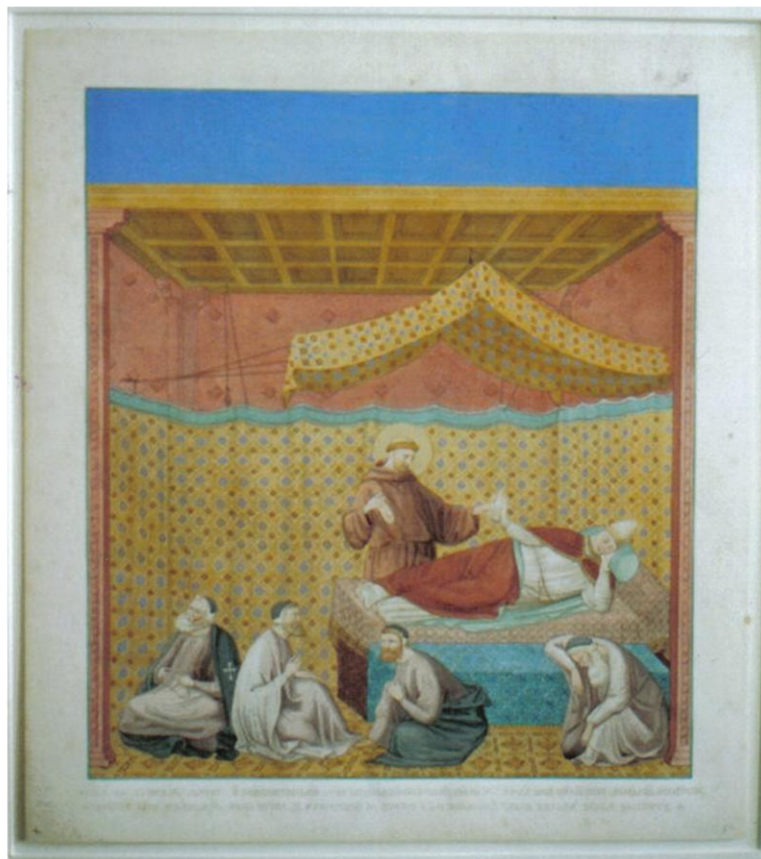


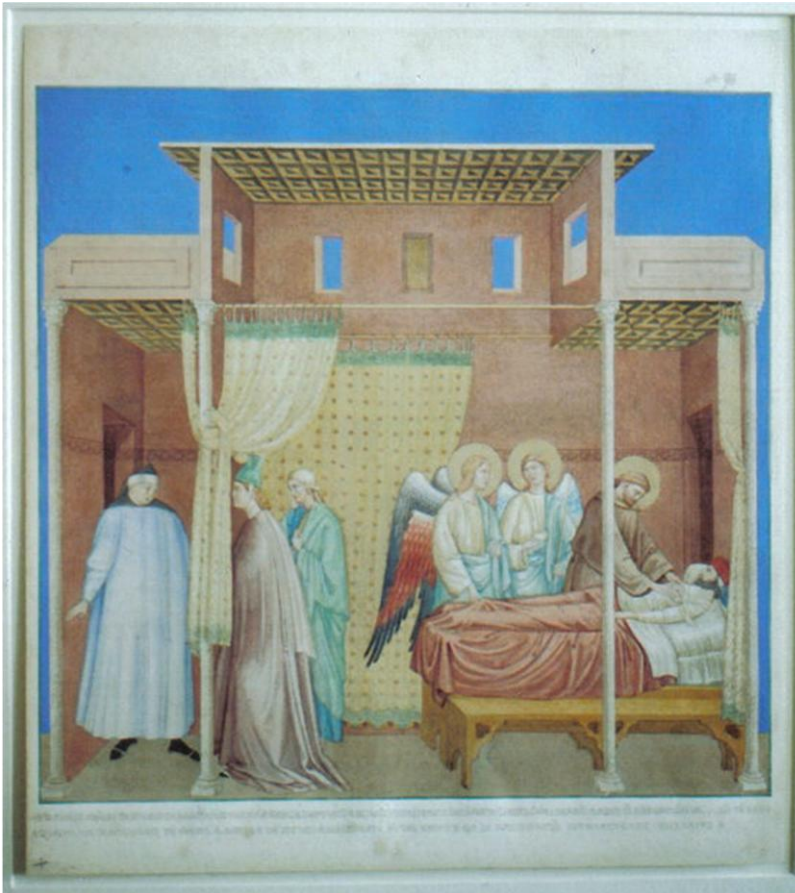
Kat. Nr. 145

Kat. Nr. 146



Kat. Nr. 147





Kat. Nr. 148



Kat. Nr. 149

Kat. Nr. 150



Kat. Nr. 151





Kat. Nr. 152

Kat. Nr. 153



Kat. Nr. 154



Kat. Nr. 155





Kat. Nr. 156



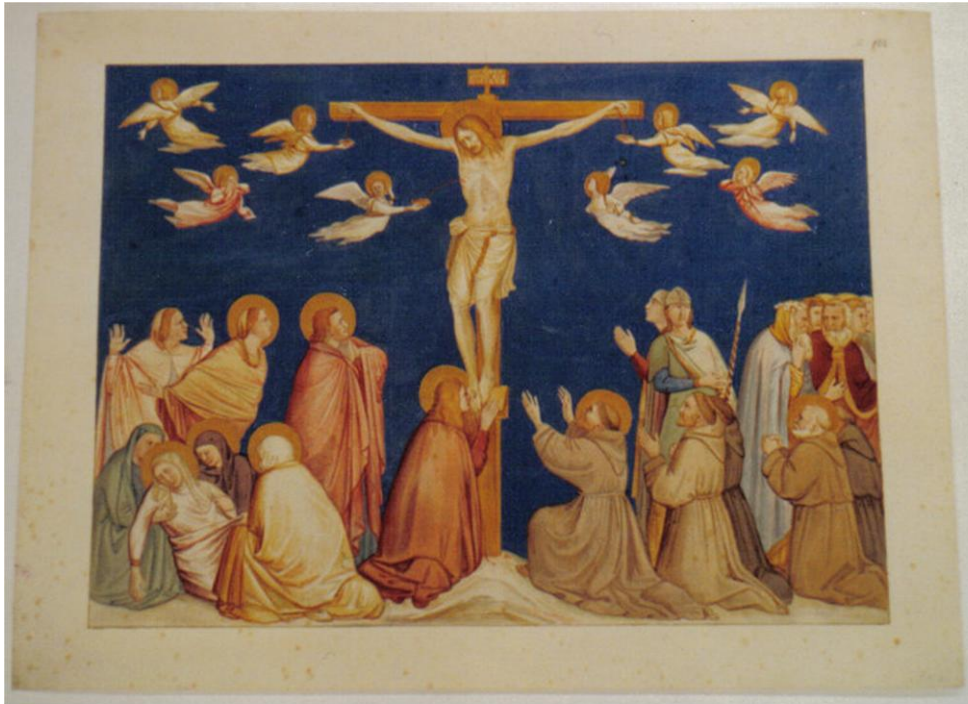
Kat. Nr. 157

Kat. Nr. 158



Kat. Nr. 159





Kat. Nr. 160



Kat. Nr. 161

Kat. Nr. 162



Kat. Nr. 163



Kat. Nr. 166



Kat. Nr. 167



Kat. Nr. 170



Kat. Nr. 171





Kat. Nr. 172



Kat. Nr. 173

Kat. Nr. 174

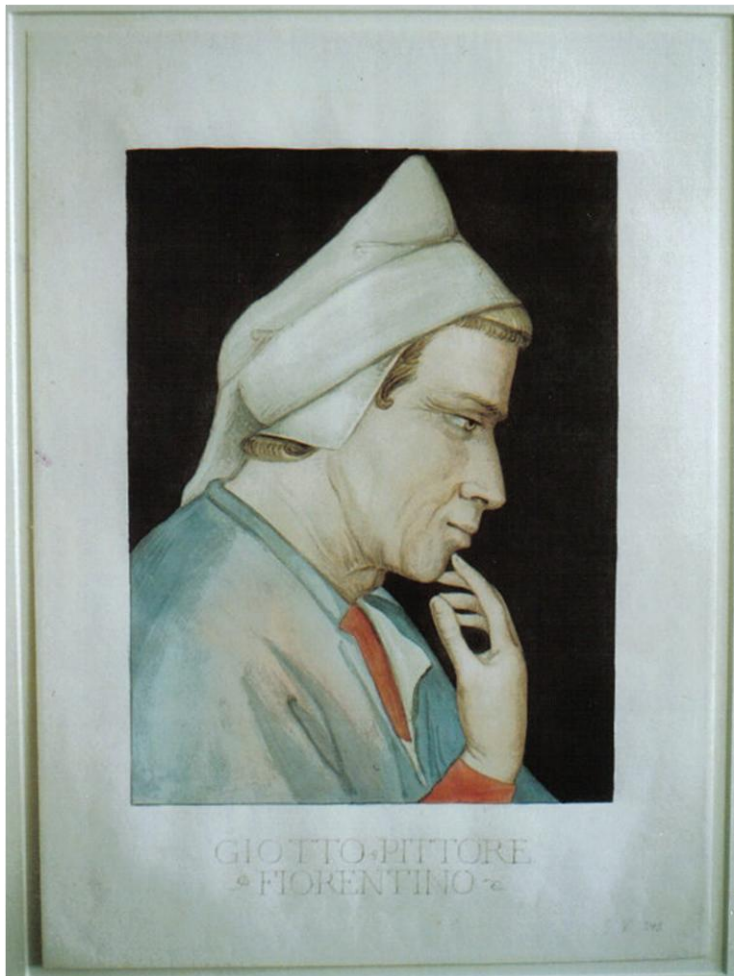


Kat. Nr. 175





Kat. Nr. 176



Kat. Nr. 177

Kat. Nr. 178



Kat. Nr. 179





Kat. Nr. 180

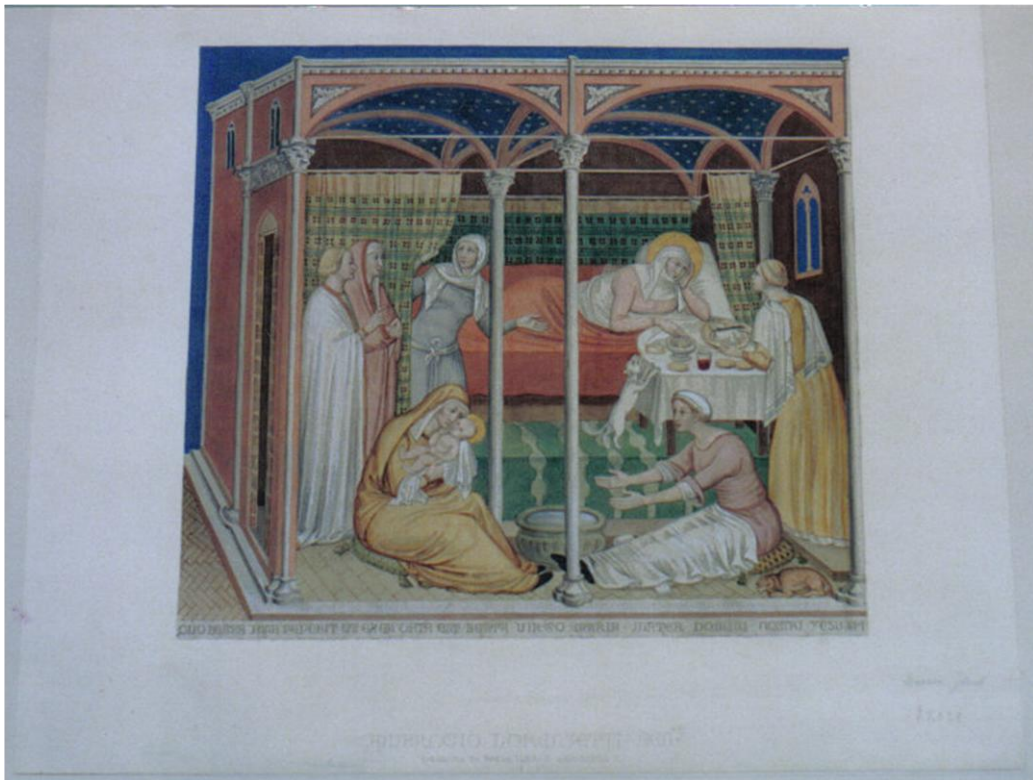


Kat. Nr. 181

Kat. Nr. 182



Kat. Nr. 183





Kat. Nr. 184



Kat. Nr. 185

Kat. Nr. 186



Kat. Nr. 187





Kat. Nr. 188



Kat. Nr. 189



Kat. Nr. 190



Kat. Nr. 191



Kat. Nr. 192



Kat. Nr. 193

Kat. Nr. 194



Kat. Nr. 195





Kat. Nr. 196



Kat. Nr. 197

Kat. Nr. 198



Kat. Nr. 199





Kat. Nr. 200

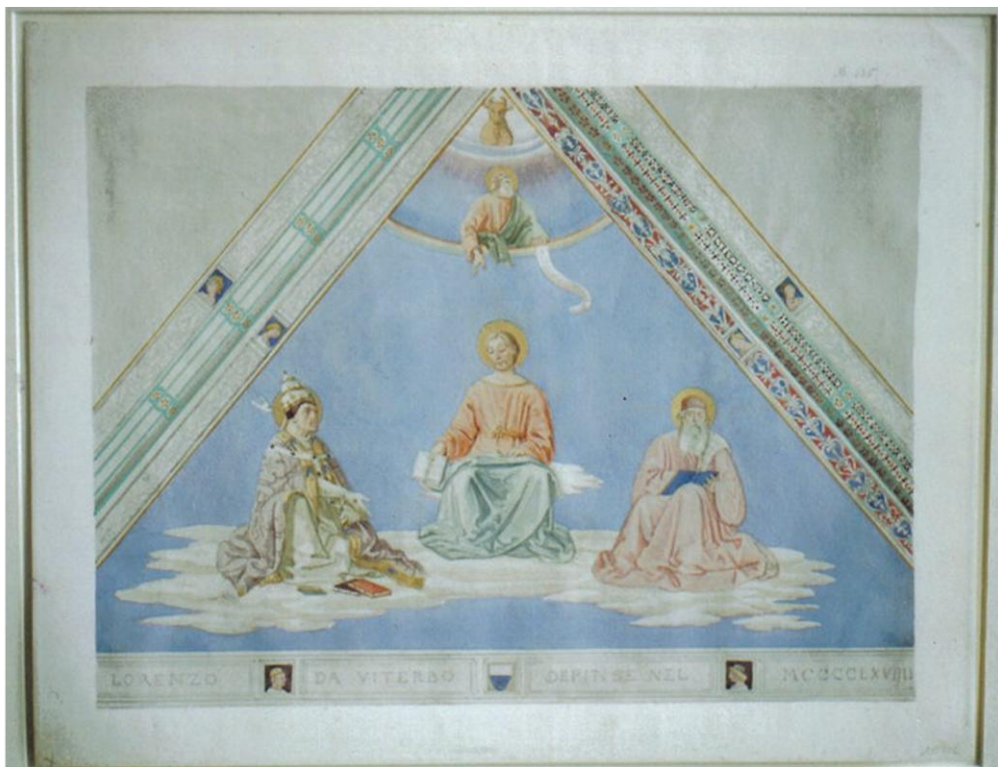


Kat. Nr. 201

Kat. Nr. 202



Kat. Nr. 203





Kat. Nr. 204



Kat. Nr. 205

Kat. Nr. 206



Kat. Nr. 209



Kat. Nr. 210





Kat. Nr. 211



Kat. Nr. 212

Kat. Nr. 213



Kat. Nr. 214





Kat. Nr. 215



Kat. Nr. 216

Kat. Nr. 217



Kat. Nr. 218





Kat. Nr. 219



Kat. Nr. 220

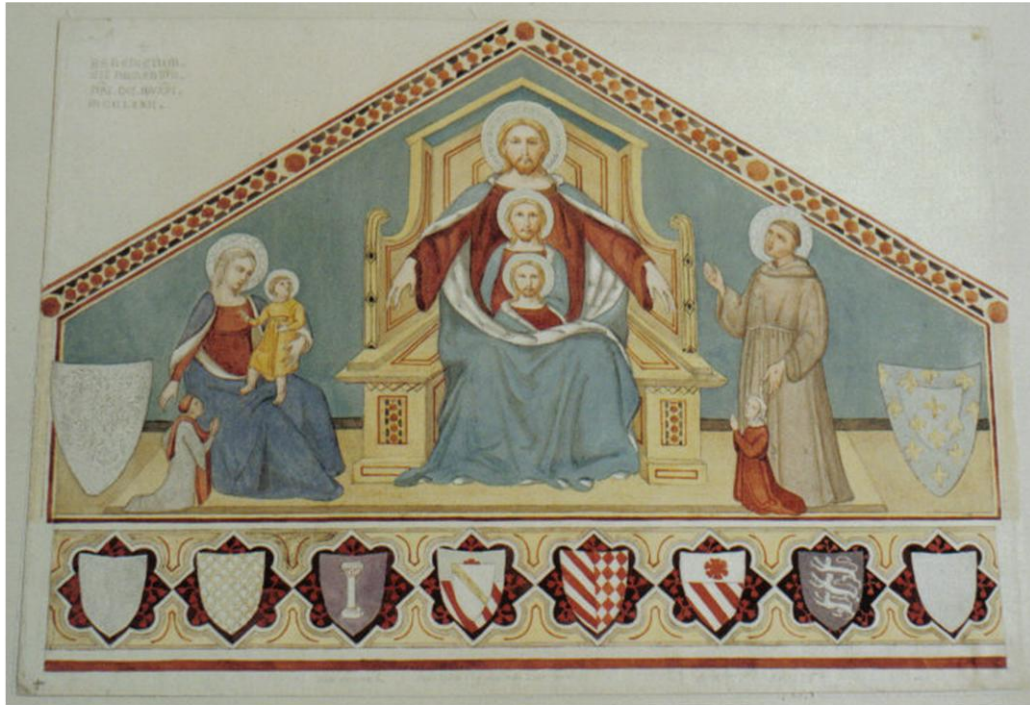
Kat. Nr. 221



Kat. Nr. 222



Kat. Nr. 225



Kat. Nr. 226





Kat. Nr. 227



Kat. Nr. 228

Kat. Nr. 233



Kat. Nr. 234





Kat. Nr. 235



Kat. Nr. 236

Kat. Nr. 237

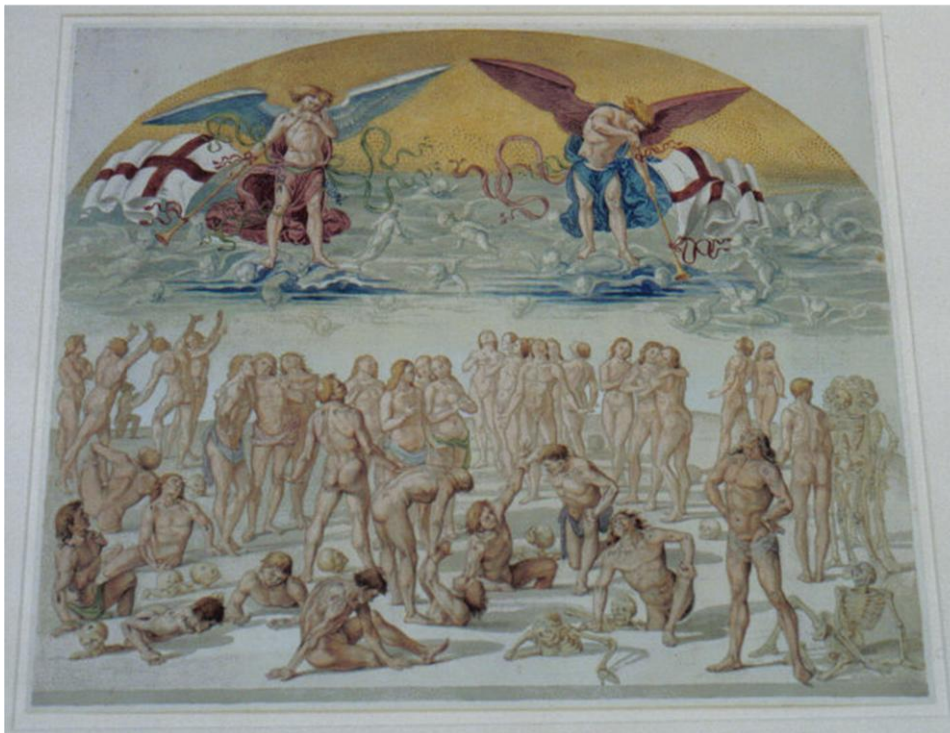


Kat. Nr. 238





Kat. Nr. 239



Kat. Nr. 240

Kat. Nr. 241



Kat. Nr. 242





Kat. Nr. 243



Kat. Nr. 244

Kat. Nr. 245





Kat. Nr. 246



Kat. Nr. 247

Kat. Nr. 248

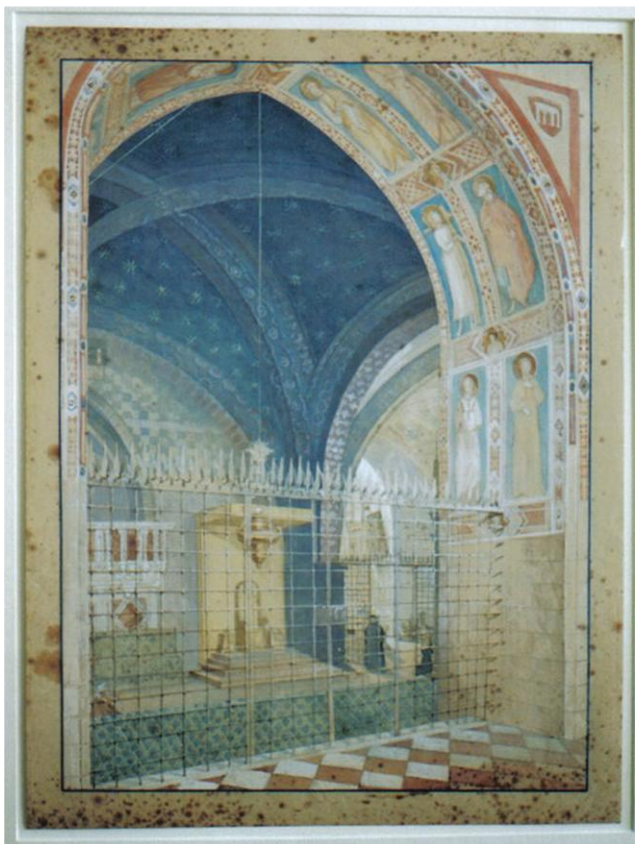


Kat. Nr. 249





Kat. Nr. 250



Kat. Nr. 251

Kat. Nr. 252



Kat. Nr. 253





Kat. Nr. 254



Kat. Nr. 255

Kat. Nr. 256



Kat. Nr. 266





Kat. Nr. 267



Kat. Nr. 268

Kat. Nr. 269



Kat. Nr. 270





Kat. Nr. 271



Kat. Nr. 272

Kat. Nr. 273



Kat. Nr. 274





Kat. Nr. 275



Kat. Nr. 276

Kat. Nr. 277



Kat. Nr. 279





Kat. Nr. 280



Kat. Nr. 281

Kat. Nr. 282



Kat. Nr. 283





Kat. Nr. 284



Kat. Nr. 299

Kat. Nr. 304



Kat. Nr. 305





Kat. Nr. 306



Kat. Nr. 307

Kat. Nr. 308



Kat. Nr. 309





Kat. Nr. 310



Kat. Nr. 311



Kat. Nr. 312



Kat. Nr. 313

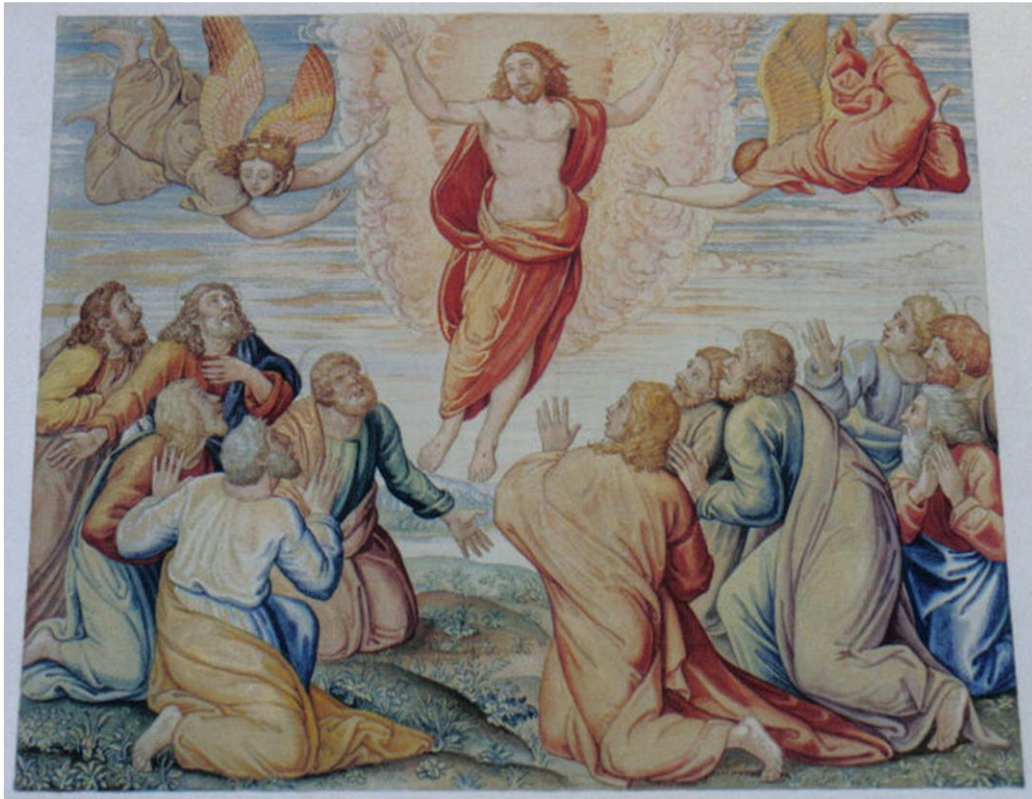


Kat. Nr. 314



Kat. Nr. 315

Kat. Nr. 316



Kat. Nr. 317





Kat. Nr. 319



Kat. Nr. 320

Kat. Nr. 321



Kat. Nr. 322



Kat. Nr. 323



Kat. Nr. 324

Kat. Nr. 325



Kat. Nr. 326





Kat. Nr. 327



Kat. Nr. 328