



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Das Rom des 19. Jahrhunderts.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47194](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47194)

Selbst die Wiederauflösung des Louvre-Museums nach Napoleon's Sturze gereichte Raphael zum Vortheile. Die zum Theil an ihre alten Stellen zurückkehrenden Gemälde hatten dort jetzt eine stärkere Wirkung als vorher. Fast alle waren in Paris gut restaurirt worden¹⁾. Jedes war der Gegenstand eingehender technischer Untersuchung gewesen. Bedeutende Kunstwerke, die ihren Besitzer wechseln, werden zum Object frischer Kritik. Immer noch als zusammengehörig angesehen, wie sie im Louvre standen, wirkten Raphael's Werke in den Gedanken des europäischen kunstliebenden Publicums als ein einheitliches Ganzes weiter. Ihr Urheber ward von ungezählten Verehrern als erster Maler der Welt anerkannt. Als während der nachnapoleonischen Bourbonenherrschaft die romantische Verherrlichung nie dagewesener Zeiten eintrat, für die man sich wie für etwas Reales begeisterte, bot Raphael sich als vorzügliches Object dieses Cultus dar. Nun war man wieder officiell religiös. Das unschuldvolle Lächeln der raphaelischen Madonnen half die Macht der Kirche in den Gemüthern neu aufrichten und Raphael als historische Erscheinung warf auf die Vergangenheit der Päpste glänzendes neues Licht.

5.

Das Rom des 19. Jahrhunderts.

In Paris seine künstlerische Ausbildung zu suchen, war unter dem napoleonischen ersten Kaiserreich für die

die Dinge kennt, ein bequemes Hülfsmittel. Billig immer von neuem noch angeboten.

¹⁾ Vgl. z. B. den Bericht über die Wiederherstellung des Spasimo.

deutschen Künstler das Natürliche. Nicht bloß für die südwestlichen, die schon vor dem Rheinbunde Paris als die Schule allen Kunstbetriebes ansahen, sondern auch für die des Nordens. Man lernte damals wie heute am meisten dort.

Aber auch Rom hatte in den Zeiten seiner Beraubung durch die Franzosen nicht Alles verloren. Zwar standen im Vatican vom Apoll von Belvedere, dem Laokoon und den übrigen berühmten Werken nur noch die Piedestale; dennoch hatte man Rom den Charakter der großen künstlerischen Weltwerkstätte nicht nehmen können. In Rom bestanden die alten Steinmeßschulen fort. Die Aufträge, die Canova von Napoleon I. empfing, wurden in Rom ausgeführt. Thorwaldsen und Rauch sehen wir unter Canova's Einfluß in Rom sich heranbilden. Thorwaldsen's schönstes Werk, der ‚Siegeszug Alexanders‘, wurde auf französische Bestellung für den Quirinal (wo heute der König von Italien residirt) ausgeführt, als Napoleon seinen Besuch in Rom zugesagt hatte. Rom ist die Weltwerkstätte für Marmorarbeit.

Aber auch Maler lenkten in das seiner Gemälde beraubte Rom noch die Schritte. Junge Deutsche, nicht eigentlich Schüler, die in bestimmter Schule Meister werden wollen, sondern künstlerisch begabte Naturen, die von dem Bewußtsein sich treiben lassen, Besonderes vorzuhaben, was sie selber genau noch nicht zu erklären wissen, wandern in stiller Begeisterung wie Pilger nach Italien und geben sich der Einwirkung der Gemälde hin, die die Franzosen entweder als Fresken von der Wand nicht loszulösen vermochten oder bei denen es sie nicht der Mühe werth dünkte, sie zu entführen. Fresken des Quattrocento, die die Wände der Kirchen, Hospitäler und

Paläste überall in Italien bedecken und nach denen bis dahin nur Wenige sich umgesehen hatten, gelangten wieder zur Geltung. Befreit von der Concurrnz der nach Paris geführten allbekanntten Werke ersten Ranges traten sie reiner hervor als vordem.

Unter ihrem Einflusse hatte auch Raphael in seiner Jugend gestanden! Das Quattrocento begann wieder als Macht empfunden zu werden.

Raphael's Jugendzeiten waren bis dahin mehr ein Romankapitel, als eines der Kunstgeschichte gewesen. Was Vasari Hübsches und Rührendes von Raphael's Kinder- und Lehrlingstagen erzählte, hatte etwas Ueberschwängliches, aber hielt sich zugleich noch innerhalb gewisser Grenzen: Ende des achtzehnten Jahrhunderts erst treten die Legenden ein, denen zu Folge Raphael durch sein ganzes irdisches Leben hindurch halb kindliche Jünglingsgestalt beibehalten hätte. Tischbein beschreibt die Scene, wie Raphael, von Giulio II. nach Rom berufen, diesem vorgestellt worden sei. Davon stand nichts bei Vasari: Raphael kniet vor dem Papste nieder, während ihm die blonden Locken von den Schultern fallen. ‚Das ist ein unschuldiger Engel‘, sagt der Papst, ‚ich will ihm den Cardinal Bembo zum Lehrer geben und er soll mir diese Wände mit Geschichtsbildern füllen.‘ Und als Giulio in der Folge die Disputa vollendet erblickt, wirft er sich anbetend zu Boden, in die Worte ausbrechend: ‚Ich danke dir, Gott, daß du mir einen so großen Maler gesandt hast.‘ Dergleichen Anschauungen verzückerter Kunstgeschichte, wenn sie vielleicht auch schon umgetragen wurden, hatten früher doch auf die allgemeine Beurtheilung Raphael's noch keinen Einfluß gehabt, weil trotz ihnen Raphael's Thätigkeit in seiner reifsten Zeit unter Giulio

und Leo immer der Punkt war, von dem ausgegangen wurde. Die früheren Werke galten als Vorstufen. Jene jungen Deutschen aber, die im ersten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts in Rom sich zu einer Art von Heiligendienst zu Ehren Raphael's zusammenthaten, rechneten anders: seine Arbeiten unter Leo, vielleicht sogar unter Giulio waren schon Verfall, die Jugendzeiten blieben das Höchste, Entscheidende. Raphael's heilige Epoche dauerte für diese Leute nur bis zu seinem Eintritte in Rom. Auf das, was er im väterlichen Hause, in Perugia und in Florenz geschaffen, kam es ihnen an. In den Geist dieser ersten Zeit und der bescheidenen Meister, die Raphael's erste Muster hätten sein können, sich zu vertiefen, war den jungen Deutschen Herzenssache. Der Raphael, bei dem sie schworen, hatte wenig gemein mit dem, dessen Werke zur gleichen Zeit damals in Paris die übrige Welt entzückten.

So lange nun durften die jungen Deutschen, die unter dem Namen ‚Nazarener‘ bekannt sind, in Rom in diesem Sinne ungestört lehren und arbeiten, als die nach Rom gehörigen Hauptgemälde Raphael's im Louvre festgehalten wurden: als diese nach Napoleon's I. Sturze aber wieder nach Italien geschafft wurden und zugleich das allwinterliche Zusammentreffen der europäischen Kunstfreunde nach Rom zurückverlegt wurde, fiel ein Schein von Wunderlichkeit auf die Nazarener. Overbeck malte Madonnen im Geiste der Florentiner Jungfrauen Raphael's, denen er äußerlich so nahe kam, daß die seinigen wie ihre verblaßten Milchschwestern aussehen¹⁾.

¹⁾ Overbeck's Hauptverdienst liegt in anderer Richtung, manches aber hat er in diesem frühraphaelischen Geiste gemalt,

Dem Willen der Nazarener nach sollte jetzt auch der in Rom arbeitende junge Cornelius, der bis dahin ihre Richtung innegehalten hatte, sich dem Einflusse der in Rom wiedererwachenden großen Meister und der Antike verschließen. Cornelius aber verließ seine Partei und ging zum ‚heidnischen‘ Raphael über. Für den Augenblick schienen die Nazarener damit abgethan zu sein, doch wir werden sehen, wie wenig sie es waren. Sie hatten sich mit einem, nicht von Künstlern, sondern von Schriftstellern gemachten kunsthistorischen Glaubensbekenntnisse ehemals nach Rom aufgemacht und bestanden in ihren Anschauungen. Es hat dies auch deshalb Wichtigkeit, weil Goethe trotz manchem das ihn herüberzog, auf Seiten derer stand, die nichts von den Nazarenern wissen wollten.

Goethe's erste Frankfurter Jugendzeiten lehren ihn uns als Journalisten kennen. Etwas in ihm verlangte directen öffentlichen Verkehr mit dem Publicum. Mit dem Eintritte in Weimar jedoch begann eine Epoche der Zurückgezogenheit, in der er seine Urtheile meist nur brieflich äußert und die ihn fast außer Verbindung mit der Deutschen Jugend setzte. Der Verkehr mit Schiller erst führte ihn in viel späteren Jahren in's alte journalistische Fahrwasser zurück, das er dann nie wieder verlassen hat. Als die Gründung der Zeitschrift ‚Propyläen‘ erfolgte, hatte die ‚Zerstörung des italiänischen Kunstkörpers‘, wie Goethe den Raub der Kunstwerke Italiens durch die Franzosen nennt, noch nicht stattgefunden. Meyer's in den Propyläen erscheinende Beschreibung sämmt-

das von großer Innigkeit zeugt. Besonders seine Porträts, gezeichnet meistens, sind außerordentlich treu und erfreulich.

licher Werke Raphael's¹⁾ enthält die beste Formulirung dessen, was die geläuterte Kennerchaft des achtzehnten Jahrhunderts vor den Zeiten der französischen Revolution zu Tage gefördert haben würde wenn es sich etwa darum gehandelt hätte, in gemeinsamen Besprechungen wohlwollender Kunstfreunde Meinungen zusammenzufassen. Die Propyläen aber begeisterten die Leser nicht: ein damals beginnender Schriftsteller wußte die Jugend anders zu packen: Ludwig Tieck, mit seinem Künstlerroman ‚Sternbald's Wanderungen‘, ein Buch, das selbst heute, wo man die Unhaltbarkeit aller Voraussetzungen kennt, in die Hände unerfahrener, sentimental angelegter Leute fallend, seine Wirkung haben würde. Tieck schuf die Gestalten einiger jugendlicher Künstler, die zu den Zeiten Dürer's und Raphael's sich zwischen Nürnberg, Antwerpen und Rom umhertreiben, und stellte darin die historischen Gespenster her, die auf Jahrzehnte hinaus Unheil gestiftet haben. Tieck giebt Dürer's, Raphael's und Michelangelo's Charaktere falsch, aber gemeinverständlich. Das nicht endende engelhafte Jünglingsthum Raphael's, die Weichherzigkeit Dürer's, das unablässige ästhetisirende Predigen der großen Meister entzückte das weichgestimmte Deutsche Publicum und der ‚Knabe Raphael‘ begann in den Träumen talentvoller junger Künstler zu spuken. Religiöse Schwärmerei trat hinzu. Man strebte nach Rom. Der den heiligen Stätten dort entströmende Athem sei das, wäunte man, was Madonnen, die denen Raphael's glichen, der Phantasie der Gläubigen vorspiegele, die auf die Leinwand zu bringen hinterher

¹⁾ Dem Schema zufolge hatte Goethe selbst die Absicht, diese Arbeit vorzunehmen.

ein Leichtes sein werde. Mit diesem Glauben waren die jungen Nazarener nach Rom gepilgert. Sie suchten sich zu geheimnißvoll persönlicher Gemeinschaft mit dem jungen Raphael zu erheben. Die bildlichen Darstellungen aus Raphael's heiligem Privatleben nahmen ihren Anfang. Dergleichen zu zeichnen oder zu malen, sehen wir übrigens Künstler vieler Nationen sich zur Pflicht machen, denn die Anschauungen der Nazarener waren nicht bloß den Deutschen eigen. Raphael, das gottbegnadete Kind, schlank und mager, gehüllt in enganliegende, der sogenannten altdeutschen Tracht nachgebildete Bekleidung, bei der ein weitüberschlagener Hemdskragen nicht fehlen durfte, stand vor der Staffelei, umgeben von einem ehrfurchtsvollen Kreise anderer gleich costümirter Jünglinge, welche die Entstehung seiner Wunderwerke durch Inspiration mit eignen Augen erleben wollten. Die dem falschen Raphael dieser Schule angedichtete bedenklichste Eigenschaft war geistiger Natur: sein künstlerisches Schaffen sollte die Thätigkeit nicht zielbewußtem, arbeitendem Fleiße, sondern unbewußtem schöpferischen Drange gehorchender Fingerspitzen gewesen sein. Am weitesten sehen wir diese Anschauung von Achim von Arnim verfolgt, der in der Novelle ‚Raphael und seine Nachbarinnen‘ ihn darstellt, wie er, in magnetischen Schlaf versunken mit geschlossenen Augen seinem Gehilfen Baviera die Linien und den Farbenauftrag eines Gemäldes in die Hand und in den Pinsel dictirt. Raphael also malt ohne zu sehen und ohne Hand anzulegen! Größere Kreise des deutschen Publicums fanden ihr Genügen in solchen Absonderlichkeiten.

Zuerst erhob sich Goethe dagegen. Die Nazarener sahen ihn als einen der ihrigen an und Goethe hatte

gezügert, bis er sich offen aussprach. Die 1817 erscheinende „Italiänische Reise“ war sein Manifest: Goethe zeigte in ästhetischen Dingen staatsmännische Kraft. Dreißig Jahre war er nicht in Rom gewesen, Paris und Napoleon's Museum kannte er nicht: seine eigenen respectablen, aber heute spärlich erscheinenden Sammlungen sammt denen des Herzogs waren sein Material. Wäre er 1817 selbst in Rom gewesen, so würde er Cornelius vielleicht nicht so schroff abgewiesen haben. Denn Cornelius und seine Gesinnungsgenossen arbeiteten dort ernst und erfolgreich. Die Zeichnungen der Nazarener nöthigen uns heute Bewunderung ab. Schnorr's erstaunliche Actzeichnungen im Sinne Michelangelo's und Raphael's besitzt die Berliner Nationalgalerie. Seine Bilderbibel ist ein voller Nachklang der raphaelischen Auffassung. Die in Frankfurt wiederaufgefundenen Cartons Overbeck's und Schnorr's für den Palazzo Massimo in Rom, sowie Cornelius' Cartons dafür sind in Raphael's Geiste edel, einfach und aus tiefer Naturempfindung heraus gezeichnet. (Sie werden, wenn man sie nicht unter Glas bringt, langsam aber sicher in Frankfurt zu Grunde gehen.) Goethe in der Mitte dieser sich selbst überlassenen jungen Leute lebend, würde vielleicht Anfänge einer Deutschen Kunst in ihren Arbeiten erblickt haben, denen nur die richtige Leitung fehlte, um sich breiter auf heimischem Boden dann zu entwickeln. Ihre Begeisterungslehre ist der natürliche Glaube junger Leute, die sich etwas zutrauen, und stimmt mit der Goethe'schen Lehre vom Genie, die er fünfzig Jahre jünger selbst so kraftvoll vertreten hatte. Künstlerisches Schaffen muß im Fluge der Begeisterung geschehen. Goethe sagt von sich, er schreibe wie ein Nachtwandler. So urtheilt und arbeitet die Jugend immer, wenn das Gefühl einer

neueinbrechenden Gegenwart sie überkommt. Hätten die jungen deutschen Künstler in Rom ein nationales Leben zu Hause hinter sich gehabt, dessen Flügelschläge über die Alpen herüber in der Fremde sie ermutigten, so wären sie nicht bloß die armen ‚frömmelnden jungen Herren‘ geblieben, als die sie in Rom von den Fremden verspottet, von den übrigen Deutschen dort mit Mißtrauen betrachtet wurden. Sie fanden weder warme noch kalte Aufnahme, sondern gar keine. Goethe ließ Cornelius' Faustwidmung unbeantwortet. Tieck und Schlegel setzten ihre kunsthistorische, anfangs proclamationsartige Schriftstellerei nicht fort und auch das bischen Litteratur, das sonst sich entwickelte, blieb ohne Nachhall. Nur einzelne Stimmen erhoben sich. 1819 erschien ein Leben Raphael's von Braun schon in zweiter Auflage. Das Eintreten einer ‚heiligen Malerei‘ wird wohlwollend gemüthlich hier prophezeit und in diesem Sinne 1820 in Mainz, wo das katholisch empfundene Buch erschien, Raphael's dreihundert-jähriger Geburtstag begangen.

Auch in Berlin wurde dieser Tag gefeiert ¹⁾. Im Saale der Akademie stand ein Katafalk zwischen vergoldeten Candelabern. Vier vom Bildhauer Tieck modellirte weibliche Gestalten legten Lorbeerkränze darauf nieder. Raphael's Bildniß, Copien der Dresdener Madonna, der Jungfrau mit dem Fische und der heiligen Cäcilie hingen an den Wänden. Zelter dirigitte die Musik, Tölken hielt die Rede. In der Vorrede zu ihr wird die Feierlichkeit beschrieben und in einem Anhange eine kritische Biographie Raphael's gegeben, worin das Zuverlässige dem Mythischen entgegengestellt und auf Raphael's Bedeutung als Antiquar

¹⁾ Ueber diese Feste Schorn's Kunstblatt I (1820).

und Architekt hingewiesen wird. Was hätte sich in Deutschland entwickeln können, wenn Berlin zum Centrum einer nationalen Kunstentwicklung zu machen gewesen wäre, wie Niebuhr in Rom glaubte. Aber es fehlte an Geld und an einem unabhängigen Publicum bei uns. Von den Männern, die dafür in Deutschland hätten auftreten können, lebte keiner in Berlin. Auch Goethe's kunsthistorische Studien sind die Bemühungen eines einsamen Liebhabers geblieben. Gelegentliche Aeußerungen, die in Briefen, im Gespräch oder in Zeitschriften hervortreten, zeigen, wie er von Allem Notiz nahm. Man lese, wie einfach und richtig er in dem Aufsätze ‚Antik und Modern‘ Raphael, Lionardo und Michelangelo vergleicht. Die Zeiten aber sind für Goethe nie eingetreten, von denen er einst in Italien träumte: daß in Deutschland ein großes vergleichendes Museum errichtet würde, welches kunsthistorische Fragen zu lösen gestattete.

An Kunstbegeisterung fehlte es damals nicht bei uns. Die Sammlung der Boisseree erregte größeres Aufsehen, als gesammelte Gemälde überhaupt jemals in Deutschland bewirkt haben. Aber diese herrlichen Werke der alten deutschen Meister führten weit von Raphael ab. Auf unsere eigene schaffende Kraft blieben sie ohne Einfluß. Mangel an Geld und an Vorbildung in den mittleren Ständen waren der Grund, warum nach den Freiheitskriegen das Principat in den bildenden Künsten den Franzosen verblieb. Die Freiheitskriege haben uns in den geistigen Dingen, welche unmittelbares Echo aus dem Publicum bedürfen, eher zurückgebracht als gefördert. Begeisterung irgendwelcher Art, selbst für vaterländische Dinge, ward bald verdächtiger bei uns als in den Zeiten der napoleonischen Herrschaft. Man fand es unsrerseits

natürlich, daß in Rom die französischen Künstler und Kunsthistoriker an erster Stelle ständen. Der Graf d'Agincourt, ein vornehmer Franzose vom Schlage des Grafen Caylus, ließ dort ein wichtiges Werk erscheinen. Schon 1787 finden wir ihn von Goethe als den Verfasser einer zu erwartenden Kunstgeschichte erwähnt. „Wenn das Werk zusammenkommt, wird es sehr merkwürdig sein!“ urtheilte er damals¹⁾. Noch über zwanzig Jahre aber brauchte d'Agincourt für die Vollendung der Arbeit, die in Wort und Abbildung eine Darstellung des Weges ist, den durch ein Jahrtausend hindurch die Kunst zurücklegen mußte, um den einzigen Raphael hervorzubringen. D'Agincourt sieht in den Malereien der römischen Katafomben die Anfänge der neueren Kunst. Aus Quellen jeder Art hat er sein Material zusammengetragen: man fühlt, daß er beim Abschlusse nur die Auswahl einer Sammlung gab, deren Umfang wir nicht ermessen. Er hat damit die Grundlage der heutigen historischen Kunstwissenschaft geliefert.

Die Aufgabe aber stand noch aus, eine Biographie zu schreiben, die Raphael inmitten seines Jahrhunderts zeigte, betrachtet vom Standpunkte des neuesten Tages aus. Nur ein Zufall vielleicht war Schuld, daß ein anderer französischer Kunstfreund seine Gedanken damals nicht als Buch, sondern zerstreut in der Form geliefert hat, die Goethe für seine Italiänische Reise wählte. Stendhal, wie der Schriftstellernamen Henry Beyle's lautet, ein ehemaliger Offizier der napoleonischen Armee,

¹⁾ Das Buch, das 1811 zu erscheinen begann, war eine Offenbarung für ihn. Der Briefwechsel mit den Boissereés enthält das Meiste darüber.

hatte sich in Italien wie in einem zweiten Vaterlande niedergelassen und neben Romanen einige Bücher über italiänisches Kunstleben verfaßt, an erster Stelle die ‚Promenades à Rome‘, noch heute angenehm zu lesen. Seine Bemerkungen über bildende Kunst, die nur einen Theil des Buches ausmachen, sind von bleibendem Werthe¹⁾.

Die Stendhal umgebende, aus den höheren Kreisen sich zusammensetzende Gesellschaft schwelgte im Genuße der neuen Friedenszeiten. In Rom ließ sich diesen Träumen am schönsten nachhängen. Stendhal's ‚Promenades‘ sind ein Tagebuch aus den zwanziger Jahren. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stehen zur Discussion. Hätte Raphael einmal in's Leben zurückkehren müssen, so würde er sich damals in Rom am ehesten vielleicht wieder heimisch gefühlt haben. Stendhal's ‚Geschichte der italiänischen Malerei‘ schließt leider vor Raphael ab. Das Leben Michelangelo's sehen wir darin beinahe schon im Sinne der heutigen Zeit aufgebaut. Er sucht ihn als Bürger der eigenen zu ergreifen. Raphael dagegen, so oft Stendhal ihn in beiden Büchern auch erwähnt, behandelt er nicht im Zusammenhange.

Wir bedauern das umsomehr, als der, dem zunächst die Aufgabe zufiel, nun ein Leben Raphael's zu liefern, mit allzu wohlfeiler Arbeit den Ruhm einheimste, den

¹⁾ Taine's Aeußerungen über Italien müssen von Stendhal aus beurtheilt werden, unter dessen Einfluß er stand, ohne es genügend auszusprechen. Ich urtheile hier nicht über Taine's historische Schriften; seine ‚Voyage en Italie‘, so verbreitet und geschätzt das Buch in Frankreich ist, enthält meist oberflächliche und schiefe Urtheile über Raphael und reicht in der Gesamtauffassung des italiänischen Daseins weder an Stendhal's noch an Frau von Staël's Anschauung heran. (Ich kannte Stendhal's Buch nicht, als ich mein Leben Michelangelo's schrieb.)

die eine angenehm geschriebene Biographie Raphael's auch Andern vielleicht damals eingetragen hätte. Quatremère de Quincy, Membre de l'Institut, schrieb das Buch, das, 1824 erscheinend, in Rom als ein Ereigniß betrachtet wurde. Er giebt einen leicht hingeworfenen Ueberblick der Thätigkeit Raphael's und eine elegante Beschreibung der Werke, soviel man in den Salons, in denen damals zumeist doch nur von Raphael die Rede war, zu wissen brauchte. Wie geschickt er sich bei Abschluß der Arbeit des vielfachen bibliographischen Ballastes entledigte, der nur beschwert hätte ohne zu bereichern, zeigt Longhena's italiänische Uebersetzung, der in Anhängseln jeder Art den ganzen Wust wieder hineingearbeitet und aus dem knappen Bändchen ein Repertorium von über 800 Seiten gemacht hat. Auch in das Deutsche ist Quatremère's Buch übersetzt worden.

Es verdiente den Beifall, den es bei seinem Erscheinen fand, und die Vergessenheit, der es verfallen ist. Quatremère glaubte noch an den Stammbaum der Familie Santi, der sich auf dem Porträt eines der angeblichen Vorfahren Raphael's in der Villa Albani zu Rom findet¹⁾. Die darauf sichtbaren zahlreichen Persönlichkeiten gehören vielen Lebensstellungen an, auch ein Maler ist darunter, neben Raphael's Vater. Daß Quatremère sich betrogen ließ, wäre nicht so schlimm gewesen; aber daß, während er 1824 diese Dinge vorbringt, 1822 bereits Pungileoni sein ‚Elogio storico des Giovanni Santi, Vater des großen Raphael‘, veröffentlicht hatte, worin der echte Stammbaum der Familie Santi aus urbinatischen öffentlichen Actenstücken festgestellt war, ist ein ernsterer

¹⁾ Bellori (Ed. 1752) S. 63.

Vorwurf. Indessen Quatremère lebte und schrieb in Paris, und Pungileoni's in Italien an versteckter Stelle gedruckte Schrift konnte ihm entgangen sein. Schwerer wiegt die von Rumohr erhobene Anklage, Quatremère habe außer der vita di Raffaello Vasari's andere Künstlerbiographien mit den darin anzutreffenden Aeußerungen über Raphael nicht gekannt. Pungileoni hätte nun leichtes Spiel gehabt, ein maßgebendes Leben Raphael's zu verfassen, allein er hat sich über die Form der Elogi storici, historischer Predigten mit langgestrecktem Anmerkungsmaterial, nicht hinausgewagt.

Jetzt endlich tritt die Deutsche Gelehrsamkeit ein.

6.

Die Deutsche Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Die Anfänge der Deutschen wissenschaftlichen Arbeit, die seit den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Rom, wo allein doch diese Dinge damals behandelt werden konnten, sich Raphael zugewandt hat, sind in den Bestrebungen derer zu suchen, von denen die große Beschreibung der Stadt Rom' unternommen worden ist. Bunsen's und Gerhard's Namen sind hier an erster Stelle zu nennen¹⁾. Platner übernahm die der neueren Kunst gewidmeten Kapitel. Das Buch sollte alles umfassen was Rom betrifft. Mit der geologischen Betrachtung des Bodens anhebend, auf dem die Stadt gebaut worden ist, würde es, heute verfaßt, mit den neuesten Schicksalen Roms erst abschließen. Dies Buch ist ein

¹⁾ Gotta verlegte das Werk. Es ist eines der Ruhmestitel seiner Buchhandlung.