

Ralf Wehner

## Raphael und seine Geliebte

Ein gemaltes, ein gestochenes und ein ›lebendes‹ Bild

Im Zuge der Vorbereitungen auf den noch in diesem Jahr erscheinenden Band »Kleinere Bühnenwerke« der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig rückte ein weithin unbearbeiteter Schaffenszweig des Komponisten in den Blick der Forschung: seine Arrangements fremder Werke.<sup>1</sup> Zwar sind die auführungspraktischen Einrichtungen der J.S.Bachschen *Matthäus-Passion* mittlerweile allgemein bekannt, doch gibt es Bearbeitungen für die unterschiedlichsten Besetzungen und Anlässe, die heute kaum noch präsent sind. Eine Sonderrolle spielen dabei die namentlich im 19. Jahrhundert praktizierten *Tableaux vivants*, das sind ›lebende Bilder‹, die auf der Theaterbühne von Schauspielern mit musikalischer Untermalung gestellt wurden und in einzigartiger Weise unterschiedliche Künste miteinander verbanden. Grundlage waren Meisterwerke der Malerei und Plastik. Eines dieser Vorbilder, im speziellen Fall ein Gemälde, steht im Zentrum dieses Aufsatzes. Es griff mit dem Bildmotiv *Raphael und seine Geliebte* einen zu Mendelssohns Zeit auch außerhalb Italiens beliebten Topos auf.

Die Geliebte des Renaissancemalers Raffael (1483–1520) hieß Margherita Luti und wurde vom Meister in mehreren Bildern verewigt.<sup>2</sup> Sie war eine ca. 1495 geborene Bäckerstochter, weswegen man sie La Fornarina nannte. Gleich zwei lesenswerte Artikel fassen die wenigen Informationen über die

---

1 Einen ersten Überblick über die Vielfalt der Beschäftigung Mendelssohns mit der Musik anderer Autoren vermittelt Ralf Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). Studien-Ausgabe*, Wiesbaden/Leipzig/Paris 2009, S. 497–524. Der vorliegende Aufsatz entstand 2014 parallel zu den eigentlichen Editionsarbeiten der »Kleineren Bühnenwerke«. Spezieller Dank gilt Camille Richez (Berlin) für Anregungen und Hilfe bei den Recherchen zu den französischen Textquellen. Die Originale aller Abbildungen befinden sich im Privatbesitz des Verfassers.

2 Siehe den Artikel von Liana de Girolami Cheney, »Luti, Margherita«, in Jill Berk Jiminez (Hg.), *Dictionary of Artists' Models*, Chicago 2001, S. 332–334 mit Nachweisen der von ihr inspirierten Bilder.

schöne Frau 1839 zusammen.<sup>3</sup> Das Sujet »Raphael et la Fornarina« wurde – als Teil klischeehafter Raffael-Verehrung im frühen 19. Jahrhundert<sup>4</sup> – in der bildenden Kunst jener Zeit von Jean-Auguste-Dominique Ingres (ab 1811 insgesamt 5 Fassungen), den Brüdern Franz und Johannes Riepenhausen (1833 mit Vorstudien)<sup>5</sup> und anderen aufgegriffen. Eine späte Reminiszenz findet sich bei Pablo Picasso, der sich 1968 in einer großen Serie von Radierungen auf Ingres bezog.<sup>6</sup> Ein beachtliches Eigenleben aber entfaltete ein Gemälde des französischen Historien- und Porträtmalers François-Édouard Picot (1786–1868). Der folgende Aufsatz geht den Spuren dieses heute verschollenen Gemäldes nach, das im 19. Jahrhundert in verschiedenen Erscheinungen weite Verbreitung fand und eindrucksvoll zeigt, dass künstlerische Nachbildungen, Plagiatsfälle und Merchandisingprodukte keinesfalls Phänomene unserer Tage darstellen.

## Picot und von Schönborn – Der Maler und der Sammler

François-Édouard Picot, in Paris geboren und Schüler von François-André Vincent (1746–1816) und Jacques-Louis David (1748–1825), erhielt 1811 den *second grand Prix de Rome*, 1819 kehrte er nach Frankreich zurück und wurde mit dem bereits 1817 entstandenen Bild *L'Amour et Psyché* (jetzt im Louvre) schnell bekannt. Sein Gemälde *Raphael et la Fornarina* gelangte 1820 nach Deutschland, wie einer zeitgenössischen Mitteilung zu entnehmen ist:

---

3 »Die schöne Fornarina«, in *Der Sammler. Ein Blatt zur Unterhaltung und Belehrung* (Beilage zur Augsburger Abendzeitung) 8/14 (1839), S. 57 f. und »Die schöne Fornarina«, in *Magazin für die Literatur des Auslandes* 15/38 (1839), S. 151 f. als Übersetzung eines mit G.M. bezeichneten Artikels »La Bella Fornarina«, in *The New Monthly Magazine and Humorist* 56/218 (1839), S. 173–175.

4 Begriff nach: Irmgard Egger, »Konkurrenz der Bilder. Hagiographischer Diskurs, neuplatonische Idee, romantische Kunstreligion. Sinnbild – Abbild – inneres Bild: Franz Sternbalds Wanderungen«, in *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 20 (2010), S. 43–64.

5 Max Kunze (Hg.), *Zwischen Antike, Klassizismus und Romantik – Die Künstlerfamilie Riepenhausen* [Ausstellungskatalog, Winckelmann-Gesellschaft/Winckelmann-Museum Stendal 20. Mai bis 22. Juli 2001], Mainz 2001, bes. Kapitel »Leitstern Raffael. Bildzyklen der Brüder Riepenhausen zum Leben Raffaels«, S. 157–176 mit Reproduktion der Tafel 10 »Ritrasso molto donne e particolarmente la sua« aus *Vita di Raffaele da Urbino* (Rom 1833), die den seine Fornarina malenden Raffael im Atelier zeigt, S. 172. Franz (eigentlich Friedrich) Riepenhausen (1786–1831) und Johannes (eigentlich Johann Christian) Riepenhausen (1787–1860) lebten und arbeiteten seit 1805 gemeinsam in Rom.

6 Nachweise bei Cheney, Luti (Fn. 2).

Die Sammlung von Gemälden neuerer Meister im Besitze des Hrn. Grafen von Schönborn zu Reichardtshausen am Rhein, hat sich wieder mit mehreren Stücken bereichert. Raphael mit Fornarina vor seiner Villa, von Picot, ganz im Helldunkel gehalten, ist sehr weich und zart ausgeführt. Raphael sitzt, die Tafel auf dem Knie, und scheint nach der hinter ihm stehenden Fornarina seitwärts hinaufblickend ihre liebevollen Züge erfassen zu wollen, um sie auf das Blatt zu fesseln. Beyde sind in Porträtähnlichkeit.<sup>7</sup>

Der erwähnte Franz Erwein Damian Graf von Schönborn-Wiesentheid (1776–1840), ein Kunstsammler und Mäzen par excellence, hatte systematisch und mit großem finanziellen wie persönlichen Engagement über Jahrzehnte eine bedeutende Collection aufgebaut.<sup>8</sup> Seit 1816/17 besaß er auch das Schloss Reichardtshausen (Rheingau, Hessen). Die dort aufbewahrte, aus Gemälden, Skulpturen und kunstgewerblichen Gegenständen bestehende Sammlung gehörte zu den gehaltvollsten romantischer Kunst überhaupt. Zu den Glanzpunkten zählte zweifellos das heute verschollene Gemälde Picots. Es wurde sogar 1843 in einem englischen Reisehandbuch erwähnt, das über das Anwesen der Schönborns und die umliegende Weingegend ausführte:

Count Schönborn's château *Reichardtshausen*, at the lower extremity of the village of *Hattenheim* (1000 inhab.), contains an interesting collection of paintings, chiefly modern; among them are a capital work of our own *Wilkie*, called ›Guees my name‹, a Holy Family, by *Overbeck*, in the chapel; *Telemachus and Eucharis*, by *David*; the dying robbers, by *L. Robert*; Italian Peasants, *P. Hess*; Raphael and the Fornarina, *Picot*, &c. A little higher up the river, upon the hill of *Strahlenberg*, grows the famous *Markobrunner wine* [...].<sup>9</sup>

Mit vielen Künstlern stand Franz Erwein von Schönborn selbst in Briefkontakt, besuchte sie in ihren Ateliers und hieß sie bei sich willkommen. Auch Picot und der Sammler kannten sich persönlich. Durch die im Familienarchiv der Grafen von Schönborn erhaltenen Briefe sind wir über die Frühgeschichte des

---

<sup>7</sup> B–n., »Nachrichten aus Mainz«, in *Kunst-Blatt*, Nr. 96, 30.11.1820, S.384 f., hier S.384.

<sup>8</sup> Katharina Bott, *Ein Kunstsammler zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Franz Erwein Graf von Schönborn (1776–1840)*, Weimar 1993. Zur Familie generell siehe: Gerhard Bott (Hg.), *Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene, Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 18. Februar bis 23. April 1989*, Nürnberg 1989.

<sup>9</sup> *A Hand-Book for Travellers on the Continent: being a guide through Holland, Belgium, Prussia, and Northern Germany, and Along the Rhine, from Holland to Switzerland*, London <sup>4</sup>1843, S.289. Ein Hinweis auf die Sammlung mit Erwähnung des picotschen Gemäldes auch in: *Kunst-Blatt*, Nr. 77, 27.9.1836, S. 320.

Gemäldes informiert.<sup>10</sup> Für April 1820 ist die erste Zahlung von 1.000 Francs an den Künstler belegt.<sup>11</sup> Aufschlussreich ist ein Brief Picots vom 24. Juni 1820, geschrieben einen Tag nach Vollendung des Gemälde, das nun »par la diligence, au lieu du roulage« nach Deutschland geschickt werden sollte.<sup>12</sup> Er erklärte auch, warum das Bild etwas später geschickt wird: »J'ai pensé qu'il valoit mieux le faire partir quelques jours plus tard que de l'exposer à l'emballer avant qu'il fut bien sec.« Picot bedankte sich ferner beim Grafen, der das Bild bereits in Paris während der Arbeit gesehen hatte, für das Angebot, es für eine Ausstellung zur Verfügung zu stellen.<sup>13</sup> Die Vorbereitung dieser Ausstellung steht im Mittelpunkt mehrerer Schriftstücke. Mit Brief vom 10. August 1820 hatte der Graf zunächst den Empfang bestätigt, weitere 1.000 Francs überwiesen<sup>14</sup> und sich positiv über das Bild geäußert, auch wenn beim Transport eine Ecke beschädigt worden war. Dennoch blieb er bei dem Angebot, das Gemälde noch einmal nach Paris für die geplante Ausstellung zu senden. Das Thema wurde im Dezember 1821 erneut aufgegriffen,<sup>15</sup> denn im April des folgenden Jahres sollte wieder einer der legendären *Salons de Paris* stattfinden, jene Kunstausstellungen also, die seit 1667 regelmäßig abgehalten wurden und sich im 19. Jahrhundert einem immer größeren Künstler- und Publikumskreis öffneten. Franz Erwein von Schönborn übersandte das Gemälde im Januar 1822 mit bestimmten Auflagen an Picot. Dieser sollte noch die Transportschäden vom letzten Mal beheben, ihm war zudem verboten, eine Replik zu nehmen. Im weiteren Verlauf zeigte sich aber der Graf nicht abgeneigt, der Verbreitung des Bildes mittels eines Kupferstiches zuzustimmen. Im Katalog der am 24. April 1822 eröffneten Ausstellung, den der Kunsthistoriker und Maler Charles Paul Landon (1760–1826)<sup>16</sup> verfasst hatte, findet sich eine schöne Beschreibung des picotschen Gemäldes:

---

10 Bott, Ein Kunstsammler (Fn.8), S.115–117 veröffentlichte insgesamt 11 Dokumente, aus denen im Folgenden einige Abschnitte zitiert werden, überwiegend handelt es sich um Schriftstücke von François Picot an »M<sup>r</sup> Le Comte de Schoenborn«.

11 Empfangsbestätigung vom 18.4.1820, ebd., S. 115, Dokument 244.

12 Ebd., Dokument 245.

13 Ebd., »J'ai l'honneur, Monsieur le Comte, de vous renouveler mes remerciements, pour l'offre obligeante que vous avez bien voulu me faire de me renvoyer mon tableau pour la prochaine exposition [...]«

14 Ebd., Dankbrief des Vaters von Picot vom 28.8.1820, Dokument 246, und Picots eigener Dankbrief vom 30.8.1820, Dokument 247.

15 Ebd., Brief von Picot vom 17.12.1821, Dokument 248.

16 Laut Titelblatt war Landon ferner »Chevalier de la Légion d'honneur, Peintre de feu S. A. R. M.<sup>gr</sup> le Duc de Berry, ancien Pensionnaire du Roi à l'École de Rome, Conservateur des tableaux des Musées royaux, Correspondant de l'Institut de France«.

M. Picot a voulu réunir dans ce groupe Raphaël et la Fornarina, jeune femme qu'il aimait éperdument. Elle n'est connue que sous ce nom de *la Fornarina*, à cause de la profession qu'elle exerçait à Rome. Raphaël ne pouvait s'en séparer; et elle ne le quittait guère, même lorsqu'il travaillait. Il est ici représenté assis, tenant un portefeuille, et paraît étudier un paysage; mais on le voit beaucoup moins occupé de son dessin que de sa maîtresse. La maison qu'on aperçoit dans le fond est celle qui fut habitée par Raphaël, aux portes de Rome: elle subsiste encore.

On pourrait croire que la principale intention de M. Picot a été d'offrir une vue de la modeste habitation du plus grand peintre qui ait existé, et cette vue n'est pas sans intérêt; mais la composition des figures n'a rien de bien saillant, sur-tout rien qui caractérise l'artiste célèbre qu'il a voulu représenter, et dont le spectateur aimerait à retrouver ici les traits assez généralement connus. On pouvait s'attendre à voir Raphaël au milieu de ses immenses et immortelles peintures du Vatican, se délassant de ses travaux près de l'objet de ses plus tendres affections; mais nous ne voyons dans ce tableau qu'un personnage très-ordinaire, qu'un jeune artiste ou un amateur traçant le croquis d'un paysage, et se détournant un peu pour recevoir les caresses extrêmement naïves d'une petite villageoise. Le mérite du pinceau est donc la seule chose qui puisse donner du prix à ce tableau, d'après la manière dont il est conçu. En effet, l'exécution en est fort agréable, mais non pas exempte de reproche. La touche offre un peu de mollesse; et c'est un point capital dans un morceau de ce genre. Cette mollesse provient en partie des glacis répandus avec peu de ménagement sur les masses lumineuses, qu'ils ont l'inconvénient d'obstruer et d'alourdir. Croyant donner plus de vigueur et de piquant à l'effet de son tableau, le peintre a porté une ombre sur toute la partie supérieure des deux figures. Cette ombre est d'un ton bleuâtre très-prononcé, et, malgré le reflet qui l'atténue un peu, elle laisse dans l'obscurité les traits des deux seuls personnages dont se compose le tableau, et que l'on voudrait voir dans la lumière, pour mieux juger leur expression.<sup>17</sup>

## Die Stahlstiche von Etienne Achille Réveil

Als Tafel 30 war dem erwähnten Katalog zudem ein Stahlstich von Réveil beigefügt (siehe Abb. 1). Etienne Achille Réveil hat das Motiv seines Stiches sechs Jahre später im Rahmen eines mehrbändigen Werkes über Malereien und Skulpturen in öffentlichen und privaten Galerien Europas wiederverwendet.<sup>18</sup>

---

17 C. P. Landon, *Salon de 1822, Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Louvre le 24 avril 1822, et autres nouvelles productions de l'art, gravés au trait, avec l'Explication des sujets et quelques Observations sur le mérite de leur exécution*, Bd. 2 (Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts), Paris 1822, S. 51 f.

18 Jean Duchesne, *Musée de peinture et de sculpture, ou Recueil des principaux*



Abb. 1: *Raphaël et la Fornarine*, Stich von Achille Réveil, Paris 1822.

Beim Gegeneinanderhalten beider Abbildungen zeigt sich, dass die spätere in ihrer künstlerisch differenzierten Ausgestaltung von 1828 deutlich von der Fassung von 1822 abwich. Das beginnt mit der Größe des Gebäudes auf der linken Seite und der Höhe des Baumes und lässt sich über viele Details der Bildgestaltung, etwa der Ausgestaltung des Kleides der Fornarina, bis hin zu den

---

*tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe, dessiné et gravé à l'eau forte par Réveil*, Bd. 3, Paris 1828, mit englischem Titel *Museum of Painting and Sculpture, or, Collection of the Principal Pictures, statues and Bas-Reliefs in the public and private Galleries of Europe, drawn and etched on steel by Reveil*, London 1828. Das Werk erschien in Lieferungen, jeweils zwölf im Jahr, sie wurden dann später vom jeweiligen Benutzer individuell und damit nicht immer chronologisch zusammengebunden. Picot mit der Nr. 215 war Teil der 12. Lieferung des Jahres und dürfte damit im Dezember 1828 erschienen sein.



Abb. 2: *Raphaël et la Fornarine*, Stich von Achille Réveil, Paris 1828.

am rechten Bildrand angedeuteten Petersdom verfolgen. Die Unterschiede sind so groß, dass der zweite Stich nicht von dem ersten abgenommen worden sein konnte. Da der frühe Stich von 1822 direkt nach dem Gemälde erfolgte, musste die 1828er Version auf einer zunächst noch unbekanntem Zwischenquelle basieren. Die Abb. 2 zeigt diese Version. Sie erschien unverändert auch noch in einer späteren Ausgabe des *Musée de peinture et de sculpture* aus den 1870er Jahren.<sup>19</sup>

In der Ausgabe des *Musée* 1828 wurden Bild und Künstler ausführlich vorgestellt. Das Buch erschien in englischer und französischer Sprache. Zu dem Gemälde heißt es:

---

<sup>19</sup> *Musée de peinture et de sculpture [...] avec des notices descriptives, critiques et historiques par Louis et René Mènard*, Paris 1872, Bd. 8, dort als Tafel 73.

RAPHAEL AND FORNARINA.

*Fornarina*, or the baker's wife, was one of the models of which Raphael made so much use, probably because the character of her head had more grace, more beauty and more correctness in the features than those of others; perhaps also because the charms he found in her inspired him with sentiments, that induced him to have her almost always near, even when he studied.

M. Picot, the painter of this picture, has adopted this opinion; he supposes that Raphael, sitting near the house he occupied at the gates of Rome, is about tracing upon paper the beautiful view before him; but he is interrupted in his attempt, and it is easily to be seen that the love which occupies him, has not in this instance been inspired by the fine-arts.

The composition of this picture is sufficiently graceful, but the execution of it is not so free as could be wished: the trees give a shadow which throws the only two figures that compose the picture, into middle tint. This production was exhibited at the Saloon in 1822, and has been engraved by M. Garnier. It forms part of M. Schönborn's cabinet, at Mayence.

Height, 2 feet 3 inches; breadth, 1 foot 10 inches.<sup>20</sup>

Auch die deutsche Öffentlichkeit wurde gelegentlich über das Bild und den Standort informiert: »Raphael vor seinem Landhause sitzend und neben ihm Fornarina, von der untergehenden Sonne beleuchtet, ist ein sehr schönes Gemälde von Picot, in der Sammlung des Grafen Schönborn zu Reichartshausen am Rhein.«<sup>21</sup> Nach dem Tod Franz Erwein von Schönborns 1840 übernahm dessen Sohn Graf Erwein Damian von Schönborn-Wiesentheid (1805–1865) die Sammlung und überführte sie nach München, wo er in der Ottostraße Nr. 9 ein prachtvolles Palais erbauen ließ, in dem die Gemälde in einer Galerie ausgestellt wurden. Die Spur des Originalbildes von Picot verliert sich 1865 mit der Versteigerung dieser Sammlung in München,<sup>22</sup> wo sie von einem Käufer namens von Hirsch erworben wurde.<sup>23</sup>

---

20 Musée de peinture et de sculpture 1828 (Fn. 18), Nr. 215. Beigegeben war auch der erwähnte Stich des Gemäldes, siehe Abb. 2.

21 G. C. Braun, »Raphaels Tod und Charakteristik (Beschluß)«, in *Quartalblätter des Vereines für Literatur und Kunst zu Mainz* 4/4 (1833), S. 3–13, hier S. 8, Fußnote.

22 Auktion am 9.10.1865 bei Ludwig von Montmorillon, siehe *Catalog der ausgezeichneten Sammlung von Oelgemälden neuerer Meister Seiner Erlaucht des Grafen von Schönborn-Wiesentheid*, München 1865, S. 14, Nr. 49.

23 Bott, Ein Kunstsammler (Fn. 8), S. LXXXVI: »dieser Sammler konnte nicht eindeutig identifiziert werden; eine Familie von Hirsch lebt heute in Planegg.« Höchstwahrscheinlich dürfte der Käufer der Königliche Hofbankier und Gutsbesitzer Joseph von Hirsch (1805–1885) in Planegg bei München oder sein Bruder, der Würzburger Bankier Joel

Der Auktionskatalog von 1865 bietet schließlich wichtige Details zum Gemälde des damals noch lebenden Picot:

Raphael und Fornarina in seinem Garten, am Fusse einer Statue, am Boden liegt eine Zeichnung der Madonna della Sedia. Im Hintergrunde links die Behausung des Meisters, rechts in der Ferne Rom. Bez. Picot 1820. Auf Leinwand. Höhe 2' 3", Breite 1' 11". Diese Composition, einer der bedeutendsten Schöpfungen Picot's wurde durch den Stich Garnier's vervielfältigt.<sup>24</sup>

## Der Kupferstich von François Garnier und seine Adaptionen

Der im vorangegangenen Zitat genannte »Stich Garnier's« war bereits 1824 entstanden. François Garnier legte damals einen Kupferstich vor, der so bedeutend war, dass er sogar in eine biografische Skizze des arrivierten Künstlers aufgenommen wurde:

GARNIER (François), graveur, r. du Faubourg-St.-Jacques, 39, né à Brest, él. de Bervic. On doit à cet artiste: Le portrait de M. Pozzo di Borgo, d'après Gérard; Orphée et Eurydice, d'après Drolling; Raphaël et la Fornarina, d'après Picot, tous deux exp. en 1824 [sic, recte 1822]; Portrait de Charles X, d'après Gérard, exp. en 1827; Le tombeau de Sainte-Hélène, d'après Gérard. Il a obtenu une méd. d'or au salon de 1824, et tient atelier.<sup>25</sup>

Unter der Rubrik ›Neue Kupferstiche‹ vermeldete das *Kunst-Blatt* im Sommer 1825 etwas kritisch:

---

Jacob von Hirsch (1789–1876) gewesen sein. Siehe auch Joseph Prys, *Die Familie von Hirsch auf Gereuth. Erste quellenmäßige Darstellung ihrer Geschichte*, München 1931.

24 Catalog der ausgezeichneten Sammlung von Oelgemälden neuerer Meister (Fn. 22), S. 14. Zur Formatangabe unterrichtet das Vorwort: »[...] das Mass, dessen wir uns bedienen, ist das altfranzösische, da es bisher wohl das gebräuchlichste und am Meisten bekannte ist; vielleicht (?) sind wir so glücklich, in einem unserer nächsten Cataloge das deutsche Einheits-Mass, an dem eine Bundescommission zu Frankfurt gegenwärtig labirirt, in Anwendung bringen zu können.«, ebd., S. V. Zum Hintergrund des Ringens um ein einheitliches metrisches Maß siehe Cornelia Mayer-Stoll, *Die Maß- und Gewichtsreformen in Deutschland im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Rolle Carl August Steinheils und der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge; Heft 136), München 2010.

25 Art. »Garnier (François)«, in Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'école française, au XIXe siècle: Peinture, Sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale*, Paris 1831, S. 290.

Raphael et la Fornarina, gem. von Picot, gest. v. Garnier. 10 fl.

Die Geliebte schlingt ihre Arme zärtlich um den Künstler, der eben mit einem Gemälde beschäftigt ist, aber der Palette über ihrem Anblicke vergißt. Die Erfindung ist ziemlich alltäglich, und es hätte der störenden Bildsäule des Amor nicht bedurft, um den Moment zu erklären, zumal da der Ausdruck von Sensualität in den beyden Gesichtern nur zu stark angegeben ist. Indessen ist die Composition nicht ohne Geist und Anmuth. Der Kopf der Fornarina hat aber etwas Gemeines und Unedles, auch mag die Wirkung der Streiflichter in dem Gemälde leicht besser seyn, als in dem Kupferstiche, der überhaupt manches zu wünschen übrig läßt.<sup>26</sup>

Es muss dieser Kupferstich gewesen sein (siehe Abb.3), der das Gemälde bekannt machte. Er war, wie die Bildunterschriften zeigen, in Paris gestochen worden<sup>27</sup> und ganz eindeutig mit Genehmigung von Schönborn entstanden: »Gravé d'après le Tableau original appartenant à M<sup>r</sup>: le Comte de Schoenborn.« Der Briefwechsel mit Picot lässt erkennen, dass diese Zeile auf ausdrücklichen Wunsch des Besitzers ergänzt wurde. Bereits vor der Ausstellungseröffnung war das Gemälde auf große Resonanz gestoßen und Picot formulierte eine Bitte:

Beaucoup de personnes ont déjà vu votre Tableau dans mon atelier, et il a été trouvé mieux que je ne l'espérais. Sur mon refus d'en faire des copies, d'après la promesse que je vous en ai faite, on m'a beaucoup engagé à le faire graver. Ce que je ferai si vous m'en donnez la permission [...].<sup>28</sup>

Als Stecher schlug Picot François Garnier vor (»un de nos habiles graveurs«). Am 2. Juni 1822 kam Franz Erwein von Schönborn auf den geplanten Stich zu sprechen.<sup>29</sup> Generell einverstanden, dass Garnier den Stich übernehme, stellte er als Forderung: »J'y mets cependant la condition, que vous veuillez bien avoir la complaisance, de faire marquer sur l'estampe, que le tableau se trouve dans ma collection.«<sup>30</sup> Ganz offensichtlich ist das Bestreben des Grafen, seine Sammlung nicht zu verstecken, sondern sie durchaus auch publik zu machen. Das Gemälde ging im August 1822 zurück in den Rheingau, wobei sich die Rücksendung noch verzögerte, da Picot eine neue Zeichnung als Vorlage für den Garnier-Stich angefertigt hatte und diese noch verbessern wollte.<sup>31</sup> Die Herstellung des Stiches verzögerte sich aus unbekanntenen Gründen noch um fast zwei Jahre. Erst am

---

26 »Neue Kupferstiche«, in *Kunst-Blatt*, Nr. 45, 6. 6. 1825, S. 177.

27 A Paris chez Auvray Frères, Quai Malaquais No. 11.

28 22. 3. 1822, Bott, Ein Kunstsammler (Fn. 8), S. 116, Dokument 250.

29 2. 6. 1822, ebd., S. 116, Dokument 251, Dank auf den Brief Picots vom 22. 3. 1822.

30 Ebd., S. 116 f., Dokument 251.

31 »Ils m'ont été necessaires pour retoucher le dessin qui avait été fait pour la gravure, et que j'ai désiré etre aussi bien qu'il était en mon pouvoir.«, Brief Picots vom 19. 8. 1822, ebd., S. 117, Dokument 252.

16. November 1824 konnte Picot dem Grafen zwei Belegexemplare zukommen lassen.<sup>32</sup> Etwa zeitgleich annoncierte eine französische Zeitung:

Le joli tableau de M. Picot, représentant *Raphaël et la Fomarina* [sic], vient d'être gravé avec beaucoup de succès par M. Garnier.

Le prix de cette gravure, qui se trouve chez MM. Auvray, frères, quai Malaquais, n° 11, est: sur papier de Chine, 60 fr.; avant la lettre, 40 fr., et avec la lettre, 20 fr.<sup>33</sup>

Die Abzüge des relativ großen Kupferstichs (Format: hoch 460 × 380 mm) wurden von Durand & Sauvé hergestellt<sup>34</sup> und sind mittlerweile selten geworden, 1993 konnte kein Exemplar nachgewiesen werden.<sup>35</sup> Der Vergleich mit der Réveil-Fassung von 1828 (Abb. 2) zeigt, dass dieser Garnier-Stich von 1824 (Abb. 3) die unmittelbare Vorlage für Réveil gewesen sein muss und damit die gesuchte Zwischenquelle sein dürfte. Der Garnier-Kupferstich war Ausgangspunkt für eine weite Verbreitung des Bildes. Noch vor Réveil erschien Ende 1825 im beliebten *Almanach des Dames* für 1826 ein kleinformatiger Stich von Marie Auguste Delvaux (1786 bis nach 1836), der die Vorlage von Garnier detailgetreu umsetzte (Abb. 4).<sup>36</sup>

Ebenfalls in den 1820er Jahren entstand eine Aquatinta-Arbeit des italienischen Graveurs Alessandro Angeli in Zusammenarbeit mit Giovanni Battista Airaghi (1803–1855).<sup>37</sup> Diese wiederum fungierte zeitnah als Vorlage zu einer Porzellanmalerei von A. L. Maitre auf einer Vase, die – zusammen mit einem weiteren Schmuckstück – im Jahre 2012 für 18.125 Euro versteigert wurde.<sup>38</sup>

32 Ebd., S. 117, Dokument 253. Das eigenhändige Verzeichnis der Kupferstiche in der Sammlung von Franz Erwein von Schönborn nennt noch Jahre später ein Exemplar: »Garnier ›Raphael et la Fornarina‹ – nach einem Gemälde von Picot in der Sammlung zu Schloß Reichartshausen, v. d. Sch.«, ebd., Anhang, S. 215.

33 *Journal de Paris et des Départemens, politique, commercial et littéraire*, Nr. 333, 19. 11. 1824, S. 4, Rubrik ›Gravures‹. Ähnlich bereits in *Le Constitutionnel, Journal du Commerce, politique et littéraire*, Nr. 322, 17. 11. 1824, S. 4.

34 »Imprimé par Durand & Sauvé.« Eine positive Besprechung des Stiches auch in *Revue encyclopédique, ou Analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans les sciences, les arts industriels, la littérature et les beaux-arts* 26 (1825), S. 616.

35 Bott, Ein Kunstsammler (Fn. 8), S. XXXV: »Da Stich und Gemälde bis heute noch nicht wiederentdeckt werden konnte [...].«

36 *Almanach des Dames, pour l'An 1826, A Tubingue, Chez J. G. Cotta, Libraire. A Paris, Chez Treuttel & Wurtz*, darin waren 8 Kupferstiche beigegeben, als Nr. IV: »Raphaël et la Fornarina.« (Picot pinx. / Delvaux sc.), Originalformat: hoch 75 × 59 mm.

37 Ein Exemplar in Italien, Monza (MB), Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale, Abbildung online unter <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/CM010-01257/> (25. 1. 2015).

38 Christie's, Paris, sale 3515, *500 ans. Arts Décoratifs Européens* (7. 11. 2012), lot 57.



Abb. 3: *Raphael et la Fornarina*, Kupferstich von François Garnier (1824).  
Zu diesem Bild instrumentierte Felix Mendelssohn Bartholdy das Andante (senza Variazioni) aus der Klaviersonate op. 26 von Ludwig van Beethoven.

## Ein Urheberrechtsstreit

Das wohl größte Aufsehen erregte Picots *Raphael et la Fornarina* durch einen Urheberrechtsstreit, der sich zwischen 1829 und 1832 um die Verwendung des Motivs in Bronzefiguren entzündete und als Vittoz-Bertren-Affäre in die Annalen der französischen Justiz einging.<sup>39</sup> In Paris stand damals die Kunst des Bronzegusses in hoher Blüte.<sup>40</sup> Gaspar Joseph Vittoz (1789–1870), Hersteller

---

<sup>39</sup> Noch 25 Jahre später wird der Fall als Musterbeispiel erwähnt: Désiré Dalloz, »De la contrefaçon en matière d'écrits et d'œuvres d'art«, in *Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence*, Nouvelle Édition, Paris 1857, Bd. 38, Kap. 7, S. 507, § 407.

<sup>40</sup> Berühmte Vertreter waren Pierre Philippe Thomire (1751–1843) oder André



Abb.4: *Raphaël et la Fornarina*, Kupferstich von Marie Auguste Delvaux (1825).  
Tafel IV aus: *Almanach des Dames, pour l'An 1826*.

von Uhren, Vasen und Kandelabern hatte im Juli 1829 das Motiv aus Picots Gemälde (wohl nach einem Stich) aufgenommen und die ersten Uhren (*Pendules*) verkauft, die er mit Bronzefiguren von *Raphael und Fornarina* versah. Die feinziseliert ornamentierten und mit geschmackvollen Figuren versehenen Uhren dieser Art waren beliebte Kunstobjekte und keine notwendigen Gebrauchsgegenstände für den Haushalt. Nachträglich auf eine Legalisierung bedacht, ging Vittoz im November 1829 auf Picot zu. Am 12. Dezember 1829 kam es zu einem beidseitig unterzeichneten Vertrag, bei dem der Maler für 500 Francs alle Rechte der bildlichen Darstellung an Vittoz abtrat. Unabhängig davon hatte ein weiterer Bronzegießer namens Bertren das äußerst populäre

---

Antoine Ravrio (1759–1814). Zu den bekanntesten Uhrmacherfirmen gehörte die Manufaktur von Abraham Louis Breguet (1747–1823), die ab 1808 von seinem Sohn Antoine Louis Breguet (1776–1858) und ab 1833 von seinem Enkel Louis Clément François Breguet (1804–1883) weitergeführt wurde.

Motiv von Picots Gemälde aufgegriffen und ebenfalls zu Uhren mit Bronzefiguren verarbeitet. Dagegen schritt nun Vittoz ein und erwirkte die Konfiskation aller Modelle Bertrens durch die Polizei. Im Jahre 1831 kam es zu einem Gerichtsprozess, der klärte, dass letztlich keiner im Recht war. Picot verfügte nach dem geltenden Gesetz vom 19. Juli 1793 nur über die Rechte am Gemälde und nicht an der Weiterverwendung des Motivs, konnte also nichts an Vittoz abtreten. Dieser hatte ungefragt die Figuren hergestellt und erst nachträglich einen Vertrag geschlossen. Bertren schließlich hatte nicht die Vittoz-Uhren imitiert, sondern eine eigene Nachbildung des Picot-Gemäldes vorgenommen. Das Verfahren endete mit einer Strafe von 600 Francs für Vittoz, der auch die Kosten des Verfahrens zu tragen hatte. Die ausführliche Berichterstattung in juristischen Fachblättern und in allgemeinen Journalen der Zeit belegen, wie dieser »Proces en contrefacon. *La Fornarina, de M. Picot*« auf das Interesse der Zeitgenossen stieß.<sup>41</sup>

### ***Raphael und seine Geliebte* als ›lebendes Bild‹ auf dem Theater**

Picots Gemälde fand nicht nur in Kupferstichen und weiteren Abbildungen Verbreitung, sondern wurde, wie im Folgenden zu zeigen ist, auch als ›lebendes Bild‹ auf die Theaterbühnen des 19. Jahrhunderts geholt. Das ›lebende Bild‹ (*Tableau vivant*) war eine Darstellungsweise, bei der ausgehend von einer konkreten Bildvorlage (oder einer literarischen Arbeit) ein bestimmtes Motiv von in einer bestimmten Position verharrenden Schauspielern auf der Bühne nachgestellt wurde. Dazu erklang in der Regel eine untermalende Musik. Die Kultur der ›lebenden Bilder‹ wurde im 19. Jahrhundert in Düsseldorf zu beeindruckender Blüte geführt. Das Zusammengehen von darstellerischen und musikalischen Elementen unter Einbeziehung der bildenden Kunst war möglich durch ein einmaliges Zusammentreffen von ambitionierten Künstlerpersönlichkeiten. Da waren einerseits die Vertreter der Düsseldorfer Kunst-

---

41 Gleich in mehreren Zeitungen wird berichtet: *Gazette des Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires* 7 (1831), Nr. 1978 vom 16. 12., S. 160; *Journal des artistes ou Revue pittoresque et musicale* 6 (1832), Nr. 1 vom 22. 1., S. 73–77; *Journal du Palais. Recueil le plus ancien et le plus complet de la jurisprudence française* 24 (1831/32), Paris 1841, Bericht vom 14. 12. 1831, S. 443–446; *Journal du Palais, présentant la jurisprudence de la cour de cassation et des cours d'appel de Paris et des départemens* 3 (1832), S. 98–104 mit ausführlicher Urteilsbegründung und längeren Auszügen aus der Verteidigungsrede von Bertren.

akademie um den Direktor Wilhelm von Schadow (1788–1862),<sup>42</sup> andererseits die Bemühungen des Schriftstellers und Theaterintendanten Karl Leberecht Immermann (1796–1840) um die Kultivierung der Schauspielkunst und die Erneuerung des Düsseldorfer Stadt-Theaters. Schließlich gesellte sich dazu Felix Mendelssohn Bartholdy mit seiner überschäumenden Energie, Fantasie und kompositorischen Schaffenskraft.

Am 2. März 1826 waren in Berlin erstmals ›lebende Bilder‹ auf der Bühne gestellt worden, darunter auch »Raphael und seine Geliebte, nach einem Bilde von Picot, dazu Barcarole von Mad. Gail, gesungen von Dem. Carl und Hoffmann und Hrn. Berend«.<sup>43</sup> Das *Morgenblatt für gebildete Stände* lobte: »Von dem Picot'schen Raphael mit seiner Geliebten war die Wiederholung verlangt, und das Bild machte durch seine Einfachheit und ungestörte Stille auch den meisten Eindruck«.<sup>44</sup>

*Raphael et la Fornarina* diente auch 1834 als Vorlage für ein ›lebendes Bild‹ am Düsseldorfer Stadt-Theater. Damals war Felix Mendelssohn Bartholdy Musikdirektor in der rheinischen Stadt. Er hat für die in seiner Zeit relativ neue Darstellungsform der ›lebenden Bilder‹ sowohl fremde Stücke bearbeitet als auch eigene komponiert. Am besten dokumentiert und durch einen ausführlichen Brief detailliert beschrieben, ist eine Aufführung einzelner Musikstücke aus Händels *Israel in Ägypten* und *Judas Maccabäus* anlässlich des Besuch des Kronprinzen Friedrich Wilhelm am 20. Oktober 1833.<sup>45</sup> Mendelssohns eigene Kompositionen zum Thema sind überschaubar. Neben dem Männerchor *Musikantenprügelei*<sup>46</sup> BWV G 13 war das zunächst eine Musik zum Vor-

42 Maler wie Theodor Hildebrandt (1804–1874), Carl Friedrich Lessing (1808–1880), Johann Wilhelm Schirmer (1807–1863) oder Carl Ferdinand Sohn (1805–1867).

43 *Allgemeine musikalische Zeitung* 28 (1826), Nr. 16 vom 19. 4., Sp. 262, weiter hieß es: »[...] den glücklich gewählten Hintergrund und die geschickt wechselnde Beleuchtung für jedes Bild verdankte man dem Talente und der Thätigkeit des Hrn. Inspector Gropius. Bey Raphael und seiner Geliebten rief man nicht ohne Erfolg da Capo«, ebd., Sp. 263. Die Begleitmusik stammte von Edmée Sophie Gail (1775–1819), sie erschien 1821 als *La Barcarole, chanson Venitienne, arrangée à 3 voix par Mad. Gail* bei Simrock in Bonn, siehe die kurze Rezension in *Allgemeine musikalische Zeitung* 23 (1821), Nr. 42 vom 17. 10., Sp. 720.

44 *Morgenblatt für gebildete Stände* 20 (1826), Nr. 81 vom 5. 4., S. 324.

45 Siehe Mendelssohns Brief vom 26. 10. 1833 an Schwester Rebecka Dirichlet, erstmals gedruckt in: Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy (Hg.), *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig 1863, S. 13–15.

46 Ralf Wehner, »Zwischen ausgelassener Fröhlichkeit und patriotischer Pflichterfüllung. Zu einigen Männerchören von Felix Mendelssohn Bartholdy«, in *Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, Heft 11 (2013), S. 87–111, auch online: [http://denkstroeme.de/heft-11/s\\_87-111\\_wehner](http://denkstroeme.de/heft-11/s_87-111_wehner) (25. 1. 2015), darin speziell S. 95–99 mit Reproduktion des Bildes auf S. 98.

spiel *Kurfürst Johann Wilhelm im Theater* MWV M 9, die zur Eröffnung des Düsseldorfer Stadt-Theaters am 28. Oktober 1834 nach einem Text von Karl Immermann geschrieben worden war.<sup>47</sup> Zu diesem festlichen Anlass dirigierte Mendelssohn auch eine *Festmusik von Beethoven*, vermutlich dessen Ouvertüre zu *Die Weihe des Hauses* op. 124.<sup>48</sup> Einleitend erklang Carl Maria von Webers *Jubelouvertüre*, dann kam das neue Immermannstück. Dieses Vorspiel ist ein kurzes Drei-Personen-Stück, das vom geistreichen, zum Teil auch humorvollen Zwiegespräch zwischen dem Architekten des neuen Theaters und seinem Gehilfen lebt.<sup>49</sup> Beziehungsreich flocht Immermann dazu die stumme Rolle des auf dem Marktplatz vor dem Theater stehenden überlebensgroßen Reiterstandbildes des Kurfürsten Johann Wilhelm (Jan Wellem genannt), des Schutzpatrons der Stadt, ein, das jeder Düsseldorfer kannte. Die Idee war gleichermaßen originell und naheliegend, konnte sich doch Immermann sicher sein, dass das Publikum mit der vom Hofbildhauer Gabriel Grupello (1644–1730) geschaffenen bronzenen Figur als Wahrzeichen der Stadt mehr anfangen konnte als mit der historischen Person des 1658 geborenen Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg, Herzog von Jülich und Berg, seit 1690 Kurfürst von der Pfalz, der 1716 in Düsseldorf gestorben war. So schuf der Dichter eine Identifikationsebene für die Zuschauer und gleichzeitig ein wirksames und beziehungsreiches Bühnenbild, das durch die abschließende Einbeziehung eines ›lebenden Bildes‹ seine Krönung fand. Immermanns Ziel, mit dem eigens zu dem Anlass verfassten Text das Publikum direkt und aktuell anzusprechen, wurde bei der Uraufführung zur Zufriedenheit des Textdichters erreicht:

[...] und da die Leute ihren Marktplatz mit dem Pferde sahen, und von Actio-  
nairen[,] Pempelfort, Rath der Alten, Überbau und dergl. mehr reden hörten, so  
konnte es mehreren Stellen an Beifall nicht fehlen. Zuletzt erschien das Tableau,  
welches wirklich einen entzückenden Anblick gewährte, den sich das Publicum  
denn auch gefallen ließ.<sup>50</sup>

---

47 Ralf Wehner, »... das sei nun alles für das Düsseldorfer Theater und dessen Heil ...« Mendelssohns Musik zu Immermanns ›Kurfürst Johann Wilhelm im Theater‹ (1834)«, in *Die Musikforschung* 55/2 (2002), S. 145–161.

48 Dieses Werk war in Düsseldorf bereits am 3. 5. 1834 unter Mendelssohns Leitung erkungen.

49 Erstdruck des immermannschen Textes im Anhang von [Dietrich Christian] Grabbe, *Das Theater zu Düsseldorf mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne*, Düsseldorf 1835, S. 91–111.

50 Eintrag für den 28. 10. 1834, Karl Leberecht Immermann, *Zwischen Poesie und Wirklichkeit. Tagebücher 1831–1840*, nach den Handschriften unter Mitarbeit von Bodo Fehlig hg. von Peter Hasubek, München 1984, S. 368.

Die positive Wirkung des Tableaus wurde ausgenutzt, indem es wenige Tage später gleich noch einmal verwendet wurde. Am 8. Dezember 1834 kamen drei »Lebende Bilder mit Musikbegleitung«<sup>51</sup> zur Aufführung. Die *tableaux vivants* wurden von den Malern Theodor Hildebrandt und Carl Ferdinand Sohn in Szene gesetzt, die Musikeinrichtung stammte von Felix Mendelssohn Bartholdy. Der Zeitungsanzeige zufolge wurde gegeben: »1) Raphael und seine Geliebte von Raphael. 2) Das trauernde Königspaar von Lessing. 3) Der Parnaß von Raphael.«<sup>52</sup> Das letztgenannte Bild ist ein Hinweis darauf, dass zu diesem Anlass der zweite Teil der Musik zu Immermanns Vorspiel *Kurfürst Johann Wilhelm im Theater* noch einmal erklingen ist, denn der raffaelsche *Parnaß* war es gewesen, für den man sich letztlich entschieden hatte, und zwar in der Fassung von Giovanni Volpato.<sup>53</sup> Ursprünglich war ein anderes Tableau geplant gewesen: »H. Hildebrandt legte den Kupferstich von Volpato, ›Der Parnaß von Raphael« vor. Es wurde beschlossen, danach und nicht nach dem Ruscheweih-schen<sup>54</sup> Blatte das Tableau im Vorspiele zu stellen. H. Hildebrandt versprach das Arrangement dieses lebenden Bildes zu leiten.«<sup>55</sup>

## Mendelssohns Musik *Raphaels Geliebte*

Für unseren Zusammenhang interessant sind nun die beiden anderen in der Zeitungsanzeige erwähnten Bilder, zu denen, wie zu zeigen sein wird, beethovenische Musik in der Bearbeitung von Felix Mendelssohn Bartholdy erklang.

---

51 Laut Anzeige in der *Düsseldorfer Zeitung* vom 7. 12. 1834, S. 4, bestand der Abend aus drei Teilen. Zunächst wurde Pierre-François Mervilles Lustspiel *Les deux Anglais* (1817) gegeben, frei nach dem Französischen von Carl Wilhelm August Blum als *Die beiden Briten*, es folgte die »Symphonie in C moll von Beethoven«, den Schluss bildeten die »lebenden Bilder«.

52 Ebd.

53 *Der Parnaß* wurde auch am 16. 9. 1836 anlässlich eines Besuches des preußischen Kronprinzen als lebendes Bild gestellt. Bei diesem Anlass beschrieb Immermann das Tableau näher: Immermann, Tagebücher (Fn. 50), S. 499. Es liegt nahe, dass auch hier Mendelssohns Musik erklang.

54 Der ursprünglich aus Neustrelitz stammende Zeichner und Kupferstecher Ferdinand Ruscheweh (1785–1845) lebte seit 1808 in Italien, wo er der katholischen Kirche beitrug.

55 Eintrag für den 15. 10. 1834, Immermann, Tagebücher (Fn. 50), S. 353. Eine Reproduktion des erwähnten Kupferstichs von Volpato in Andreas Ballstaedt, Volker Kalisch und Bernd Kortländer (Hg.), *Bürgerlichkeit und Öffentlichkeit. Mendelssohns Wirken in Düsseldorf*, Schliengen/Markgräflerland 2012, S. 52 und in Wehner, *Kurfürst* (Fn. 47), S. 158. Der Stich von Volpato befand sich damals in der Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf und wird heute in Düsseldorf, Museum Kunstpalast, unter der Inv. Nr. KA (FP) 16788 D aufbewahrt.

Carl Friedrich Lessings *Das trauernde Königspaar*, eine große Tafelmalerei aus dem Jahr 1830,<sup>56</sup> machte den Maler schlagartig berühmt. Von den Zeitgenossen wurde Uhlands Gedicht *Das Schloss am Meere* (1805) als literarische Vorlage empfunden, obwohl Lessing diesen Gedanken von sich wies.<sup>57</sup> Zu einem Dürerfest am 2. Mai 1833 war das Lessing-Tableau jedenfalls mit einer Vertonung des Uhland-Gedichtes gestellt worden.<sup>58</sup> Das andere lebende Bild ging auf Picots *Raphael et la Fornarina* zurück. Aber welche Musik erklang? Dafür mussten zunächst zwei Quellenfragmente zusammengefügt werden, die sich in der Handschrift von Felix Mendelssohn Bartholdy an unterschiedlichen Orten erhalten haben. Das erste war schon länger bekannt. Es befindet sich als Teil der Bibliothèque du Conservatoire in der Bibliothèque nationale de France, Paris und war 1934 bei einer Beschreibung der Mendelssohnbestände erwähnt worden.<sup>59</sup> Die autografe Partitur trägt die Überschrift *Zum trauernden Königspaar*, darunter die Bezeichnung *Marcia funebre*. Kompositorische Vorlage für diesen Satz bildet der berühmte Trauermarsch in as-Moll aus Beethovens Klavier-sonate op. 26. Hier fand er sich in einer großen Besetzung mit doppeltem Holz, je zwei Trompeten und Hörnern, drei Posaunen, Timpani, Tamburo und vollem Streichorchester. Allerdings brach der Trauermarsch nach 38 Takten ab. Zwar kam man durch einen entsprechenden *Da Capo*-Hinweis rein rechnerisch bis zum Takt 67 des Beethoven-Satzes, doch es fehlte dennoch ein Ende. Ganz offensichtlich gehörte zu diesem Doppelblatt also eine Fortsetzung, die auch die Musik zu dem zweiten »lebenden Bild« enthalten musste, wenn denn der Marsch für diese Vorstellung gedient haben sollte. Die Fortsetzung der Partitur konnte in Leeds im Nachlass des Mendelssohn-Fanatikers und Sammlers

---

56 Heute in Sankt Petersburg, Staatliche Eremitage, Inventar-Nr. 4778, siehe Wend von Kalnein (Hg.), *Die Düsseldorfer Malerschule*, [Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Düsseldorf 13. Mai bis 8. Juli 1979 und Mathildenhöhe Darmstadt 22. Juli bis 9. September 1879], Düsseldorf/Mainz 1979, S. 390, Schwarz-Weiß-Abbildung 155 ebd., S. 389; Farb-Reproduktion in: Martina Sitt (Hg.), *Carl Friedrich Lessing, Romantiker und Rebell*, [Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Düsseldorf 14. Mai bis 30. Juli 2000 und Landesmuseum Oldenburg/Augusteum 24. August bis 22. Oktober 2000], Bremen 2000, S. 60. Siehe ferner Hans Körner, »Das trauernde Königspaar« von Carl Friedrich Lessing und das lyrische »Situationsbild« in der Pariser und Düsseldorfer Malerei«, in ebd., S. 29–38.

57 Siehe Kommentar von Peter Hasubek mit Belegen in: Karl Leberecht Immermann, *Briefe*, textkritische und kommentierte Ausgabe in 3 Bden., hg. von Peter Hasubek, München 1978–1987, Bd. 3.2, S. 816.

58 Der Programmzettel listete ohne Komponistenbezeichnung auf: Lebende Bilder. Das trauernde Königspaar nach Lessings Gemälde; dazu Gesang. (Die Romanze: Das Schloß am Meer, von Uhland.), zit. nach Immermann, Briefe, (Fn. 57), Bd. 2, S. 191.

59 F-Pn, Ms. 194, siehe Yvonne Rokseth, »Manuscripts de Mendelssohn à la Bibliothèque du Conservatoire«, in *Revue de Musicologie* 15 (1934), S. 103.

William Thomas Freemantle (1849–1931)<sup>60</sup> ausfindig gemacht werden. Diese Teilpartitur enthält das vollständige Thema des Andante con Variazioni aus besagter Klaviersonate, das – der Überschrift *Raphaels Geliebte* zufolge – für das Bild nach Picot vorgesehen war, sowie den Anschluss an das Pariser Fragment in Form einer achttaktigen Coda, die den Trauermarsch beendete. Die Beschriftung der Blätter zeigt, dass Mendelssohn bei der Bearbeitung erst den Marsch, dann das Andante instrumentiert haben muss. Real notiert wurden 46 Takte des Trauermarsches und 34 Takte des Andante (senza variazioni). Durch entsprechende Wiederholungszeichen und Da-Capo-Angaben kann der Trauermarsch in der vollen Länge der beethovenschen Vorlage (75 Takte) musiziert werden. Notiert wurde die Bearbeitung mit dunkelbrauner Tinte auf zwei aufeinander folgenden Doppelblättern aus 16-zeiligem Notenpapier ohne Wasserzeichen (Format quer: ca. 250 × 305 mm). Aus der Kenntnis der beiden Handschriften lässt sich folgende Aufteilung rekonstruieren:

- Fol. [1]r Paris, *Zum trauernden Königspaar*. Marcia funebre, Takte 1–10,
- Fol. [1]v Paris, Marcia funebre, Takte 11–20,
- Fol. [2]r Paris, Marcia funebre, Takte 21–31,
- Fol. [2]v Paris, Marcia funebre, Takte 32–38b *Da Capo al F* [bedeutet Wiederholung der Takte 1–29: entspricht Takten 39–67 der Klaviersonate],
- Fol. [3]r Leeds, *Coda* mit Schluss-Schleife, Takte 39–46 [entspricht Takten 68–75 bei Beethoven],
- Fol. [3]v Leeds, *Raphaels Geliebte*, Andante, zwei Akkoladen mit den Takten 1–15 und 16–34,
- Fol. [4]r–v Leeds, rastriert, aber unbeschriftet.

Die Teilung der Quelle muss schon in frühen Jahren erfolgt sein. Freemantle hatte 1887 in Paris bereits ein Fragment erworben, im Katalog hieß es lapidar: »Morceau de musique aut., 2 p. in-4 obl. Jolie pièce. Fragment d'un des ouvrages.«<sup>61</sup> Woher der Musikwissenschaftler, Komponist und Sammler Charles Théodore Malherbe (1853–1911) das dazugehörige, heute in der Bibliothèque nationale de France liegende Doppelblatt erwarb, ist unbekannt. Im Jahre 1878 aber befand es sich noch in der Sammlung des Marquis de Queux de Saint-Hilaire (1837–1889). Aus dessen Bestand wurde in diesem Jahr ein kleiner

---

<sup>60</sup> Zu dessen imponierender, mittlerweile weltweit verstreuten Sammlung siehe Ralf Wehner, »There is probably no better living authority on Mendelssohn's Autograph.« W. T. Freemantle und seine Mendelssohn-Sammlung«, in *Mendelssohn-Studien* 16 (2009), S. 333–369.

<sup>61</sup> Maison Gabriel Charavay, *Catalogue d'une importante collection de lettres autographes de célébrités des XVIIIe et XIXe siècles*, Paris (14. Février 1887), lot 204.

Ausschnitt in dem Grundlagenwerk *Les instruments à archet* von Vidal faksimiliert.<sup>62</sup> Möglicherweise ist das Blatt nach der Faksimilierung nicht mehr mit dem zweiten Blatt vereint worden. Die Sammlung des Marquis wurde zunächst 1890 katalogisiert<sup>63</sup> und kam ein Jahr später zur Versteigerung.<sup>64</sup> Die Beethoven-Adaption Mendelssohns findet darin keine Erwähnung.

Am Abend des 8. Dezember 1834, als die Instrumentation der Klaviersonate im Stadt-Theater Düsseldorf zur Aufführung gelangte, wurde Ludwig van Beethovens 5. Sinfonie aufgeführt. Somit waren nicht nur genügend Musiker für die große Besetzung des Trauermarsches anwesend, es ergaben sich auch zusätzliche Bezüge zum Bonner Komponisten. Letztendlich war das Konzert ein verkappter Beethoven-Abend. Von allen drei Begleitmusiken fordert der *Marcia funebre* die größte Besetzung. Mendelssohn hat durch wechselnde Dichte in der Instrumentation und eine dynamisch sehr differenzierte Partitur, deren genaue Analyse eine eigene Untersuchung wert wäre, Beethovens Vorlage in ihrer Dramatik noch gesteigert und eine klangfarblich äußerst reizvolle Begleitmusik zu Lessings Bild *Das trauernde Königspaar* geschaffen. Zu diesem durch die Instrumentation ins Monumentale gesteigerten *Marcia funebre* steht nun die Musik zu Picots *Raphael und seine Geliebte* in denkbar größtem Kontrast. Dieses Bild wurde als erstes am 8. Dezember 1834 dargeboten. Die der Vorlage entströmende Innigkeit und Intimität des Augenblicks, in dem sich die Liebenden vor den Toren Roms unter einer Statue des Amor umschlingen, versuchte Mendelssohn durch eine kammermusikalische Umsetzung zu unterstreichen. Ursprünglich waren zur Streicherbegleitung jeweils zwei Oboen, Klarinetten und Fagotte vorgesehen. Im Autograf strich Mendelssohn das Wort *Oboi* und ersetzte es durch *Flauti*. Alle Bläser werden allerdings erst in den letzten zehn Takten eingesetzt. Davor ergänzen sie einzeln den für vier bzw. fünf Streichinstrumente ausgesetzten Klaviersatz. Am Anfang sind auch die Bassi noch in Violoncelli und Contrabbassi geteilt (erst ab Takt 15 werden sie bis zum Ende zusammengeführt). Bis Takt 20 sind an Bläsern nur die Fagotte im Einsatz (meist Fagott I col Violino I oder in den Takten 16–20 mit den Bratschen). Dann sollte

---

62 Louis Antoine Vidal, *Les instruments à archet: les feseurs, les joueurs d'instruments, leur histoire sur le continent européen suivi d'un catalogue général de la musique de chambre*, Bd. 3, Paris 1878, als Tafel CXXII. Im Inhaltsverzeichnis findet sich der Hinweis auf die Provenienz: »Cabinet du marquis de Saint-Hilaire.« Das Faksimile hatte Frédéric Hillemacher gestochen.

63 *Catalogue de la bibliothèque de feu M. le Marquis de Queux de Saint-Hilaire*, Paris 1890, auch *Catalogue de Livres provenant de la Bibliothèque de feu M. le Marquis de Queux de Saint-Hilaire*, Auktion in Paris (5. 1. 1891).

64 Étienne Charavay, *Catalogue de l'importante collection de lettres autographes, composant le cabinet de Feu M. le Marquis Mis de Queux de Saint-Hilaire*, Paris (5. 1. 1891).

ein weiteres Blasinstrument zum Zuge kommen. Mendelssohn notierte die Takte 20–23 zunächst in der ersten Flöte, strich diese und übertrug die Töne – transponiert – in das Klarinetten-System. Der Notation im Takt 25 (wo für die 2. Klarinette Achtelpausen notiert sind) lässt erkennen, dass ab Takt 20 nur die Klarinette I spielen sollte. Auf dem dritten Achtel des Taktes 25 treten alle Bläser hinzu, davon Klarinetten und Fagotte geteilt. Man darf annehmen, dass die Flöten *a 2* musizieren sollten.

**SONATE**  
Op. 26.  
Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

**Andante con Variazioni.**

12.

The image shows a page of musical notation for the beginning of Ludwig van Beethoven's Sonata Op. 26. The title is 'SONATE Op. 26. Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.' The tempo is 'Andante con Variazioni.' The score is in G minor, 3/8 time. It shows measures 12 through 25. The notation includes treble and bass staves with various dynamics such as *p*, *cresc.*, *f*, and *sf*. There are also fingerings and slurs indicated throughout the piece. The publisher's name 'Edition Peters' and the number '9452' are visible at the bottom of the page.

Abb. 5: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate op.26, Anfang des Werkes mit dem Andante, das Mendelssohn als Untermauerung des ›lebenden Bildes‹ *Raphael und seine Geliebte* instrumentierte. Beispielseite hier aus der Neu revidierten Ausgabe der Sonaten, hg. von Louis Köhler und Adolf Ruthardt, erschienen ca. 1910 bei C. F. Peters in Leipzig.

Einen besonderen Effekt erzielte Mendelssohn in den letzten vier Takten. Im Auftakt zu Takt 31 werden die vier Zweiunddreißigstelnoten mit Vorschlag, die im Original der rechten Hand zugewiesen sind und im bisherigen Verlauf des Stückes nur der ersten Violine vorbehalten blieben, gleich von vier Instrumenten in drei verschiedenen Lagen ausgeführt (Flöte I, Klarinette I, Violine I und II), im vorletzten Takt nochmals von Flöte I und Violine I. Mendelssohns Idee und Umsetzung, das Variationsthema der Klaviersonate op.26 mit dem ›lebenden Bild‹ von *Raphael und seiner Geliebten Fornarina* zu verbinden, darf als durchaus originell bezeichnet werden.

\*\*\*

Die Veranstaltung am 8. Dezember 1834 war für Karl Immermann Anlass, sich kritisch und in ziemlich drastischen Worten mit der Praxis der ›lebenden Bilder‹ und dem Düsseldorfer Publikum auseinanderzusetzen:

Diese Spielereien hatten wieder sehr volles Haus gemacht. Auch der fromme Graf Stolberg ließ sein ZionsAntlitz in der Loge leuchten.

Denn so ist dieses vornehme, faselnde, pietistische Pack. Von den eigentlichen Gerichten, die man im Hause vorsetzt, wenden sie sich ekel ab, aber Schaumsuppen und Horsd'oeuvres kann der überschwächte Magen noch vertragen.<sup>65</sup>

Allerdings räumte er ein:

Indessen sind jene Kunstspielereien doch nicht ohne anderweitigen Nutzen. Sie erwecken nämlich in den Schauspielern den Sinn für die Gruppe u. das Plastische, woran es ihnen sonst ganz gebricht. Sie denken, wenn sie nur hübsch durch einander laufen, oder die Glieder verrenken, so ist's schon gut.

Unsre technischen Anstalten sind alle in der Kindheit, was wieder durch die mangelhafte Beleuchtung der lebenden Bilder kund wurde, denen nur durch allerhand gewaltsame Mittel das nothdürftige Licht endlich geschafft werden konnte. Raphael u. seine Geliebte sahen hübsch aus, der Parnaß verfehlte seine Wirkung nicht, das Trauernde Königspaar machte sich dagegen traurig.<sup>66</sup>

Die Musik wird bei Immermann nicht erwähnt. Die Leipziger Musikliebhaberin Elise Polko führt dagegen bezüglich der Beethoven-Instrumentation aus:

Wie in jener Zeit des düsseldorfer [sic] Lebens die eine Kunst der andern immer die Hand reichte, so bildeten auch die Beethoven'schen Sonaten in einer neuen Gestalt einen wunderschönen Schmuck der verschiedenen Feste. Mendelssohn hatte mehrere von ihnen instrumentirt und man führte nun einzelne Sätze zu lebenden

---

65 Eintrag für den 8. 12. 1834, Immermann, Tagebücher (Fn. 50), S. 400.

66 Ebd.

Bildern auf, die in seltener Vollendung gestellt wurden, und erreichte so, mit Hülfe schöner Frauen und charaktvoller Männerköpfe, die glänzendsten Effecte.<sup>67</sup>

Wenn auch die Formulierung von mehreren »Beethoven'schen Sonaten« möglicherweise etwas zu hoch gegriffen ist, so kann doch jetzt wenigstens für zwei Sätze der Nachweis erbracht werden. Gleichzeitig reiht sich Mendelssohns Instrumentation als würdiger Beitrag in die musikalische Ausprägung der Raffael-Verehrung im 19. Jahrhundert ein.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Elise Polko, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Künstler- und Menschenleben*, Leipzig 1868, S. 45.

<sup>68</sup> Walter Salmen, »Raffael und die Musik«, in *Freiburger Universitätsblätter* 36/136 (1997), S. 32–56.