

# Klassizistisch-romantische Kunst(t)räume

Imaginationen im Europa des 19. Jahrhunderts und  
ihr Beitrag zur kulturellen Identitätsfindung

Herausgegeben von  
Gilbert Heß, Elena Agazzi und Elisabeth Décultot

Band 2

de Gruyter

# Raffael als Paradigma

Rezeption, Imagination und  
Kult im 19. Jahrhundert

Herausgegeben von  
Gilbert Heß, Elena Agazzi und Elisabeth Décultot

de Gruyter

ISBN 978-3-11-025562-1  
e-ISBN 978-3-11-025563-8

*Library of Congress Cataloging-in-Publication Data*

A CIP catalogue record for this book is available  
from the Library of Congress.

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2012 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston  
Einbandabbildung: Raffael, Selbstbildnis, um 1506. (akg-images/Cameraphoto)  
Umschlaggestaltung: Martin Zech, Bremen  
Satz: Dörlemann Satz GmbH & Co. KG, Lemförde  
Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen  
⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier  
Printed in Germany  
[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)



## Inhalt

GILBERT HESS / ELENA AGAZZI / ELISABETH DÉCULTOT  
Vorwort . . . . . IX

### 1. Imaginationen einer Künstlerfigur

EKATERINI KEPETZIS  
Romantische Identitätsfindung: Zur Konstruktion des  
Idealkünstlers in den *Viten Raffaels* der Brüder Riepenhausen . . . . . 3

FRANCE NERLICH  
Raffaels heilige Reliquie. Überlegungen zu einem  
kunsthistorischen Ereignis . . . . . 47

PATRIZIO COLLINI  
Die „schwarze Legende“ Raffaels . . . . . 83

### 2. Literarische Rezeption zwischen Klassizismus und Frühromantik

CHRISTOPH SCHMÄLZLE  
Klassizismus zwischen Renaissance und Griechenkult:  
Raffael als Ideal . . . . . 97

SYLVIE LE MOËL  
„Das Geistige stille Wesen Raphaels“. Wilhelm Heines kritische  
Auseinandersetzung mit einem frühklassizistischen Paradigma . . . . . 123

ELENA AGAZZI  
Darstellung des Sichtbaren und Wahrnehmung des Unsichtbaren.  
Kunst und Leben auf Goethes Weg durch die Klassik . . . . . 145

### 3. Rezeptions- und Adaptationsformen in der bildenden Kunst

SABINE FASTERT

Zwischen Illusionismus und Zeichenhaftigkeit. Zur Rezeption von Raffaels vatikanischen Teppichen in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts . . . . . 177

BÉNÉDICTE SAVOY

Tempel des Ernstes und des *fake*.  
Der Raffael-Saal in der Orangerie zu Potsdam, ein Kopienmuseum im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit . . . . . 201

### 4. Der Raffaelkult und die Diskussion ästhetisch-philosophischer Konzepte

KERSTIN SCHWEDES

Raffael und Michelangelo: Renaissance – Barock? . . . . . 239

CORDULA GREWE

Raffaels Gemeinde: Nachahmung als religiöse Identitätsfindung . . . . . 255

CARSTEN-PETER WARNCKE

Raffael bei den Deutsch-Römern . . . . . 283

AMELIA VALTOLINA

Die Abgründe der Beschreibung.  
Nietzsche und Raffaels *Transfiguration* . . . . . 295

### 5. Methodendiskussion und die Entwicklung der Kunstgeschichte

CHRISTIAN SCHOLL

Raffael im Vormärz. Zur Aktualität der Kunstgeschichte in den politischen und kunstkritischen Auseinandersetzungen 1830–1848 . . . . . 315

VALENTINA LOCATELLI

„Die Jugendentwicklung Raffaels“.  
Ivan Lermolieff liest Anton Springer: Ein Beispiel der Auseinandersetzung Morellis mit dem deutschen Gelehrtentum . . . . . 337

MICHELA PASSINI

„Raffaels venezianisches Skizzenbuch“. Eine wissenschaftstheoretische Debatte am Beginn der modernen Kunstgeschichte . . . . . 367

Abbildungsverzeichnis . . . . . 389

Autorinnen und Autoren . . . . . 393

Personenregister . . . . . 395

Sachregister . . . . . 409

ELENA AGAZZI

## Darstellung des Sichtbaren und Wahrnehmung des Unsichtbaren. Kunst und Leben auf Goethes Weg durch die Klassik

*Einbildungskraft wird nur durch Kunst, besonders durch Poesie geregelt.  
Es ist nichts fürchterlicher als Einbildungskraft ohne Geschmack.*

(Wilhelm Meisters Wanderjahre. 2. Buch, Betrachtungen, N. 68)

### 1. Die Rolle Raffaels in der klassisch-romantischen Zeit in Deutschland

In der Zeit von der deutschen Klassik bis zur Romantik gründet sich die Wertschätzung Raffaels bekanntlich auf dem Wiederaufblühen einer ehrerbietungsvollen, vor allem auf die Marienverehrung gegen Ende des 18. Jahrhunderts bezogenen Kunstauffassung,<sup>1</sup> welche durch die Veröffentlichung der *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796) von Wilhelm Heinrich Wackenroder angeregt wurde.<sup>2</sup> Dieser Text entfaltete eine weitreichende Wirkung in ästhetisch-künstlerischer, ethisch-moralischer, insbesondere aber politischer Hinsicht. Dies geschah zu einem Zeitpunkt, als das Echo der aufklärerischen Mahnungen Lessings hinsichtlich der Notwendigkeit einer deutschen nationalen Kunst, was ein Wettstreiten mit den anderen europäischen Ländern ermöglichte, bereits verstummt war und als Wackenroder, gefolgt von

<sup>1</sup> Grundlegend für eine Rekonstruktion der Raffaelrezeption zwischen 1700 und 1800 ist der Aufsatz von Ernst Osterkamp: „Raffael-Forschung von Fiorillo bis Passavant“, in: *Studi Germanici*, Neue Reihe, 38/2000, 3, S. 403–426, worauf ich mich nachfolgend beziehe.

<sup>2</sup> Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1. Aufl. 1796), in: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1. Hrsg. von Silvio Vietta. Heidelberg 1991, bes. S. 57f.

Ludwig Tieck und Novalis, das Mittelalter als den Moment betrachtete, in dem Albrecht Dürer exemplarisch die *vaterländische Kunst* zum Ausdruck gebracht hatte.

Tatsächlich beschrieb Wackenroder das 15. Jahrhundert und den Beginn des 16. Jahrhunderts, als seien sie integrale Bestandteile des Mittelalters, wobei er somit die Überzeugung bekräftigte, der Ursprung des malerischen Genius liege in einer tiefen Spiritualität. Er begründete diese Überzeugung durch den Verweis auf einen Brief Raffaels an den Grafen Castiglione, in dem der Maler schrieb: „Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt“<sup>3</sup>. Gemeint ist die Jungfrau Maria in ihrer himmlischen Herrlichkeit.

Ein Großteil der *Herzensergießungen* waren Raffael gewidmet: *Raphaels Erscheinung, Die Schüler und Raphael*, aber auch jeder Verweis, der sich auf das göttliche Geheimnis der künstlerischen Inspiration zurückführen ließ. Man denke dabei auch an das Gemälde der *Heiligen Cäcilie*, von dem es eine Kopie von Denis Calvaert in Dresden gab, und das dann einen großen Teil der Generation der Schriftsteller der Romantik, von Friedrich Schlegel bis zu E.T.A. Hoffmann beeinflusste. Die von Tieck nach dem frühen Tod von Wackenroder herausgegebenen *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (1799) betonten mit Nachdruck den mystischen Ton, der sämtliche Gefühlsregister berührt, indem sie die Vorstellung einer hinreißenden Begeisterung angesichts der Größe des Meisters des Rinascimento nach Art eines spirituellen Dialoges vermittelten. Die aus dem wieder auflebenden Interesse an der Renaissance resultierende Wiederentdeckung der Antike hinterläßt bei Wackenroder – wie Hans Eichner bemerkt – keine Spuren:

Michelangelo und seine Zeitgenossen, – behauptet er – schöpften die ganz neue Herrlichkeit aus sich selber, und es wird dementsprechend auch in dem ganzen Buch [scil. in den *Herzensergießungen*, Anm.d.A.] kein Kunstwerk erwähnt, das ein Thema aus der Antike behandelt.<sup>4</sup>

Insbesondere Friedrich Schlegel festigte jedoch in seinen Essays in der Zeitschrift *Europa* die enge Beziehung zur italienischen Malerei am Ende des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts mit der auf seiner

<sup>3</sup> Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, S. 169–172, hier: S. 171 („Rafael's Bildniß“).

<sup>4</sup> Eichner, Hans: „Einleitung“, in: Friedrich Schlegel: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 4: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*. Hrsg. von Hans Eichner. München/Paderborn/Wien 1959, S. XI–LVI, hier: S. XV.

Rheinreise von 1804 bewunderten altdeutschen Malerei.<sup>5</sup> Dies vollzog sich während der Säkularisation von Mönchsorden und Klöstern (1803–1804), die zum Verlust und zur Aufteilung des geistlichen Kulturguts in Deutschland führte.

Bereits zum Zeitpunkt, als sich in Jena der Kreis der *Frühromantiker* zusammenfand, hatten Wackenroder, Tieck und Novalis schon damit begonnen, ihre Sichtweise des kantischen Gebäudes abzutragen, die Friedrich Schlegel im Essay *Von der Schönheit in der Dichtkunst* von 1795–96 noch vertrat. Dieser erhielt das Prinzip der Objektivität des Schönen als eine aus der Vernunft und nicht aus der Erfahrung gewonnenen Vorstellung aufrecht und hob gleichzeitig den historisch-fortschrittlichen Charakter der künstlerischen Ausdrucksformen hervor. Im *Gespräch* über die *Gemälde* von August Wilhelm Schlegel, der mit einem wichtigen Beitrag von Caroline Schlegel versehen später im dritten Heft der Zeitschrift *Athenaeum* im März 1799 erschien, wird der letztere Aspekt erheblich eingeschränkt, wenn nicht gar vernachlässigt dargestellt. Die aus der Vernunft entwickelte Vorstellung ergibt sich hingegen aus der Begeisterung, die den Betrachter der *Sixtinischen Madonna* Raffaels erfaßt, wobei eine Art Kurzschluß zwischen Blick und Wort herbeigeführt wird, der letztlich in Sprachlosigkeit mündet. Im Dialog, der innerhalb eines Kreises von Kunstliebhabern mit unterschiedlichen ästhetischen Neigungen und kritischen Fertigkeiten geführt wird und der die hervorragende künstlerische Ausdrucksweise Raffaels thematisiert, ist Folgendes zu lesen:

*Waller*. Und von dem Raphael wollen Sie schweigen, vor dem ich Sie doch Stunden lang stehen sah?

*Louise*. Eben deswegen, Lieber, denn der Mund fließt bey mir nicht allemal von dem über, daß das Herz voll ist. Ich habe mir nicht getraut, etwas darüber aufzuschreiben, und doch ist mir nicht bange darum, daß ich nicht einen treffenden Abdruck davon mit mir hinwegnehmen sollte. Aber wie soll man der Sprache mächtig werden, um das Höchste des Ausdruckes wiederzugeben? Das wirkt so unmittelbar, und geht gleich vom Auge in die Seele, man kommt nicht auf Worte dabey, man hat keine nöthig, um zu erkennen, was in unzweifelhafter Klarheit dasteht, und gar nicht anders als es ist, genommen werden kann.

*Reinhold*. Endlich wird doch einmal die Unzulänglichkeit der Sprache eingestanden. [...]

<sup>5</sup> Zu den allgemeinen Prämissen der Entwicklung der nazarenischen Kunst zwischen Deutschland und Italien s. Klessmann, Eckart: „Die Nazarener und ihr Geschichtsbild“, in: *Studi Germanici*, Neue Reihe, 19–20/1981–82, S. 101–115. Bezüglich des Kommentars zu den Gemäldebeschreibungen von Friedrich Schlegel, vgl. Schlegel, Friedrich: *Gemälde alter Meister*. Mit Kommentar und Nachwort von Hans Eichner und Norma Lelless, 2. verbesserte Ausgabe, Darmstadt 1995.

*Louise.* Liegt es nicht darin: daß die Gestalten so einzeln dastehn, jede für sich geltend? Das Auge ruht dazwischen aus, und hat nichts zu sondern, nicht konventionelles sich klar zu machen. Und doch sind sie innig verbunden, selbst für den ersten augenblicklichen Eindruck: denn sagt, wer würde sich nicht gerne neben diesen Knieenden vor der hohen Jungfrau niederwerfen?

*Reinhold.* Fahren Sie nur fort, Louise; in der Andacht vereinigen wir uns gern mit Ihnen, es kann sie doch ein jeder nach seiner Weise haben.<sup>6</sup>

Caroline Schlegel, die hier durch Louises Mund das Gemälde beschreibt, hatte Raffaels besondere Fähigkeit betont, auf dem Antlitz der heiligen Gestalten den göttlichen Sinn durchscheinen zu lassen, der die hohe Aufgabe zu erkennen gibt, der sich die Personen hingegeben haben. Louises Überlegungen sind jedoch der Erinnerung „nachgezeichnet“, da die Personen angesichts des zuvor bewunderten Gemäldes nicht mehr gegenwärtig sind.<sup>7</sup> Das *Gespräch* mußte bei den Lesern zu einer starken Neugierde führen. Diese hatten in Deutschland keine Möglichkeit andere Originalwerke von Raffael zu bewundern, außer der zuerst in der Düsseldorfer Gemäldegalerie und 1806 in München ausgestellten *Heiligen Familie Canigiani*.<sup>8</sup> In der Zwischenzeit wurde auch die *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten* (1798) von Johann Dominicus Fiorillo ediert,<sup>9</sup> der den Spekulationen über die *Künstlerpsychologie* keinen Raum ließ indem er der Aufgabe nachging, in

<sup>6</sup> Schlegel, August Wilhelm von: *Die Gemälde. Gespräch.* Hrsg. von Lothar Müller. Dresden/Amsterdam 1996, S. 98–99.

<sup>7</sup> So schreibt Lothar Müller: „Der Text August Wilhelm Schlegels ist ebenso sehr ein Gespräch über die Charakteristiken und Kritiken von Bildern wie eine imaginäre Galerie der Gemälde selbst. Die Kunstwerke werden nicht gemeinsam besichtigt, sondern in der Erinnerung vor das innere Auge gerufen“ (Müller, Lothar: „Nachwort“, in: Schlegel, *Die Gemälde. Gespräch*, S. 174). Es kann hierbei nicht übersehen werden, daß August Wilhelm ein Gedicht an das Ende des Dialoges setzte, das zur Botschaft der Weihe des Lukasbundes der Nazarener wurde. Das Spiel der Homonymie zwischen dem Erzengel Raphael und dem Maler Raffael perpetuiert die Heiligsprechung des Malers, wie sie unmittelbar in den *Herzensergießungen* Wackenroders zum Tragen kommt.

<sup>8</sup> Vgl. Osterkamp: „Raffael-Forschung“, S. 404 f.

<sup>9</sup> Im Jahre 1781 pflegten die Schlegels engen Kontakt mit Fiorillo, der Universitäts-Zeichenmeister in Göttingen war. Hierzu vgl. Hölter, Achim: „Johann Dominik Fiorillo. Bemerkungen über den Menschen und die Spuren seines Wirkens“, in: Antje Middeldorf-Kosegarten (Hrsg.): *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800.* Akten des Kolloquiums „Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen“ am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Göttingen 1997, S. 13–27.

Anknüpfung an Forschungen aus dem 18. Jahrhundert eine Rezeptionsgeschichte der Werke von Künstlern der Renaissance zu erstellen.<sup>10</sup>

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden von Schriftstellern und Künstlern zahlreiche Pilgerreisen zur Gemäldegalerie in Dresden unternommen, um Raffaels Sixtinische Madonna zu bewundern, die als höchster Ausdruck des Heiligen galt, das je ein Künstler geschaffen hatte. Dies führte dazu, daß die Weimarer Kunstfreunde, die Erben der klassizistischen Kultur Winckelmanns, den Versuch unternahmen, in der Zeitschrift *Propyläen* (1789–1800) dem zunehmenden Mystizismus Einhalt zu gebieten, der mit der Vorstellung des Göttlichen in der Kunst verbunden war und indirekt auch eine konservative, aus der Aufwertung der altdeutschen Malerei entstandene Werthaltung zum Ausdruck brachte.<sup>11</sup>

In dieser Zeit lassen sich zwei Problemkonstellationen über die Wahrnehmung der Rolle, die der Malerei Raffaels bei der Entwicklung der Künste im modernen Zeitalter zukommt, ausmachen:

Die Reaktion auf den Disput zwischen Koloristen und Befürwortern der Zeichnung (Rubenisten und Poussisten), der im 17. Jahrhundert die Gemüter erhitze hatte und der ein Jahrhundert später noch immer die Bewertungskriterien in der Malerei von den Autoren der *Gemäldebeschreibungen* beeinflusst, man denke nur an die bis ins Jahr 1776 zurückgehenden Beschreibungen von Heinse.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Osterkamp: „Raffael-Forschung“, S. 409 f.

<sup>11</sup> Politische Gründe konnten sich neben historisch-künstlerischen und ästhetischen für die erklärte Abneigung der Weimarer gegenüber denjenigen als prägnant erweisen, die wie Friedrich Schlegel die geistige Botschaft der heiligen Kunst im Schoße der katholischen Orthodoxie angenommen hatten. Ein Grund wäre zum Beispiel Goethes Herkunft aus der Tradition der ‚Bayrischen Aufklärer‘, die voller rationalistischer, aufklärerischer und kosmopolitischer Ideale eine undurchsichtige Aneignung der Sprache der Kunst und Dichtung, die eben ein Wiederaufblühen der deutschen nationalen Kultur nahe legte, mit besorgtem Blick betrachtete.

<sup>12</sup> Vgl. Heinse, Wilhelm: *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie.* Kritisch hrsg. und eingeleitet von Arnold Winkler. Leipzig/Wien 1914. Helmut Pfothauer stellt in den Anmerkungen seines Kommentars zu Heinses *Gemäldebeschreibungen* fest: „Häufig wird im ausgehenden 17. Jahrhundert die statuenorientierte, mehr haptisch und plastisch ausgerichtete Malweise Poussins gegen die Reizwerte des Optischen bei Rubens ins Feld geführt. Heinse greift diesen Kampf der Poussisten gegen die Rubenisten auf, wenn er im zweiten Gemäldebrief Poussin und dessen Pariser *Manna* wegen der antikisierenden Kostümierung eines biblischen Bildgegenstandes [...] verspottet und Poussins ‚Evangelisten‘ Félibien im selben Atemzug nennt. Heinse ergreift in all dem als Antiklassizist Partei, und in der Tat sind seine Düsseldorfer Gemäldebrieftexte als das Manifest des Antiklassizismus in der deutschen Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts zu lesen.“ (Pfothauer, Helmut: [Kommentar zu] Wilhelm Heinses: „Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie“ (Entstehung, Quellen und Selbstaussagen des Autors), in: Helmut Pfothauer, Markus Bernauer

Die Über- oder Unterordnung von Raffaels Werk (das fast alle Kritiker mit unterschiedlicher Wertung in eine Jugend- und Reifephase unterteilen) gegenüber demjenigen des Michelangelo. Als Ausgangspunkt dienen dabei die von Vasari in den *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* gesammelten biographischen Aufzeichnungen, die bekanntermaßen in zwei Ausgaben (1550 und 1568) erschienen waren.<sup>13</sup>

In Abgrenzung zu Winckelmanns Beurteilung, die sich an den künstlerischen Qualitäten Raffaels, Michelangelos und Poussins orientiert, und die den guten Geschmack von einem „Urbild“ ableitet, welches in einer „bloß im Verstande entworfenen geistigen Natur“<sup>14</sup> besteht, läßt Heinse die Absicht einer klaren Distanzierung vom klassischen Kanon erkennen, die bestimmt war durch die Antike und die formalen auf die schönen Proportionen der griechischen Bildhauerkunst ausgerichteten Prinzipien. Er bewertete daher das künstlerische Einfühlungsvermögen

und Norbert Miller (Hrsg.): *Bibliothek der Kunstliteratur*. Bd. 2: *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt a.M. 1995, S. 678–756, hier: S. 685.) S. hierzu auch den Beitrag von Sylvie le Moël in diesem Band.

<sup>13</sup> Die Kunsthistoriker neigen mittlerweile dazu, die Distanz zwischen den beiden Künstlern zu verkürzen, indem sie die Perspektive verändern, die Vasaris Urteil jeweils mit dem einen oder dem anderen verbindet. Mit Bezug auf die zweite Ausgabe bemerkt Hana Gründler: „Während Vasari bei Künstlern wie Leonardo oder Michelangelo mit besonderem Nachdruck auf den geistigen Fähigkeiten beharrt und männlich konnotierten Begriffen wie *concetto*, *disegno* und *intelletto* eine besondere Rolle zukommen läßt, konstruiert er Raffaels Figur aus weiblichen Attributen wie *grazia*, *dolcezza* und *colore*, wobei letzteres mit Inkarnat und Lebendigkeit assoziiert wird. Indem Vasari Raffaels Figur aus diesen weiblichen, emotionalen Komponenten konstruiert und jene Michelangelos aus männlichen, intellektuellen, ist es ihm möglich, auf einer zweiten, theoretischen Ebene *colore* und *disegno* zu thematisieren und deren Komplementarität aufzuzeigen. Es ist irreführend anzunehmen, Vasari würde in der Raffael-Vita ein verhülltes Plädoyer für den *disegno* halten, den *colore* prinzipiell dem geistigen Prinzip unterwerfen und Raffaels koloristische Qualitäten nicht in ihrer wahren Bedeutung erkennen. Gerade die Passagen, in denen Vasari über Raffaels Farbe und Inkarnat spricht, gehören mit zu den Höhepunkten seiner Ekphrasis“ (Gründler, Hana: Einleitung zu Giorgio Vasari: *Das Leben des Raffael*. Neu übersetzt von Hana Gründler und Victoria Lorini, kommentiert und hrsg. von Hana Gründler. Berlin 2004, S. 7–17, hier: S. 16.) Diese Interpretation löst jegliche Bedenken bezüglich der beiden Aspekte auf, die der Disput zwischen den *Frühromantikern* und den *Weimarer Kunstfreunden* zum Gegenstand hat. Außerdem ist hierbei zu beachten, daß die erste deutsche Übersetzung von Vasaris *Vite* erst 1832 erscheint, dem Todesjahr Goethes und zugleich dem Ende der Kunstperiode.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu Pfothenhauer: [Kommentar zu] Wilhelm Heinses: „Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie“, S. 692–706 (Kommentar zu „Struktur und Gehalt der Gemäldebrieve“).

seiner Zeitgenossen in die Geschichte und die Mythen der Vergangenheit sowie der jeweils neigungsbedingten Interpretation von Begebenheiten anhand des Ausdrucks der im Gemälde dargestellten Personen. Dabei griff er die Anregungen von Mengs auf, der sich in den *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey* (1762) auf Raffaels Verfahren konzentrierte, bei seinen Gestalten auf dem Bild der *Heiligen Familie aus dem Hause Canigiani* Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Diese waren so außerordentlich lebendig, daß sie den Künstler dem Prinzip der Nachahmung gegenüber nichts schuldig sein ließen. Die Persönlichkeit des Malers und dessen künstlerische Verwirklichung wurden somit auf eine Vorstellung von Größe zurückgeführt, die ohne eine Einordnung des Werkes in die Geschichte der Kunstentwicklung auskommen konnte und die zugleich die Vorstellung vom Lernen als fortschreitende Vervollkommnung auf der Grundlage von Modellen aus Gegenwart und Zukunft in den Schatten stellte.

Heinses kritischer Standpunkt gegenüber der Tradition Winckelmanns verfolgte unter anderem das deutlich erklärte Ziel der Teilnahme an einer Wiederentdeckung der deutschen nationalen Malerei. Die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts waren eine Zeit, in der auch Goethe in Straßburg beim Anblick des Domes zugeben mußte, daß alle seine mit dem Gotischen verbundenen negativen Attribute, wie z. B. „unbestimmt“, „chaotisch“ und „unnatürlich“, einer von ihm anerkannten reineren Ausdrucksform des deutschen Geistes in der Architektur nicht Stand halten konnten. Winckelmanns Ideal der schönen Form, dem Goethe in seiner Jugendzeit nur geringfügige Aufmerksamkeit schenkte und dem er sich erst später seit seiner Italienreise 1786 anschloß, bleibt im Schatten seiner Abhandlung über *Deutsche Baukunst*, in der

die Geschichte innerhalb der Theorie und somit in den Bereich der Ästhetik aufgenommen wird; als *Geschichte* schließt sie sich eben wieder ins *Geschick*, ja in das *Ur-geschick* ein, d. h. in jenes diffuse ursprünglich-schicksalhafte Ziel, das ethisch für alle diejenigen vorgegeben ist, die einen gemeinsamen Ursprung haben, die sowohl einen gemeinsamen Ort teilen wie auch das Gedächtnis des *arché* durch die tiefe Verwurzelung in der *Heimat*. Nicht Historizität also, sondern Metahistorizität der *ἀνάγκη*, eines notwendigen Schicksals; nicht Zeitlichkeit, sondern die Ewigkeit eines stets aktuellen und stets fernen Verweilens: Das bestätigen der Ursprungsmythos, die Verwurzelung im *arché* und die unmittelbar mit dem Klassischen gemachte Erfahrung auf der *Italienischen Reise*.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Ugo, Vittorio: „Urgeschick. Il modello archeologico-destinale dell'architettura“, in: Goethe, Johann Wolfgang von: *Baukunst. Dal gotico al classico negli scritti sull'architettura*. Palermo 1994, S. 7–18, hier: S. 18.

Wenngleich er wohl auch den von Moritz zu diesem Thema verfaßten Artikel kannte,<sup>16</sup> war es vielleicht eher Heinse, der Goethe letztlich verdeutlicht hatte, wie schwierig es ist, Übereinstimmungen zwischen der dichterischen Ausdrucksweise und der bildenden Kunst zu finden, aber auch, wie mühsam es ist, bei der Beschreibung eines Kunstgegenstandes die richtigen Worte zu finden, wenn man sich dem *Unsaßbaren* gegenüber sieht. Dies thematisierte Goethe später auch selbst, als er 1823 einen weiteren Essay über die *Deutsche Baukunst* veröffentlichte. Dennoch war er sich durchaus bewußt, daß dem Wesen jeder Kunst Regeln entspringen und daß die Einbildungskraft stets nach einem richtungsweisenden Element zur Vermeidung einer Geschmacksverirrung verlangt, welches uns von der Kunst, oder vielmehr noch, von der Dichtkunst vorgegeben wird.

## 2. Goethe und Meyer gegen Schlegel (erste Phase)

Zur gleichen Zeit (1798–1800), als das *Athenaeum* veröffentlicht wurde, erschienen in Tübingen beim Verleger Cotta die *Propyläen* der Weimarer Kunstfreunde (Goethe, Meyer und Wolf). Der Herausgabe dieser Zeitschrift war eine *Anzeige* vorausgegangen, in der Goethe den Wunsch äußerte, niemand möge sich wundern, wenn Raffael einen prominenten Stellenwert in den Aufsätzen der Zeitschrift einnehmen würde, da er in der europäischen Kultur wieder großen Ruhm erlangt habe. Goethe verwies zur Begründung auf das „glückliche Naturell“, auf die „Größe seines Talents“, und die „Anmut und Lieblichkeit desselben“, eine Reihe von Wertschätzungen, die er später – es sei erlaubt, etwas über die weitere Entwicklung der Spannung zwischen Klassikern und Romantikern vorwegzunehmen – als Kodex eines 1818 nunmehr sicheren Urteils in seinem Essay *Antik und Modern* verwendete. Als Postskriptum zu *Philostrats Gemälde* gedacht, sollte dieser vermutlich als Korrektiv zum strengen von Meyer propagierten ästhetisch-künstlerischen Prinzip wirken. Meyer hatte in dem 1817 in den *Propyläen* veröffentlichten Essay *Neudeutsche religios-patriotische Kunst* die Anwendung des griechischen Ideals auf die zeitgenössische Kunst verfochten:

<sup>16</sup> Moritz, Karl Philipp: „Die Signatur des Schönen. Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können?“, in: Helmut Pfotenhauer / Peter Sprengel (Hrsg.): *Bibliothek der Kunstliteratur*. Bd. 3: *Klassik und Klassizismus*. Frankfurt a.M. 1995, S. 372–383, Kommentar, S. 748–757.

Treten wir nun auf einen höhern und angenehmeren Standpunkt und betrachten das einzige Talent *Raphaels*. Dieser, mit dem glücklichsten Naturell geboren, erwuchs in einer Zeit, wo man redlichste Bemühung, Aufmerksamkeit, Fleiß und Treue der Kunst widmete. [...] Hier haben wir also wieder ein Talent das uns aus der ersten Quelle das frischeste Wasser entgegen sendet. Er gräcisirt nirgends; fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche. [...] Und so muß man immer wiederholen: das geborne Talent wird zur Production gefordert, es fordert dagegen aber auch eine natur- und kunstgemäße Entwicklung für sich: es kann sich seiner Vorzüge nicht begeben und kann sie ohne äußere Zeit-Begünstigung nicht gemäß vollenden.<sup>17</sup>

Mit seiner Bezugnahme auf Raffaels Talent in dieser reiferen Phase will Goethe zum Ausdruck bringen, daß der große Maler der Renaissance viel von den Fähigkeiten seiner Meister (zuerst Perugino, dann Michelangelo und Leonardo) profitierte. Die Veranlagung eines Künstlers – nicht zu verwechseln mit dem Instinkt, der, außer Kontrolle geraten, den Künstler zum Mißerfolg führen könne – muß laut Goethe immer mit dem unerschöpflichen Einsatz, der Aufmerksamkeit (sowohl der Betrachtungsweise als auch des Intellekts) und der Beharrlichkeit einhergehen. Daraus wird ersichtlich, daß der ethische Aspekt der Arbeit des Malers als eine Mission verstanden wird, die jedoch demütig vom Künstler ausgeübt wird, ohne daß dieser sich von einer göttlichen Inspiration durchdrungen fühlen muß. Die ethische Verpflichtung der getroffenen *Wahl* ist verbunden mit dem Auftrag zur Ausführung, nicht mit dem Glauben. Diese Vorstellung entspricht übrigens den Angaben bei Vasari: Er schreibt, daß sich der Künstler nicht auf die bloße Nachahmung der Natur verlassen dürfe, sondern anhand des Bildes seine besten Gegenstände aus der Natur auszuwählen habe (*electio*). Somit überschreite er auf seiner Suche nach der Schönheit die reine Funktion der Abbildung.

An dieser Stelle wird dennoch der historisch-entwicklungsbedingte Grundsatz wieder aufgenommen, den die *Frühromantiker* bei ihrer Diskussion über die Größe von Raffaels Werk umgangen hatten. Es trugen indessen andere Aspekte dazu bei, aus dem Künstler einen Meister zu machen: Das Zusammenspiel der höchsten Veranlagung nämlich mit einer *glücklichen* Konstellation der Geschichte.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Antik und Modern*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung, Bd. 20: *Ästhetische Schriften 1816–1820. Über Kunst und Altertum I–II*. Hrsg. von Hendrik Birus. Frankfurt a.M. 1999, S. 346–353, hier: S. 348f., Kommentar S. 1155–1165.

<sup>18</sup> Wie lebendig die Vorstellung vom *glücklichen* historischen Moment als ein für die Entwicklung des Genies zwischen Vergangenheit und Zukunft ausschlaggebender

In *Antik und Modern* sind drei Antinomien benannt, die von der Literaturwissenschaft häufig als Teil eines intermedialen Projektes von Goethe interpretiert werden, das sich bei der Einschätzung und Bewertung als nützlich erweist, die Dichtkunst und die darstellende Kunst als verwandt, aber voneinander getrennt zu sehen. So stellt Wilhelm Voßkamp fest:

Legt man den von Goethe favorisierten intermedialen Vergleich zwischen den bildnerischen Medien und den sprachlich-literarischen Medien zugrunde, ergeben sich für den hier ins Auge gefaßten Zeitraum zwischen 1789 und 1805 drei Problemfragen, die Auskunft über die Vielperspektivität und produktiven Antinomien des Klassizismus-Konzepts Goethes Auskunft geben:

I. Goethes „Hermeneutik der Antike“

II. Das Verhältnis von Vollkommenheit und genetischer Methode (*perfection* und *perfectibilité*) und schließlich

III. Das Verhältnis von Simultaneität und Sukzession als Problem der „ikonischen Differenz.“<sup>19</sup>

Die Fokussierung des Diskurses auf diese Antinomien hilft uns, die folgende Tatsache zu verstehen: Goethe hielt insbesondere zwischen 1789 und 1805, dem Jahr, das der Phase der Hochklassik mit dem Tode Schillers ein Ende setzt, an seiner Vorliebe für den klassizistischen Geschmack fest. Er stellt sich im gesamten Verlauf seiner dichterischen und theoretischen Entwicklung weiterhin die Frage, wie das von Winckel-

Moment bei Goethe mit seinem Interesse an der Kunst der Renaissance war, läßt sich vor allem seinem *Anhang* zur Übersetzung der *Vita* von Cellini entnehmen; im zweiten Abschnitt wird eine Liste von dreiundzwanzig Künstlern benannt, die zur Zeit der Geburt des Bildhauers und Goldschmiedes (1550) aktiv waren. Eine weitere Namensliste nennt hingegen nur neun Künstler, die Anfang des 16. Jahrhunderts geboren wurden. Goethe bemerkt hierzu, daß diese Künstler von der Gelegenheit profitierten, sich untereinander treffen und beeinflussen zu können, was den Künsten in Florenz und Europa zur Blüte verhalf. Seine Überzeugung äußert sich folgendermaßen: Wenn eine blühende Epoche viele Talente vorzuweisen hat, die imstande sind, positive Impulse wahrzunehmen, so bilden sie gemeinsam eine mit außergewöhnlichen Fähigkeiten ausgestattete Generation. Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: *Zur Beschreibung des Lebens des Benvenuto Cellini bezüglich auf Sitten, Kunst und Technik*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung, Bd. 11: *Leben des Benvenuto Cellini. Übersetzungen I*. Hrsg. von Hans-Georg Dewitz und Wolfgang Proß. Frankfurt a.M. 1998, S. 461–526, hier: S. 462f. Vgl. auch den Kommentar, S. 1107–1178.

<sup>19</sup> Voßkamp, Wilhelm: „Goethes Klassizismus im Zeichen der Diskussion des Verhältnisses von Poesie und bildender Kunst um 1800“, in: Bernd Witte / Mauro Ponzi (Hrsg.): *Goethes Rückblick auf die Antike*. Berlin 1999, S. 113–121.

mann begründete normative Ideal des altgriechischen Modells mit den historischen Veränderungen, denen die Entwicklung der Kunst ausgesetzt ist, vereinbart werden könne. Diskontinuität und Widersprüche, die Goethe in seinen Bewertungen über die Kunst aufzeigt, sind, wie er selbst eingesteht, sehr stark von dem vom Künstler gewählten Gegenstand und vom Genre, in dem er sich bewegt,<sup>20</sup> abhängig (man denke an die Studien zur Landschaftsmalerei und sein Bemühen, sich in dieser Kunstgattung nach dem Vorbild Hackerts zu versuchen). Zugleich wirkt sich aber auch der Kontext, in dem das Urteil abgegeben wird, auf die Wertung aus: So schätzt Goethe in der *Italienischen Reise* Michelangelo höher als Raffael ein.

Wenn die Anschauung der Antike auf das der menschlichen Vorstellungskraft entsprungene Ideal beschränkt bleibt, bleibt die Frage nach dessen historischer Entwicklung und der auf dieses Ideal ausgerichteten Bildung des Menschen ein unüberwindbares Paradox. Dieses Problem berührt zugleich die Idealisierung des Subjekts des Künstlers in den Augen der Romantiker (sei es als Künstler oder als Kunstliebhaber). Denn die rein passive Betrachtung verhindert das Erfassen der inneren Gesetzmäßigkeit, die erst durch die praktische Ausübung der Kunst erkannt wird und die niemals ohne die Verbindung von Naturkenntnis und schaffendem Naturtalent auskommen kann. Goethe läßt sich in der Einführung zu den *Propyläen* weitschweifig zu diesem Thema aus. Seine allgemeinen Aussagen beziehen sich auf die enge Verflechtung von Natur und Kunst und dienen den späteren und detaillierteren Untersuchungen Meyers zum Werk Raffaels als Vorbereitung:<sup>21</sup>

Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand bildender Kunst! Um ihn zu verstehen, um sich aus dem Labyrinth seines Baues herauszuwickeln, ist eine allgemeine Kenntnis der organischen Natur unerlässlich. Auch von den unorganischen Körpern, so wie von allgemeinen Naturwirkungen, besonders wenn sie, wie z. B. Ton und Farbe, zum Kunstgebrauch anwendbar sind, sollte der

<sup>20</sup> Bezüglich des Verhältnisses von Bewertung und Gegenstand rekurriert Goethe auf die Methode des Anthropologen Heinroth, der von einer engen Beziehung zwischen vernünftigen Tätigkeiten und Gegenständen ausging vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: *Bedeutende Fördernisse durch ein einziges geistreiches Wort*, in: Ders.: *Goethes Werke*. II Abteilung: *Goethes Naturwissenschaftliche Schriften*. Bd. 11: *Zur Naturwissenschaft – Allegorie, Naturlehre*, 1. Teil. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1893, S. 58–64.

<sup>21</sup> Insbesondere in Meyer, Johann Heinrich: „Über die Gegenstände der bildenden Kunst“, in: Pfotenhauer/Sprengel (Hrsg.): *Bibliothek der Kunstliteratur*. Bd. 3: *Klassik und Klassizismus*, S. 162–207, Kommentar S. 626–649.

Künstler sich theoretisch belehren; [...] Die menschliche Gestalt kann nicht bloß durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden, man muß ihr Inneres entblößen, ihre Teile sondern, die Verbindungen derselben bemerken, die Verschiedenheiten kennen, sich von Wirkung und Gegenwirkung unterrichten, das Verborgene, Ruhende, das Fundament der Erscheinung sich einprägen, wenn man dasjenige wirklich schauen und nachahmen will, was sich, als ein schönes ungetrenntes Ganzes, in lebendigen Wellen, vor unserm Auge bewegt. Der Blick auf die Oberfläche eines lebendigen Wesens verwirrt den Beobachter, und man darf wohl hier, wie in andern Fällen, den wahren Spruch anbringen: Was man weiß, sieht man erst!<sup>22</sup>

In der Zeit, in der die Zeitschrift *Propyläen* erscheint, erörtert vor allem Meyer den Dissens über die romantische Kunstauffassung in seinem Beitrag, der sich mit der Wertschätzung der Künstler auf der Grundlage des Meinungs austausches zwischen ihm, Goethe und Schiller befaßt. Immerhin können wir die Standpunkte von Goethe und Meyer parallel miteinander vergleichen, da wir über die Aufzeichnungen des ersteren vom 13. Oktober 1797 verfügen, die im Anhang einen schematischen Überblick über die unterschiedlichen Parameter enthalten, nach denen diese künstlerischen Themen bewertet werden. In Wirklichkeit handelt es sich um Größen, die nur wenige Vergleichspunkte bieten, da sie Bezug nehmen auf

- a) den grundlegenden Ansatz zur Definition des Genres (natürlich oder ideal),
- b) die physiologischen oder pathetischen Eigenschaften, die in beiden Genres auf unterschiedliche Weise auftreten können,
- c) die Struktur (zyklisch oder serienmäßig), die zusammenhängende Handlungen oder Teile von Handlungen berücksichtigt, und
- d) die äußeren (geschichtlichen) oder inneren (emotionalen) Umstände, die vier verschiedene Färbungen für ein tiefes Gefühl vorsehen<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Einleitung in die Propyläen*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung, Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771–1805*. Hrsg. von Friedmar Apel. Frankfurt a.M. 1998, S. 457–475, hier: S. 426, Kommentar S. 1244–1247.

<sup>23</sup> Gerade an dieser Stelle gibt es eine Ambiguität um den Begriff *mystisch*, denn wenn Goethe diesen Ausdruck zur Charakterisierung von Figurenzyklen verwendet, die nach einer antiken Vorlage eine Einheit bilden (die neun Musen mit Apollon oder Niobe mit ihren Kindern), so erhält er im Schema ein negatives Kolorit. Wenn die Subjekte „durch tiefes Gefühl“ konzipiert worden sind, lassen sie sich durch ihre extremste Form charakterisieren, welche die Grenzen zur *Schwärmerei* berührt, nämlich als ‚mystisch‘. Man könnte also sagen, daß ‚mystisch‘ im

und nur eine, wenn es sich um ein *oberflächliches*, oder die *sentimentale* Färbung handelt.

Das oberflächliche Gefühl, welches vorgibt, das Moralisch-Schöne mit den Ausdrucksmitteln der darstellenden Kunst in Beziehung zu setzen, wird, da es nur dürftige Resultate erreicht, als *ökonomisch* beschrieben. Auch die allegorische Darstellung trifft bei weitem nicht Goethes Geschmack, sie erscheint ihm als zu begrifflich, insofern sie von Verstand, Witz und Galanterie Gebrauch mache und dennoch zu wenig dem *Sinnlichen* verbunden sei.

Schließlich äußert sich Goethe zu dem Aspekt, der ihm am meisten am Herzen liegt, die Beziehung zwischen Dichtkunst und darstellender Kunst, die degeneriert, wenn der Künstler versucht die Einbildungskraft zum Nachteil des Sinnlichen zu verherrlichen:

Der bildende Künstler soll dichten, aber nicht poetisieren, das heißt nicht wie der Dichter, der bei seinen Arbeiten eigentlich die Einbildungskraft rege machen muß, bei sinnlicher Darstellung auch für die Einbildungskraft arbeiten.<sup>24</sup>

Das von Goethe hier abgelehnte Modell eines Künstlers, der mit dem *glücklichen Naturell*, das er bei Raffael bewunderte, nichts zu tun hatte, gehört zu jener romantischen Kategorie von Malern, in denen Ludwig Tieck eine positive Bestätigung seines Vorschlages hätte erkennen können, Anregungen für die Dramaturgie bei der Komposition der Malerei zu finden.<sup>25</sup>

In dieser ersten Phase des Kontrastes zwischen den Positionen der Vertreter der Frühromantik auf der einen und des Klassizismus auf der anderen Seite bleibt Goethe stets im Schatten von Meyer, wenn es darum geht, dem Gegner entschlossener die Stirn zu bieten. Diese *zurückhal-*

ersten Fall eigentlich ‚mythisch‘ bedeutet, im zweiten wird es gefühlsmäßig als ‚mystisch‘ verstanden und daher im Text als typischer Ausdruck der katholischen Religion gedeutet: „Das tiefe Gefühl aber kann an Schwärmerei grenzen und mystische Gegenstände aufsuchen; von dieser Art sind die meisten Vorstellungen der katholischen Religion, die auch wieder gewissermaßen ihren allgemeinen großen Zirkel haben.“ (Goethe, Johann Wolfgang: *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung, Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771–1805*. Hrsg. von Friedmar Apel. Frankfurt a.M. 1998, S. 441–444, hier: S. 443).

<sup>24</sup> Goethe: *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, S. 443f.

<sup>25</sup> Tieck, Ludwig: *Soll der Maler seine Gegenstände lieber als dem Erzählenden oder dramatischen Dichter nehmen?*, in: Friedmar Apel (Hrsg.): *Bibliothek der Kunstliteratur*. Bd. 4: *Romantische Kunstlehre, Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*. Frankfurt a.M. 1992, S. 11–15, Kommentar S. 761–762.

tende Einstellung gegenüber der Möglichkeit, mit den Brüdern Schlegel eine direkte polemische Auseinandersetzung zu beginnen,<sup>26</sup> ändert sich auch in der Zeit nach 1805 nicht, als der Erfolg der nazarenischen Malerei in Deutschland zu einer unbestreitbaren Wahrheit wird.<sup>27</sup> Andererseits gibt August Wilhelm Schlegel, verantwortlich für den Text über die *Gemälde*<sup>28</sup>, mehrmals zu erkennen, daß er weder den religiösen Eifer des Bruders teilt, noch die offensichtlich von Caroline verbreitete Begeisterung für die sakrale Malerei. Dies bezeugt auch ein Brief von Friedrich Schlegel an Schleiermacher von 1798, in dem er schreibt, daß August Wilhelm sich auch der katholischen Religion zuwenden würde, wenn Friedrich und Caroline es nicht unterließen, ihn mit ihren wunderlichen spirituellen Einfällen zu belästigen.<sup>29</sup> Aber auch die der *Kunstlehre* gewidmeten Vorlesungen August Wilhelms aus den Jahren 1801 und 1802 stellen ein deutliches Gegengewicht zu Friedrichs konservativem Standpunkt in Verbindung mit seiner Erfahrung in Paris 1803 dar. Darin drücken die zur Beschreibung der Hauptwerke Raffaels verwendeten Adjektive das Prinzip der Universalität aus, und vor allem der Teil über die *Gegenstände der Malerei* ist eine deutliche Attacke auf die Prinzipien, die in Verbindung mit den *Propyläen* zum Ausdruck gekommen waren.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Vgl. unter anderem Dahnke, Hans-Dietrich / Leistner, Bernd (Hrsg.): *Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts*. Bd. 2. Berlin/Weimar 1989.

<sup>27</sup> Vgl. den Kommentar zu Meyer, Johann Heinrich: „Neu-deutsche religios-patriotische Kunst“, in: Pfothenhauer/Sprengel (Hrsg.): *Bibliothek der Kunstliteratur*. Bd. 3: *Klassik und Klassizismus*, S. 316–350, Kommentar S. 699–733, hier bes. S. 703.

<sup>28</sup> Schlegel, August Wilhelm: „Die Gemälde“, in: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel*. Zweiten Bandes Erstes Stück. Berlin 1799, S. 39–151.

<sup>29</sup> Friedrich Schlegel: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 24: *Die Periode des Athenaeums (1797–1799)*. Hrsg. von Hans Eichner. Paderborn/München/Wien 1985, S. 163.

<sup>30</sup> Paolo Chiarini hat detailliert analysiert, inwieweit die Diagnose Friedrich Schlegels über den Beginn einer Dekadenz der italienischen Renaissancemalerei in Übereinstimmung mit der römischen Phase Raffaels und dem Gipfel von Michelangelos Erfolg den neuen christlich-nationalen Ansatz einer Kunstauffassung bezogen auf die deutsche und holländische Schule begünstigte. Unter den Vorzeichen einer Wiederaufnahme der deutschen Geschichte und Tradition vermochte Schlegel somit das Prinzip der Nachahmung der klassisch-antiken Modelle aus den Seiten der Zeitschrift *Europa* durch das mittelalterlich-ritterliche Paradigma zu ersetzen. „In dieser Hinsicht dokumentieren die Europa-Beiträge eine Übergangsphase in Schlegels Gedankengang von der Auffassung des Modernen als der Sphäre der absoluten Subjektivität (wie sie im großen Essay über die griechische Poesie aus dem Jahre 1796 vertreten worden war) hin zur Bindung an Tra-

August Wilhelm Schlegel beginnt dagegen in dem der Malerei gewidmeten Teil seiner Vorlesungen mit einer expliziten Unterscheidung zwischen darstellend bildhauerischem und darstellend malerischem. Er verweist auf die Bedeutung des *Scheins*, der die bloße Reproduktion der Natur von einer Interpretation der Gegenstände unterscheidet, die sich der Erinnerung der sichtbaren Erfahrung des Realen bedient. Auch betont er die Wichtigkeit der Vogelperspektive, die, in vor-humanistischer Epoche unbekannt und in der Renaissance noch unzulänglich verwendet, für die moderne Malerei zu einer Bewährungsprobe wird. Was aber am meisten zählt, ist, daß August Wilhelm Schlegel mit seinem Diskurs anscheinend die Polemik über das Prinzip der Nachahmung abzuschwächen beabsichtigt. Mit technischer Akribie verweilt er bei der Funktion des Lichts in der Komposition und vermittelt somit zwischen innerer Wahrnehmung des Subjektes und der Welt. Auch die entsprechende Bezugnahme auf die von Goethe gegen Newton begonnene Debatte über die Optik, in der sich August Wilhelm Schlegel deutlich für den deutschen Dichter ausspricht, lenkt einerseits von noch heikleren Themen ab, erweist sich doch andererseits als ein Versöhnungsversuch zwischen den zwei gegensätzlichen Parteien.<sup>31</sup>

### 3. Goethe und Meyer gegen Schlegel (zweite Phase)

An den gegensätzlichen Fronten herrschten also Unstimmigkeiten in Hinblick auf die allgemeine ästhetisch-theoretische Auffassung, aber auch bezüglich der Wertschätzung der Maler, der kompositorischen Perspektiven, sowie der Beziehung zwischen Malerei der Renaissance und den Bildungsmodellen der Gegenwart. In der dazwischen liegenden Phase, die eine Trennungslinie in der Entwicklung des romantischen Geschmacks bildet, stößt man in den Jahren 1817 bis 1819 neben den Schriften von Wackenroder und Tieck auf weitere Versuche von Vertretern der Romantik, sowohl bei der Definition des Prinzips des Schönen als auch des Prinzips der Nachahmung für Klarheit zu sorgen, womit

dition und Geschichte“; vgl. Chiarini, Paolo: „Alte Meister‘ in klassisch-romantischem Kontext. Goethe, Friedrich Schlegel und die ‚Deutsche Renaissance‘“, in: Walter Hinderer (Hrsg.): *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Würzburg 2002, S. 245–263, hier: S. 248 f.

<sup>31</sup> Schlegel, August Wilhelm von: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Bd. 1: *Vorlesungen über Ästhetik I. 1798–1803*. Hrsg. von Ernst Behler. Paderborn u.a. 1989, S. 322–341; zu Newton-Goethe vgl. bes. S. 33.

sich Manieristen neoplatonischer Prägung und Naturalisten auf unterschiedliche Weise identifiziert hatten.<sup>32</sup> In dieser Periode ist die Polemik der *Weimarer Kunstfreunde* gegen die Nazarener am schärfsten und die Unduldsamkeit angesichts der nicht enden wollenden Variationen, in denen sakrale Themen dargestellt werden, dank Friedrich Schlegels Ermutigung mit dem Bericht über die in Paris ausgestellten Werke am größten. Allerdings hatte Friedrich Schlegel eine Neuformulierung einer Kritik der Kunstgeschichte im Sinne. Zum einen beabsichtigte er, der *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) von Winckelmann den Stellenwert einer Prämisse zur weiteren Entwicklung der deutschen Kunst zukommen zu lassen, ausgehend vom Erfolg der griechischen Kunst durch die Jahrhunderte. Zum anderen versuchte er mittels der Verbindung zwischen *charakterisierender Beschreibung* und *ästhetisch-kritischem Urteil* die historisch-kritische Perspektive der Kunstgeschichte mit der ästhetisch-künstlerischen zu vereinbaren.<sup>33</sup>

Im Jahr 1803 und dem unmittelbar darauf folgenden Zeitabschnitt kann man folglich nicht von einer vollkommenen Ablehnung der von Winckelmann vorgelegten ästhetisch-künstlerischen Thesen sprechen.<sup>34</sup> Dennoch kam es gerade durch die *vague* der Nazarener, die Wahl der sakralen Themen und die klare propagandistisch-patriotische Zielsetzung und nicht zuletzt die Art und Weise, in der die Kunstkritik in Form der schlegelschen *Charakteristik* ein sich im Voraus verschafftes Ideal der Vorbildlichkeit zu untermauern suchte,<sup>35</sup> zu einem tiefen Dissens zwischen Weimarnern und Romantikern:

Mit Winckelmann als Gewährsmann im Hintergrund wurde für Friedrich Schlegel in dem Jahrzehnt um 1800 auch die neuere bildende Kunst eine solche Instanz, nicht zuletzt weil ihre rekonstruierbare Verbindung mit der sakralen

<sup>32</sup> Müller, Adam: *Kritische ästhetische und philosophische Schriften*. Bd. 2. Hrsg. von Walter Schroeder und Werner Siebert. Neuwied 1967, S. 89–103 und 178–182.

<sup>33</sup> Locher, Hubert: „Construction des Ganzen. Friedrich Schlegels kritische Gänge durch das Museum“, in: Johannes Grave u. a. (Hrsg.): *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*. Göttingen 2007, S. 99–131, hier: S. 100 und 102f.

<sup>34</sup> Vgl. hierzu Sünderhauf, Esther Sophia: *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945*. Berlin 2004, S. 1–53.

<sup>35</sup> Sünderhauf: *Griechensehnsucht und Kulturkritik*, S. 126: „Schlegel geht davon aus, dass alle neuzeitliche Kunst – die Dichtung ebenso wie die mit ihr punktuell parallelierte Malerei – von je individuellen Charakteren realisiert wird, die einem größeren Ganzen zugehören. Der allgemeine Begriff der Kunst, die Vorstellung ihres ‚göttlichen Körpers‘ läßt sich nur in der Zusammenschau als ‚Spiegel deines Geistes‘, wie es Wackenroder formuliert hatte, gewinnen“.

Sphäre, sichtbar in ihrer christlichen Motivik, einen Beweis für die Verbindung auch der neuzeitlichen Kunst mit dem Göttlichen zu enthalten schien.<sup>36</sup>

Von Seiten der Literaturwissenschaft wurde nachgewiesen, daß Goethe sich zwischen 1815 und 1816 infolge der gemeinsamen *Rheinreise* mit Sulpiz Boisserée im Jahr 1815 und durch die infolge der Befreiungskriege geweckten vaterländischen Gefühle allmählich stärker mit der altdeutschen Kultur zu beschäftigen begann.<sup>37</sup> Goethe beschränkt sich vorläufig noch darauf, seine Verachtung des schlechten Geschmacks der Nazarener auf privater Ebene zu zeigen, auch wenn er schon lange darüber nachdenkt, dem mystifizierenden Geschmack der Anhänger von Wackenroder und Friedrich Schlegel einen harten Schlag zu versetzen. Andererseits liefert ihm die *Italienische Reise* 1816 mehr als eine Gelegenheit, seine Mißbilligung einiger Ansichten über die Kunst zum Ausdruck zu bringen, die seit dem letzten Abschnitt des 18. Jahrhunderts im romantischen Umfeld herangereift waren. In diesem Sinne sind beispielsweise seine Gedanken zum Gemälde der *Heiligen Cäcilie* in Bologna zu sehen: Goethe schreibt, daß der Genius des Künstlers keinesfalls aus dem Nichts hervorgegangen, sondern auf die Größe seiner Meister und auf seine Beharrlichkeit, mit der er seinen Weg von den Lehrjahren bis zur Entfaltung seiner größten Reife beschritten habe, zurückzuführen sei:

Zuerst also die Cäcilia von Raphael! Es ist, was ich zum Voraus wußte, nun aber mit Augen sah: er hat eben immer gemacht, was andere zu machen wünschten, und ich möchte jetzt nichts darüber sagen, als daß es von ihm ist. [...] Um ihn aber recht zu erkennen, ihn recht zu schätzen, und ihn wieder auch nicht ganz als einen Gott zu preisen, der, wie Melchisedeck ohne Vater und ohne Mutter erschienen wäre, muß man seine Vorgänger, seine Meister ansehen. Diese haben auf dem festen Boden der Wahrheit Grund gefaßt, sie haben die breiten Fundamente emsig, ja ängstlich gelegt, und mit einander wetteifernd die Pyramide stufenweis in die Höhe gebaut, bis er zuletzt, von allen diesen Vorteilen unterstützt, von dem himmlischen Genius erleuchtet, den letzten Stein des Gipfels aufsetzte, über und neben dem kein anderer stehen kann.<sup>38</sup>

Die Verweise auf die Kunst der Malerei der Renaissance, die an vielen Stellen der *Italienischen Reise* zu finden sind, geben Goethe immer wieder erneut Gelegenheit, auf die griechisch-klassische Kultur hinzuweisen.

<sup>36</sup> Sünderhauf: *Griechensehnsucht und Kulturkritik*, S. 106.

<sup>37</sup> Vgl. den Kommentar zu Meyer: „Neudeutsch religios-patriotische Kunst“, S. 700f.

<sup>38</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung, Bd. 15.1: *Autobiographische Schriften II: Italienische Reise*. Hrsg. von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a.M. 1993, S. 110f.

Das geschieht beispielsweise angesichts der Darstellung der *heiligen Agathe* von Raffael, welcher der Dichter die Gesichtszüge und den Geist seiner Iphigenie zuschreiben möchte.<sup>39</sup> Oder er durchläuft bei der Bewunderung der *Schule von Athen* im Geiste die Texte Homers, die ebenso wie die Fresken in den Räumen des Vatikans die Schmähungen der Zeit über sich ergehen lassen mußten.<sup>40</sup> Gerade dank dieser übergreifenden, obgleich nicht immer wirklich expliziten Verweise zu den unvereinbaren Positionen zwischen der klassizistischen und der romantischen Kunstauffassung wird die chronologische Abweichung zwischen der tatsächlichen Reiseerfahrung (1786–1788) und dem Moment der Abfassung des Werkes immer offensichtlicher.<sup>41</sup>

In der Zeit zwischen 1816 und 1819 werden die Gemüter der Anhänger der altdeutschen Schule besonders durch die feurigen Worte erhitzt, mit denen sich Meyer in der Abhandlung *Neu-deutsche religio-patriotische Kunst* an die Nazarener richtet.

Dieser Text wurde in Zusammenarbeit mit Goethe verfaßt und entsprach gerade der Stimmung mit welcher der Dichter schon bereit war, einige Partikel seines nicht unwesentlichen Mißmuts gegen den „kränkenden Geschmack“ der romantischen Künstler im récit der Italienischen

<sup>39</sup> Goethe: *Italienische Reise*, S. 114f.: „Trifft man denn gar wieder einmal auf eine Arbeit von Raphael, oder die ihm wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben wird, so ist man gleich vollkommen geheilt und froh. So habe ich eine heilige Agatha gefunden, ein kostbares, obgleich nicht ganz wohl erhaltenes Bild. Der Künstler hat ihr eine gesunde, sichere Jungfräulichkeit gegeben, doch ohne Kälte und Rohheit. Ich habe mir die Gestalt wohl gemerkt, und werde ihr im Geist meine Iphigenie vorlesen und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte.“

<sup>40</sup> Goethe: *Italienische Reise*, S. 142: „Die Logen von Raffael und die großen Gemälde der ‚Schule von Athen‘ etc. hab’ ich nur erst einmal gesehen, und da ist’s, als wenn man den Homer aus einer zum Teil verloschenen, beschädigten Handschrift heraus studieren sollte. Das Vergnügen des ersten Eindrucks ist unvollkommen, nur wenn man nach und nach alles recht durchgesehen und studiert hat, wird der Genuß ganz.“

<sup>41</sup> Goethe: *Italienische Reise*, S. 388: „Die Raphaelischen Kartone, wie sie bis jetzt in England verwahrt sind, bleiben noch immer die Bewunderung der Welt; einige rühren gewiß von dem Meister allein her, andere mögen nach seinen Zeichnungen, seiner Angabe, andere sogar erst nachdem er abgeschieden war, gefertigt sein. Alles bezeugte große übereintreffende Kunstbestimmung, und die Künstler aller Nationen strömten hier zusammen, um ihren Geist zu erheben und ihre Fähigkeiten zu steigern. Dies gibt uns Veranlassung über die Tendenz der Deutschen Künstler zu denken, welche Hochschätzung und Neigung gegen seine ersten Werke hinzog und wovon schon damals leise Spuren sich bemerken ließen.“

Reise zu streuen. Besonders Hendrik Birus hat sich damit befaßt, deziert diesen Mißmut an einigen Stellen der *Italienischen Reise* hervorzuheben, indem er auch Goethes Willen, die Rolle Raffaels als unmöglich im Dienste der nazarenischen Kunstrichtung zu verstehen, betont.<sup>42</sup>

Die Nazarener müssen in der erwähnten Abhandlung den Vorwurf des Hangs nach „abstrusen, trübsinnigen Allegorien“ über sich ergehen lassen, wodurch sie sich immer mehr vom „schönen Styl der Formen“ entfernten und daher Mengs, der dem winckelmannschen Schönheitsideal treu geblieben war, und dessen Beitrag über die Wertschätzung der deutschen Kunst auf italienischem Boden ignorierten.<sup>43</sup>

Meyer legt in diesem Text eine regelrechte Symptomatik des abnehmenden Interesses der Deutschen am Klassizismus vor. Diese waren nach Italien gekommen, um sich inspirieren zu lassen. Die Abneigung mythologischer Themen und der Vedutenmalerei im Stile Hackerts zeigen ebenso wie das zunehmende Unverständnis der Vorlesungen Fernows diesen Niedergang am Interesse an Themen des Klassizismus an. Fernow hatte sich schließlich durch seine heftige Kritik an christlich-sentimentalen Neigungen auch viele Feinde unter den in Italien tätigen deutschen Künstlern gemacht.<sup>44</sup> Indessen wird die Umkehrung der Tendenz zum künstlerischen Mystizismus hauptsächlich dem Erfolg von Wackenroders Schrift zugeschrieben, die im Titel werbewirksam, den intendierten Rezipientenkreis aber künstlich einschränkend „[...] angehend[e] Künstler[] und Knaben, welche die Kunst zu lernen gedenken“ als Adressaten nennt.<sup>45</sup> Tieck vollendete dann durch sein Werk *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) und die nur zu einem geringen Teil Wackenroder als Mitautoren zuzurechnenden *Phantasien über die Kunst* (1799) diesen Weg, der den Katholizismus begünstigte. Der Rest ist bereits bekannt, denn der zweite Teil von Meyers Ausführungen ist den *Nachrichten aus Paris* von Friedrich Schlegel gewidmet. Der Dichter konnte dank der naheliegenden Annäherung zwischen Kunstwerken der

<sup>42</sup> Birus, Hendrik: „Goethes Italienische Reise als Einspruch gegen die Romantik“, in: Stefan Krimm / Ursula Triller (Hrsg.): *Europäische Begegnungen – Die Faszination des Südens. Acta Ising 2000*. München 2001, S. 116–134 [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/italreise\_birus.pdf (Stand: 01. August 2011)]; Vgl. auch Birus, Hendrik: „Reaktion als Fortschritt: Zum Kunstprogramm der Romantik“, in: Ulrich Prinz (Hrsg.): *Wege in die Romantik. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997*. Kassel/Basel 1998, S. 116–133.

<sup>43</sup> Vgl. Meyer: „Neu-deutsche religio-patriotische Kunst“, S. 316 und 318f.

<sup>44</sup> Ebd., S. 325f.

<sup>45</sup> Ebd., S. 326.

Malerei und kanonischen Texten der europäischen Literatur die Maler dazu ermuntern, Szenen aus epischen und erzählenden Werken des Humanismus und der Renaissance als Themen zu wählen, höfische Texte des Mittelalters als Vorlagen heranzuziehen und Sujets im Stil des gotischen Romans zu gestalten.

Das Zugeständnis an eine gesunde Spiritualität gegenüber einer bigotten und blinden Haltung angesichts der dringlichsten Erfordernisse der Entwicklung der nationalen Kunst stellt den Kern des letzten Teils von Meyers Abhandlung dar.<sup>46</sup>

Friedrich Schlegel nimmt 1819 den Diskurs scheinbar dort wieder auf, wo Meyer ihn beendet hat, und zwar mit der gemeinsam bezugten Wertschätzung für Sulpiz Boisserée, deren eigentlicher Rückhalt im Ansehen von Boisserées Werk über den Kölner Dom<sup>47</sup> als das höchste Symbol der deutschen gotischen Kunst zu verorten ist.<sup>48</sup> Die am häufigsten wiederauftretende Wendung in diesem Text ist „innere Beseelung“. Der von Schlegel übernommene Ausdruck ist darauf ausgerichtet, das ganze um das Ideal des Schönen errichtete klassizistische Gebäude Stück für Stück abzutragen. In dieser anlässlich der Kunstausstellung der Werke von Philipp Veit, Overbeck, Cornelius und Schnorr von Carolsfeld im Palazzo Caffarelli in Rom im April 1819 verfaßten Abhandlung kann man wie nie zuvor die Stimme des Triumphes des ins Feld ziehenden Kriegers vernehmen, der sich in der Sicherheit wiegt, seinen Gegner zu besiegen. Nunmehr ist die perfekte Osmose zwischen der von Wackenroder grob umrissenen ekstatischen Vorstellung von Kunst und der Verherrlichung des Malergenius als Reflex der göttlichen Wahl des Künstlers vollzogen. Die Möglichkeit das zu sehen, was allein das Auge der Seele durch die Liebe aufzunehmen vermag, bleibt dem Betrachter damit für immer verwehrt. Wie auch immer verschleiert diese Kritik ist, so kann sie sich, wie es Goethe stets verfochten hat, nur an den Wert der sinnlichen Erfahrung, insbesondere ans Auge richten.

<sup>46</sup> Meyer: „Neu-deutsche religios-patriotische Kunst“, S. 350.

<sup>47</sup> Boisserée, Sulpiz: *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst, als Text zu den Ansichten, Rissen und einzelnen Theilen des Doms von Köln*. Stuttgart 1823.

<sup>48</sup> Schlegel, Friedrich: *Über die deutsche Kunstausstellung in Rom; im Jahre 1819. Zusatz von 1825*, in: Friedmar Apel (Hrsg.): *Bibliothek der Kunstliteratur*, Bd. 4, *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*. Frankfurt a.M. 1992, S. 388–392, hier: S. 388; Kommentar S. 867–869.

#### 4. Versuch einer Bilanz und Aussöhnung zwischen der Welt der Antike und der Goethezeit

Nur zwei Jahre stehen zwischen dieser Zeit der Bilanz und der Veröffentlichung der ersten Ausgabe von Goethes *Wanderjahren*. Ohne an dieser Stelle auf die Umstände der Genese des Werkes eingehen zu können, erscheint die Bemerkung dennoch angebracht, daß die Weimarer inzwischen ihre Reflexion über Kunst und Tradition in der Zeitschrift *Kunst und Alterthum* wieder aufgenommen hatten. Goethe veröffentlicht am 25. Oktober 1817 darin eine Reihe von Aphorismen mit dem Titel *Naivität und Humor*, gefolgt von den *Betrachtungen im Sinne der Wanderer*, die am Ende des zweiten Buches ein Teil des Textkorpus der zweiten Ausgabe der *Wanderjahre* (1829) werden.<sup>49</sup> Das von Goethe wiederholt betonte „rein Natürliche“ als Charakteristikum von Raffaels Kunst bezeugt seinen Wunsch, die tiefe Bedeutung der künstlerischen Aufgabe darzulegen. Er möchte damit die Risiken aufzeigen, die auftreten, wenn man sich von einer leidenschaftlichen „Verwegenheit“ auf die Suche nach dem Erfolg begibt, anstatt von einem sichtbaren, reinen Ursprung, einem Synonym der Wahrheit an sich, auszugehen. Auf diese Art verrate man nur die Aufrichtigkeit, die einem Künstler innewohne und ließe bei der Arbeit die Verachtung der ethischen Werte der Tradition durchscheinen. Aus dem kurzen Persönlichkeitsprofil, das uns Goethe von Raffael liefert, dessen Werk unmittelbar dem Wahren entspringt, ergibt sich, daß die vom Künstler zur Vergangenheit aufgebaute, ernsthafte und aufrichtige Beziehung dem Zweifel und somit auch einer erneuten karikaturhaften Lesart des Mythos keinen Raum läßt.

Im Werk Raffaels ist der heilige Joseph vor allem ein Vater, der seine Freude über die Geburt des Jesuskindes zum Ausdruck bringt, während die Heiligen Drei Könige in eine Ecke stehen, wodurch sie seine sekundäre Funktion im göttlichen Plan unterstreichen. Wenn wir einige Gedanken Goethes miteinander vergleichen, die er im Laufe der Zeit über den heiligen Joseph geäußert hat, stoßen wir auf ein Epigramm mit dem Titel *Heilige Familie*, das auf die Zeit von 1782–1785 zurückgeht. Es wurde zunächst im 1787–1790 entstandenen Sammelband *Vermischte Gedichte* veröffentlicht und wurde dann 1815 – im zweiten Band der

<sup>49</sup> Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: *Naivität und Humor*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung, Bd. 20: *Ästhetische Schriften 1816–1820, Über Kunst und Altertum I–II*. Hrsg. von Hendrik Birus. Frankfurt a.M. 1999, S. 225–226, Kommentar S. 998–1004.

Ausgabe seiner *Werke* – im Rahmen der Sammlung mit dem Titel *Antiker Form sich nähernd* ediert. Hier wird nun gerade der Gedanke wieder aufgegriffen, der später in *Naivität und Humor* erneut zum Ausdruck kommt:

Heilige Familie  
O des süßen Kindes, und o der glücklichen Mutter,  
Wie sie sich einzig in ihm, wie es in ihr sich ergetzt!  
Welche Wonne gewährte der Blick auf dies herrliche Bild mir,  
Stünd' ich Unglücklicher nicht heilig, wie Joseph, dabei!<sup>50</sup>

Wenn die Kunst sich dank der ihr innewohnenden Ernsthaftigkeit auf einen ehrlichen religiösen Sinn gründet, dann, so scheint uns Goethe sagen zu wollen, ist es ebenso wahr, daß die Religion nicht notwendigerweise im Zusammenhang mit einer einwandfreien künstlerischen Empfindung entsteht. Daher ist für sie eine Rechenschaft über den guten Geschmack keinesfalls vorrangig. So hat die Arglist, mit der Künstler ohne Genius, jedoch unter dem Einfluß des religiösen Dogmas stehend, den vermeintlichen Vater von Jesus dargestellt haben, zu einer plumpen bzw. naiven Figur in einem heiligen Kontext der Liebe und Freude geführt. Diese Vorstellung ist schon in der vorhergehenden Reflexion anzutreffen. Goethe stellt nämlich bei Anspielungen auf die von Raffael entworfenen Kartons für die Wandteppiche der Sixtinischen Kapelle fest, die dem Künstler angeborene Natürlichkeit habe ihm die Darstellung eines vollkommen in die heilige Familie eingefügten heiligen Joseph ermöglicht, welcher sich über die Gaben freut, die die Heiligen Drei Könige zur Verherrlichung des Kindes bringen:

Rafael ist unter den neuern Künstlern auch hier wohl der reinste. Er ist durchaus naiv, das Wirkliche kommt bey ihm nicht zum Streit mit dem Sittlichen oder gar Heiligen. [...] Hier durfte der heilige Joseph auch ganz naiv charakterisirt werden als Pflegevater der sich über die eingekommenen Geschenke freut.<sup>51</sup>

Dennoch ist nicht zu übersehen, daß die „Flucht nach Ägypten“ und die Parabel des „zweiten heiligen Joseph“ von Goethe an den Anfang von

<sup>50</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Heilige Familie*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung, Bd. 1: *Lyrik I. Gedichte 1756–1799*. Hrsg. von Karl Eibl. Frankfurt a.M. 1987, S. 340; vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchener Ausgabe. Bd. 17: *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*. Hrsg. von Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann und Johannes John. München 1991, S. 239–714, hier: S. 340, Kommentar S. 1055.

<sup>51</sup> Goethe: *Naivität und Humor*, S. 226.

*Wilhelm Meisters Wanderjahre* gesetzt wurden. Fink sieht hierin<sup>52</sup> ebenso wie andere Goethes Absicht verwirklicht, die Macht des heiligen Modells trotz der ironischen Umkehrung des Flucht-Motivs und die Bedeutung der Tradition zu betonen (worauf in den nachfolgenden Novellen beharrt wird, in denen – inspiriert durch das Thema des „kranken Königssohns“ der *Lehrjahre* – komplizierte Familienkonstellationen und -verflechtungen vorherrschen). Es ist aber ebenso möglich, daß Goethe die Gelegenheit ergreifen wollte, diese Figuren eines Heiligen emblematisch als Sinnbild der *Entsagung* zu benutzen, um Kritik an der „unaufrichtigen“ nazarenischen Malerei nach *sentimentalischem* Geschmack zu üben.<sup>53</sup> Dem entspräche die Tatsache, daß die Aphorismen *Betrachtungen im Sinne der Wanderer (Kunst, Ethisches, Natur)* als eine Art Kommentar bzw. *subscriptio* am Ende des zweiten Buches die *kritische Ausführung* des Themas darstellen, dem man in den beiden ersten Kapiteln begegnet: Das Paradox des Lebens, als der Natur, die die Kunst nachahmt. Der Zimmermann, dem die Aufgabe zukommt, die feudalen Werte an einem abgelegenen Ort in den Bergen zu bewahren, bringt in einer zeitlosen Dimension eine Art Dilettantismus zum Ausdruck, die durch einen in seiner Erzählung enthaltenen Satz deutlich formuliert wird. Der Satz bezieht sich auf ein Fresko des Künstlers, auf dem dargestellt ist, wie Joseph die Maße des zu engen Thrones an die Erfordernisse von Herodes anpaßt. Die handwerkliche Tätigkeit und die künstlerische Darstellung dieses Vorgangs werden dabei in signifikanter Weise gegenübergestellt:

Jener Thron war in meiner Jugend noch recht gut zu sehen, und an den Resten der einen Seite werden Sie bemerken können, daß am Schnitzwerk nichts gespart war, das freilich dem Maler leichter fallen mußte, als es dem Zimmermann gewesen wäre, wenn man es von ihm verlangt hätte.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Fink, Gonthier-Louis: „Einführung“, in: Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchener Ausgabe. Bd. 17: *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*. Hrsg. von Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann und Johannes John. München 1991, S. 957–1015, hier: S. 968f.

<sup>53</sup> Auf diesem Aspekt beharrt Bersier, Gabrielle: „Goethe's Parody of 'Nazarene' Iconography. The Joseph Story in Wilhelm Meisters Wanderjahren“, in: *Goethe Yearbook*, 9/1999, S. 264–277.

<sup>54</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung. Bd. 10: *Romane III: Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Hrsg. von Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a.M. 1989, S. 31.

Goethe dürfte hierbei darauf anspielen, daß die Nazarener es nicht vermögen, mit ihrer Kunst das Vorbild der Meister zu erreichen, deren Anhänger sie zu sein vorgeben: Auch wenn sie sich der durch die Gemälde von Giotto, Fra Angelico und Raffael inspirierten Holzschnitte der Brüder Riepenhausen bedienen<sup>55</sup> verbleiben sie stets im ärmlichen Status von „Handwerkern der Malerei“, anstatt zu Meistern der darstellenden Kunst zu werden. Die Steifheit ihrer Figuren, die wie von der byzantinischen Kunst verwandelte Subjekte zu sein scheinen, und das Ausbleiben einer echten Inspiration, sind das Ergebnis einer nicht am natürlichen Vorbild ausgerichteten Übertragung.

In den *Betrachtungen* nimmt Goethe eher weitschweifig, obgleich in der lockeren Form von Aphorismen sämtliche Probleme wieder auf, die den Kern seiner Auseinandersetzung mit Friedrich Schlegel gebildet hatten und immer noch bilden:

- 1) die Position gegen den Manierismus in der Kunst, was direkt aus der Annäherung des Dilettanten an die Malerei abzuleiten ist;<sup>56</sup>
- 2) die Notwendigkeit von vorbereitenden Studien zum natürlichen Gegenstand im Besonderen vor dem Allgemeinen, damit das Allgemeine später auch das Besondere enthält;
- 3) die Überzeugung, daß es im Leben notwendig sei, einen Ausbildungsweg zu beschreiten, um Spiritualität in der Kunst zu verwirklichen;
- 4) die Abneigung gegen die Wahl der Farbgebung und Komposition bei den deutschen Malern, die durch die Bevorzugung schreiender Farben der natürlichen Wahrheit nicht gerecht würden;
- 5) das Bedürfnis nach einer sinnvollen Pädagogik als erster Stufe zur Bereicherung des Lebens, die jedoch durch den persönlichen Einsatz zu vervollständigen sei;
- 6) den Konflikt zwischen der Simultaneität des allumfassend menschlichen Modells und der unerbittlichen Vergänglichkeit der Zeit.

Es scheint alles dafür zu sprechen, daß sich auf diesem Gebiet die Parabel der Reflexion vervollständigt, die Voßkamp mit Goethes Gedanken zum Klassizismus zwischen ‚perfection‘ und ‚perfectibilité‘, zwischen

<sup>55</sup> S. hierzu den Beitrag von Ekatarini Kepetzi im vorliegenden Band.

<sup>56</sup> Vgl. insbesondere die These von Anneliese Klingenberg zum Dilettantismus in Klingenberg, Anneliese: *Goethes Roman ‚Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Ent-sagenden‘. Quellen und Komposition*. Berlin/Weimar 1972, S. 31–34 und 43.

Simultaneität und Nachfolge als Problem der *ikonischen Differenz* einer Zeit in Verbindung brachte, die wegen der Veränderungen auf wirtschaftlich-sozialen und auf politischem Gebiet in einer tiefen Krise steckt. Die ersten beiden Kapitel der *Wanderjahre* dürfen keinesfalls auf die Dimension der Idylle reduziert oder aus einer weiterführenden Überlegung zu den Veränderungen ausgeschlossen werden, mit denen sich das Individuum in Goethes Zeitalter auseinanderzusetzen hatte.<sup>57</sup>

Der Appell des alten Meisters der pädagogischen Provinz an das „symphonistische“ Modell, das Wilhelm in der Darstellung der Fresken angewandt sieht, die die Angelegenheiten des Volkes Israel schildern, verdeutlicht Goethes Bemühen, in einer Begegnung mit der Malerei einen Ausgleich zwischen dem Besonderen und dem Universellen zu finden, was die Idee und die Sinne, das göttliche Element des klassischen Altertums und die Geschichte der Völker wieder miteinander versöhnt. Die ikonische Strenge löst sich somit in der historischen Erzählung auf, wo Beispielhaftigkeit und anthropologisch-soziale Erfahrung nicht mehr miteinander in Konflikt geraten.

Die zunehmende Degeneration der Kunst, das Symptom einer wachsenden und unaufhaltsamen Abstrahierung vom Realen, findet ihr Regulativ in einem Verständnis der Religion, das auf die Grenzen der reinen Vernunft zurückgeführt wird (d.h. die Verflechtung der von Kant vorgegebenen ethisch-moralischen Werte, die im Respekt des menschlichen Lebens begründet sind), wobei das Ethnische, das Philosophische und das Christliche auf natürliche Weise interagieren. Dieses Kulturmodell findet seinen deutlichsten Ausdruck im Dialog zwischen Wilhelm und den drei Weisen aus der pädagogischen Provinz aus den *Wanderjahren*, in dem das Schicksal der Künste der Renaissance mit dem Aspekt der Devotion im klassisch-romantischen Zeitalter in Beziehung gesetzt wird:

Ein solches Bekenntnis, auf diese Weise entwickelt, befremdet mich nicht, „versetzte Wilhelm, „es kommt mit allem überein, was man im Leben hie und da vernimmt, nur daß euch dasjenige vereinigt was andere trennt.“ Hierauf versetzten jene: „Schon wird dieses Bekenntnis von einem großen Teil der Welt ausgesprochen, doch unbewußt.“

„Wie denn und wo?“ fragte Wilhelm. „Im Credo!“ riefen jene laut: „denn der erste Artikel ist ethnisch und gehört allen Völkern; der zweite christlich, für die mit Leiden Kämpfenden und in Leiden Verherrlichten; der dritte zuletzt lehrt eine begeisterte Gemeinschaft der Heiligen, welches heißt: der im höchsten Grad

<sup>57</sup> Vgl. dazu Sampaolo, Giovanni: „La metamorfosi, il sistema, l'osservatore. Anni di viaggio di Wilhelm Meister“, in: Giancarlo Lacchin (Hrsg.): *Evoluzione e forma*. Mailand 2007, S. 89–106; vgl. bes. Anm. 3, S. 90.

Guten und Weisen. Sollten daher die drei göttlichen Personen, unter deren Gleichnis und Namen solche Überzeugungen und Verheißungen ausgesprochen sind, nicht billigermaßen für die höchste Einheit gelten?<sup>58</sup>

Es ist nicht auszuschließen, daß Goethe mit dem Vorschlag Wiederbelebung der gemalten Bilder aus dem Leben des heiligen Joseph und der Flucht nach Ägypten eine verzögerte und säkularisierte Antwort auf das religiöse Sektierertum geben wollte, das im Umfeld des Kults um die ‚heiligen Bilder‘ der Renaissance aufgekommen war. Ebenso möglich scheint es aber, daß er durch die Struktur und allgemeine Anlage des Werks vom Prinzip einer Reflexion zur Verbindung von Kunst und Literatur absieht und vielmehr nach neuen Formen der Affinität zwischen Personen und Modellen sucht, indem er menschliche Verbindungslinien heraushebt, die sich in den komplexen Familienkonstellationen äußern, die immer wieder in den Novellen der *Wanderjahre* zum Vorschein kommen. Illusion und Ernüchterung bauen sich als Hauptthemen in den *Meister-Romanen* – ununterbrochen durch das Medium des Blickes – immer wieder auf. Sie durchziehen das gesamte 19. Jahrhundert bis zu Keller und Stifter, der in den *Nachkommenschaften* die Figur eines Malers präsentiert, der darauf verzichtet, die Natur *ihrem Wesen nach* darzustellen und sich der Erzählung über das Leben der Vorfahren zuwendet, „als Umformulierung der Gegenwart, ausgehend von den Geschichten der Vergangenheit.“<sup>59</sup>

## Literaturverzeichnis

### Quellen

Boisserée, Sulpiz: *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst, als Text zu den Ansichten, Rissen und einzelnen Theilen des Doms von Köln*. Stuttgart 1823.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Antik und Modern*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung. Bd. 20: *Ästhetische Schriften 1816–1820. Über Kunst und Altertum I–II*. Hrsg. von Hendrik Birus. Frankfurt a.M. 1999, S. 346–353.

<sup>58</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung. Bd. 10: *Romane III: Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Hrsg. von Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a.M. 1989, S. 423 (2. Buch, Kapitel I).

<sup>59</sup> Roli, Maria Luisa: „L'arte come traduzione dell'essenza delle cose: discendenza“, in: Dies.: *Arte e scienza nella scrittura visuale di Stifter*. Lugano 2007, S. 195–221 (Kapitel VII).

- : *Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort*, in: Ders.: *Goethes Werke*. II Abteilung: *Goethes Naturwissenschaftliche Schriften*. Bd. 11: *Zur Naturwissenschaft – Allegorie, Naturlehre*. I. Theil. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1893, S. 58–64.
- : *Einleitung in die Propyläen*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung. Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771–1805*. Hrsg. von Friedmar Apel. Frankfurt a.M. 1998, S. 457–475.
- : *Heilige Familie*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung. Bd. 1: *Lyrik I. Gedichte 1756–1799*. Hrsg. von Karl Eibl. Frankfurt a.M. 1987, S. 340.
- : *Italienische Reise*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung. Bd. 15.1: *Autobiographische Schriften II: Italienische Reise*. Hrsg. von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a.M. 1993.
- : *Naivität und Humor*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung. Bd. 20: *Ästhetische Schriften 1816–1820, Über Kunst und Altertum I–II*. Hrsg. von Hendrik Birus. Frankfurt a.M. 1999, S. 225–226.
- : *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung. Bd. 10: *Romane III: Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Hrsg. von Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a.M. 1989.
- : *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe. Bd. 17: *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*. Hrsg. von Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann und Johannes John. München 1991, S. 239–714.
- : *Zur Beschreibung des Lebens des Benvenuto Cellini bezüglich auf Sitten, Kunst und Technik*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung. Bd. 11: *Leben des Benvenuto Cellini. Übersetzungen I*. Hrsg. von Hans-Georg Dewitz und Wolfgang Proß. Frankfurt a.M. 1998, S. 461–526.
- : *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung. Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771–1805*. Hrsg. von Friedmar Apel. Frankfurt a.M. 1998, S. 441–444.
- Heinse, Wilhelm: *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie*. Kritisch hrsg. und eingeleitet von Arnold Winkler. Leipzig/Wien 1914.
- Meyer, Johann Heinrich: *Neu-deutsche religio-patriotische Kunst*, in: Helmut Pfotenhauer / Peter Sprengel (Hrsg.): *Bibliothek der Kunstliteratur*. Bd. 3: *Klassik und Klassizismus*. Frankfurt a.M. 1995, S. 316–350.
- : *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, in: Helmut Pfotenhauer / Peter Sprengel (Hrsg.): *Bibliothek der Kunstliteratur*. Bd. 3: *Klassik und Klassizismus*. Frankfurt a.M. 1995, S. 162–207.
- Moritz, Karl Philipp: *Die Signatur des Schönen. Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können?*, in: Helmut Pfotenhauer / Peter Sprengel (Hrsg.): *Bibliothek der Kunstliteratur*. Bd. 3: *Klassik und Klassizismus*. Frankfurt a.M. 1995, S. 372–383.
- Müller, Adam: *Kritische ästhetische und philosophische Schriften*. Bd. 2. Hrsg. von Walter Schroeder und Werner Siebert. Neuwied 1967.
- Schlegel, August Wilhelm von: *Die Gemälde. Gespräch*. Hrsg. von Lothar Müller. Dresden/Amsterdam 1996.
- : *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Bd. 1: *Vorlesungen über Ästhetik I. 1798–1803*. Hrsg. von Ernst Behler. Paderborn u. a. 1989, S. 322–341.

- : *Die Gemälde*, in: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel*. Zweiten Bandes Erstes Stück. Berlin 1799, S. 39–151.
- Schlegel, Friedrich: *Über die deutsche Kunstausstellung in Rom; im Jahre 1819. Zusatz von 1825*, in: Friedmar Apel (Hrsg.): *Bibliothek der Kunstliteratur*. Bd. 4: *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*. Frankfurt a.M. 1992, S. 388–392.
- : *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, in: Ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 4: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*. Hrsg. Hans Eichner. München/Paderborn/Wien 1959.
- : *Gemälde alter Meister*. Mit Kommentar und Nachwort von Hans Eichner und Norma Lelless. 2., verbesserte Ausgabe. Darmstadt 1995.
- : *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 24: *Die Periode des Athenaeums (1797–1799)*. Hrsg. von Hans Eichner. Paderborn/München/Wien 1985, S. 163.
- Tieck, Ludwig: *Soll der Maler seine Gegenstände lieber als dem Erzählenden oder dramatischen Dichter nehmen?*, in: Friedmar Apel (Hrsg.): *Bibliothek der Kunstliteratur*. Bd. 4: *Romantische Kunstlehre, Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*. Frankfurt a.M. 1992, S. 11–15.
- Vasari, Giorgio: *Das Leben des Raffael*. Neu übersetzt von Hana Gründler und Victoria Lorini, kommentiert und hrsg. von Hana Gründler. Berlin 2004, S. 7–17.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1. Aufl. 1796), in: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1: *Werke*. Hrsg. von Silvio Vietta. Heidelberg 1991.

### Forschungsliteratur

- Bersier, Gabrielle: „Goethe's Parody of ‚Nazarene‘ Iconography. The Joseph Story in Wilhelm Meisters Wanderjahren“, in: *Goethe Yearbook*, 9/1999, S. 264–277.
- Birus, Hendrik: „Goethes Italienische Reise als Einspruch gegen die Romantik“, in: Stefan Krimm / Ursula Triller (Hrsg.): *Europäische Begegnungen – Die Faszination des Südens. Acta Ising 2000*. München 2001, S. 116–134, [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/italreise\\_birus.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/italreise_birus.pdf) (Stand: 10. 07. 2010)
- : „Reaktion als Fortschritt: Zum Kunstprogramm der Romantik“, in: Ulrich Prinz (Hrsg.): *Wege in die Romantik. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997*. Kassel/Basel 1998, S. 116–133.
- Chiarini, Paolo: „Alte Meister‘ in klassisch-romantischem Kontext. Goethe, Friedrich Schlegel und die ‚Deutsche Renaissance‘“, in: Walter Hinderer (Hrsg.): *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Würzburg 2002, S. 245–263.
- Dahnke, Hans-Dietrich / Leistner, Bernd (Hrsg.): *Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts*. Bd. 2. Berlin/Weimar 1989.
- Eichner, Hans: „Einleitung“, in: Friedrich Schlegel: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 4: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*. Hrsg. von Hans Eichner. München/Paderborn/Wien 1959, S. XI–LVI.
- Fink, Gonthier-Louis: „Einführung“, in: Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchener Ausgabe. Bd. 17: *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*. Hrsg. von Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann und Johannes John. München 1991, S. 957–1015.

- Gründler, Hana: Einleitung zu Giorgio Vasari: *Das Leben des Raffael*. Neu übersetzt von Hana Gründler und Victoria Lorini, kommentiert und hrsg. von Hana Gründler. Berlin 2004, S. 7–17.
- Hölter, Achim: „Johann Dominik Fiorillo. Bemerkungen über den Menschen und die Spuren seines Wirkens“, in: Antje Middeldorf-Kosegarten (Hrsg.): *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Akten des Kolloquiums „Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen“ am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Göttingen 1997, S. 13–27.
- Klessmann, Eckart: „Die Nazarener und ihr Geschichtsbild“, in: *Studi Germanici*, Neue Reihe, 19–20/1981–82, S. 101–115.
- Klingenberg, Anneliese: *Goethes Roman ‚Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsenden‘. Quellen und Komposition*. Berlin/Weimar 1972.
- Locher, Hubert: „Construction des Ganzen. Friedrich Schlegels kritische Gänge durch das Museum“, in: Johannes Grave [u. a.] (Hrsg.): *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*. Göttingen 2007, S. 99–131
- Müller, Lothar: „Nachwort“, in: August Wilhelm Schlegel: *Die Gemälde. Gespräch*. Hrsg. von Lothar Müller. Dresden/Amsterdam 1996, S. 165–196.
- Osterkamp, Ernst: „Raffael-Forschung von Fiorillo bis Passavant“, in: *Studi Germanici*, Neue Reihe, 38/2000, 3, S. 403–426.
- Pfotenhauer, Helmut: [Kommentar zu] Wilhelm Heinses: „Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie“ (Entstehung, Quellen und Selbstaussagen des Autors), in: Helmut Pfotenhauer / Markus Bernauer / Norbert Miller (Hrsg.): *Bibliothek der Kunstliteratur*. Bd. 2: *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winkelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt a.M. 1995, S. 678–756.
- Roli, Maria Luisa: „L'arte come traduzione dell'essenza delle cose: discendenze“, in: Dies.: *Arte e scienza nella scrittura visuale di Stifter*. Lugano 2007, S. 195–221.
- Sampaolo, Giovanni: „La metamorfosi, il sistema, l'osservatore. Anni di viaggio di Wilhelm Meister“, in: Giancarlo Lacchin (Hrsg.): *Evoluzione e forma*, Mailand 2007, S. 89–106.
- Sünderhauf, Esther Sophia: *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winkelmanns Antikenideal 1840–1945*. Berlin 2004.
- Ugo, Vittorio: „Urgeschick. Il modello archeologico-destinale dell'architettura“, in: Goethe, Johann Wolfgang von: *Baukunst. Dal gotico al classico negli scritti sull'architettura*. Palermo 1994, S. 7–18.
- Vofkamp, Wilhelm: „Goethes Klassizismus im Zeichen der Diskussion des Verhältnisses von Poesie und bildender Kunst um 1800“, in: Bernd Witte / Mauro Ponzi (Hrsg.): *Goethes Rückblick auf die Antike*. Berlin 1999, S. 113–121.