

LEKTÜREN DER VITE UM 1800. ZU EINER RAFFAEL-BIOGRAPHIE VON FRIEDRICH SICKLER

Michael Thimann

Bekannt ist die Wiederentdeckung der *Vite* Vasaris in der Frühromantik. Sie ist – versteht man Carl Friedrich von Rumohr und Johann David Passavant als Schlüsselfiguren des Faches Kunstgeschichte – eine Voraussetzung für die Entstehung der gleichnamigen Universitätsdisziplin im 19. Jahrhundert. In Wilhelm Heinrich Wackenroders und Ludwig Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) sind die *Vite* Vasaris durchweg der Referenztext, auf dessen Grundlage die Autoren in kurzen Aufsätzen ihre empfindsamen Phantasien über die alten Maler verfassen: *Raphaels Erscheinung; Das Muster eines kunststreychen und dabey tiefgelehrten Mahlers, vorgestellt in dem Leben des Leonardo da Vinci, berühmten Stammvaters der Florentinischen Schule; Von den Seltsamkeiten des alten Mahlers, Piero di Cosimo, aus der Florentinischen Schule; Die Größe des Michel' Angelo Buonarrotti; Die Mahlerchronik*; etc. Die *Herzensergießungen* sind zum großen Teil recht freie Übersetzungen aus Vasari, die durch enthusiastische Einlassungen über das Wesen der Kunst miteinander verknüpft werden. Die gewählte literarische Form der Chronik verbürgt hierbei für eine unverfälschte Wahrheit, die Anekdote wird von Wackenroder und Tieck als poetische Form der Geschichtsschreibung gegen die rationale Kritik des Aufklärungszeitalters etabliert. Die Renaissance ist für Wackenroder und Tieck erklärtermaßen das Heldenalter der Kunst und Vasari dessen Überlieferer, «in welchem der Geist der Väter der Kunst noch wehte»¹.

Seit den Forschungen zur historisch-kritischen Wackenroder-Ausgabe ist bekannt, wie sehr das Göttinger Studium bei dem Maler und Kunstgeschichtspräsidenten Johann Dominicus Fiorillo die Aufmerksamkeit von Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und ihrem Freund Wilhelm von Burgsdorff auf Vasari gelenkt hatte². Fiorillo dürfte in dem berühmten Privatissimum des Jahres 1794, das er für die genannten Studenten hielt und das zu einem Gründungsmoment der Frühromantik wurde, die Bedeutung Vasaris möglicherweise auf der Grundlage eigener Übersetzungen vermittelt haben. In den *Herzensergießungen* sind Wackenroders Bezugnahmen auf Vasari dann allgegenwärtig. Namentlich in den verschiedenen Versuchen über das Leben Raf-

faels greift Wackenroder auf alte Raffael-Legenden zurück, wie sie vornehmlich von Vasari überliefert wurden, in denen Raffael als christlicher Künstler, als herausragender Mensch und als Schöpfer unerreichbar schöner Ideen erscheint³. Konkret nach Vasaris *Vite* wird beispielsweise auch das Leben und Sterben Francesco Francias erzählt, der durch die Präsenz von Raffaels *Heiliger Caecilie* in Bologna die Nichtigkeit seines eigenen Tuns erkennt und stirbt⁴. Mit einer großen Folgenhaftigkeit für die Kunst um 1800 wird Raffael durch die literarische Bearbeitung von Wackenroder, sowie durch die Weiterführung dieser Gedanken in Franz Sternbalds *Wanderungen* von Tieck (1798)⁵, zur entscheidenden Referenzfigur, zum Musterbild des christlichen Malers, der Schönes schafft, da er selbst schön ist und eine anmutige und empfindsame Seele besitzt. Raffael wird zum romantischen Künstler im emphatischen Sinne. Es ließe sich am Beispiel Raffaels zweifellos aufzeigen, wie sich aus der Lektüre Vasaris um 1800 ein neuer Raffael-Text herauskristallisiert, der die klassizistische Raffael-Verehrung fortschreibt, erweitert und die Parameter um die Betonung des Religiösen und auch des Kunstreligiösen verschiebt⁶. Insbesondere in der literaturwissenschaftlichen Forschung zu Wackenroder – hier sei auf die exzellenten Kommentare und Aufsätze von Silvio Vietta, Richard Littlejohns und Dirk Kemper verwiesen – ist der Nachweis ausführlich erbracht worden, dass Vasaris *Vite* die Matrix für eine Neubestimmung des Materials boten, nämlich die Neudefinition vom enthusiastischen, wenn man so will: romantischen Künstler, dessen vornehmliche Bestimmung die christliche Malerei ist. Die Frage ist nun, wie sich der Diskurs um 1800 ausdifferenziert hat, wie Vasari als Modell und als Quelle zugänglich gemacht, verwendet, reflektiert und kritisiert wurde. Offensichtlich gab es mindestens zwei Herangehensweisen, einerseits nämlich Vasari zu historisieren und die *Vite* als historischen Quellentext fruchtbar zu machen, andererseits aber den Versuch, Vasaris Modell der Künstlervita als Ausgangspunkt für einen neuen Typus von Biographik zu nehmen, der das Ganze der künstlerischen Entwicklung und Größe zu umfassen versucht. Dieser Umgang mit Vasari sei an zwei Beispielen der Raffael-Biographik um 1800 erläutert.

I.

Die philologischen Bemühungen der Deutschen um Vasari nahmen um 1800 greifbare Gestalt an⁷. Friedrich Schlegel etwa empfahl seinem Bruder August Wilhelm unter dem Eindruck der alten Malerei im Musée Napoléon, eine Auswahl der *Vite* zu übersetzen, und schlug dafür den erwerblosen Philologen Gottfried Ernst Hagemann vor⁸. Daraus wurde bekanntlich nichts. Anhand der begonnenen Übersetzungsprojekte ließe sich aber deutlich zeigen, wie populär Vasari in dieser Zeit geworden war. Allerdings wurde eine umfassende deutsche Übersetzung erst ab 1832 von Ludwig Schorn und Ernst Förster vorgelegt, die aber die Übersetzung einer Kinderbuchautorin war und daher zahlreiche sachliche Schwächen und Fehler aufweist⁹. Es gab zuvor bereits den nicht realisierten Versuch des Polyhistor Christoph Gottlieb von Murr, Vasari zu übersetzen und die *Vite* mit kritischen Ergänzungen zu publizieren. Raffael, Leonardo, Correggio und Michelangelo sowie eine Zusammenstellung des Restes waren geplant. Dieses Projekt war weit, bis in die Korrekturfahnen der Michelangelo-Vita, gediehen, doch wurde es nicht verwirklicht¹⁰. 1789 berichtete Aloys Hirt in der Zeitschrift *Italien und Deutschland* über die Fresken Fra Angelicos in der Cappella Niccolina des Vatikan, wobei er sich intensiv mit Vasaris Beschreibung, ihren Fehlern und Wertungen auseinandersetzte, die er zum Teil in deutscher Übersetzung zitierte¹¹. Auch Fiorillo, der Anreger der Göttinger Frühromantiker, hat sich philologisch mit Vasari auseinandergesetzt, den er als Quelle für seine *Geschichte der zeichnenden Künste* (1798–1817) intensiv genutzt hat. In zwei separaten Aufsätzen untersuchte er einerseits Vasaris literarische Quellen, von denen er erstaunlich viele namhaft machen konnte, andererseits widmete er sich den unterschiedlichen Ausgaben der *Vite* in bibliographisch-editionsphilologischer Perspektive¹². Das Fazit von Fiorillos Quellenrecherche ist überraschend und weist mit dem emphatischen Begriff der 'Wahrheit', der bei ihm wohl noch ganz aufklärerisch gedacht ist, in die Richtung der Romantiker:

Nach allen diesem ergibt es sich, daß man die Glaubwürdigkeit und Wahrheitsliebe Vasari's schwerlich wird anfechten können. Ein Schriftsteller, der überall seine Gewährsmänner nennt, überall Prüfungsgeist und Kritik, wie die meisten Quellen seines Zeitalters heischten, verräth; verdient gewiß mit dem Nahmen eines unpartheylichen Wahrheitsforschers geehrt zu werden. Niemahls wird es der Geschäftigkeit eines übertriebenen Kritikers gelingen können, den Credit seines Buches zu vernichten und die Glaubwürdigkeit des Verfassers durch gehässige Ausdrücke und Folgerungen zu beflecken¹³.

Es ist aber noch immer nicht geklärt, wie die Künstler der Romantik Vasari gelesen haben. Detaillierte Informa-

tionen liegen eigentlich nur aus dem Kreis der Deutsch-Römer vor. Die Lukasbrüder im Kloster Sant'Isidoro haben Lesungen aus Vasari veranstaltet, und man dürfte sich dort mit Übersetzungshilfen dem Text genähert haben. Overbecks Tagebuch vom Jahr 1811 ist zu entnehmen, dass in Sant'Isidoro Vasari gelesen wurde, indem der Maler Giovanni Colombo, ein Lukasbruder italienischer Abstammung, die *Vite* erläuterte: «Abends unsre gewöhnliche Zusammenkunft. Columbo erzählt aus dem Vasari Umstände aus dem Leben der alten Maler»¹⁴. Möglicherweise haben auch akademisch Gebildete wie der Arzt Christian Friedrich Schlosser, der Philologe Karl Witte und der Maler Ernst Zacharias Platner den Künstlern den Text erläutert. Auf dem Kapitol, dem mit einer protestantischen Kapelle versehenen Sitz der preußischen Gesandtschaft, las der Diplomat Christian Karl Josias Bunsen zusammen mit den Künstlern – Julius Schnorr von Carolsfeld, Johann David Passavant, Theodor Rehbenitz, Friedrich Olivier u.a. – die Bibel und erklärte diese¹⁵. Karl Witte hielt Vorlesungen über Dantes *Comedia* und Ernst Zacharias Platner erklärte ebenfalls die Dichtungen Dantes. Von hier aus, den 'Kapitolinern', und damit von den in Rom ansässigen Protestanten, ging um 1820 der entscheidende Anstoß für die Professionalisierung des intellektuellen Lebens der Deutschen in Rom durch Lektüre aus. Am 5. Februar 1821 wurde auf dem Kapitol die *Bibliothek der Deutschen* auf Betreiben des Malers Passavant und Bunsens, unterstützt von dem Hannoveraner Gesandten August Kestner und dem Maler Platner, gegründet. Es verwundert kaum, dass in der *Bibliothek der Deutschen* die *Vite* Vasaris vorhanden waren; schon im seit 1821 geführten Zugangsbuch und im handschriftlichen Katalog der Bibliothek von 1830 finden sich die *Vita di Michelagnolo Bonarroti* (Rom 1760) und die von Guglielmo della Valle edierte elfbändige Gesamtausgabe der *Vite* (Siena 1791–1794)¹⁶. Die Auswertung der von 1821 an geführten Ausleihregister der *Bibliothek der Deutschen* und ihrer Nachfolgeinstitutionen wird genaueren Aufschluss über die Frequenz der Vasari-Lektüre bei den Deutsch-Römern im 19. Jahrhundert geben.

Über die tatsächliche Lektüre der *Vite* durch die Künstler sagen die Einträge im Bibliothekskatalog natürlich wenig. Wackenroder und Tieck hatten ihre Vasari-Kenntnis nicht vornehmlich aus dem italienischen Original bezogen, sondern sowohl aus Teilübersetzungen Fiorillos als auch aus Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie der Bau-, Bild- und Mablerey-Künste* (1675–1680) und damit aus einer sehr freien und verkürzten deutschen Übersetzung¹⁷. Sandrart hatte sich für die Viten der italienischen Renaissancekünstler vor allem auf Vasari bezogen¹⁸. Es ist gut nachvollziehbar, dass eine Vasari-Übersetzung um

1800 zu einem immer dringenderen Desiderat wurde. Die bisher unbeachtet gebliebene Übersetzung der Vita Buffalmaccos von den Künstlern Heinrich Keller und Ernst Zacharias Platner sei hier nur kurz erwähnt, denn sie ist das einzige Relikt einer geplanten Gesamtübersetzung der *Vite*, die nicht realisiert wurde. Zusammen mit seinem Schwager Keller hatte Platner offenbar schon 1810 eine deutsche Übersetzung der gesamten *Vite* Vasaris geplant¹⁹. Es erschien allerdings unter Kellers Namen 1815 nur das *Leben des Buonamico Buffalmakko* in Hottingers *Zürcherischen Beyträgen*²⁰. Vasari wird dort nicht als Steinbruch für biographische Informationen genutzt, sondern erstaunlicherweise als Text gewürdigt, indem eine philologisch genaue und literarisch ansprechende Gesamtübersetzung einer Vita vorliegt, die bezeichnenderweise aus der Feder zweier Künstler stammt, die intellektuelle Ansprüche verfolgten: der Schweizer Bildhauer Heinrich Keller, der aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr arbeiten konnte und nach Aufgabe der Bildhauerei Dramen und archäologische Abhandlungen verfasste, und der gescheiterte Historienmaler Ernst Zacharias Platner aus Leipzig, beide in Rom ansässig²¹. Es ist bisher nicht zu klären, warum das Übersetzungsprojekt nicht mit einer der Lebensbeschreibungen der Künstlerheroen wie Giotto, Raffael, Correggio oder Michelangelo erstmals an die Öffentlichkeit trat, sondern ausgerechnet mit einer ausgesprochen stark mit fiktiven Elementen durchsetzten Vita eines schwer fassbaren Künstlers wie Buffalmacco. Vielleicht hängt die Entscheidung für eine Vita von besonders novellistischem Charakter mit dem romantischen Interesse an italienischen Novellen zusammen. Auch die wachsende touristische Bedeutung der Fresken des Pisaner Camposanto mit dem berühmten *Triumph des Todes*, der Buffalmacco zugeschrieben wurde und schon in *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) von Tieck – dort allerdings unter der Autorschaft Andrea Orcagnas – ausführliche Erwähnung fand, könnte das Interesse an Buffalmacco auf deutscher Seite geweckt haben²². Die Buffalmacco-Vita ist aber auch ein Text des Anfangs. Sie handelt von einem mittelalterlichen Künstler, der Modell sein kann für eine Erzählung, was ein Künstler einst war und was er in der Gegenwart nicht mehr ist.

ii.

Eine kritische Auseinandersetzung mit Vasari findet sich in dem von dem Universalgelehrten und Altertumsforscher Friedrich Sickler zusammen mit dem Maler Johann Christian Reinhart herausgegebenen *Almanach aus Rom*, der 1810 und 1811 erschien. Friedrich Sickler, seit 1805 Hauslehrer der Humboldt-Kinder im Palazzo Tomati in Rom und sich nach einvernehmlicher

Trennung von den Humboldts in Italien auf antiquarischen Streifzügen befindend, zeichnet in dem *Almanach* für die archäologischen und literarischen Beiträge verantwortlich, wogegen Reinhart die Illustrationen schuf²³. Aus Sicklers Feder stammt auch ein von der Biographie-Forschung bisher unbeachtet gebliebener Aufsatz *Über die Lebensbeschreibungen ausgezeichneter bildender Künstler*²⁴. Diesem Aufsatz ließ Sickler im selben Band als Einlösung der von ihm aufgestellten Prinzipien eine Biographie Raffaels als dem «größten unser neuern christlichen Künstler»²⁵ folgen. Inspiration zu dieser Biographie hat Sickler mit einiger Sicherheit aus seinem vorgängigen Aufenthalt in Paris geschöpft, wo er die 26 im Musée Napoléon versammelten Gemälde Raffaels gesehen haben dürfte. Dieses Raffael-Museum auf Zeit wurde für die europäische Kunstgeschichte um 1800 wegweisend, da es erstmals einen direkten Vergleich der verschiedenen Stilphasen Raffaels an einer kritischen Masse von Originalen gestattete. Zugleich wurde durch Besucher wie Friedrich Schlegel und Johann David Passavant der romantische Raffael-Kult der Deutschen erheblich stimuliert. In Rom konnte Sickler dann die Fresken Raffaels intensiv studieren und widmet ihnen auch ausführliche Passagen. Sickler war zweifellos Klassizist und entwickelte seine Wertmaßstäbe an der Antike. So bleibt Raffael als christlicher Maler konsequent unterbelichtet, die religiösen Bilder interessieren Sickler nur als Teil der künstlerischen Entwicklung. Auch wenn er über Raffael schreibt, ist Sickler kein Romantiker, sondern schreibt die klassizistische Hochschätzung Raffaels als dem größten Künstlergenie fort, wie sie auch von Winckelmann, Goethe, Carl Ludwig Fernow, Johann Heinrich Meyer u.v.a. geteilt wurde²⁶. Die formalästhetische Beurteilung der Werke bleibt ganz im Duktus der klassizistischen Ästhetik, indem Bilderfindung, Komposition und Kolorit immer wieder im Sinne einer ideal-harmonischen Vollkommenheit des Ganzen gewürdigt werden. Nicht das von den Romantikern favorisierte Frühwerk, sondern Raffaels 'dritte Manier' im römischen Spätwerk, das vom Prinzip der Plastizität erfüllt ist, bezeichnet für Sickler den Höhepunkt von dessen künstlerischer Entwicklung²⁷. Auch findet Wackenroders intensiv ausgereizte Topik von der göttlichen Inspiration des christlichen Künstlergenies bei Sickler, obgleich er sich hinsichtlich der Fakten der Vita eng an Vasari hält, der dieses Motiv in das Schreiben über Raffael eingeführt hat, keine Beachtung. Die Kindheitsgeschichte Raffaels ist in diesem Sinne auch nur eine rational verständliche Vorgeschichte der Entwicklung von Naturanlagen und von Genie, nicht jedoch der Bildungsroman vom göttlichen Künstlerkind, wie er in der Romantik ausformuliert wurde²⁸.

Es wäre nun nicht notwendig, Sicklers *Leben Raphael de Santi, von Urbino* hier vorzustellen, nur weil der Text noch eine weitere Biographie des Malers aus dem frühen 19. Jahrhundert wäre und die Reihe von Raffael-Abhandlungen, Raffael-Viten und Raffael-Biographien ergänzen würde, die von Johann Heinrich Meyer, Johann Heinrich Füssli und Georg Christian Braun bis zu Karl Förster, Carl Friedrich von Rumohr, Georg Kaspar Nagler und Johann David Passavant reicht, um nur die bedeutendsten zu nennen²⁹. Nein, ihr Ansatz ist ein ganz anderer als derjenige der übrigen Raffael-Biographik, und dies macht sie als Text interessant. Sie will nicht Leben und Werk in Blick auf eine kritische Werkliste darstellen, auch will sie nicht die kunsthistorische Positivierung der Überlieferung leisten, wie sie die bahnbrechenden späteren Arbeiten von Rumohr und Passavant zu dem Künstler kennzeichnet, die erstmals systematisch auf die Quellen zurückgingen und die Autopsie der Werke zur Klärung von Raffaels Ursprüngen einforderten³⁰. Weit davon entfernt, ist Sicklers Biographie keine Raffael-Forschung, sondern literarische Darstellung eines Künstlers, über dessen Ausnahmestatus Konsens bestand. Wichtig ist aber, dass seine Biographie in ihrem Beispielcharakter gewissermaßen als Anti-Vasari gelesen werden kann, denn sie soll die Einlösung dessen sein, was Sickler in seiner theoretischen Einleitung von der Biographik fordert: dass sie nämlich mehr leiste als das epideiktische Genre Vasaris, und dass sie die Biographie als eine konsequente innere Entwicklung und Vollendung der autonomen Ausnahmefigur des Künstlers begreift. Denn, so Sickler, im schöpferischen Menschen spreche sich «der ruhig schaffende Geist der Natur» am vollkommensten aus. Ein Vergleich mit Vasari, der für Struktur und Fakten von Sicklers Raffael-Biographie gerade in der Kindheits- und Jugendgeschichte ohne Frage die Hauptquelle ist, macht dies ganz deutlich³¹. Doch schätzte Sickler Vasari als Modell für die literarische Gattung Künstlerbiographik gering. Er kommt selbst auf Vasari zu sprechen und setzt sich deutlich von seiner Handhabung der Vita ab:

In den neuern Zeiten sind die Lebensbeschreibungen der ältern christlichen Maler in Italien von Vasari noch bis jetzt die besten, die man kennt. Aber diese sind entweder nicht vollständig fortgesetzt, oder weit öfter noch, nur unvollkommen nachgeahmt worden. Sie selbst sind weit entfernt, Muster zur Nachahmung zu seyn; denn neben vielen bedeutenden Irrthümern, einseitigen Ansichten und der aus ihnen unläugbar hervorgehenden Hinwirkung auf den Zweck, der toscanischen Kunstschule die höchsten und alleinigen Vorzüge vor allen übrigen einzuräumen, enthalten sie von demjenigen äußerst wenig, was zu einer wahrhaft pragmatischen Biographie als wesentliche Eigenschaft gefordert wird. Das Bild, das dieser Schriftsteller von

den von ihm geschilderten Künstlern entwirft, ist mehr das des mechanischen, als das, des dichterisch produzierenden Menschen. Nur die geringeren, nicht aber die höheren Kräfte läßt er uns von ihnen erblicken. Die gemeinere und gewöhnliche Ansicht des größten Theils der Biographen hat ihn bei diesen Darstellungen geleitet³².

Eine «pragmatische Biographie» als das höhere Ziel biographischen Schreibens. Was versteht Sickler darunter und wie setzt sich diese Form der Biographik von Vasaris Viten ab? Zunächst ist der Begriff der «pragmatischen Biographie» genauer zu bestimmen. Mit ihm lehnt sich Sickler eindeutig an Daniel Jenischs *Theorie der Lebensbeschreibung* (1802) und den historischen Diskurs über den Wert von Biographien an, wie er im ausgehenden 18. Jahrhundert geführt wurde³³. Die Geschichtsschreibung als wissenschaftliche Disziplin entkoppelte sich zunehmend von der Biographik, deren pädagogischer Wert allgemein als hoch, deren Erkenntniswert für universal- und kulturhistorische Zusammenhänge aber von führenden Historikern als niedrig eingestuft wurde³⁴. Jenisch, ein Apologet der Biographik, der in ihr die kleinste Einheit der Geschichtsschreibung erkannte, reflektiert diese Zusammenhänge und unterscheidet zwischen zwei Formen der Biographie: «Die erste nennen wir schlicht-historisch oder erzählend, die andere pragmatisch oder raisonnierend»³⁵. Die «schlicht-historische» Biographie ist die herkömmliche und schildert den Helden in Form der Grabes- oder Lobesrede knapp und auf die Fakten bezogen. Die «pragmatische» Biographie hingegen ist anspruchsvoller, denn sie zeichnet die «psychologische Entwicklungsgeschichte» nach³⁶, berücksichtigt und würdigt die moralischen Gesinnungen und Handlungen der Persönlichkeit und ordnet diese in das geistige und politische Leben der Zeit ein. Ziel ist eine «möglich-zusammenhängende Darstellung, möglich-gründliche Beleuchtung und moralische Würdigung seiner Gesinnungen und Handlungen; ein möglich-vollständiges und reines Charakter-Bild seines ganzen Seyns und Werdens» und die «Einheit seines intellektuellen und moralischen Charakters» als Verkettung von Ursache und Wirkung aufzuzeigen³⁷. Es geht um die kausale Verknüpfung der einzelnen Bestandteile, um den 'allgemeinen Zusammenhang der Dinge in der Welt'. Damit gehören pragmatische Biographie und pragmatische Geschichtsschreibung in den Kontext universal- und zivilisationsgeschichtlicher Entwürfe, wie sie im ausgehenden 18. Jahrhundert populär wurden³⁸. Das ist nun etwas deutlich anderes als die Vita alter Prägung, die *facta* und *dicta* großer Persönlichkeiten durch Anekdoten angereichert in einen erzählerischen Zusammenhang nach dem Muster der Lobes- oder Grabesrede brachte. Sickler stellt in seinem theoretischen Entwurf wie auch in seiner Modellbiographie von Raffael

einen anderen Zusammenhang von Lebensverlauf, innerer Entwicklung und den Werken her, als dies in älteren Viten üblich war. Die Werke sind nicht Erfindungen und Verbesserungen wie bei Vasari, auch sind sie nicht Aufgaben und Bewältigung von Schwierigkeiten, an denen der Künstler seine *virtus* beweist und sein *ingenium* zeigt, sondern die Werke werden zum Ausdruck der sich innerlich vollendenden Künstlerseele, die Äußerlichkeiten nur zum Anlass nimmt, sich selbst zu vervollkommen. Durch die Berücksichtigung der Werke erweitert Sickler auch das Konzept der «pragmatischen Biographie». Man könnte die Hypothese aufstellen, dass Sicklers Insistieren auf der Eigendynamik der Werkentwicklung im Kontext einer Lebensbeschreibung ein Versuch ist, die Künstlergeschichte älteren Typs mit der Kunstgeschichte nach dem Vorbild Winckelmanns – einer von den Namen gelöste Geschichte der Kunst als eine Geschichte der Abfolge von Stilen – zu fusionieren. Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) markierte einen entscheidenden Paradigmenwechsel von der Künstler- zur Kunstgeschichte, und es wird zu fragen sein, ob Sickler mit seinem *Raphael de Santi* diesem Anspruch genügen konnte³⁹. Doch darüber hinaus hat sich Sickler auch an einem zeitlich näherliegenden Muster orientiert. Für seine Auffassung von der Biographik gibt es im römischen Kontext um 1800 ein bekanntes Vorbild. Carl Ludwig Fernow, auch er bis zu seiner Abreise aus Rom 1803 ein häufiger Gast im Haus Humboldt, hatte mit dem *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens* (1806) einen neuen Typus der Künstlerbiographik erprobt⁴⁰. Fernow beschreibt den 1798 in Rom verstorbenen Maler und Zeichner Carstens als ein Originalgenie, das an den begrenzten und widrigen Lebensumständen scheitert und nicht zur Entfaltung gelangt, da es seine Fertigkeiten nicht vollends ausbilden kann: die Künstlermonographie als 'Biographie einer Begabung'⁴¹. Ganz programmatisch eröffnet Fernow die Einleitung der Carstens-Biographie mit einer theoretischen Stellungnahme zum Verfassen von Künstlerbiographien:

Das wahre Leben eines Künstlers besteht in der Ausbildung seiner Anlagen und in der Ausübung seines Talents. Die äußeren Umstände, die es begleiten, sind nur insofern bedeutend und merkwürdig, als sie auf die Entwicklung seines Vermögens hindernd oder fördernd einwirkten; als sie seinem Genius diese oder jene Richtung gaben, durch welche der eigenthümliche Charakter seiner Werke, als vereintes Erzeugnis der Naturanlage und Bildung, grossentheils mit bestimmt wird⁴².

Dies geht weit über Vasari, aber auch über Winckelmanns Kunstgeschichte hinaus. Das Individuum wird als autonom verstanden und aus seiner zeitlichen Be-

dingtheit gelöst. Dem von Kant geprägten Begriff der Einbildungskraft, der die von der äußeren Natur und Wirklichkeit unabhängige schöpferische Phantasie bezeichnet, wird in dieser Konzeption vom autonomen Künstler höchste Bedeutung zugesprochen⁴³. Denn Carstens hatte nur aus der Erinnerung und der produktiven Aneignung des Gesehenen seine Figuren geschaffen, die damit zu Hervorbringungen der tätigen Einbildungskraft des Genies wurden. Fernows Interpretation von Carstens war von Kant inspiriert, da der Künstler die Gestalten seiner Erfindungen aus dem «plastischen Vermögen seiner Einbildungskraft» und seinem Gedächtnis heraus geformt habe. Äußeres – und damit auch die empirische Vita – waren für diesen Künstler also völlig nebensächlich. Nach Fernow konnte man eigentlich keine Vita nach dem Muster Vasaris mehr schreiben. Und in Rom selbst wurden, wie Sicklers Biographie-Aufsatz belegt, die Grenzen der herkömmlichen Künstlerbiographik kritisch reflektiert⁴⁴. Denn auch Sickler zeigt die Defizite der Biographik älteren Typs nach dem epideiktischen Genre Vasaris auf und fordert eine zeitgemäße literarische Form, in der sich das «eigenthümliche, ganze Seyn» desjenigen offenbare, der die Kunst übe. Entscheidend für Sickler ist dabei, dass gemäß der Grundannahme klassizistischer Kunsttheorie, der zufolge die Poesie die 'Mutter der Künste' sei⁴⁵, der bildende Künstler mit dem Dichter gleichgesetzt wird, womit alles Mechanische der künstlerischen Tätigkeit wie Zeichnung, Naturnachahmung, technische Fertigkeit etc. auf einen sekundären Rang verwiesen wird: «Der bildende Künstler soll geboren werden wie der Dichter; er, so wie dieser mit einer eben so tiefen als regen Phantasie»⁴⁶. Der Künstler bediene sich wie der Dichter seiner Einbildungskraft, doch werde zusätzlich «eine in der materiellen Construction des Körpers befindliche Reizbarkeit des Anschauungssinnes erfordert»⁴⁷. Keine flüchtigen Gestalten wie der Dichter erzeuge der bildende Künstler, sondern dauerhafte, vor dem Anschauungssinn «in fest[e] Formen vollkommen ausgebildet[e]», die «lange weilend erscheinen müssen»⁴⁸. Ohne Frage, in der Festlegung des Dichters auf die in der Zeit verlaufende Handlung und des Bildkünstlers auf die sich ins Räumliche erstreckende 'Gestalt' wird – kaum erstaunlich in den ästhetischen Debatten um 1800 – den Prämissen von Lessings *Laokoon* (1766) gefolgt⁴⁹. Viel interessanter ist aber, dass Sickler im biographischen Genre eine Gleichsetzung des bildenden Künstlers und des Dichters fordert, die mit dem Rekurs auf den Begriff der 'Einbildungskraft' hergestellt wird. Die Biographik älteren Typs – und hier war Vasari wieder der entscheidende Stichwortgeber – hatte zwar mit *ingenio, fantasia, invenzione* und

verwandten Begriffen die geistige Ebene der künstlerischen Arbeit benennen können, jedoch noch kein die gesamte Künstlerfigur erfassendes geistiges Prinzip konstituiert. Mit der Festlegung auf die 'Einbildungskraft' trat die Vorstellung des aus sich schöpfenden «ächten Kunstgenies» – so die Formulierung, die sich in zahlreichen ästhetischen Schriften der Zeit findet – in die Welt, das sich den Bindungen an die äußere Wirklichkeit sukzessive entledigen konnte. Seine Entwicklung lag vornehmlich in ihm selbst beschlossen, weshalb die Biographie auch eben diesen inneren Entwicklungsgang darzustellen hatte, der durch die Verbindung mit der Schilderung der Lebensumstände zugleich das gesamte Zeitalter erhellen konnte. In der individuellen Entwicklung sollte ein geistiges Portrait der Epoche aufscheinen. Nochmals sei Sickler zitiert, der den unwiederbringlichen biographischen Wissensverlust am Beispiel von Homer und Phidias als den größten Künstlern des Altertums beklagt:

Ihr tieferes inneres Streben besonders, die ihnen eigentümliche physische, wie moralische Organisation, ihre frühere Bildung, ihre verschiedenen Kunstepochen, der Weg, auf dem sie zum Vortrefflichen fortgewandelt sind, dies alles bleibt uns gewöhnlich unbekannt. Und doch wäre es das Vorzüglichste von dem, was eine wahrhaft pragmatische Lebensgeschichte darstellen sollte, so wie es das Höchste ist, in dessen Erkenntniss der menschliche Geist sich im schönsten Lichte wieder zu erkennen vermag. In Lebensgeschichten dieser Art würde sich nicht bloss ein Individuum, nicht bloss die plastische Kraft der Natur, sondern auch das ganze Zeitalter spiegeln, dem jenes seine Entstehung und Bildung verdankte⁵⁰.

III.

Wie konstruiert Sickler aber nun die Vita Raffaels? Er akzeptiert die schon von Vasari eingeführte Vorstellung von den drei 'Manieren', also Stilphasen, in denen Raffael gearbeitet hat, und gewinnt damit ein Grundgerüst für seinen Lebensentwurf, in dem sich die künstlerische Entwicklung aber quasi autonom vollzieht. Die Werke sind keine Aufträge und Taten, die *virtus*, handwerkliche Technik und die Nachahmung normativer Muster erfordern, sondern sie sind nur Anlässe für die Materialisierung der innerlich und autonom vollzogenen künstlerischen Entwicklung. Dazu gibt es zwar äußere Anstöße, wie die Begegnungen mit älteren Künstlern, Lehrmeistern und großen Zeitgenossen, doch die jeweiligen Schlüsselwerke der einzelnen Stilphasen sind die Konsequenz der sich selbst vollendenden Persönlichkeit Raffaels. Nur um ein Beispiel zu geben: Die *Vermählung Mariens* von 1504 (Abb. 1) wird zum Schwel-

lenbild dieser künstlerischen Selbstvervollkommnung:

Der erste Schritt, den er in steter Verfolgung des Vollkommenen jenseits der Grenzen der Manier des Vannucci that, geschah aber schon in dieser so eben genannten Stadt in einem Gemälde, das die Vermählung der Jungfrau Maria, in dem Kloster von S. Francesco ebendasselbst vorstellte. [...] Merkwürdig ist es daher in der Lebensgeschichte Raphaels, weil er weder von der leitenden Hand seines Lehrers abhängig, noch unter irgend einem Einflusse anderer Werke auf ihn gearbeitet war, indem er es in Città di Castello selbst entworfen und ausgeführt hatte. [...] Die Freiheit, die er darin zeigte, beweist, dass er die Selbstständigkeit seines Geistes sich immer zu erhalten gewusst hatte⁵¹.

Dagegen hatte Vasari gerade in diesem Gemälde ein Werk des ausgesprochenen Wettstreits mit Perugino erkannt, da Raffael durch die Verfeinerung seines Talents über Peruginos Stil hinausgegangen sei; bezeichnenderweise lobt Vasari an der *Vermählung Mariens* ausdrücklich die technische Meisterschaft der Perspektive und damit einen eher mechanischen Aspekt der künstlerischen Hervorbringung⁵². Die Selbstvollendung Raffaels als ausführender Künstler und Dichter offenbart sich für Sickler in den Ausmalungen der vatikanischen Stanzen, deren verwirrende Beschreibung durch Vasari er verwirft und durch eine genauere Analyse ersetzt. Die Hochschätzung der vatikanischen Fresken, in denen Raffael Historie und Allegorie auf eine meisterhafte Weise zur Vollkommenheit von Erfindung, Zeichnung, Kolorit, Ausdruck etc. geführt hatte, war schon von den Klassizisten wie Johann Heinrich Meyer und Goethe vertreten worden⁵³. Sickler dürfte hier auch die programmatische Abhandlung Meyers über Raffael in den *Propyläen* von 1798 im Kopf gehabt haben, in der die vatikanischen Fresken als Gipfelpunkt von Raffaels künstlerischer Entwicklung vom Natürlichen des Frühwerks zum Gewaltigen des Spätwerks analysiert worden waren⁵⁴. Sickler spricht hier eindeutig als Klassizist, der die römische 'dritte Manier' des Künstlers als Höhepunkt des Werkes begreift, zu dem sich die von den Romantikern favorisierten umbrischen und florentinischen Frühwerke nur wie notwendige Vorstufen verhalten. Erst in diesem Werk, und namentlich in der *Schule von Athen*, tritt für Sickler die Einbildungskraft Raffaels vollkommen zutage:

Männlicher ist hier der Geist, der aus dem Ganzen spricht, vollkommener ist die Composition, grösser sind die Massen, reiner ist die Harmonie des Einzelnen zum Ganzen, untergeordnet erblickt man hier das Gefühl dem mit Einsicht und Wissen producirenden Verstande. Sein Geist, nicht mehr der eines Jünglings, sondern der eines eben so kräftig als leise fühlenden Mannes, steht in diesem Meisterwerke



1. Raffael, Vermählung Mariens (Sposalizio), 1504, Mailand, Pinacoteca di Brera

vor unsern Augen. In der Darstellung der höchsten Wissenschaften hat er sich selbst höchst wissend dargestellt⁵⁵.

Die Beschreibung der Stanzen wird bei Sickler, vielleicht erstmals in der Kunstgeschichtsschreibung in dieser radikalen Form, zu einer Apologie der Kunstautonomie:

In diesen herrlichen Schöpfungen allen offenbart sich eine so gewaltige Gradation der Kraft seiner immer sich stärker entzündenden Phantasie wie seines mit Riesenschritten nach dem Licht zueilenden Verstandes, dass sein Geist, nur durch das Gefühl zu einem Ganzen festgehalten, die verschiedenen Kräfte mehrerer Menschenseelen vereinigt zu haben scheint. Wie eine Flamme, die zuerst sanft und lieblich stralend erwacht, aber bald um so stärker lodert je weiter sie um sich greift, also zeigt sich dieser Geist in dieser Stufenfolge seiner Werke vor uns in den Stanzen des Vatican. Er gewährt uns den wahrhaft einzigen, dem Psychologen höchst merkwürdigen Anblick des allmählichen Hervorgehens der höchsten Kraft aus dem sanftesten Gefühl⁵⁶.

Sickler lässt Standardmotive der Raffael-Vita fort, kürzt stark in der Kindheitsgeschichte und in der Beziehung zur Mutter, in der sich ja auch das Madonna-Kind-Schema, dem Raffael höchsten künstlerischen Aus-

druck verliehen hat, spiegelt. Sicklers Raffael ist im Gegensatz zu Vasari nur bedingt ein Familienmensch, mit zunehmender Perfektion autonomisiert sich auch sein Lebensweg. Zwei starke Motive kennzeichnen Sicklers Biographie: Der *exempla*-Charakter Vasaris verliert an Bedeutung, stattdessen werden die Werke als notwendiger Ausdruck der inneren Entwicklung privilegiert.

iv.

Dem sei abschließend eine genuin romantische Interpretation der Lebensgeschichte Raffaels gegenüber gestellt, nämlich die Bild-Vita von den Brüdern Franz und Johannes Riepenhausen, *Vita di Raffaele Sanzio da Urbino*, deren Entstehung in Rom ungefähr zeitgleich mit den Vorarbeiten zum *Almanach aus Rom* erfolgt sein dürfte⁵⁷. In dieser Biographie in Bildern spielen wiederum die Werke nur eine untergeordnete Rolle, es geht den Brüdern Riepenhausen um Raffael als Mensch, und dabei vor allem um Raffael als Kind. Die wichtigsten Stationen des Lebens werden nach dem Muster einer Heiligenlegende bildlich vorgestellt. Die Bilder zeigen nicht bestimmte Werke, sondern biographische Erfahrungen, in denen sich das liebenswerte und anmutige Wesen des göttlichen Künstlers offenbart (Abb. 2, 3). Im Gegensatz zum autonomen Schöpfer Sicklers ist der Raffael der Brüder Riepenhausen vor allem ein sozialer Mensch. Immer unterwegs und in Kontakt mit anderen Personen, im Zentrum der Familie oder als Mittelpunkt des Hoflebens, ist Raffael ein Genie der Freundschaft und der Freundlichkeit, dessen Wesen mehr auf die Umwelt ausstrahlt als seine Werke. Es ist nachweisbar, dass die Brüder Riepenhausen mit ihrem Raffael-Bild gegen die autonome Konstruktion des Künstlers, wie sie Sickler an Raffael erprobt hat, opponierten. Eine vermutlich von ihnen selbst lancierte Kritik des *Almanach aus Rom* erschien nämlich Ende 1809 im *Morgenblatt für gebildete Stände* und wurde vermutlich von dem Berufsliteraten Aloys Schreiber aufgesetzt:

Der Aufsatz über Lebensbeschreibungen ausgezeichneter Künstler hat eine widerliche Flachheit und Anmaßung. Künstler und Dichter haben, wie jeder andre nicht im Gemeinen versunkene Mensch, ein inneres und äußeres Leben; jenes gestaltet der Zufall, dieses wird selten von außen erkannt, und kann nie dargestellt werden, außer in einer Autobiographie, wie die Confessionen des heil. Augustins und Petrarkas und Rousseaus Natur-Betrachtungen sind. [...] Die Biographie Raphaels, welcher jenes Deräsonnement zur Einleitung dient, zeigt wahrlich auch in keiner Stelle, daß der Verf. das innere Leben des göttlichen Jünglings von Urbino begriffen habe, nicht einmal so weit es sich in seinen Werken ausspricht. Man erfährt daraus nicht viel mehr, als was jeder Cicerone zu erzählen pflegt, die hämi-



2. Franz & Johannes Riepenhausen, Raffaels Abschied von seiner Mutter, Blatt 3 der *Vita di Raffaele Sanzio da Urbino*, Frankfurt am Main 1816, Privatbesitz

schen Seitenblicke auf Vasari ausgenommen, dessen Wahrheitsliebe nur die Unwissenheit verdächtig machen kann⁵⁸.

Vasari als Wahrheitssucher – so hatte ihn schon Fiorillo in seinem Aufsatz bezeichnet⁵⁹, und die Göttinger Riepenhausen waren sicher mit dem Vasari-Lob Fiorillos imprägniert nach Rom aufgebrochen, nicht zuletzt weil sie 1805 zusammen mit den Brüdern Tieck und Carl Friedrich von Rumohr, der bei Fiorillo Zeichenunterricht erhalten hatte, die Reise nach Italien angetreten hatten⁶⁰. In jedem Fall wird hier eine scharfe Gegenposition zu Sickler bezogen, die sein Konzept einer «pragmatischen Biographie» verwirft und das Defizit klar benennt: Sickler sei nicht fähig, Raffaels innere Entwicklung zu veranschaulichen. Dagegen wird der Name Vasaris positiv ins Feld geführt. Sicklers *Leben Raphael de Santi* wird in dieser Kritik gnadenlos heruntergemacht, und es gibt gute Gründe für die Annahme, dass hinter dieser Kritik die Brüder Riepenhausen selbst standen, die für den Verleger des *Morgenblattes*, Johann Heinrich Cotta, tätig waren und sich durch Sicklers Unternehmung möglicherweise bei ihrem eigenen Raffael-Projekt gestört fühlten⁶¹. Der *Almanach aus Rom* erschien Ende 1809, schon seit 1806 hatten die Brüder Riepenhausen an den Zeichnungen für ihre Bilderserie der *Vita di Raffaele Sanzio da Urbino* gearbeitet, die aufgrund äußerer Schwierigkeiten erst 1816 im Druck erschien. Sowohl das *Morgenblatt* wie die *Zeitschrift für die elegante Welt* berichteten 1808/09 von den zwölf



3. Franz & Johannes Riepenhausen, Raffael auf dem Weg nach Florenz, Blatt 7 der *Vita di Raffaele Sanzio da Urbino*, Frankfurt am Main 1816, Privatbesitz

Zeichnungen, die publiziert werden sollten⁶². Die Brüder Riepenhausen hatten also zu diesem Zeitpunkt ihr romantisches Raffael-Bild längst formuliert und das Leben Raffaels als die Inszenierung einer Heiligenvita betrieben. Nicht den Werken, sondern dem Mensch Raffael als göttlicher Knabe galt ihr Interesse. So liegt der Schwerpunkt der zwölf Darstellungen auf der auch von Vasari ausführlich geschilderten Geburt und Kindheit des Malers, seiner Initiation zum Maler in der Werkstatt des Giovanni Santi, auf dem Abschied von seiner Mutter, seiner Begegnung mit älteren Künstlern wie Perugino und Fra Bartolommeo und seiner Wanderschaft als Malerjüngling, womit gewissermaßen ein romantischer Topos aufgerufen wird, wie er auch in *Franz Sternbalds Wanderungen* von Ludwig Tieck literarisch ausformuliert worden war: Wandern als wesentlicher Teil des individuellen Bildungsromans und der künstlerischen Identitätsfindung. Die Brüder Riepenhausen waren nicht nur zusammen mit Rumohr, sondern auch mit Friedrich und Ludwig Tieck nach Italien gewandert, hatten als Malerjünglinge, die sie mit ihren 17 (Johannes) und 19 (Franz) Jahren waren, die Bildungsbewegung selbst im Raum vollzogen⁶³. Nur zwei Bilder sind dem erwachsenen Mann und vollendeten Künstler Raffael gewidmet, von seinen Werken erscheinen mit der berühmten Traumvision – womit offensichtlich Wackenroders Aufsatz von *Raffaels Erscheinung* gefolgt wird⁶⁴ – lediglich die *Sixtinische Madonna* und die *Transfiguration Christi* im Schlussbild von Raffaels Tod. Hier wird

der Tod des Künstlers ikonographisch mit dem Motiv des Marientodes überblendet, zugleich wird mit der *Transfiguration Christi* explizit auf Vasaris Schilderung der Sterbeszene Bezug genommen. Im Sterben ähnelte sich Raffael auch äußerlich demjenigen Christusbild an, an dem er als letztem Werk gemalt hatte⁶⁵. Für die Romantiker war damit offenkundig, dass die Verehrung und Nachahmung Raffaels auf einen höheren Gehalt als auf die bloße Kunst abzielte. Raffael-Imitation war auch eine künstlerisch vermittelte Form der *imitatio Christi*. Raffael wird bei den Riepenhausen als Spiegelbild einer ideal gedachten, mit der Zeit um 1500 identifizierten Vergangenheit vorgeführt, in der Kunst, Religion und Leben noch eine Einheit bildeten. In der Geschichte des Kindes Raffael, wie sie schon Vasari entwarf, offenbart sich der Weg eines Musterkünstlers, der in seiner eigenen Zeit zuhause war und ungeachtet der dürftigen Umstände seiner Herkunft Schönes hervorbrachte, das er im Austausch mit Künstlern, Lehrern und Freunden kontinuierlich verbesserte. Damit opponierten die Riepenhausen ganz deutlich gegen eine autonome Konzeption vom Künstler als ein sich ästhetisch selbst vollendendes Subjekt, wie sie Sickler entworfen hatte. Bei den Brüdern Riepenhausen dagegen ist Raffael auch und vor allem ein Produkt seiner Zeit und seiner Umwelt, in der stetigen Begegnung mit ihr wächst er heran und bildet seine Fähigkeiten aus, die auch *costume* und Soziales umfassen, ja wesentlich von diesen Faktoren bedingt sind. Sicher werden die Brüder Riepenhausen dem Altertumsliebhaber und Nicht-Künstler Friedrich Sickler, der zudem ein Freund ihres künstlerischen Antipoden Johann Christian Reinhart war, die Fähigkeit abgesprochen haben, überhaupt eine adäquate Raffael-Biographie schreiben zu können. Bemerkenswert ist, dass alle Protagonisten des hier vorliegenden Beitrags um 1805 zusammen im Salon der Humboldts in Rom verkehrten, doch dürfte deutlich geworden sein, dass die ästhetischen Konzepte von Klassizismus und Romantik hier deutlich Kontur gewonnen hatten. Schon Fernow hatte seinen Freund Reinhart vor den Riepenhausen gewarnt, die er eindeutig ins neukatholisch-romantische Lager verortete:

Nächstens werden auch die Brüder Riepenhausen aus Göttingen in Rom erscheinen, wenn sie nicht schon dort. Diese gehören zu einer Art von Herrenhuter Sekte, die sich seit einiger Zeit in Deutschland unter den Künstlern, Liebhabern und Aesthetikern gebildet hat, in der Tieck und die Schlegels als die Großmeister zu betrachten sind, die da wollen, die Künstler sollen nichts als Madonnenbilder, Cruzifixe, Märtyrer-Geschichten und Legenden-Wunder malen, damit alleine könne der gesunkenen Kunst wieder geholfen werden⁶⁶.

Doch waren die Brüder Riepenhausen keine Nazarener, sondern standen später dem Lukabund sogar deutlich

kritisch gegenüber. Sie – die mit klassizistischen Projekten begonnen und das Lob Goethes erhalten hatten – partizipierten zwar an der Wiederentdeckung der alten Kunst und ihrer Erforschung, die sie mit ihren Stichreproduktionen mittelalterlicher Malerei wesentlich beflügelten⁶⁷, doch verwahrten sie sich gegen die ausschließliche Mode des altertümlichen Stils in der Kunst. Die Brüder Riepenhausen bezogen eine eigene Position zwischen Klassizismus und Nazarenertum, und in ihrer Raffael-Vita gestalteten sie nach der Legende Vasaris das Leben eines Künstlers, der für beide Parteien von großer Normativität war. Im Rekurs auf Vasari, dessen zeitnahe Überlieferung sie offenbar die Kategorie der *Wahrheit* zumaßen, entschieden sie sich mit ihrem Raffael-Projekt definitiv für die romantische Seite und die poetische Dimension der historischen Überlieferung. Der dritte Weg zwischen diesen Extrempositionen von der Autonomisierung der Biographie und ihrer Festschreibung auf die Legende war die Historisierung und positivistische Vasari-Kritik. Ihr werden erst Rumohr und Passavant auf ihrem Weg in die Raffael-Forschung konsequent folgen, mit der sie die Legende Raffael, der sie wohl ihr Leben lang auch selbst gehuldigt hatten, folgenreich entzaubern sollten.

¹ Vgl. W.H. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. S. Vietta & R. Littlejohns, Heidelberg 1991, 2 Bde., hier Bd. I, S. 65.

² Vgl. Wackenroder, 1991 (wie in Anm. 1), Bd. I, S. 292f u. S. 309. Zum Problem siehe A. Hölter, «Der Romantiker als Student. Zur Identität von zwei Tieck-Handschriften», in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, LXI, 1987, S. 125-150; Id., *Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie*, Heidelberg 1989, S. 18-38; S. Vietta, «Die Entstehung der Romantik aus dem Geist der Göttinger Universität», in: *Renaissance in der Romantik. Johann Dominicus Fiorillo, Italienische Kunst und die Georgia Augusta. Druckgraphik und Handzeichnungen aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. M. Boetzkes, G. Unverfehrt & S. Vietta, Hildesheim 1993, S. 12-17; J. Voorhoeve, *Romantisierte Kunstwissenschaft. Franz Sternbalds Wanderungen von Ludwig Tieck und die Emergenz moderner Bildlichkeit*, München 2010, S. 37-42.

³ Vgl. neben den Kommentaren der historisch-kritischen Wackenroder-Ausgabe auch S. Vietta, «Die Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik: Wilhelm Heinrich Wackenroder und sein akademischer Lehrer Johann Dominicus Fiorillo», in: *Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mühl*, hrsg. v. K.-D. Müller, Tübingen 1988, S. 221-241. Zum Problem siehe auch H. Locher, «Vasaris Raffael – und die Folgen», in: *Accademia di Raffaello. Atti e Studi*, Nuova Serie II, 2007, S. 29-74, hier S. 66-70.

⁴ Wackenroder, 1991 (wie in Anm. 1), Bd. I, S. 61-65.

⁵ Vgl. R. Littlejohns, «Der Rutsch in die Fiktion: Renaissancekunst und Renaissancekünstler in Tiecks 'Franz Sternbalds Wanderungen'», in: *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der*

italienischen Renaissance in der deutschen Romantik, hrsg. v. S. Vietta, Stuttgart/Weimar 1994, S. 163-175.

⁶ Zu diesem Problem siehe zuletzt B. Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 2006.

⁷ Vgl. die ältere Darstellung von Chr. A. Isermeyer, «Le traduzioni tedesche delle Vite», in: *Il Vasari, storiografo e artista*, Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo/Firenze, 2.-8. September 1974), hrsg. v. Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1976, S. 805-813.

⁸ Friedrich an August Wilhelm Schlegel, 26. November 1803, in: *Friedrich Schlegel's Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, hrsg. v. O. F. Walzel, Berlin 1890, S. 527. Den Hinweis auf diesen Brief verdanke ich Alexander Auf der Heyde.

⁹ G. Vasari, *Leben der berühmtesten Maler, Bildbauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahr 1567. Aus dem Italienischen*, hrsg. v. L. Schorn & E. Förster, Stuttgart/Tübingen (J. G. Cotta), 1832-1849, 6 Bde. Zur Entstehungsgeschichte dieser ersten deutschen Gesamtübersetzung und der vorgängigen Projekte siehe D. Kemper, «Litterärhistorie – romantische Utopie – kunstgeschichtliche Poesie. Drei Modelle der Renaissancerezeption, dargestellt anhand gedruckter und ungedruckter Vasari-Übersetzungen 1778–1832», in: Vietta, 1994 (wie in Anm. 5), S. 116-139.

¹⁰ Kemper, 1994 (wie in Anm. 9), S. 119-126.

¹¹ A. Hirt, «Über einige Freskogemälde in einer Kapelle des vaticanischen Palastes, nebst einer vorläufigen Betrachtung über Giorgio Vasari», in: *Italien und Deutschland in Rücksicht auf Sitten, Gebräuche, Litteratur und Kunst. Eine Zeitschrift*, hrsg. v. K. Ph. Moritz & A. Hirt, Berlin 1789, I-1, S. 89-96, I-2, S. 4-13. Den Hinweis auf diesen Aufsatz verdanke ich Alexander Auf der Heyde.

¹² J. D. Fiorillo, «Ueber die Quellen, welche Vasari zu seinen Lebensbeschreibungen der Mahler, Bildhauer und Architecten benutzt hat», in: Id., *Kleine Schriften artistischen Inhalts*, Göttingen (Dieterich) 1803-1806, 2 Bde., hier Bd. I, S. 83-98; Id., «Literarisch-kritische Untersuchungen über die verschiedenen Ausgaben von Vasari», in: *Ibid.*, S. 99-132.

¹³ Fiorillo, 1803-1806 (wie in Anm. 12), Bd. I, S. 98.

¹⁴ Vgl. M. Howitt, *Friedrich Overbeck: Sein Leben und sein Schaffen* [...], hrsg. v. F. Binder, Freiburg im Br. 1886, 2 Bde., hier Bd. I, S. 181: Eintrag vom 5. Oktober 1811.

¹⁵ Zur Rolle Bunsens und der preußischen Gesandtschaft auf dem Kapitol für das intellektuelle und geistliche Leben in Rom siehe v. a. F. Foerster, *Christian Carl Josias Bunsen. Diplomat, Mäzen und Vordenker in Wissenschaft, Kirche und Politik*, Bad Arolsen 2001; J. Krüger, «Die preußische Gesandtschaftskapelle in Rom. Gedanken zu Bunsens Kapitol-Idee», in: *Universeller Geist und guter Europäer. Christian Carl Josias von Bunsen 1791–1860. Beiträge zu Leben und Werk des „gelehrten Diplomaten“*, hrsg. v. H.-R. Ruppel, Korbach 1991, S. 203-220; A. & D. Esch, «Anfänge und Frühgeschichte der deutschen evangelischen Gemeinde in Rom 1819–1870», in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, LXXV, 1995, S. 366-426; G. Maurer, *Preußen am Tarpejischen Felsen. Chronik eines absehbaren Sturzes. Die Geschichte des Deutschen Kapitols in Rom 1817–1918*, Regensburg 2005.

¹⁶ Rom, Casa di Goethe, Bibliothek des deutschen Künstlervereins; N. W. Rothländer, *Catalog nach der Nummernfolge der in der Bibliothek der Deutschen zu Rom befindlichen Bücher Kupferstiche & Musikalien*. [...], Handschrift, Rom 1830, fol. 5r, Nr. 83, fol. 31r, Nrn. 1124-1134. Die Vasari-Ausgaben sind sowohl im Zugangsbuch der Bibliothek wie auch in verschiedenen handschriftlichen Teil- und Gesamtkatalogen nachweisbar (alle Rom, Casa di Goethe, Bibliothek des deutschen Künstlervereins). Die Auswertung dieser umfangreichen Quellen zum Leseverhalten

der deutschen Künstler im 19. Jahrhundert in Rom ist noch nicht abgeschlossen, sondern wird derzeit im Rahmen des DFG-Projektes *Künstlerwissen und Künstlerlektüre im Rom des 19. Jahrhunderts*. Die Bibliothek des deutschen Künstlervereins und ihr wissenschaftlicher Kontext durchgeführt. Zur Gründungsgeschichte der *Bibliothek der Deutschen* siehe Fr. Noack, *Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900*, Stuttgart 1907, S. 205-208.

¹⁷ Wackenroder, 1991 (wie in Anm. 1), Bd. I, S. 293 und 309, sowie die einzelnen Quellennachweise im Kommentar.

¹⁸ A. Schreurs, «Von den 'Vite' Vasaris zu Sandrarts 'Academie'. Künstler, Dichter und Gelehrte», in: *Le Vite del Vasari. Genesis, topoi, ricezione – Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption* (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, 14), hrsg. v. K. Burzer et al., Venezia 2010, S. 249-269.

¹⁹ B. Wyss, *Heinrich Keller, der Züricher Bildhauer und Dichter*, (Diss. phil., Universität Zürich), Frauenfeld 1891, S. 52 und 69. Einem Brief aus Kellers Nachlass vom 2. Juli 1810 ist zu entnehmen, dass Keller zusammen mit Platner die Gesamtübersetzung plante. Den Hinweis auf Wyss' Arbeit und Platner/Kellers Vasari-Projekt verdanke ich Alexander Auf der Heyde.

²⁰ H. Keller, «Leben des Buonamico Buffalmakko florentinischen Malers. [Nach Giorgio Vasari.]», in: *Zürcherische Beyträge zur wissenschaftlichen und geselligen Unterhaltung*, II, 5, Zürich 1815, S. 1-29.

²¹ Zu Platner siehe M. Thimann, «Charakter und Talent. Schicks Leben als idealistische Musterbiographie. Ein Nachwort», in: E. Z. Platner, *Über Schicks Laufbahn und Charakter als Künstler, Wien 1813*, hrsg. v. M. Thimann, Heidelberg 2010, S. 101-144.

²² Den Hinweis auf die touristische Bedeutung des Pisaner Camposanto verdanke ich Tobias Kämpf, Bochum. Vgl. auch L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe*, hrsg. v. A. Anger, Stuttgart 1994, S. 283f.

²³ Zu Friedrich Karl Ludwig Sickler (1773–1836) und seinen vielseitigen wissenschaftlichen Interessen siehe G. Steiner, *Die Sphinx zu Hildburghausen. Friedrich Sickler. Ein schöpferischer Geist der Goethezeit*, Weimar 1985, v. a. S. 88-104 (über Sicklers Tätigkeit für die Humboldts), S. 105-125 (über die Entstehung des *Almanach aus Rom* und die einzelnen Anteile der Herausgeber).

²⁴ Fr. Sickler, «Über die Lebensbeschreibungen ausgezeichneter bildender Künstler», in: *Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst*, hrsg. v. Fr. Sickler & J. Chr. Reinhart, Leipzig (G. J. Göschen) 1810-1811, 2 Bde., hier Bd. I, S. 88-98. Keine Diskussion dieses Textes bei K. Hellwig, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin 2005. Hellwig konzentriert sich ganz auf den paradigmatischen Charakter von Fernows Carstens-Biographie, vgl. auch Ead., «Carl Ludwig Fernows Bedeutung für die Künstlerbiographie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts», in: *Kunst als Wissenschaft. Carl Ludwig Fernow – ein Begründer der Kunstgeschichte*, hrsg. v. R. Wegner, Göttingen 2005, S. 131-143.

²⁵ Fr. Sickler, «Leben Raphael de Santi, von Urbino», in: *Almanach aus Rom*, 1810-1811 (wie in Anm. 24), Bd. I [1810], S. 99-141. Diese Raffael-Biographie blieb bisher weitgehend unbeachtet. Die einzige ausführliche Lektüre mit einem Schwerpunkt auf dem Vergleich mit der Vorlage Vasaris, jedoch ohne Berücksichtigung von Sicklers theoretischem Konzept der Künstlerbiographie und einem überstrapazierten Bezug auf Wackenroder, in: B. Reifenscheid, *Raffael im Almanach. Zur Raffaelrezeption in Almanachen und Taschenbüchern der Romantik und des Biedermeier*, Frankfurt a. M. et. al. 1991, S. 135-150.

²⁶ Zu Raffael-Verehrung und Raffael-Kult der Deutschen siehe vor allem M. Putschner, *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, Tübingen 1955; M. Ebbardt, *Die Deutung*

der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik, Baden-Baden 1972; E. Schröter, «Raffael-Kult und Raffael-Forschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit», in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, XXVI, 1990, S. 303-395; Reifenscheid, 1991 (wie in Anm. 25); B. Decker, «Dürer und Raffael in Marmor. Die Museums-Büsten in Frankfurt am Main und Karlsruhe», in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1998, S. 79-87; E. Schröter, «Raffael und der Heilige Lukas. August Wilhelm Schlegels 'Legende vom Heiligen Lukas'», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXII, 1999, S. 418-431; H. Belting, «Die Madonna der Deutschen», in: Id., *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln 1999, S. 97-116; E. Osterkamp, «Raffael-Forschung von Fiorillo bis Passavant», in: *Studi germanici*, XXXVIII, 2000, S. 403-426; *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, hrsg. v. C. Höper, Ausstellungskatalog (Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, 2001), Ostfildern-Ruit 2001; M. Dönike, «'Ein nützlich Stück'. Johann Heinrich Meyers Abhandlung über 'Rafaels Werke besonders im Vatikan' (1798)», in: *Accademia Raffaello. Atti e studi*, Nuova Serie, II, 2007, S. 9-28; C. Grewe, «Raffaels Gemeinde. Nachahmung als religiöse Identitätsfindung», in: *Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. G. Heß, E. Agazzi & E. Décultot, Berlin/Boston 2012, S. 255-282; *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500*, hrsg. v. A. Henning, Ausstellungskatalog (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 2012), München 2012; M. Thimann, *Raffael als Idee. Ein Künstlerphantasma der Romantik. Vortrag*, Frankfurt a.M. 2014; *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*, hrsg. v. M. Thimann u. C. Hübner, Ausstellungskatalog (Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 2015), Petersberg 2015.

²⁷ Sickler & Reinhart, 1810-1811 (wie in Anm. 24), Bd. I [1810], S. 119. Vgl. Reifenscheid, 1991 (wie in Anm. 25), S. 145-147.

²⁸ Vgl. *ibid.*, S. 139f.

²⁹ J.H. Meyer, «Rafaels Werke besonders im Vatikan», in: *Propyläen. Eine periodische Schrift*, hrsg. v. J.W. v. Goethe, Tübingen (J.G. Cotta) 1798-1800, 3 Bde., hier Bd. I, 1, S. 101-127; Bd. I, 2, S. 82-163; Bd. III, 2, S. 973-994; J.H. Füßli, *Ueber das Leben und die Werke Raphael Sanzio's. Eine Vorlesung*, Zürich (Orell, Füßli und Compagnie) 1815; G.Ch. Braun, *Raphael's Leben und Werke*, Wiesbaden (L. Schellenberg) 1815; K. Förster, *Rafael. Kunst und Künstlerleben in Gedichten*, Leipzig (G.J. Göschen) 1827; C.Fr. v. Rumohr, *Italienische Forschungen*, Berlin/Stettin (Nicolaï) 1831, 3 Bde., hier Bd. III, S. 3-154, Kap. XV: *Ueber Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen*; G.K. Nagler, *Rafael als Mensch und Künstler*, München (E.A. Fleischmann) 1836; J.D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig (F.A. Brockhaus) 1839-1858, 3 Bde. und Tafelband.

³⁰ Vgl. dazu vor allem Schröter, 1990 (wie in Anm. 26); Osterkamp, 2000 (wie in Anm. 26).

³¹ Siehe die Stellenvergleiche in Reifenscheid, 1991 (wie in Anm. 25), S. 139-143.

³² Sickler & Reinhart, 1810-1811 (wie in Anm. 24), Bd. I [1810], S. 92f.

³³ D. Jenisch, *Theorie der Lebens-Beschreibung. Nebst einer Lebens-Beschreibung Karls des Großen, einer Preisschrift*, Berlin (H. Frölich) 1802. Vgl. dazu Hellwig, 2005 (wie in Anm. 24), S. 96-102, v.a. S. 100 (mit weiterführender Literatur).

³⁴ *Ibid.*, S. 97.

³⁵ Jenisch, 1802 (wie in Anm. 33), S. 10.

³⁶ *Ibid.*, S. 31.

³⁷ *Ibid.*, S. 31f.

³⁸ Vgl. dazu E. Jander, *Untersuchungen zu Theorie und Praxis der deutschen historischen Biographie im 19. Jahrhundert*, Freiburg im Br. 1965; G. Niggel, *Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert. Theoretische Grundlegung und literarische Entfaltung*, Stuttgart 1977; O. Hähner, *Historische Biographik. Die Entwicklung einer geschichtswissenschaftlichen Darstellungsform von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1999.

³⁹ J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden (Waltherische Hofbuchhandlung) 1764; kommentierte Neuedition: J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* [1764, 1776], in: Id., *Schriften und Nachlaß*, Bd. IV.1: *Text. Erste Auflage 1764, zweite Auflage Wien 1776*, hrsg. v. A.H. Borbein, Mainz 2002. Vgl. dazu W. Lepenies, «Fast wie ein Poet: Johann Joachim Winckelmanns Begründung der Kunstgeschichte», in: Id., *Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert. Linné, Buffon, Winckelmann, Georg Forster, Erasmus Darwin*, München 1988, S. 91-120; Th. Franke, *Ideale Natur aus kontingenter Erfahrung. Johann Joachim Winckelmanns normative Kunstlehre und die empiristische Naturwissenschaft*, Würzburg 2006; M.R. Hofter, *Die Sinnlichkeit des Ideals. Zur Begründung von Johann Joachim Winckelmanns Archäologie*, Ruhpolding 2008.

⁴⁰ Zu Fernows Veröffentlichung im Hinblick auf die Neubestimmung der Gattung Künstlerbiographie siehe vor allem K. Manger, «Fernows Carstens», in: *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*, hrsg. v. Id., Tübingen 1997, S. 181-196; H. Pfothenhauer, «Fernow als Kunsttheoretiker in Kontinuität und Abgrenzung von Winckelmanns Klassizismus», in: *Von Rom nach Weimar – Carl Ludwig Fernow*, Beiträge des Kolloquiums der Stiftung Weimarer Klassik (Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, 9.-10. Juli 1998), hrsg. v. M. Knoche & H. Tausch, Tübingen 2000, S. 38-51; M. Dönike, «'Ein treues Charakterbild'? Carl Ludwig Fernows 'Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens' zwischen Künstlervita und Künstlerroman», in: Wegner, 2005 (wie in Anm. 24); Hellwig, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, 2005 (wie in Anm. 24).

⁴¹ So wird Fernows Text im Kommentar der Neuausgabe beschrieben, vgl. C.L. Fernow, *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* [Leipzig 1806], in: *Klassik und Klassizismus* (Bibliothek der Kunstliteratur, 3), hrsg. v. H. Pfothenhauer & P. Sprengel, Frankfurt a.M. 1995, S. 481-522 u. S. 838 (Kommentar von H. Pfothenhauer).

⁴² C.L. Fernow, *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig (J.F. Hartknoch) 1806, S. v-vi.

⁴³ Zu Fernows spezifischer Kant-Rezeption immer noch grundlegend, auch wenn man die postulierte Annahme eines Systems nicht teilen möchte: H. von Einem, *Carl Ludwig Fernow. Eine Studie zum deutschen Klassizismus*, Berlin 1935, S. 79-176. Jüngere Darstellungen in: Fernow, [1806] 1995 (wie in Anm. 41), Kommentar von H. Pfothenhauer; H. Tausch, *Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800*, Tübingen 2000, S. 176-182.

⁴⁴ Sickler & Reinhart, 1810-1811 (wie in Anm. 24), Bd. I [1810], S. 88-98.

⁴⁵ Zu diesem Topos siehe E. Osterkamp, «Die Dichtung als Mutter der Künste. Zur Bedeutung eines kunsttheoretischen Topos im deutschen Klassizismus», in: *Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770-1830*, Ausstellungskatalog (Stuttgart, Staatsgalerie, 1993), hrsg. v. Chr. v. Holst, Stuttgart 1993, 2 Bde., hier Bd. II, S. 177-183.

⁴⁶ Sickler & Reinhart, 1810-1811 (wie in Anm. 24), Bd. I [1810], S. 95.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, S. 95.

⁴⁹ G.E. Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin (C.F. Voß) 1766. Zur Rezeption des *Laokoon* siehe zuletzt mit weiterführender Literatur die Beiträge in: *Unordentliche Collectanea: Gottbold Ephraim Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung*, hrsg. v. J. Robert & Fr. Vollhardt, Berlin 2013, sowie G.E. Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe*, hrsg. v. Fr. Vollhardt, Stuttgart 2012, S. 415-467 (Bibliographie und Nachwort).

⁵⁰ Sickler & Reinhart, 1810-1811 (wie in Anm. 24), Bd. I [1810], S. 91.

⁵¹ *Ibid.*, S. 105f.

⁵² G. Vasari, *Das Leben des Raffael*, übers. v. V. Lorini, komm. und hrsg. v. H. Gründler, Berlin 2004, S. 21f.

⁵³ Vgl. M. Dönike, *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806*, Berlin 2005, S. 151-184; Dönike, 2007 (wie in Anm. 26).

⁵⁴ Meyer, 1798-1800 (wie in Anm. 29).

⁵⁵ Sickler & Reinhart, 1810-1811 (wie in Anm. 24), Bd. I [1810], S. 120.

⁵⁶ *Ibid.*, S. 121.

⁵⁷ Die Zeichnungen zu der ersten Folge zu Raffaels Leben waren schon seit 1807/08 in Arbeit, wurden aber erst 1816 publiziert, vgl. *VITA DI RAFAELLE SANZIO DA URBINO / XII Tavole / Disegnate dai Fratelli RIEPENHAUSEN in Roma*, Frankfurt a.M. (Wenner) 1816; Blattgröße je 46,5 × 62,4 cm. 1838 erschien bei Scheible in Stuttgart eine identische zweite Auflage mit einem deutsch-französischen Erklärungsblatt. Zu dem Zyklus zuletzt mit älterer Literatur: E. Kepetzi, «Romantische Identitätsfindung: Zur Konstruktion des Idealkünstlers in den *Viten Raffaels* der Brüder Riepenhausen», in: *Raffael als Paradigma*, 2012 (wie in Anm. 26), S. 3-45; *Sterbliche Götter*, 2015 (wie in Anm. 26), S. 124-137.

⁵⁸ *Morgenblatt für gebildete Stände*, III, 24 (Beilage: *Intelligenzblatt*), 29. Dezember 1809, S. 94.

⁵⁹ Fiorillo, 1803-1806 (wie in Anm. 12), Bd. I, S. 98.

⁶⁰ O. Deneke, *Die Brüder Riepenhausen*, Göttingen 1936; W. Busch, «Goethe, die Gebrüder Riepenhausen und deren Empfang in Rom», in: *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen 1780-1820*, hrsg. v. P. Chiarini & W. Hinderer, Würzburg 2006, S. 43-57. Zu Biographie und Werk der Brüder Riepenhausen siehe grundlegend H. Börsch-Supan, «Zwei Raffaele aus Göttingen: die Brüder Riepenhausen», in: Vietta, 1994 (wie in Anm. 5), S. 216-240; E. Schröter, «Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen. Ihre Beschäftigung mit der Kunstgeschichte zu Zeiten Fiorillos, dargestellt an ihrer 'Geschichte der Malerei in Italien' (1810). Mit einem Anhang unveröffentlichter Briefe zwischen 1805 und 1816», in: *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, hrsg. v. A. Middeldorf Kosegarten, Göttingen 1997, S. 213-291; *Zwischen Antike, Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen*, Ausstellungskatalog (Stendal, Winckelmann-Museum, 2001), hrsg. v. M. Kunze, Mainz 2001.

⁶¹ Vgl. Steiner, 1985 (wie in Anm. 23), S. 120. Ein deutliches Indiz dafür ist die Tatsache, dass in der Kritik auf die Brüder Riepenhausen explizit verwiesen und die Veröffentlichung ihrer Arbeit über die *Geschichte der Malerei in Italien* (1810) in Aussicht gestellt wird: «Ein ziemlich großer Aufsatz über die Entstehung der christlichen Kunst und ihrer Religionsideale würde bedauern lassen, daß der Stoff nicht in bessere Hände gefallen ist, wenn wir nicht die Hoffnung hätten, diesen Gegenstand von den beiden Riepenhausen gründlicher erörtert zu erhalten» (damit wird sich bezogen auf Sicklers Aufsatz «Über die Entstehung der christli-

chen Kunst und ihrer Religionsideale. Nach der Ansicht der ältesten Werke der christlichen Sculptur und der Werke der ältesten neugriechischen Malerei», in: Sickler & Reinhart, 1810 [wie in Anm. 24], Bd. I [1810], S. 153-196). Zur Zusammenarbeit mit Cotta siehe B. Fischer, «Cotta und die Brüder Riepenhausen. Zur Publikationsgeschichte der Riepenhausenschen Zeichnungen im *Morgenblatt*, im *Taschenbuch für Damen* und in der *Geschichte der Malerei*», in: Kunze, 2001 (wie in Anm. 60), S. 149-156.

⁶² Berichte über den in Arbeit befindlichen Zyklus von zwölf Kompositionen, in: *Zeitschrift für die elegante Welt*, VIII, 1808, Sp. 1765-1766; *Morgenblatt für gebildete Stände*, III, 102, 29. April 1809, S. 406-407. Vgl. dazu jetzt *Sterbliche Götter*, 2015 (wie in Anm. 26), S. 120-123.

⁶³ Vgl. Busch, 2006 (wie in Anm. 60), S. 43.

⁶⁴ Wackenroder, 1991 (wie in Anm. 1), Bd. I, S. 55-58.

⁶⁵ Vasari-Gründler, 2004 (wie in Anm. 52), S. 77 u. S. 83f.

⁶⁶ Vgl. den Brief von Fernow aus Weimar an Reinhart von 1805, in: I. Feuchtmayr, *Johann Christian Reinhart 1761-1847*, München 1975, S. 33.

⁶⁷ Vgl. dazu vor allem Schröter, 1997 (wie in Anm. 60).