



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Bildgeschichten vom Künstlerleben:
Die Darstellung des Lebens Raffael Sanzios in
zwei druckgraphischen Zyklen der Brüder Franz
und Johannes Riepenhausen“

verfasst von

Mag.^a Daniela K. Fasching

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1.1. Quellenlage und Forschungsstand	2
1.2. Fragestellung und Methode	5
2. Historische Einbettung	8
2.1. Die Künstlerbiographie als Thema der bildenden Kunst	8
2.1.1. Bildliche Künstlerbiographen vor 1750	8
2.1.2. Historisch-biographische Künstleranekdoten seit 1750	13
2.2. Die Raffaelverehrung des 18. und 19. Jahrhunderts und die Beschäftigung mit der Figur Raffaels in der Kunst	18
2.3. Die Brüder Riepenhausen und ihre Beschäftigung mit der Raffaelvita	21
3. Werkbeschreibung	27
4. Die textlichen Grundlagen	37
4.1. Erzählen im Text und Erzählen in Bildern	38
4.2. Hauptquelle Vasari	40
4.2.1. Referenzierte Passagen	40
4.2.2. Zusammenfassung: Probleme bei der Vasari-Illustration	44
4.3. Andere Quellen	45
4.3.1. Raffael beim Malen des Madonnenbildnisses	45
4.3.2. Leo X. in Raffaels Studio	48
4.3.3. Raffael und die römischen Antiken	49
5. Strategien der Bilderzählung	51
5.1. Vom Text zum Bild – Übertragung und Konzeption der Szenen	51
5.1.1. Ergänzung von Details oder ganzen Szenen	52
5.1.2. Konkretisierung von allgemeinen Angaben	53
5.1.3. Komprimierung von Ereigniskomplexen und Geschehenszusammenhängen	53
5.1.4. Typologie	55
5.1.5. Exkurs: Stil und Technik	59
5.2. Details im Bild als Lesehilfen und Möglichkeit der Bedeutungsanreicherung	61

5.2.1. Personen	61
5.2.2. Bilder im Bild	66
5.2.3. Landschaftsausblicke.....	70
5.3. Die Anordnung der Szenen und die Bedeutung ihrer Struktur.....	73
6. Bild und Text	77
6.1. Platzierung der Texte	77
6.1.1. Erster Zyklus	78
6.1.2. Zweiter Zyklus.....	80
6.2. Vorworte, Bildunterschriften, Überschriften und Erläuterungstexte.....	82
6.2.1. Erster Zyklus.....	83
6.2.2. Zweiter Zyklus	92
7. Resümee	98
8. Appendix	102
8.1. Erläuterungstexte zu Leben Raphael Sanzio's von Urbino in zwölf Bildern von Franz und Johannes Riepenhausen, Frankfurt am Main 1816.	102
8.2. Vorwort und Erläuterungstexte zu Vita di Raffaele da Urbino von Johannes Riepenhausen, Rom 1833.....	104
9. Literaturverzeichnis	107
10. Abbildungsnachweise	113
11. Abbildungen.....	115
12. Anhang (Abstracts, Lebenslauf)	139

Einleitung

Die Beliebtheit von Darstellungen aus dem Leben von Künstlern ist ab dem Ende des 18. Jahrhundert und weit bis ins 19. Jahrhundert hinein ein europaweites Phänomen, das in den unterschiedlichsten Formen Ausdruck findet. In der französische Salonmalerei gehört das Sujet über eine lange Zeitspanne hinweg zum unveränderlichen Standardrepertoire, sodass jedes Jahr mindestens eine solche Szene, häufiger aber mehrere ihrer Art, im Salon vertreten sind.¹ Doch nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland, England, Italien und anderen Ländern Europas wird das Leben von Künstlerpersönlichkeiten früherer Zeiten im auslaufenden 18. Jahrhundert nicht nur darstellungswürdig, sondern ausgesprochen populär.

Mit dem Beitrag der aus Göttingen stammenden und hauptsächlich in Rom tätigen Brüder Franz und Johannes Riepenhausen zum Thema – zwei verschiedenen, in den Jahren 1816 und 1833 als druckgraphische Mappenwerke publizierten Zyklen zum Leben Raffaels – wendet sich diese Arbeit zwei Beispielen dieser Gattung zu. Nicht zuletzt da sie sich mit Raffael Sanzio, dem als Projektionsfläche für künstlerische, aber auch allgemein sittliche Ideale im 19. Jahrhundert selbst eine wichtige, paradigmatische Bedeutung zukommt, einem der beliebtesten Protagonisten des Künstlergenres widmen, erscheinen die beiden Zyklen in vielerlei Hinsicht als ein Paradebeispiel des Künstlergenres. In einigen Aspekten – vornehmlich hinsichtlich ihres Darstellungsmodus und ihrer medialen Verfasstheit – heben sich die beiden Zyklen allerdings von der Masse der anderen Beiträge ab, bei denen es sich zumeist um gemalte, vor allem aber hauptsächlich um Einzeldarstellungen handelt. Die beiden Riepenhausen'schen Raffaelzyklen unternehmen es dagegen, das Leben des Künstlers in einer Bildfolge zu erzählen.

Die beiden Kupferstich-Zyklen der Brüder Riepenhausen zum Leben Raffael Sanzios entstanden in einem zeitlichem Abstand von etwa 20 Jahren: der erste wurde 1816 in Frankfurt publiziert, der zweite 1833 in Rom. Während es sich

¹ Haskell 1987, S. 94.

beim ersten Zyklus um ein gemeinsames Werk der beiden Brüder handelt, wurde der zweite Zyklus erst nach dem Tod Franz' unter dem Namen des jüngeren Bruders Johannes publiziert. Wenngleich der spätere Zyklus nicht wie der erste von den beiden Brüdern gemeinsam konzipiert und ausgeführt wurde, finden sich darin Kompositionen und Bildideen des ersten Zyklus sowie anderer früher entstandener Skizzen, Zeichnungen und Aquarelle zum selben Thema wieder, die darin verwertet und weiterentwickelt wurden.

Wie bereits angeklungen ist, sind die beiden Zyklen der Riepenhausen zum Leben des Raffael im Kontext der intensiven Raffaelrezeption und -verehrung zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu sehen. Als historische Genrebilder, die sich speziell mit dem Leben einer Künstlerpersönlichkeit auseinandersetzen, gehören sie einer Gattung an, die sich im Prinzip erst um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert entwickelt, und sich dann eine Zeitlang großer Beliebtheit erfreut. Dieser Trend ist wiederum im Kontext anderer Phänomene zu sehen, die diese Zeit prägen – das Aufkommen eines neuen Geschichtsbewusstseins und das Interesse an der Vergangenheit an sich, die Anfänge der Kunstgeschichte als Wissenschaft sowie grundlegende Veränderungen in der Auffassung von Kunst und Künstler, die mit allgemeinen gesellschaftlichen Paradigmenwechseln in Verbindung stehen.

1.1. Quellenlage und Forschungsstand

Abgesehen von einigen monographischen Arbeiten zu den Brüdern Riepenhausen², in denen die Raffaelzyklen zwecks Vollständigkeit erwähnt, jedoch kaum näher behandelt werden, hat sich die Forschung bisher in erster Linie dann den Brüdern Riepenhausen und ihren Raffaelzyklen zugewandt, wenn es um kunsttheoretische Inhalte in der bildenden Kunst und um die Frage nach den selbstreflexiven Aspekten bei der Auseinandersetzung der Künstler mit der Kunstgeschichte und den großen Künstlern der Vergangenheit ging. Als Ausdruck der zeitgenössischen Raffaelverehrung und künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kunst verstanden, wurde an die Raffaelzyklen der beiden Riepenhausen oft die Frage gestellt, welche der

² vgl. Deneke 1936, Pickert 1951, Börsch-Supan 1994, Kunze 2001.

unterschiedlichen landläufigen Raffaeldeutungen in ihnen zum Tragen kommen, wie dieses Raffaelbild im Kontext der zeitgenössischen Wahrnehmung von Kunst und Künstler sowie dem Raffael-Kult des 19. Jahrhunderts einzuordnen ist und auf welche Weise sie als Spiegel eines bestimmten künstlerischen Selbstverständnisses oder eines künstlerischen Ideals verstanden werden können.

Besondere Erwähnung verdient eine Reihe von Aufsätzen, in denen sich die Kunsthistorikerin Elisabeth Schröter den Brüdern Riepenhausen, ihrer Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kunst und insbesondere auch ihren Raffaelzyklen von verschiedenen Seiten genähert hat. Der früheste dieser drei Aufsätze stammt aus dem Jahr 1990 und legt das Hauptaugenmerk auf die Raffaelmonographie des J. D. Passavant³. Als ein Beispiel der zeitgenössischen Raffaelfaszination, vor deren Hintergrund sie jenes bahnbrechende Werk der frühen Kunstgeschichte analysiert, nimmt sie auch auf die beiden Raffaelzyklen der Riepenhausen Bezug. In einem 1997 publizierten Aufsatz wendet sie sich wiederum den Brüdern Riepenhausen, diesmal vor allem ihrem Werk zur Geschichte der Malerei in Italien von 1810, zu⁴. Wenngleich die Raffaelzyklen hier nicht im Mittelpunkt stehen, liefert der Aufsatz wertvolle Erkenntnisse hinsichtlich des Einflusses, den die Verbindung der Künstler zu J. D. Fiorillo und die frühe Göttinger Kunstgeschichte auf ihre Auseinandersetzung mit kunsthistorischen Themen und somit in weiterer Folge auch auf ihre Beschäftigung mit Raffael hatte. Schließlich spielen die Raffaelviten der Riepenhausen noch in dem 1999 erschienenen Aufsatz zu A. W. Schlegels Sonnet über die „Legende vom Heiligen Raffael“ eine zentrale Rolle, welcher erläutert, wie auch die zeitgenössische dichterische und literarische Auseinandersetzung mit der Figur Raffaels Einfluss auf die Riepenhausen'schen Darstellungen nahm⁵. Der monographische Aufsatz zu den Riepenhausen'schen Raffaelzyklen deren bevorstehende Publikation Schröter in einer Fußnote angekündigt hatte⁶, wurde offenbar nicht wie geplant fertiggestellt und ist jedenfalls bis heute nicht veröffentlicht worden.

3 Schröter 1999.

4 Schröter 1997.

5 Schröter 1999.

6 Schröter 1999, S. 426, Anmerkung 432.

Historische Einbettung

Ebenfalls erwähnt und zugleich im weiteren Kontext verortet werden die Riepenhausen'schen Raffaelzyklen in Petra Kuhlmann-Hodicks ambitionierter Publikation *Das Kunstgeschichtsbild. Zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts* aus dem Jahr 1993, welche es anstrebt, eine Zusammenfassung und umfassende Katalogisierung verschiedenster Auseinandersetzungen mit kunsthistorischen und -theoretischen Themen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts zu bieten.⁷

Die beiden aktuellsten Beiträge zum wissenschaftlichen Diskurs über die Riepenhausenschen Raffaelzyklen liefert allerdings Ekaterini Kepetzi mit zwei erst 2012 erschienen Aufsätzen, von denen einer im Zuge des Sammelbandes *Raffael als Paradigma*⁸, der andere in einem Band zum Thema *Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst*⁹ publiziert wurde. Während sie in ersterem Beitrag eine vergleichende Analyse der beiden in zeitlichem Abstand entstandenen Zyklen vornimmt und die dabei gefundenen Unterschiede als Zeichen eines sich verändernden künstlerischen Selbstverständnisses liest, widmet sie sich in letzterem dem von den Riepenhausen bei der Konzeption ihrer Bildschöpfungen angewandten „eklektischen Verfahren“. Beide Aufsätze stellen bislang die umfassendste und konzentrierteste kunsthistorische Auseinandersetzung mit den Riepenhausen'schen Raffaelzyklen dar und liefern als solche einen wichtigen Beitrag zur Forschung. Angesichts der relativen Kürze der jeweiligen Beiträge und der sehr fokussierten Fragestellungen bieten allerdings auch die beiden Aufsätze Kepetzi's keine erschöpfende Analyse der Zyklen.

Während kunsttheoretische Fragestellungen den Großteil der Forschung zu den beiden Riepenhausen'schen Raffaelzyklen charakterisieren, haben sich bis jetzt relativ wenige Beiträge ausdrücklich mit der besonderen medialen Verfasstheit der beiden Raffaelviten als druckgraphischen Bildzyklen befasst. Lediglich Thomas Jäger präsentiert in seiner Dissertation aus dem Jahre 1997 einen interessanten methodischen Ansatz, der auf eine narratologische Analyse

7 Kuhlman-Hodick 1993.

8 Kepetzi 2012a.

9 Kepetzi 2012b.

von Bildzyklen des 19. Jahrhunderts und eine Anwendung der erzähltheoretischen Modelle Karlheinz Stierles auf Bildgeschichten abzielt.¹⁰ Leider befasst er sich nur mit zwei einzelnen Szenen des späteren Zyklus im Detail.

Ein weiterer Aspekt der Riepenhausenzyklen, hinsichtlich dessen in der Forschung eine nahezu vollständige Leerstelle zu verzeichnen ist, ist jener der begleitenden Schrifttexte und ihres Verhältnisses zu den Bildern. In den oben besprochenen Beiträgen wird diesem Aspekt keine große Bedeutung beigemessen. Wenngleich zumeist nicht völlig ignoriert, werden die Texte dennoch nur als hilfreiche, zusätzliche Quelle zur Deutung der Darstellungen *benutzt*, ohne dass dabei ihre Rolle als wesentlicher Bestandteil der Werke gewürdigt und eine wissenschaftlichen Analyse für nötig befunden wurde. Einen gänzlich anderen Fokus hingegen hat Joachim Brands 1993 erschienenes Werk *Der Text zum Bild*, welches sich mit den Paratexten von graphischen Zyklen des 19. Jahrhunderts beschäftigt.¹¹ Sein Hauptaugenmerk liegt dabei jedoch auf einer Bestandsaufnahme und Klassifikation der verschiedenen Formen, und wenngleich beide Raffaelzyklen der Riepenhausen bei ihm Erwähnung finden, erlaubt der Skopus seines Werks keine ausführliche Auseinandersetzung mit ihrem Bild-Text-Verhältnis.

1.2. Fragestellung und Methode

Das Ziel dieser Arbeit ist es, die oben erwähnten Leerstellen, soweit im Rahmen einer Diplomarbeit möglich, zu füllen. Zunächst soll versucht werden, einen Überblick über die kunsthistorischen Traditionen sowie den zeitgenössischen, kunst- und ideengeschichtlichen Kontext, in welchem sich die Werke verorten und einordnen lassen, zu erlangen. Im ersten Kapitel, dessen Ziel eine historische Kontextualisierung ist, soll die Entwicklung des Motivs der Künstlerbiographie als Thema der bildenden Kunst vom Beginn der frühen Neuzeit bis zur Moderne umrissen und die verschiedenen, mittels dieses Motivs transportierten Bedeutungen skizziert werden. Weiters soll in diesem einleitenden Kapitel auf

¹⁰ Jäger 1998.

¹¹ Brand 1993.

Historische Einbettung

das Phänomen der Raffael-Verehrung, die sich im 19. Jahrhundert zu einem regelrechten Kult entwickelt, eingegangen werden, welches als Hintergrund der Riepenhausen'schen Auseinandersetzung mit der Raffaelvita zu sehen ist. Schließlich sollen im Zuge eines kurzen biographischen Abrisses auch die Brüder Riepenhausen selbst, sowie die Bedeutung ihrer Behandlung der Biographie Raffael Sanzios in ihrem Œuvre besprochen werden.

Auf die historische Kontextualisierung folgt eine Beschreibung der beiden Zyklen und ihrer einzelnen Szenen nach Form und Inhalt. Die beiden darauffolgenden Kapitel widmen sich der Konzeption der Szenen und der Frage, wie es den Künstlern gelingt, die Biographie Raffaels – ein ganzes Menschenleben also – in Form einer Abfolge von wenigen Einzelszenen zu erzählen. Da sie in Ermangelung direkter ikonographischer Vorläufer dazu gezwungen sind, in erster Linie auf schriftliche Quellen zurückzugreifen, spielt vor allem die Frage nach dem Verhältnis und den Unterschieden von Text- und Bilderzählung eine Rolle. Soweit möglich, soll versucht werden, die von Riepenhausen herangezogenen, schriftlichen Quellen zu identifizieren und mit den korrespondierenden Bildszenen zu vergleichen, um etwaige Unterschiede sowie Auslassungen und Ergänzungen ausfindig zu machen. In einem weiteren Schritt sollen diese Unterschiede zwischen Text und Bild angesichts ihres spezifischen Zwecks im Sinne der eigenständigen Bilderzählung analysiert werden. Es stellt sich die Frage, welche Übersetzungsstrategien angewendet werden, um den Text in eine Bildgeschichte zu verwandeln, und welche Strategien der Bilderzählung und der Bedeutungsanreicherung zum Tragen kommen, um ein fortlaufendes, sich über mehrere Jahrzehnte erstreckendes Narrativ in nur wenigen Einzelszenen darzustellen und den Betrachtern und Betrachterinnen seine Rekonstruktion zu ermöglichen. Dabei sollen die verschiedenen Möglichkeiten dieser Bedeutungsanreicherung, vor allem aber die Verwendung von Strategien narrativer Verdichtung und Verknüpfung, die narrative und symbolische Instrumentalisierung von einzelnen Bildelementen und die Bedeutung der Intertextualität in diesem Zusammenhang analysiert werden.

Das letzte Kapitel wendet sich schließlich den schriftlichen Begleittexten und anderen paratextuellen Ergänzungen der beiden Zyklen zu und untersucht

Bildgeschichten vom Künstlerleben

ihr Verhältnis zur Bilderzählung sowie ihre Bedeutung im Zuge des Rezeptionsprozesses durch den Betrachter oder die Betrachterin. Hier wird die Frage gestellt, wie die Existenz der Texte die Wahrnehmung, die Lesbarkeit und die Deutbarkeit der Bilderzählung beeinflusst, wie sie sie lenkt und welche durch die Bilder motivierten Deutungen durch die Texte bestätigt, modifiziert oder abgeändert werden.

2. Historische Einbettung

2.1. *Die Künstlerbiographie als Thema der bildenden Kunst*

2.1.1. Bildliche Künstlerbiographen vor 1750

In der Zeit vor 1750 finden sich nur wenige bildliche Darstellungen, die sich mit dem Leben historischer Künstlerpersönlichkeiten beschäftigen. Stattdessen setzten sich die Künstler auf andere Weise mit der Person des Künstlers und dessen Rolle innerhalb der Gesellschaft auseinander. Künstleranekdoten wie die Legende vom heiligen Lukas oder die antiken Anekdoten von Zeuxis, Parrhasios oder Appelles dienten als Reflexionsfläche für künstlerisches Selbstverständnis und kunsttheoretische Überlegungen aus Künstlersicht.¹² Eine andere Möglichkeit der künstlerischen Selbstreflexion beziehungsweise der Dokumentation künstlerischen Selbstbewusstseins bot das Künstlerselbstbildnis oder das Atelierbild. Dagegen sind aus der frühen Neuzeit nur wenige Fälle bekannt, bei denen das Leben historischer Künstlerpersönlichkeiten zum Thema künstlerischer Auseinandersetzung wurde und in Form von Bilderfolgen zur Darstellung kam.

Das erste Beispiel überhaupt, bei dem das Leben eines neuzeitlichen Künstlers Anlass für eine Verbildlichung in mehreren Szenen gab, ist der für die Begräbnisfeier Michelangelos konzipierte und von jungen Mitgliedern der Florentiner *Accademia del disegno* ausgeführte Gemäldezyklus, der bei den Exequien in San Lorenzo in Florenz am 14. Juli 1564 ausgestellt wurde.¹³ Als Initiator und Organisator dieser öffentlichen Trauerfeier fungierte Vincenzo Borghini (1515-1580), damals Vorsteher (*luogotenente*) der neu gegründeten Florentiner *Accademia del Disegno*, die sich in entscheidendem Maße auf Michelangelo als Gründungsmitglied berief und somit guten Grund hatte, sich für die Verherrlichung seiner Person und die Verbreitung seines Ruhmes zu engagieren. Bei der Entwicklung des Programms für die ephemere bildliche Ausstattung von San Lorenzo wurde Vincenzo Borghini von künstlerischer Seite

¹² siehe dazu: Kat. Ausst. Musée des Beaux-Arts Dijon 1987, S. 106-9; Asemissen/Schweikhard 1994, S. 9-48; Kuhlmann-Hodick 1993, S. 20-46.

¹³ Vliegenthart 1977, S. 265; Wittkower 1964, S. 19-22.

durch Giorgio Vasari (1511-74), Agnolo Bronzino (1503-72), Bartolomeo Ammannati (1511-92) und Benvenuto Cellini (1500-71) unterstützt. Obwohl, abgesehen von einigen Vorzeichnungen,¹⁴ weder der Gemäldezyklus noch die plastische Ausstattung des Katafalks erhalten oder bildlich dokumentiert sind, lässt sich der Inhalt des Programms dank schriftlicher Quellen gut rekonstruieren. Neben den Protokollen des Planungskomitees stellen die *Esequie del Divino Michelagnolo Buonarroti* des Jacopo Giunti eine wertvolle Quelle dar.¹⁵ Wie in dieser kurze Zeit nach dem Ereignis publizierten Pamphlet über die Trauerfeierlichkeiten in San Lorenzo wird auch in der zweiten Ausgabe von Vasaris *Vite* ausführlich auf die Begräbnisfeier und das dafür entwickelte künstlerische Programm eingegangen.¹⁶ Aus beiden Dokumenten ist bekannt, dass neben den Allegorien und Personifikationen, die sowohl in plastischer Form den Katafalk schmückten, als auch in Form von Gemälden vorhanden waren, weiters eine Folge von Historienbildern geschaffen wurden, die Szenen aus dem Leben Michelangelos darstellten. Es ist auffällig, dass, abgesehen von einigen Szenen zu seiner Geburt und seiner künstlerischen Entwicklung, der Schwerpunkt des Programms eindeutig auf Szenen liegt, die Michelangelo in Gesellschaft wichtiger Mäzene und anderer bedeutender Zeitgenossen zeigen. Der Zyklus behandelt also nicht nur die Tugenden und künstlerische Leistungen des Künstlers, sondern thematisiert auch, wie ihm eben diese Qualitäten so viel Ruhm einbringen, dass er von geistlichen wie weltlichen Würdenträgern gleichermaßen geschätzt und verehrt wird und mit ihnen gleichsam auf der selben Stufe steht. Das wiederkehrende Motiv etwa, demzufolge es Michelangelo gewährt wird, in Anwesenheit eines hohen Fürsten zu sitzen und mit ihm auf Augenhöhe zu interagieren, ist als eindeutiger Hinweis auf die hohe gesellschaftliche Stellung des Künstlers zu sehen, die er nicht durch seine Geburt, sondern durch seine besondere Begabung und seine eigenen Leistungen erringt. Dabei zielt nicht nur die Auswahl der Szenen eindeutig auf eine Nobilitierung

¹⁴ Es handelt sich um eine grobe Skizze des gesamten Katafalkes, und einige Zeichnungen zu den Historien und allegorischen Gemälden (Wittkower 1964, S. 24; 27).

¹⁵ Wie Wittkower (1964, S. 34) ausführt, ist es wahrscheinlich, dass Jacopo Giunti nicht der alleinige Autor des Pamphlets ist, und dass Vincenzo Borghini selbst in entscheidendem Maße zu der Publikation beigetragen hat.

¹⁶ Wittkower 1964, S. 16.

Historische Einbettung

und Verherrlichung des Künstlers ab – die Tatsache schlechthin, dass einem Künstler zu Ehren ein solches Begräbnisfest veranstaltet wird und dass sein Leben es wert ist, in Bildern dargestellt zu werden, sendet eine eindeutige Botschaft.

Dass diese besondere Inszenierung dabei nicht nur dem Ruhm und der Verherrlichung Michelangelos *allein* gilt, ist angesichts der engen Verbindung zur *Accademia del Disegno* offensichtlich. Neben dem offenkundigen Ziel, den Verstorbenen zu ehren, seine herausragende Rolle als einer der wichtigsten Künstler seiner Zeit zu betonen und seiner Verdienste und Tugenden zu gedenken, diente der Gemäldezyklus, wie auch die Trauerfeierlichkeiten insgesamt sicherlich auch dem eigennützigeren Zweck, mittels der Ehrung Michelangelos den gesamten Künstlerstand sowie die diesen repräsentierende Institution, die neu gegründete *Accademia del disegno*, zu verherrlichen und den Anspruch auf gesellschaftliche Anerkennung zu untermauern.¹⁷

Obwohl sich der Zyklus zum Leben des Michelangelo als Teil der ephemeren Begräbnisausstattung nicht erhalten hat, geriet er nicht in Vergessenheit. Jahrzehnte später wurde er bei der Ausstattung der Galleria in der Casa Buonarroti in Florenz, die 1613 bis 1635 ausgeführt wurde und deren Programm dem Leben des berühmtesten Mitglieds der Familie Buonarroti gewidmet ist, gleichsam aktualisiert und erneut ins Bild gesetzt. Initiator, Konzeptor und Auftraggeber des Projektes war der Florentiner Dichter und Bühnenautor Michelangelo Buonarroti der Jüngere (1568-1647), ein Großneffe des gleichnamigen Künstlers.¹⁸ Die Szenenauswahl des Begräbniszyklus diente dabei als offensichtliche Inspiration und als Vorbild für das in seiner Entstehung gut dokumentierte Ausstattungsprogramm, welches anlässlich der Vergrößerung und des Umbaus des Florentiner Familienpalastes der Buonarroti ausgeführt wurde. Anders als ihre Vorbilder sind die von verschiedenen Künstlern angefertigten Gemälde vollständig und in ihrem Originalkontext erhalten. Das Ausstattungsprogramm umfasst einerseits großformatige Historien Gemälde –

¹⁷ Wittkower 1964, S. 33.

¹⁸ Michelangelo Buonarroti Il Giovane war der zweite Sohn von Michelangelos Neffen und alleinigem Erben Lionardo (Wittkower 1964, S. 10; Vliegenthart 1977, S. 256).

Bildgeschichten vom Künstlerleben

jene an den Wänden zeigen Szenen aus dem Leben Michelangelos und einige allegorische Bilderfindungen, jene an der Decke thematisieren seinen Nachruhm –, andererseits kleinere, in Grisaille gemalte Bilder, mit Szenen, die sich auf verschiedene Charaktereigenschaften Michelangelos beziehen, sowie acht ebenfalls an der Decke angebrachte Personifikationen, die die Tugenden des Künstlers repräsentieren. Die Historien sind mit kurzen Legenden in lateinischer Sprache versehen, die die Identifikation der dargestellten Szenen erleichtern. Bei der Szenenauswahl lassen sich dabei etliche Überschneidungen mit dem Zyklus von 1564 finden. Noch mehr als das Vorbild betont die Ausstattung aber den ewigwährenden Ruhm des Künstlers und die Verherrlichung seiner Person, während seine tatsächliche künstlerische Betätigung in den Hintergrund tritt.

Als Teil der Ausstattung des Familienpalastes verfolgt der Gemäldezyklus verständlicherweise eine andere Agenda als das für die Begräbnisfeier geschaffene Pendant. So ist das Ziel der Ausstattungsidee sicherlich ein repräsentatives: Hier soll die Verherrlichung Michelangelos per Assoziation nicht zur Nobilitierung seines Berufsstandes und der Akademie instrumentalisiert werden, sondern vielmehr zum Ruhme der Familie Buonarroti, deren berühmtester und wichtigster Vertreter er zweifellos war, beitragen.

Abgesehen von den beiden Michelangelo-Zyklen ist aus der frühen Neuzeit lediglich ein weiteres Beispiel bekannt, indem das Leben eines einzelnen Künstlers in einer Bildserie dargestellt wird. Es handelt sich dabei um einen von Federico Zuccari (ca. 1541-1609) wahrscheinlich in den 1590ern konzipierten Zyklus, der das Leben – genauer gesagt die Jugend- und Lehrjahre – seines Bruders Taddeo (1529-1566) zum Inhalt hat. Die Serie dokumentiert Taddeos Schwierigkeiten bei der Suche nach Arbeit in der Stadt Rom und seine Misshandlung durch Verwandte und Lehrmeister, aber auch sein hartnäckiges Streben nach Wissen und Können durch das Kopieren von Meisterwerken der Renaissance und der Antike, und schlussendlich seinen Triumph über die Widrigkeiten und das Erringen künstlerischer Größe.¹⁹ Ganz anders beim Michelangelo-Zyklus werden hier also nicht die verschiedenen Facetten des

¹⁹ Kat. Ausst. Getty Museum 2007, S. 1.

durch künstlerische Tugenden erreichten Ruhmes dargestellt, sondern vielmehr wird der schwierige, mühevoll Weg dorthin thematisiert.

Obwohl der Zyklus nur in Form von Skizzen erhalten ist, wird aufgrund der besonderen, unterschiedlichen Formen der Bildfelder angenommen, dass es sich um Entwürfe für eine Architekturausstattung handelt. Wenngleich auch in Erwägung gezogen wurde, dass die Szenen für die Ausstattung der Decke in Zuccaris Florentiner Studio vorgesehen waren,²⁰ scheint es angesichts des Inhalts des Zyklus und vor allem durch den deutlich erkennbaren Rom-Bezug wahrscheinlicher, dass es sich um einen unausgeführten Teil der Ausstattung der Casa Zuccari in Rom handelt, wobei laut Christina Strunck sowohl die Galerie als auch die Sala del Disegno als vorgesehene Standorte in Frage kämen.²¹ Wäre die letztere Hypothese zutreffend, ließe sich angesichts der Tatsache, dass Federico Zuccari in seinem Testament die Weiterverwendung des Familienpalastes als Heim und Anlaufstätte für mittellose, junge Künstler vorgesehen hatte,²² der didaktische Charakter der Ausstattung, in der den Schülern die Schwierigkeiten des Künstlerlebens, aber auch die Möglichkeit, diese durch vorbildliches Verhalten zu überwinden, vor Augen gestellt werden, plausibel erklären. Neben diesem didaktischen Zweck, der den Zyklus als Lektion für junge Künstler erscheinen lässt, ist jedoch anzunehmen, dass die Inszenierung Taddeo Zuccaris als großes Vorbild auch auf eine Aufwertung seiner eigenen Person – und, per Assoziation, auch der seines Bruders Federicos – abzielt.

Wie schon bei den ersten beiden Beispielen lässt sich also wieder feststellen, dass es bei der Darstellung des Lebens der historischen Künstlerpersönlichkeit nicht ausschließlich um die historische Dokumentation oder die Verherrlichung des betreffenden Künstlers selbst geht, sondern, dass es neben diesem offenkundigen Ziel auch eine verborgenere Agenda gibt, die dem Initiator oder Konzeptor selbst oder einem ihm am Herzen liegenden Zweck dient.

²⁰ Wazbiński 1985.

²¹ Strunck 2007, S. 116.

²² Strunck 2007, S. 117.

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Alle drei frühneuzeitlichen Beispiele zeichnen sich durch eine direkte, verwandschaftliche oder anderweitige Beziehung des Auftraggebers oder Konzeptors zum dargestellten Künstler sowie durch eine gewissermaßen eigennützige Agenda aus. Inhaltlich lassen sich angesichts der Verschiedenheit der dargestellten Künstlerpersönlichkeiten viele Unterschiede beobachten. Während Michelangelo am Gipfel seines durch künstlerische Verdienste erlangten Ruhms gezeigt wird, erzählt der Zuccari-Zyklus die Geschichte eines nicht ohne Komplikationen verlaufenden, künstlerischen Werdegangs, der schließlich aber ebenfalls in großen Ruhm mündet und die Aufnahme in den Kanon der wichtigsten Künstler seiner Zeit erlaubt. In beiden Fällen wird dabei auf unterschiedliche Weise die gesellschaftliche Stellung des Künstlers und sein Streben nach sozialer Besserung in der frühen Neuzeit reflektiert.

2.1.2. Historisch-biographische Künstleranekdoten seit 1750

Während die drei besprochenen Beispiele in der frühen Neuzeit als Einzelfälle solcher biographischer Darstellungen zum Leben von Künstlerpersönlichkeiten im Bild angesehen werden können, zeichnet sich ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Veränderung ab. Parallel zum erneuten Aufschwung der Historienmalerei im Kontext der Salons und ihrer gleichzeitig zunehmenden thematischen Öffnung gegenüber historischen Themen, die nicht nur der Bibel oder der antiken Mythologie entstammen, sondern auch der rezenten Geschichte entnommen sein können,²³ wird auch die Darstellung von Szenen aus dem Leben von historischen Künstlerpersönlichkeiten der Neuzeit zu einem immer beliebter werdenden Bildthema.²⁴ Wie Francis Haskell erläutert, wurde – trotz der Existenz vereinzelter früherer Beispiele mit vergleichbarem Inhalt – mit der Etablierung jener anekdotischen Gemälde, welche dem Leben früherer Meister gewidmet sind, als spezielle Form der Historienmalerei, gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Grunde ein neuer Bildgegenstand erfunden.²⁵

²³ Gaehtgens 1996, S. 40-1.

²⁴ siehe die statistischen Daten zur Häufigkeit von Künstleranekdotenbildern in der französischen Salonmalerei bei Haskell (1987, S. 94).

²⁵ Haskell 1987, S. 91.

Historische Einbettung

Die meisten der Künstleranekdotenbilder nach 1750 entstehen im Kontext der französischen Salons oder stammen aus dem Umfeld der deutschen Romantik. Aber auch Beispiele aus anderen europäischen Ländern wie Italien oder England lassen sich finden.²⁶ Im Gegensatz zu den frühneuzeitlichen Beispielen treten sie größtenteils nicht in Form von Zyklen auf, sondern nehmen die Gestalt von monoszenischen Einzelbildern an, die eine einzige, markante Anekdote aus dem Leben eines Künstlers darstellen.²⁷ Dabei lässt sich beobachten, wie sich ein Kanon von typischen Bildideen beziehungsweise -schemata herausbildet, dessen Grundmotive zum Teil bereits in den frühneuzeitlichen Zyklen vorweggenommen wurden. Zu den wichtigsten wiederkehrenden Motiven, die in den verschiedensten Variationen abgewandelt werden, zählen laut Petra Kuhlmann-Hodick etwa „die Zusammenkunft des Künstlers mit politischen und kirchlichen Größen seiner Zeit, die Beauftragung des Künstlers, die szenische Erweiterung des Atelierbildes, die Darstellung berühmter Werke im Kontext des Bildes und die Darstellung des Künstlers auf dem Sterbelager“.²⁸

Eines der frühesten Sujets, das schon vor 1800 mehrmals ins Bild gesetzt wird, ist der Tod Leonardos in den Armen des französischen Königs Franz I. Es wurde das erste Mal 1778 von Angelika Kauffmann²⁹ und in den nächsten Jahrzehnten noch etliche Male dargestellt.³⁰ Die Auswahl dieser Szene kann einerseits im Kontext der schon von Robert Rosenblum beschriebenen, allgemeinen Beliebtheit von Totenbett-Szenen zu jener Zeit gesehen werden,³¹ die sich auch in der Anwendung des Bildschemas auf andere Künstler zeigt,³² andererseits ist das Ereignis aufgrund der Prominenz *beider* seiner Protagonisten von ausreichender historischer Bedeutung, um ihre bildliche Darstellung schon in jener Zeit zu legitimisieren, in der die Gattung des Künstlergenres noch nicht

26 Siehe Kuhlmann-Hodick 1993, Band II, S. 145-80.

27 Kuhlmann-Hodick 1993, Band I, S. 224.

28 Kuhlmann-Hodick 1993, Band I, S. 275-6

29 Angelika Kauffmann, Der Tod Leonardos in den Armen Franz I. Ausgestl. London, Royal Acad. 1778 (Nr. 174). Verschollen.

30 Vgl. Kuhlmann-Hodick 1993.

31 Rosenblum 1967, S. 28-37.

32 Siehe Kuhlmann-Hodick 1993, Band 2, 145-80.

Bildgeschichten vom Künstlerleben

fest im Kanon der historistischen Malerei fixiert war.³³ Bald wurden jedoch auch Szenen aus dem Leben von Künstlern, die nicht direkt mit einem Herrscher in Verbindung standen darstellungswürdig, was den Szenekatalog noch erweiterte. Die von Francis Haskell für den französischen Salon vorgenommene statistische Auswertung der Rolle des Bildthemas für die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, welche zeigt, dass es zwischen 1804 und 1886 keinen einzigen Salon gab, in dem nicht wenigstens ein Künstleranekdotenbild vertreten gewesen wäre, dass diese Zahl jedoch in der Blütezeit zwischen etwa 1830 und 1860 bisweilen auf fast zwanzig pro Salon stieg,³⁴ kann als symptomatisches Anzeichen für ein europaweites Phänomen gesehen werden.

Während der Tod des Leonardo dabei die ganze erste Hälfte des 19. Jahrhundert über eines der beliebtesten Bildthemen blieb, wurde das Repertoire schnell auf andere Künstler und andere Themen ausgeweitet. Raffael selbst war, worauf noch zurückzukommen sein wird, nach Leonardo einer der ersten Künstler, aus dessen Leben Szenen zur Verbildlichung ausgewählt wurden. Vor allem in Frankreich kam bald auch Poussin eine solche Behandlung zu, während in Deutschland Albrecht Dürers Leben zum Inhalt unzähliger Gemälde und Grafiken wurde. Weitere beliebte Kandidaten waren Michelangelo, Giotto, Fra Angelico, Cranach, Tizian und Rubens.³⁵ Neben der Auswahl der Künstler ist auch die Auswahl der Szenen signifikant. Wie bereits erwähnt, lässt sich dabei eine relativ begrenzte Anzahl von Bildtypen identifizieren, die mit Referenz auf die spezifischen Lebensläufe abgewandelt werden. Neben den Totenbetszenen, die den Künstler in seinen letzten Minuten für gewöhnlich umringt von Freunden und Bewunderern, seltener vereinsamt und verarmt darstellen, spielen auch Darstellungen der Beziehungen der Künstler zu ihren Mäzenen und den wichtigsten politischen Größen ihrer Zeit eine wichtige Rolle. Ebenfalls beliebt sind Szenen, die die Beziehungen von Künstlern untereinander thematisieren, seien es Künstlerfreundschaften, Lehrer-Schüler-Verhältnisse oder Künstlerrivalitäten. Auch Szenen, die sich der Entstehung bekannter Werke oder

³³ Haskell 1987, S. 92-4.

³⁴ Haskell 1987, S. 94.

³⁵ Siehe Kuhlmann-Hodick 1993, Band 2, S. 145-80, sowie die Auflistung der in den Gemälden der französischen Salons vertretenen Künstler nach Schulen bei Haskell (1987, S. 98-102).

Historische Einbettung

dem Topos der Inspiration des Künstlers widmen, kehren in den unterschiedlichsten Variationen wieder. Schlussendlich werden bisweilen Szenen aus dem Privatleben der Künstler, vor allem, wie etwa im Falle Raffaels oder Filippino Lippis, deren legendäre Liebschaften gerne dargestellt.

Angesichts der ungemeinen Beliebtheit der Künstleranekdotenbilder stellt sich auch die Frage nach dem Grund für diese Popularität. Ein Faktor ist dabei sicherlich der exemplarische Wert der Szenen, die instrumentalisiert werden können, um bestimmte Inhalte zu tragen und Grundaussagen zu treffen, etwa wenn sie – wie zuvor schon so viele der Szenen, die für die Michelangelo-Zyklen ausgewählt wurden – die Ehrerbietung einer wichtigen Herrscherpersönlichkeit gegenüber einem zeitgenössischen Künstlergenie thematisieren. Es wurde schon oft beobachtet, dass Szenen aus dem Leben von Künstlerpersönlichkeiten für die ausführenden Künstler oder Künstlerinnen den idealen Stoff zur Selbstreflexion, zur Thematisierung der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers, von künstlerischen Idealvorstellungen und Ansprüchen sowie kunsttheoretischen Positionierungen bieten. Schon bei den frühneuzeitlichen Beispielen war festzustellen, dass die Konzeptoren und Auftraggeber der Projekte selbst Künstler waren oder sich mit den Anliegen von Künstlern befassten. Auch nach 1750 spielt der Aspekt der künstlerischen Selbstreflexion und der Identifikation mit dem Dargestellten eine wichtige Rolle bei der Verbildlichung von Künstleranekdoten. Durch die verstärkte künstlerische Autonomie und die Offenheit der Produktion für den Kunstmarkt bietet sich sogar vermehrt die Möglichkeit zu dieser Selbstreflexion im Bild.

Es ist signifikant, dass zunehmend Historienthemen aus der neuzeitlichen Geschichte und nicht etwa antike Anekdoten als Vehikel gewählt werden – immerhin hätte etwa die Anekdote von Alexander und Parrhasios ganz ähnliche Implikationen gehabt wie die Darstellungen der neuzeitlichen Künstler mit ihren Mäzenen. Auffällig ist auch, dass im Gegensatz zu den besprochenen Zyklen zu Michelangelos oder Taddeo Zuccaris Leben die Beschäftigung mit einer bestimmten künstlerischen Persönlichkeit nicht durch eine persönliche Verbindung des Künstlers oder Konzeptors motiviert sein muss, sondern auch auf der persönlichen Bewunderung für einen alten Meister oder auf allgemeinem

historischen Interesse fußen kann. Stattdessen führt nun der Gedanke, dass auch aus historischen Ereignissen der jüngeren Geschichte wichtige und universelle Wahrheiten abgelesen werden können zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Ereignissen aus der neuzeitlichen Geschichte, welche aus einem besonderen historischen Interesse heraus dargestellt werden. Angesichts der Tatsache, dass die Werke zwar aus der Eigeninitiative der Künstler heraus, doch immer noch hauptsächlich für den Verkauf am Kunstmarkt geschaffen werden, ist dabei neben der Person des Künstlers oder der Künstlerin auch die Rolle des Publikums zu bedenken. Die Werke werden nicht für einen spezifischen Auftraggeber oder gar nach einem von jenem entwickelten Konzept geschaffen, dienen aber auch nicht nur der Selbstreflexion des Künstlers oder der Künstlerin, sondern sind im wesentlichen für ein Publikum konzipiert, dem sie zum Verkauf dargeboten werden, sodass das Interesse der Öffentlichkeit an den dargestellten Themen eine Voraussetzung für den Erfolg der Werke ist. Sie sind somit symptomatisch für ein verstärktes Interesse an historischen Themen innerhalb der bildenden Kunst und im allgemeinen. Die Beliebtheit von bildlich dargestellten Künstleranekdoten ist also im größeren Zusammenhang der allgemeinen historistischen Tendenzen der bildenden Kunst zu sehen, im Zuge derer die Rekonstruktion von Geschichte ein zentrales Anliegen der Historienmalerei und ihrer Käuferschaft wird.³⁶ Gleichzeitig ist aber auch von einem spezifischeren Interesse der Kunstkenner- und käuferschaft an der Figur des Künstlers und an kunsthistorischen Themen selbst auszugehen, welches durchaus als Parallele zur Etablierung der Kunstgeschichte als Wissenschaft und der seit dem 19. Jahrhundert mit wissenschaftlichen Ansprüchen betriebenen Erforschung der Biographien von Künstlern der Vergangenheit gesehen werden kann. Tatsächlich lässt sich der neue Trend also aus der Kombination des für die Zeit typischen Interesses an historistischen Bildern und eines neu beflügelten Interesses an der Geschichte der Kunst mit dem seit dem Beginn der frühen Neuzeit immer deutlicher zum Vorschein tretenden Anliegen der künstlerischen Selbstreflexion erklären, welche, geschürt durch die Neubewertung der Rolle der Kunst und des Künstlers

³⁶ Haskell 1971, S. 55; Kuhlmann-Hodick 1993, Band 1, S. 224.

innerhalb der Gesellschaft, gegen Ende des 18. Jahrhunderts neue und erweiterte Ausdrucksdimensionen annimmt. Eine Sonderform der Vergangenheitsdarstellung, die im 19. Jahrhundert virulent wird und nicht nur die Historienmalerei allgemein, sondern auch die Künstleranekdotendarstellungen betrifft, ist beispielsweise die patriotisch-nationalistische. So werden die Leistungen der größten Künstler der Vergangenheit aktualisiert um den Ruhm und die Größe der Nation zu beweisen, das Gedenken an die alten Meister wird patriotisch-nationalistischen Zwecken unterstellt. Vor allem in Frankreich und in Deutschland lässt sich diese Tendenz beobachten, wobei französische Künstler sich dabei vor allem auf Poussin, deutsche hingegen auf Dürer – man denke nur an die Dürerfeier in Nürnberg im Jahr 1828 – berufen.

2.2. Die Raffaelverehrung des 18. und 19. Jahrhunderts und die Beschäftigung mit der Figur Raffaels in der Kunst

Einen nicht unwesentlichen Anteil an den gemalten Künstleranekdoten des 19. Jahrhunderts machen Darstellungen aus dem Leben Raffael Sanzios von Urbino aus. Dies ist nicht nur mit der Beliebtheit von Künstleranekdotenbildern im allgemeinen, sondern auch mit dem Phänomen der besonderen Verehrung des Künstlers im 19. Jahrhundert in Verbindung zu bringen. Tatsächlich ist das Phänomen der Raffaelrezeption nicht auf das 19. Jahrhundert beschränkt. Bereits kurz nach dem Tod des Künstlers im 16. Jahrhundert setzte die mit der intensiven Rezeption des Werkes einher gehende Verehrung der Künstlerpersönlichkeit ein und überdauerte konstant, wenn auch in verschiedenen Ausformungen, die Geschichte.³⁷ Durch den Einfluss verschiedener Faktoren spitzte sich diese Verehrung an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert allerdings zu einem regelrechten Kult zu. Das Phänomen ist oft beobachtet worden und in den vergangenen Jahrzehnten auch vielfach Gegenstand der Forschung geworden.³⁸ Gilbert Heß, Elena Agazzi und Elisabeth Décultot beschreiben im Vorwort zu dem von ihnen herausgegebenen Sammelband zum Thema der Raffael-Verehrung im 19. Jahrhundert auf treffende Weise die besondere und zentrale

³⁷ vgl. etwa Fagiolo/Madonna 1990; Höper 2001.

³⁸ Heß/Agazzi/Décultot 2012.

Rolle, die Raffael in der Wahrnehmung und in der Vorstellungskraft der Menschen des 19. Jahrhunderts einnahm:

Raffael war in diesem Zusammenhang mehr als nur eine historische Gestalt. Er wurde zum Paradigma – auf ihn wurden nicht nur kunsttheoretische, sondern auch religiöse und gesellschaftliche Konzepte projiziert, welche die ideale Stellung des Künstlers und Menschen in seiner Zeit benannten. Sie beschreiben die Möglichkeiten künstlerischen Schaffens, dessen religiöse und mythologische Grundlagen und institutionelle Einbindung. Damit führen sie zu den grundlegenden Fragestellungen des 19. Jahrhunderts: Mit ihnen wird das Verhältnis von Gegenwärtigkeit und Historizität ebenso greifbar wie die Diagnose einer zunehmenden Verwissenschaftlichung und Reflexion, die Sehnsuch nach Unmittelbarkeit und die Frage nach der nationalen und transnationalen Identität.³⁹

Die Ubiquität der Raffael-Verehrung scheint nicht zuletzt dadurch ermöglicht worden zu sein, dass sie je nach Zeit, Ort und ideologischem Kontext so unterschiedliche Ausprägungen erfahren konnte und dass die Person Raffael, wie auch sein Œuvre, dessen Vielseitigkeit und *universalità* ja sprichwörtlich geworden sind, auf die unterschiedlichste Weise gedeutet werden und als Vehikel für die gegensätzlichsten Kunstauffassungen instrumentalisiert werden konnte. So ist es typisch für diese „konträre[n] Lesarten des Künstlers“⁴⁰, welche sich beispielsweise entlang der Pole romantisch—klassizistisch, katholisch—protestantisch oder deutsch—französisch ausrichten, dass sie zumeist an eine Bevorzugung bestimmter Teilbereiche von Raffaels sehr variationsreichem Œuvre – wie etwa einer eindeutigen Präferenzierung des Frühwerks gegenüber dem Spätwerk – geknüpft sind.

Ein weiterer Aspekt, der Raffael zu einem idealen Kultobjekt machte, ist die Tatsache, dass schon seit Vasari neben seiner künstlerischen Begabung auch seine charakterlichen Vorzüge, seine Anmut und sein freundliches Wesen hervorgehoben wurden, so dass er in mehr als nur einer Hinsicht als Vorbild und idealer Künstler hochhaltbar war, dessen legendäre sittliche Vortrefflichkeit den bürgerlichen Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts entsprach.

Dass abgesehen von den von Vasari geprägten, positiven Angaben zu Raffaels Persönlichkeit relativ wenige Details über sein Leben bekannt waren, mag wiederum der Beflügelung der Fantasie seiner Verehrer und Verehrerinnen gedient haben, deren Bemühungen, die Lücken zu schließen verschiedene

³⁹ Heß/Agazzi/Décultot 2012, S. IX-X.

⁴⁰ Heß/Agazzi/Décultot 2012, S. X.

Historische Einbettung

Ausformungen erfuhr. Unter den literarischen sind wohl Ludwig Tiecks *Sternbalds Wanderungen* und Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, zwei der frühromantischen Gesinnung entsprungene Künstlerromane, die bekanntesten. In der bildenden Kunst dagegen gehören, wie schon im Falle Leonardos, Totenbettdarstellungen zu den frühesten Lieblingsthemen. Aber auch Darstellungen, die Raffaels Beziehung zu seiner Geliebten zum Thema haben, machten schon früh einen grundlegenden Anteil an der Raffaelikonographie aus.⁴¹ Abgesehen von den beiden erwähnten Themen, sind auch Darstellungen, die Raffael mit seinen Mäzenen, vor allem den Päpsten, zeigen, sowie Szenen, in denen Raffael beim Malen, beim Zeichnen oder im Moment der Inspiration abgebildet wird, beliebt.

Neben solchen künstlerischen Dokumentationen individueller, zeitgenössischer Raffaelwahrnehmungen ist letztlich auch das wissenschaftliche Interesse an der Person Raffaels als eine Folge seines besonderen Stellenwerts anzusehen. Die ersten wissenschaftlichen Raffaelmonographien entstehen gerade in jener Zeit, als der Raffaelkult europaweit seinen Höhepunkt erlebt. Antoine Chrysotôme Quatremère de Quincy (1755-1849) publiziert 1824 seine Raffaelmonographie, die als das erste wissenschaftliche Werk über Raffael überhaupt bezeichnet werden kann. Mit dem dritten Band der *Italienischen Forschungen, Über Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen* legt Carl Friedrich von Rumohr den ersten deutschen Beitrag zur Raffaelforschung vor, der allerdings noch gewisse Mängel aufweist. Erst Johann David Passavants 1839 publizierte Biographie *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* entspricht

⁴¹ Die früheste bekannte Darstellung des Themas erfolgte schon 1778, stammt von Johann Heinrich Füssli und befindet sich heute in der Staatlichen Kunstsammlung zu Weimar. Die lavierte Federzeichnung zeigt eine, von der Vasari-Anekdote angeregte Szene, in der Raffael beim Arbeiten in der Farnesina gezeigt wird, während im Hintergrund die schlafende Fornarina zu sehen ist. Ein weiteres frühes Beispiel stammt von Philipp Otto Runge, der 1798 die erste Begegnung zwischen Raffael und seiner Geliebten zeichnete (heute in der Hamburger Kunsthalle). Auch in einer Zeichnung von Fulchran Jean Harriet, die ebenfalls um die Jahrhundertwende entstanden zu sein scheint, und den Tod des Raffael zum Thema hat, spielt Raffaels Geliebte eine Rolle. Eine etwas andere Art der Darstellung wählte einige Jahre später, nämlich 1814, Jean-Auguste-Dominique Ingres für sein berühmtes und in mehreren Versionen ausgeführtes Gemälde *Raffael und die Fornarina* (z.B. in Cambridge, Massachusetts). Hier wird gleichsam die Entstehung von Raffaels *Fornarina*-Bildnis ins Bild gesetzt, wobei der Typus des Atelierbildes zur Anwendung kommt: Raffael und die Fornarina während einer – in dem im Bild festgehaltenen Moment gerade vorübergehend unterbrochenen – Porträtsitzung, dessen Ergebnis das heute noch erhaltene Gemälde Raffaels sein wird. Zur Geschichte der Bildidee siehe auch Hahn (1984).

wirklich den Standards einer „modernen Künstlermonographie“. ⁴² Wie Ernst Osterkamp dargelegt hat, ist es, neben generellen geschmacksgeschichtlichen Veränderungen, auch gerade jene aus der Verehrung der Künstlerpersönlichkeit heraus motivierte wissenschaftliche Erforschung Raffaels, die zu einer gewissen Entmystifizierung führt und schließlich auch das Ende des Kults einleitet. ⁴³

2.3. Die Brüder Riepenhausen und ihre Beschäftigung mit der Raffaelvita

Die Brüder Friedrich und Christian Riepenhausen wurden 1786 beziehungsweise 1787 in Göttingen als Söhne des Kupferstechers Ernst Ludwig Riepenhausen (1762-1840) geboren, welcher einerseits für seine Nachstiche mehrerer Werke William Hogarths sowie John Flaxmans bekannt ist, sich andererseits aber auch als Illustrator vieler in Göttingen publizierter wissenschaftlicher Werke einen Namen machte. ⁴⁴ Ebenso wie das künstlerische Ambiente des Elternhauses mit der umfangreichen, aus Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten alter und neuer Meister bestehenden Kunstsammlung des Vaters, ⁴⁵ bot das fruchtbare Umfeld der Universitätsstadt Göttingen, die mit Johann Dominik Fiorillo ein wichtiger Standort der frühen Kunstgeschichtsforschung war, den beiden Brüdern schon früh die Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit Kunst und Kunstgeschichte. So geprägt schlugen sie selbst eine künstlerische Laufbahn ein, besuchten die Kunstakademie in Kassel und schafften es bereits mit ihrem Erstlingswerk, einem in Umrisstichen gehaltenen Rekonstruktionsversuch der von Pausanias beschriebenen Wandgemälde Polygnots in der Lesche zu Delphi ⁴⁶, sich nicht nur den Respekt und das Wohlwollen Goethes, sondern auch erhebliche Bekanntheit einbringen.

Trotz dieses anfänglichen Vorstoßes in die klassizistische Richtung lässt sich auch ihre Nähe zur romantischen Bewegung und ihren Idealen nicht leugnen und ist vor allem an ihren freundschaftlichen Verbindungen zu

⁴² Osterkamp 2000, S. 423.

⁴³ Osterkamp 2000, S. 404.

⁴⁴ Kuhn-Forte 2001a, S. 1

⁴⁵ Kuhn-Forte 2001d, S. 28.

⁴⁶ Riepenhausen 1805.

Zeitgenossen wie Ludwig Tieck (1773-1853)⁴⁷ und den Brüdern August Wilhelm (1767-1845) und Friedrich Schlegel (1772-1829) abzulesen. Während eines Aufenthaltes in Dresden, im Jahre 1804 eine Hochburg der Frühromantik, lernten die Brüder den Maler Ferdinand Hartmann und den angehenden Kunsthistoriker Carl Friedrich von Rumohr⁴⁸ kennen, konvertierten zum Katholizismus und nahmen ihre neuen Vornamen Franz und Johannes an. Mit dieser Hinwendung zur Romantik öffneten sie sich auch künstlerisch neuen, der Romantik nahen Themengebieten, wie der auf Tiecks Erzählung basierende, 1804 konzipierte und 1806 publizierte Genoveva-Zyklus beweist.⁴⁹ Nach ihrer Reise nach Rom, die sie 1805 in Begleitung Carl Friedrich von Rumohrs und den Geschwistern Tieck antraten und von der sie niemals in die Heimat zurückkehrten, waren sie im Umkreis des Lukasbundes angesiedelt und unterhielten auch freundschaftliche Beziehungen zu vielen Mitgliedern, schlossen sich dem Bund der Nazarener allerdings selbst nie offiziell an und hielten stets einen gewissen ideologischen Abstand von der Bewegung.⁵⁰ Beim Versuch einer kunsthistorischen Einordnung der Brüder Riepenhausen wird daher auch oft darauf hingewiesen, dass die Brüder kunsthistorisch „zwischen den Stühlen“ saßen und am ehesten jener „komplizierten Übergangszeit [angehören], in der sich Elemente des Klassizismus und der Romantik mischen, teils in Widerspruch treten, teils eine harmonische Einheit bilden.“⁵¹

Auch nach der Übersiedlung nach Rom waren die Riepenhausen hauptsächlich als Zeichner und Hersteller druckgraphischer Werke tätig, bedienten sich jedoch in selteneren Fällen auch der Malerei. Die Brüder waren dafür bekannt, dass sie ihre Werke stets gemeinsam konzipierten, ausführten und signierten, sodass die Händescheidung bis heute nicht leicht fällt. Die künstlerische Laufbahn der Riepenhausen war allerdings nach ihrem vielversprechenden Beginn nicht immer von Erfolg, sondern häufig auch von wirtschaftlichen Schwierigkeiten und Missständen geprägt. Vor allem nach dem

47 Zu der Beziehung der Brüder Riepenhausen zu Ludwig Tieck siehe Kuhn-Forte (2001b, S. 103-4).

48 Zu der Beziehung der Brüder Riepenhausen zu Rumohr siehe Kuhn-Forte (2001b, S. 105).

49 Riepenhausen 1806.

50 Kuhn-Forte 2001b, S. 96.

51 Kuhn-Forte 2001d, S. 27.

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Tod des älteren Bruders Franz im Jahr 1831 hatte der hinterbliebene Johannes zunehmend mit finanziellen Problemen zu kämpfen, bis er schließlich 1860 verarmt starb.⁵²

Als Zeichner und Kupferstecher stellten die Riepenhausen ihre künstlerischen Fähigkeiten – wie schon ihr Vater vor ihnen – immer wieder in den Dienst der Wissenschaft und beschäftigten sich mit der graphischen Dokumentation künstlerischer Werke der Vergangenheit, wobei die antike Kunst sowie die vorraffaelitische Malerei Italiens zwei ihrer ausgeprägtesten Schwerpunkte darstellten. Doch nicht nur bei dieser wissenschaftlich-dokumentarischen, auf grafische Vervielfältigung abzielenden Tätigkeit, auch in ihren originalen Werken spielt die Beschäftigung mit der Kunstgeschichte eine wichtige Rolle und zieht sich wie ein roter Faden durch ihr Oeuvre. Der Drang zur wissenschaftlichen Dokumentation und Erforschung der Geschichte der Kunst auf der einen Seite und der Hang zur romantischen Verklärung der großen Meister der Vergangenheit, ihrer Werke und ihrer Leben sind zwei zu Beginn des Jahrhunderts noch nicht völlig entgegengesetzte, aber dann immer weiter auseinanderwandernde Pole, zwischen denen auch die Brüder schwankten.

Neben den bereits erwähnten Werken mit wissenschaftlichem Anspruch, die der Aufnahme und Dokumentation der Werke der Meister der Vergangenheit dienen sollen, widmen sie sich auch der freieren Auseinandersetzung mit dem Thema Kunst sowie der Figur des Künstlers, die wiederum zumeist in ein historistisches Gewand gekleidet wird. Dabei spielt vor allem die Person Raffaels eine wichtige Rolle. Die Insbildsetzung von Szenen aus seinem Leben beschäftigte die Brüder Riepenhausen zeitlebens.

Bereits kurz nach ihrer Ankunft in Rom im Jahr 1805 begannen sie mit der Arbeit an einem Zyklus zum Leben Raffaels. 1806 war eine erste, aus acht Szenen bestehende Fassung fertiggestellt, die von Giuseppe Antonio Guattani in seinen *Memorie Enciclopediche Romani sulle Belle Arti* beschrieben wird.⁵³ Die in dieser frühesten Version enthaltenen Szenen überschneiden sich zum Teil mit der 1816 publizierten Serie. Es handelt sich um die *Geburt Raffaels mit allegorischen*

⁵² Kuhn-Forte 2001d, S. 38-40.

⁵³ Guattani 1806, S. 125-7.

Figuren, den Abschied von der Mutter beim Verlassen Urbinos, die Ankunft bei Perugino, die Wanderung nach Città di Castello, Raffael beim Malen seiner ersten Heiligen Familie, den Empfang in Rom durch Julius II und Bramante, ein Bild das als „la commissione datagli di dipinge nel Vaticano“ bezeichnet ist, und Raffael wohl mit Papst Julius II., vielleicht auch mit Leo X. zeigt und den Tod des Künstlers. Eine der Vorzeichnung (Abb. 26) aus dieser Konzeptionsphase hat sich erhalten, befindet sich im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt und wird auf 1806 datiert. Der Entwurf zeigt die Szene mit Raffaels Abschied von der Mutter und weist noch einige deutliche kompositionelle und stilistische Unterschiede zur ausgeführten Version auf. Ein weiteres Werk, das sich mit dem Leben Raffaels befasst und aus der frühesten Konzeptionsphase stammen könnte, zeigt Raffael, wie er von seinem Lehrer Perugino unterrichtet wird (Abb. 27). Die im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Berlin befindliche lavierte Federzeichnung, die am unteren Rand signiert ist und von Franz Riepenhausen stammt, korrespondiert aber weder direkt mit den von Guattani beschriebenen Bildthemen, noch mit den schließlich gedruckten Szenen. Der nächste Hinweis auf die Entwicklung des Raffael-Projekts findet sich vier Jahre später in einem 1810 datierten Brief von Zacharias Werner, der über eine von ihm verfasste „Canzone“ in Anlehnung an den Riepenhausen’schen Bilderzyklus berichtet.⁵⁴ Vom Inhalt der Canzone aus zu schließen, dürfte der Zyklus zu diesem Zeitpunkt, jedenfalls was die Auswahl der Szenen betrifft, in seiner endgültigen, schließlich auch publizierten Form bestanden haben, obwohl Werner nicht alle Tafeln ausdrücklich beschreibt.⁵⁵ Es sollte weitere sechs Jahre dauern, bis das Stichwerk bei den Verlegern Warrentropp und Wenner in Frankfurt tatsächlich auch publiziert wurde. Aus der Zeit der Publikation hat sich eine weitere Zeichnung der Abschiedsszene in Raffaels Elternhaus erhalten, die mit „Riepenhausen Rom 1816“ bezeichnet ist, und eine leicht veränderte Version der im Zyklus vertretenen Szene zeigt, die wohl zum einzelnen Verkauf bestimmt war (Abb 29).⁵⁶

⁵⁴ Werner/Floeck 1914, S. 227-8.

⁵⁵ Werner/Zedlitz 1970, S. 1-53.

⁵⁶ Kuhn-Forte 2001c, S. 166.

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Auch nach der Publikation des ersten Zyklus riss die Beschäftigung der Brüder mit der Raffaelvita nicht ab. Aus den Zwanzigerjahren haben sich einige Zeichnungen und Gemälde mit Szenen aus dem Leben Raffaels erhalten, andere sind dokumentiert. So gibt es mehrere Ausführungen von der 1820 entwickelten Komposition zu Raffaels Traum oder Vision, bei der es sich um eine weiterentwickelte Version einer Szene aus dem ersten Zyklus handelt. In diesem, mindestens zweimal ausgeführten Bild⁵⁷ sieht man den vor der Staffelei eingeschlafenen oder in Gedanken versunkenen Raffael sowie die Vision der Sixtinischen Madonna. Weiters wurde eine Version dieses Sujets als Pendant zu einem Gemälde, in dem Raffael die Fornarina malt, von den Riepenhausen 1829 im Palazzo Caffarelli in Rom ausgestellt – beide Bildthemen sollten später im zweiten Zyklus des Johannes Riepenhausen wieder aufgegriffen werden.

Schließlich haben sich auch aus der Zeit nach dem Tod Franz' einige Werke erhalten, bei denen es sich teilweise um Vorzeichnungen zu dem 1833 publizierten Zyklus, teilweise um eigenständige Gemälde handelt. So gibt es etwa im Berliner Kupferstichkabinett eine in Feder und Tusche ausgeführte Vorzeichnung zu Raffaels Tod, die bis auf einige Einzelheiten im Hintergrund, der als Teil des Zyklus publizierten entspricht. (Abb. 30) Außerdem sind einige bei Ausstellungen in den Dreißigerjahren zur Schau gestellte Gemälde Johannes' dokumentiert, darunter etwa eine Version von Raffaels Empfang bei Julius II., die 1833 bei der Ausstellung des Kunstvereins in Hannover gezeigt wurde sowie eine Version der Madonnenvision und eine von Raffaels Tod, welche beide bei der Akademieausstellung in Berlin im Jahre 1836 gezeigt wurden.⁵⁸

Wie der soeben gegebene Überblick über die Beschäftigung der Riepenhausen mit dem Leben Raffaels zeigt, war das Thema für die Brüder über Jahre hinweg eine fruchtbare Inspirationsquelle, die neben den publizierten Bildfolgen zu etlichen Varianten und Abwandlungen, aber auch zu gänzlich anderen Bildschöpfungen führte. Die intensivste Auseinandersetzung mit der Raffaelvita wurde aber sicherlich durch das Vorhaben, das Leben des Künstlers in Form einer Bilderzählung zu publizieren, ausgelöst, welches in einigem

⁵⁷ Kuhn-Forte 2001c, S. 168.

⁵⁸ Kuhn-Forte 2001d, S. 38.

Historische Einbettung

zeitlichen Abstand in Form von zwei verschiedenen Projekten umgesetzt wurde, deren Beschreibung, Analyse und Deutung sich die folgenden Kapitel nunmehr widmen.

3. Werkbeschreibung

Bei den Raffaelzyklen der Brüder Riepenhausen handelt es sich um Folgen von Kupferstichen, die als Mappenwerke publiziert und im Zuge dessen durch begleitendes Textmaterial ergänzt wurden. Der erste Zyklus wurde im Jahr 1816 in Frankfurt am Main von den Verlegern Warrentropp und Wenner publiziert und besteht aus zwölf Bildtafeln (Abb. 1 bis 12), die einander formal größtenteils angeglichen sind und mit Maßen von ca. 35 x 35 cm zumeist ein annähernd quadratisches Format aufweisen.⁵⁹ Nur drei der Bildtafeln weichen deutlich von den oben genannten Maßen ab, wobei die neunte Tafel (Abb. 9) ein deutlich querrechteckiges Format (37,8 cm x 45,3cm) aufweist und die beiden anderen – die Tafeln II und XI (Abb. 2 und Abb. 11) – durch ihre hochformatige Ausrichtung (23,8 cm x 32,1 cm und 30,2 cm x 38,1 cm) auffallen. Der erste Zyklus verfügt über ein aufwändiges, bildnerisch durchgestaltetes Fronzispiz (Abb. 1), auf dem neben dem Titelschriftzug auch eine allegorische Darstellung zu sehen ist. Diese überzeitliche Allegorie zeigt den kindlichen Raffael an der Seite einer Personifikation⁶⁰, unterhalb einer mit musizierenden und Schriftbänder betrachtenden Engeln besetzten Wolkenbank. Auch räumt dieser erste Zyklus dem im Typus an das angebliche *Selbstbildnis* in den Uffizien angelehnte Porträt Raffaels mit der zweiten Tafel (Abb. 2) ein eigenes Blatt ein. Die restlichen zehn Kupferstiche (Tafeln III - XII, Abb. 3 bis Abb. 12) zeigen dagegen Szenen aus dem Leben des Raffael.

Der zweite Zyklus, der 1833 in Rom publiziert wurde, setzt sich aus einem Bild- und Textelemente kombinierenden Titelblatt (Abb. 13) und zwölf narrativen Bildtafeln (Abb. 14 bis Abb. 25) zusammen, die in einem einheitlichen querrechteckigem Format von ca. 18 cm x 25 cm gehalten sind und mit Nummerierungen und Bildunterschriften versehen sind. Beim zweiten Zyklus wird auf eine allegorische Ausstattung des Frontispizes und auf eine ganzseitige

⁵⁹ Keine der Bilder sind exakt gleich groß, die Maße weichen bis zu 2 cm von dem angegebenen Mittelmaß ab.

⁶⁰ Die Figur verfügt über Attribute, die einerseits der Historia (Flügel, Lorbeerkranz, Schreibtafel), andererseits der Dichtkunst (Lyra) zugeordnet werden können, und gleicht in diesen Punkten der auch später in Tafel III wieder auftauchenden Figur, die im Begleittext als „Muse der Dichtkunst“ bezeichnet wird.

Werkbeschreibung

Wiedergabe des Porträts Raffaels verzichtet. Stattdessen ist das Bildnis in verkleinerter Form auf dem Titelblatt untergebracht, während die restlichen zwölf Stiche verschiedenen narrativen Szenen aus dem Leben des Künstlers gewidmet sind.

Beginnend mit seiner Geburt und frühesten Kindheit bis hin zu seinem Tod stellen beide Zyklen zusammen insgesamt fünfzehn verschiedene Szenen aus Raffaels Leben dar. Im Folgenden sollen die einzelnen Szenen in chronologischer Reihenfolge – also so, wie sie sich auf der Zeitachse von Raffaels Leben aneinanderreihen würden – beschrieben werden. Auf die Bedeutung, die die Szenen im Gesamtzusammenhang der beiden Zyklen annehmen, und auf die Auswirkungen, die das Einfügen der einen und Auslassen der anderen Szene für die Gesamtaussage des zusammenhängenden Bildnarrativs haben kann, soll dagegen erst an anderer Stelle eingegangen werden.

Bei beiden Zyklen beginnt Raffaels Lebensgeschichte mit einer Szene, die einen Zeitpunkt unmittelbar nach der Geburt beziehungsweise in der frühesten Kindheit darstellt. Das erste narrative Bild des ersten Zyklus (Abb. 3) zeigt eine Szene unmittelbar nach Raffaels Geburt. Im Hintergrund des nicht näher definierten Bildraumes sieht man ein mit Baldachin überdachtes Bett, in dem sich die erschöpfte Wöchnerin aufgerichtet hat und von einer Dienerin umsorgt wird. Im Gegensatz zu diesem realistischen Element im Hintergrund, wird der Vordergrund des Bildes von allegorischen Figuren bevölkert, deren Anwesenheit die Bedeutung der Geburt als epochemachendes Ereignis unterstreicht. Im Bildzentrum steht eine geflügelte, in ein wallendes Gewand gehüllte Gestalt, die den neugeborenen Knaben Raffael im Arm hält und ihn einer Gruppe von drei weiblichen Figuren präsentiert, die durch ihre Attribute als die Personifikationen der drei Künste Malerei, Musik und Dichtkunst identifizierbar sind. Oberhalb der Gruppe fliegen Genien und streuen Blüten herab, ganz rechts im Bild drängt sich ein kleiner Liebesgott.

Im zweiten Zyklus erfolgt die Eröffnung des Zyklus auf eine gänzlich andere Weise. Johannes Riepenhausen wählt für die Anfangsszene (Abb. 14) einen etwas späteren Zeitpunkt als den der Geburt selbst und zeigt Raffaels Mutter, wie sie ihren Sohn gerade stillt. Mutter und Sohn sind die einzigen

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Personen in der schlicht eingerichteten Stube, in der sich ein Bett und eine Wiege befinden. Die Mutter sitzt im Vordergrund des Bildes auf einem Schemel und hat gerade ihr Handarbeitszeug beiseitegelegt, um dem Kind die Brust zu geben. Der Blick der Mutter ruht liebevoll auf ihrem Sohn, der ihren Blick erwidert.

Als zweite Szene folgt auf das eröffnende Bild eine Episode aus Raffaels Kindheit, die in beiden Zyklen auf sehr ähnliche Weise dargestellt wird (Abb. 4 und Abb. 15). Sie spielt in einem Innenraum, der unschwer als Raffaels Elternhaus in Urbino gedeutet werden kann, und zeigt den kleinen Raffael bei seinen ersten Malversuchen an der Staffelei seines Vaters. Der Bub sitzt auf dem Schoß des an der Staffelei sitzenden Giovanni Santi beziehungsweise steht an seiner Seite und führt gerade einige Pinselstriche auf dem von seinem Vater begonnenen Gemälde aus. Vater und Mutter schauen ihm dabei zu, während abseits ein älterer Junge mit Farbenreiben beschäftigt ist. Links hinten gewährt ein Fenster den Ausblick in die Landschaft. Die Kompositionen sind in beiden Zyklen fast identisch und unterscheiden sich nur durch Details. Auffällig ist, dass Raffael im Zyklus von 1816 deutlich jünger erscheint und auf dem Schoß seines Vaters sitzt, dabei aber ohne Hilfe und zur scheinbaren Überraschung seiner Eltern an dem Bild, das die drei Marien am Grab darstellt, malt. Dagegen ist der Bub im zweiten Zyklus schon deutlich älter und steht an der Seite seines Vaters, der mit dem Finger auf eine Stelle der Leinwand deutet und seinem Sohn Anweisungen zu geben scheint. Bei dem in Arbeit befindlichen Gemälde handelt es sich in diesem Fall um eine *Verkündigung*. Die über Giovanni Santis Schulter schauende Mutter hat im ersten Zyklus Spinnzeug in der Hand, ist im zweiten aber ohne dieses Attribut dargestellt. Auch bei den im Raum verteilten Details finden sich Unterschiede. Während beim älteren Zyklus ein Marienbildnis an der Rückwand des Raumes hängt, fehlt dieses beim jüngeren; stattdessen liegen verschiedene Malutensilien herum, die beim ersten Zyklus wiederum nicht zu sehen sind. Schlussendlich ist auch der Fensterausblick ein anderer: der erste Zyklus zeigt eine weitläufige Landschaft mit einer Ruine und einer aufgehenden Sonne, der zweite einen vor dem Fenster stehenden Baum und eine kaum näher definierte Landschaft.

Werkbeschreibung

Die nächste Szene, die wieder in beiden Zyklen nahezu identisch vorhanden ist, zeigt *Raffaels Abschied vom Elternhaus* (Abb. 5 und Abb 16). Raffael steht zwischen seiner Mutter, die ihren Sohn zum Abschied innig umarmt, und seinem Vater Giovanni Santi, der mit Hut, Mantel und Wanderstock schon für die Abreise gerüstet ist und, seinen Sohn an der Hand nehmend, Anstalten macht, sich aus dem Bildraum hinauszubewegen. Unterschiede zwischen den beiden Darstellungen finden sich im Alter Raffaels – wieder erscheint er beim früheren Zyklus jünger – sowie in den Details: Während beim ersten Zyklus links im Hintergrund zwei junge Mägde zu sehen sind, die vor Abschiedsschmerz oder Rührung in Tränen ausgebrochen sind, wird diese Rolle im zweiten Zyklus von einer einzigen, älteren Dienerin übernommen, die rechts im Hintergrund steht. Überhaupt ist der Gesamtaufbau beider Kompositionen vom ersten zum zweiten Zyklus gespiegelt, sodass Giovanni und Raffael sich 1816 nach rechts aus dem Bild, 1833 aber nach links aus dem Bild fortbewegen werden. Auch in der gezeigten Architektur sind Unterschiede zu erkennen. Während beim älteren Zyklus drei hohe offene Arkadenfenster die Rückwand durchbrechen und den Ausblick auf eine Landschaft freigeben, sind die viel kleineren Fenster des zweiten Zyklus an den rechten Bildrand gerutscht, bestehen nur mehr aus zwei Arkaden und sind mit Vorhängen verhängt.

Auf die Abschiedsszene folgt in beiden Zyklen die unmittelbar daran anknüpfende Ankunftsszene, in der Raffael und sein Vater das Ziel ihrer Reise, nämlich die Werkstatt des Pietro Perugino, genannt il Perugino, in Perugia erreichen (Abb. 6 und Abb. 17). Die zentrale Dreiergruppe der Protagonisten wird von Perugino, Raffael und Giovanni Santi gebildet. Perugino sitzt an einer in der linken Bildhälfte aufgestellten Staffelei, wo er gerade an einer Madonna mit Kind malt, während ihm Giovanni Santi seinen Sohn vorstellt, und Raffael ihm mit der Zeichenmappe unter dem Arm entgegentritt und ihm die Hand reicht. In beiden Fällen ist rechts im Hintergrund eine Türöffnung zu sehen, durch die beim Zyklus von 1816 gerade eine Hausbedienstete hereinkommt, während sich dort in der Darstellung von 1833 eine Gruppe junger Burschen drängt, bei denen es sich wahrscheinlich um Schüler des Perugino handelt, die versuchen einen Blick auf den Neuankömmling zu erhaschen. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den

Bildgeschichten vom Künstlerleben

beiden Darstellungen ist im Erscheinungsbild Raffaels zu erkennen, welcher beim ersten Zyklus durch den gesenkten Kopf eher schüchtern und zurückhaltend, beim zweiten dagegen durch die aufrechte und offene Haltung sehr selbstbewusst wirkt.

Im ersten Zyklus folgt auf Raffaels Ankunft bei Perugino eine Szene, die im zweiten Zyklus gänzlich ausgelassen wird, nämlich *Raffaels Wanderung nach Città di Castello* (Abb. 7). Die Szene spielt im Freien und ist in eine idyllische, ländliche Landschaft eingebettet. Auf Hügeln am Horizont sind Bauwerke und Ruinen zu sehen, am rechten Bildrand liegt in weiterer Entfernung eine Stadt, deren Silhouette von einem Kirchturm geprägt ist. Im Mittelgrund erkennt man einen Schafhirten mit seiner Herde und einen Ochsenkarren. Im Vordergrund stehen vier junge Männer, die mit Wanderstöcken und Umhängetasche ausgestattet sind und in eine freundschaftliche Unterhaltung verwickelt zu sein scheinen. Der Jüngling ganz rechts, der mit dem Rücken zum Betrachter beziehungsweise zur Betrachterin steht, deutet mit dem Finger in die Ferne und weist damit auf die am Horizont erkennbare Stadt hin, bei der es sich wohl um das Ziel der Wanderung handeln soll.

Die nächste Szene, welche wieder in beiden Zyklen zu finden ist, zeigt *Raffael in Florenz beim Betrachten der dort ausgestellten Kartons Leonardos und Michelangelos* (Abb. 8 und Abb 18). In beiden Fällen erscheint Raffael in nachdenklicher Pose im Zentrum der Komposition und betrachtet, umgeben von einigen anderen Interessierten, die Kartons von Michelangelos Schlacht von Cascina sowie der – nur im ersten Zyklus dargestellten – Anghiari-Schlacht Leonardo da Vincis. Ein älterer Begleiter Raffaels, der dank seiner Mönchskutte als Fra Bartolomeo identifiziert werden kann, ist in beiden Versionen anwesend, wobei er im früheren Zyklus zwischen Raffael und das Gemälde getreten ist und mit der Hand darauf hinweist, im zweiten Zyklus aber hinter Raffael steht, während es Michelangelo selbst ist, der Raffael sein Werk erläutert. Abgesehen davon, dass die Bilder hinsichtlich der Grundkomposition gegeneinander gespiegelt sind, ist die Darstellung des ersten Zyklus außerdem insgesamt variiert und detailreicher gestaltet als die des zweiten. Gegenüber der ersten fehlen in der zweiten Version nicht nur Leonardos Karton, sondern auch der

Werkbeschreibung

rechts im Vordergrund sitzende junge Mann, der dabei ist, nach Michelangelos Gemälde zu zeichnen und einen auffälligen Blick aus dem Bild heraus wirft, sowie der links im Hintergrund sichtbare Ausblick auf die Kuppel und den Campanile des Florentiner Doms.

Im zweiten Zyklus folgt auf die Betrachtung der Kartons eine weitere Szene aus Raffaels Zeit in Florenz, die im ersten Zyklus nicht vorkommt (Abb. 19). Sie zeigt Raffael, wie er zu Gast in Fra Bartolomeos Studio ist. Der Bruder ist wieder in seine charakteristische Mönchskutte gekleidet und sitzt mit Pinsel und Farbpalette in der Hand vor einer links im Bild platzierten Staffelei, auf der eine Darstellung des Evangelisten Markus angebracht ist. Raffael steht hinter seinem Freund und lehnt sich lässig auf dessen Stuhllehne, während die beiden offenbar ein Gespräch über Farbe führen, wie Fra Bartolomeos Fingerzeig auf die Palette erahnen lässt. Auf einem Stuhl in der rechten Bildhälfte liegen ein Mantel und ein Hut, die wohl Raffael gehören, dahinter gibt ein rechteckiges Fenster den Ausblick auf einen Innenhof und einen Turm frei.

Wie erwähnt wird die oben besprochene Szene im ersten Zyklus nicht dargestellt. Dort folgt gleich auf die Betrachtung der Kartons eine Szene, die *Raffaels Fortgang aus Florenz* und den Abschied von den dort gefundenen Freunden darstellt (Abb. 9). Ähnlich wie die *Wanderung nach Città di Castello* spielt auch der *Abschied von Florenz* in einer Naturlandschaft. Die Riepenhausen verorten die Szene auf eine Landstraße außerhalb der Stadt Florenz, welche links am Horizont mit den charakteristischen Silhouetten ihrer prominentesten Bauwerke dargestellt ist. Zwischen der Stadt und dem Bildvordergrund schlängelt sich die Straße, auf der in immer weiterer Entfernung andere Reisende zu sehen sind. Raffael ist in Begleitung von fünf Freunden dargestellt, von denen er sich gerade verabschiedet. Im Vordergrund links steht eine Gruppe von Männern, die auf verschiedene Weise ihren Kummer über Raffaels Weggang zum Ausdruck bringen. Raffael steht zwischen Fra Bartolomeo und einem weiteren Freund, die ihn beide an den Händen halten, in der rechten Bildhälfte. Frontal ins Bild gesetzt neigt er seinen Kopf nach links, dem Fra Bartolomeo zu, der gerade zu ihm spricht und mit dem Finger in den Himmel weist.

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Die nächste Szene, die nun wieder in beiden Zyklen vorhanden ist, stellt *Raffaels Ankunft in Rom und seinen Empfang bei Papst Julius II.* dar (Abb. 10 und 20). In beiden Versionen sieht man Raffael, wie er vor dem Thron des Papstes niederkniet. An seiner Seite steht ein älterer Mann mit Halbglatze, identifizierbar als Donato Bramante, der Raffael in einer ermutigenden Geste an die Schulter fasst und dem Papst den Künstler zu präsentieren scheint. Erneut gibt es zwischen den beiden Darstellungen einige Unterschiede.

Im ersten Zyklus ist die Szene von der Komposition her sehr frontal aufgebaut. Das Geschehen entfaltet sich auf einer parallel zur Bildebene liegenden Achse, die von rechts, wo Raffael kniet, nach links, wo der Papst thront, verläuft. Der Thronraum, der sich nach hinten über Arkadenbögen auf eine Naturlandschaft hin öffnet, scheint rege frequentiert. Rund um den Thron des Papstes scharf sich eine Gruppe von drei Kardinälen, von denen zwei an seiner Seite Platz genommen haben und der dritte, ein Buch haltend, daneben steht. Rechts im Hintergrund sieht man eine weitere Dreiergruppe, die von ihrer Kleidung her zu schließen, Laien sind. Im zentralen Arkadenbogen an der Rückwand stehen außerdem zwei Wache haltende Landknechte, von denen einer mit Hellebarde und Schwert bewaffnet ist.

Gegenüber der Darstellung des ersten Zyklus weist jene des zweiten ein stark reduziertes Personal auf. Abgesehen von den drei Hauptakteuren befinden sich im Thronsaal außerdem nur mehr zwei Kardinäle, von denen einer an der Seite des Papstes Platz genommen hat, der zweite hinter seinem Thron steht und den Ellenbogen auf der Lehne aufgestützt hat. Durch eine rechteckige Türöffnung links im Hintergrund, auf deren Türrahmen eine Inschrift auf die Identität des hier Thronenden hinweist – erblickt man dieses Mal nur einen Landknecht mit Hellebarde. Was die Komposition betrifft, erscheint die Darstellung des zweiten Zyklus gegenüber der ersten Version gespiegelt – Raffael kniet links im Bild und wendet sich dem rechts im Bild thronenden Papst zu. Im Gegensatz zur strengen Parallelität der ersten Komposition fällt der Blick nun diagonal in den Raum.

Die nächste Szene zeigt *Raffael beim Malen der Sixtinischen Madonna.* Obwohl das Thema in beiden Zyklen zur Darstellung kommt, geschieht dies auf

Werkbeschreibung

sehr unterschiedliche Weise. Beim ersten Zyklus zeichnet sich das Bild (Abb. 11) durch sein Hochformat und die Tatsache, dass die Szene in eine Bogenarchitektur eingeschrieben ist, gegenüber den anderen Darstellungen der Bildfolge aus. Man sieht Raffael in der linken Bildhälfte mit dem Rücken zum Betrachter beziehungsweise zur Betrachterin mit dem Pinsel in der Hand vor einer Staffelei sitzen, auf der bereits das halb fertige Gemälde zu sehen ist. Sein Blick ist nach rechts und nach oben zur Mitte des Bildes hin gerichtet, wo Maria mit dem Jesuskind im Arm und flankiert von zwei Engeln auf einer Wolkenbank erscheint. Sowohl Maria als auch Jesus haben den Blick zum Künstler gewandt, der im Begriff ist, die Erscheinung auf die Leinwand zu übertragen. In der Szene ebenfalls anwesend ist der heilige Lukas, der am Buch und dem hinter ihm ruhenden Stier erkennbar ist. Mit dem Rücken zum Betrachter und zur Betrachterin stehend, blickt er über seine Schulter aus dem Bild heraus und deutet mit dem Finger auf den malenden Raffael.

Die Version des zweiten Zyklus (Abb. 21) bleibt formal dem Querformat der restlichen Szenen angeglichen. Die Dreieckskonstellation, die in der früheren Darstellung durch Raffael, die Madonna und den heiligen Lukas gebildet wird, wird für den zweiten Zyklus nicht übernommen. Der Heilige Lukas ist in der späteren Version überhaupt nicht mehr anwesend. Raffael sitzt auf einem Stuhl vor seinem am linken Bildrand aufgestellten, begonnenen Gemälde, das eindeutig als die Sixtinische Madonna identifizierbar ist, da die Heilige Barbara und die Putten am unteren Bildrand bereits auf dem Gemälde zu erkennen sind. Der Raum in der Mitte des Gemäldes, wo die Madonna zu erwarten wäre, ist aber noch leer. Raffael hat sich von seinem Gemälde abgewendet und stützt nachdenklich oder melancholisch den Kopf auf die Hand. Seine Augen sind gesenkt und er scheint in Gedanken versunken. In der rechten Bildhälfte ist wiederum die Madonna auf einer Wolke dargestellt, jedoch ohne die begleitenden Engel. Der fehlende Blickkontakt zwischen Künstler und Erscheinung lässt die Madonna weniger als tatsächlich anwesend, denn als eine Visualisierung dessen, was Raffael vor seinem inneren Auge sieht und sogleich auf die Leinwand übertragen wird, erscheinen.

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Auf die Szene mit Raffaels Marienvision folgen drei Szenen, die seinen weiteren Tätigkeiten in Rom gewidmet sind, jedoch nur im späteren Zyklus vorkommen. Die erste davon (Abb. 22) ist eine Variation der Szene, in der Raffael von Julius II. empfangen wird, und zeigt den Künstler in seiner Beziehung zu seinem zweiten päpstlichen Auftraggeber, Leo X. Die Szene zeigt den Papst und eine Anzahl von Kardinälen bei einem Besuch in Raffaels Studio. Der Papst hat auf einem Stuhl in der Mitte des Bildes Platz genommen und lässt sich von Raffael gerade den Plan des Petersdoms erläutern. Daneben steht ein junger Gehilfe des Künstlers und präsentiert einen Bozetto. Zwei Kardinäle stehen direkt hinter Leos Stuhl und verfolgen interessiert das Geschehen, einige andere Kardinäle und Gefolgsleute des Papstes sind im Raum verteilt und betrachten andere dort ausgestellte Werke, wie etwa Raffaels *Bildnis Leos X.*, das am linken Bildrand im Hintergrund zu sehen ist und gerade von zwei Kardinälen begutachtet wird.

Die darauf folgende Darstellung (Abb. 23) zeigt Raffael beim Malen des Porträts, das als Bildnis seiner Geliebten, der sogenannten Fornarina, bekannt wurde. Die Szene spielt in einem nicht näher definierten Innenraum, in dem links ein rundes Tischchen mit einer Blumenvase und einem Buch steht, rechts öffnet sich der Raum zu einem Balkon in, vor dem ein Orangenbaum steht und von dem aus man die Engelsburg erkennen kann. Raffael sitzt zentral im Vordergrund des Bildraumes und hat gerade beim Malen des Porträts innegehalten, um seinem Modell, das sich von seinem Sitzplatz erhoben hat, einen Blick auf das Werk zu gewähren. Der Maler blickt mit verliebt-verklärtem Blick zu seiner Geliebten auf, die einen Arm um ihn gelegt hat und mit Interesse das Porträt betrachtet. Interessant ist, dass Riepenhausen nicht nur die „echte“ Fornarina im Bild ihr Gewand hochraffen lässt, um ihre Brust zu bedecken, sondern auch der gemalten Fornarina eine keuschere Pose verpasst, die nicht völlig mit der in Raffaels Originalgemälde dokumentierten übereinstimmt.

Das nächste Bild (Abb. 24) zeigt *Raffael als Aufseher über die Ausgrabungen der antiken Denkmäler in Rom*. Die Szene spielt unter offenem Himmel und zeigt Papst Leo X., der die von Raffael initiierten Ausgrabungsarbeiten besucht. Am Horizont sieht man die Silhouette der

Werkbeschreibung

urbanen Landschaft Roms, und auf der rechten Seite ist hinter zwei kolossalen, antiken Säulenresten das Kolosseum zu sehen. Der Papst ist in Begleitung einiger Gefolgsleute, unter denen auch der Graf Baldassare Castiglione erkennbar ist, von links ins Bild getreten und trifft auf Raffael, dem er mit einer familiären Geste an die Schulter fasst. Raffael wiederum weist den Papst mit der Hand auf die Ausgrabungsarbeiten hin, die rechts im Vordergrund im Gange sind. Drei Arbeiter sind dort beschäftigt und haben gerade ein antikes Relief zutage gebracht, welches sie dem Kirchenoberhaupt präsentieren.

Als allerletzte Szene (Abb. 12 und Abb. 25) steht am Ende des ersten wie auch des zweiten Zyklus die Darstellung von *Raffaels Tod*. In beiden Fällen sieht man Raffael in seinem Sterbebett, umgeben von einer großen Anzahl trauernder Freunde und Bewunderer, die auf verschiedenste Weise ihrer Trauer Ausdruck verleihen. Einige weinen überschwänglich, andere verbergen das Gesicht oder haben in stiller Resignation den Kopf gesenkt. Direkt neben dem Bett steht ein Priester, der den Blick im Gebet gen Himmel richtet. Im Hintergrund der Darstellung sieht man Raffaels *Transfiguration*, das Gemälde, welches als Raffaels letztes Werk gilt. Der bedeutendste Unterschied zwischen der älteren und der neueren Version dieser Szene liegt wiederum in der gespiegelten Komposition – zuerst ist das Betthaupt auf der linken, dann auf der rechten Seite des Bildes. Außerdem lassen sich im zweiten Zyklus, nicht aber im ersten, unter den Trauergästen prominente Persönlichkeiten wiedererkennen. Der nobel gekleidete Herr, der sich bestürzt über Raffaels Bett beugt, ist wieder Graf Castiglione, während mit dem schlicht gekleideten, bärtigen Mann, der eher zurückhaltend mit verschränkten Händen am Fuße des Betts steht wohl Michelangelo gemeint ist.

4. Die textlichen Grundlagen

Wie bereits der historische Abriss gezeigt hat, begann die Beschäftigung der Riepenhausen mit dem Leben Raffaels bereits sehr früh, und zwar zu einer Zeit, zu der noch kein anderes Beispiel einer Darstellung des Lebens Raffaels im Zyklus existierte. Lediglich Jean-Auguste-Dominique Ingres, der ebenfalls für seine Raffaelverehrung bekannt war und sich von 1806 bis 1820 in Rom aufhielt,⁶¹ arbeitete an einem ähnlichen Projekt, das aber über die Planungsphase, aus der Notizen und einige Skizzen erhalten sind, nicht hinausging.⁶² Abgesehen davon waren auch von anderen Künstlern schon vereinzelte Szenen aus dem Leben Raffaels als monoszenische Historien ins Bild gesetzt worden, wobei die Auswahl der Szenen in jener frühen Phase noch beschränkt blieb.

Die Konzeption einer Raffaelikonographie im Zuge des 1816 publizierten Zyklus zum Leben des Künstlers ist folglich als eine Pionierarbeit der Riepenhausen anzusehen. Der zweite Zyklus erschien hingegen wesentlich später, zu einer Zeit, als Szenen aus dem Leben Raffael in der französischen Salonmalerei bereits zum Standardrepertoire geworden waren und sich der Darstellungskanon bereits wesentlich ausgeweitet hatte. Allerdings bauen die meisten Szenen des späteren Zyklus direkt auf den Bildideen und Kompositionen des ersten auf, sodass Einflüsse von außen keine große Rolle zu spielen scheinen. Auch für die fünf im Zuge des zweiten Zyklus neu konzipierten Szenen finden sich lediglich für zwei der Bildthemen – *Raffael und die Fornarina*, und *Raffael vor Leo X.* – direkte ikonographische Vorläufer.

In Ermangelung direkter ikonographischer Vorlagen stehen die Künstler vor der Herausforderung, eine bildliche Erzählung von Grund auf neu zu konzipieren. Das Ziel der folgenden Analyse ist es, die Konzeption der Raffaelikonographie im Spannungsfeld des Einflusses schriftlicher Quellen und der besonderen Möglichkeiten, Einschränkungen und Herausforderungen des Erzählens in Bildern zu erforschen. Es soll besprochen werden, nach welchen Gesichtspunkten die Auswahl der einzelnen Szenen erfolgt, welche schriftlichen

⁶¹ Kat. Ausst. Grand Palais 1983, S. 122.

⁶² Kat. Ausst. Grand Palais 1983, S. 467.

Texte als Quellen hinzugezogen werden, in welchem Verhältnis die bildliche Darstellung zu den Quelltexten stehen, und welche Strategien der Bilderzählung für die Vermittlung der daraus entnommenen Informationen und Sachverhalte zum Einsatz kommen.

4.1. Erzählen im Text und Erzählen in Bildern

Bei der Adaption von Inhalten aus schriftlichen Quellen für eine bildliche Darstellung stellen die grundsätzlichen Unterschiede von sprachlichem und bildlichem Erzählen eine Hürde dar, die es bei der Übertragung der sprachlichen Informationen in eine Bilderzählung für den Künstler zu überwinden gilt. Während die als Quelle dienenden historiographischen oder literarischen Texte die Geschehenszusammenhänge einer Geschichte ohne Probleme kontinuierlich wiedergeben, Vorblenden- und Rückblenden einbauen und von den spezifischen Geschehensmomenten abstrahierend Allgemeines darstellen können, stellen all diese Umstände für die Bilderzählung schwierige Aufgaben dar.

Grundsätzlich haben sich im Laufe der Geschichte der bildenden Kunst unterschiedliche Möglichkeiten des Erzählens im Bild herausgebildet. Franz Wickhoff hat schon 1895 drei verschiedene Kategorien zur Klassifikation von Bilderzählungen formuliert, die er die *kontinuierende*, die *distinguierende* und die *komplettierende* nennt.⁶³ Bei der *kontinuierenden* Darstellungsweise wird ein Geschehensverlauf veranschaulicht, indem die Protagonisten in einem einzigen, kontinuierlichen Bildraum wiederholt und bei unterschiedlichen, auf einander folgenden Handlungen dargestellt werden.⁶⁴ Die *komplettierende* Darstellungsweise zeigt - wie die *kontinuierliche* - zeitlich aufeinander folgende Ereignisse in einem Bildraum so, als würden sie gleichzeitig passieren, verzichtet dabei jedoch auf die wiederholte Darstellung von Personen. Während die Protagonisten in einer zentralen Haupthandlung gezeigt werden, werden auch Vorgeschichte und Folgen in Form von Nebenhandlungen im selben Bildraum dargestellt, um die Handlung zu komplettieren.⁶⁵ Weder die *kontinuierende* noch die *komplettierende* Darstellungsweise entsprechen den Regeln der Einheit von

63 Wickhoff 1912.

64 Wickhoff 1912, S. 9-10.

65 Wickhoff 1912, S. 14-5.

Ort und Zeit und widersprechen der natürlichen Seherfahrung, der zufolge man nur jene Dinge gleichzeitig sehen kann, die sich tatsächlich auch zur gleichen Zeit ereignen. Als dritte Möglichkeit der Bilderzählung nennt Wickhoff die „distinguierende“ Darstellungsweise, die „ausgezeichnete Szenen einzeln bringt oder aber, durch Rahmenwerk getrennt, nebeneinander stellt“⁶⁶ und einen „entscheidende[n] Moment [wählt], der die wichtigsten Personen des Textes zu einer gemeinsamen folgenreichen Handlung vereinigt, um sie uns in einem zweiten Bilde in anderer nicht minder bedeutender Situation zu zeigen, während in einem dritten und vierten wieder mit Überlegung ausgewählte Szenen die Erzählung fortsetzen.“⁶⁷ Bilderzyklen fallen, da sie die Handlung in einzelne Szenen aufspalten und jede davon in einem eigenen Bildraum darstellen, in die Kategorie der distinguierenden Darstellungsweise. Auch innerhalb der Kategorie der Bilderzyklen lassen sich jedoch Unterschiede feststellen, die davon abhängen, wie groß die Zeitintervalle zwischen den Einzelszenen ausfallen. Sind die Zeitintervalle so kurz, dass eine rasche Abfolge von unmittelbar aufeinanderfolgenden Szenen verwendet wird, um die einzelnen Momente eines Handlungszusammenhang darzustellen, könnte man dem Bildzyklus das Attribut „filmisch“⁶⁸ geben. Je größer aber die Intervalle, desto eher kann man tatsächlich von einer distinguierenden Darstellungsweise sprechen, bei der die wichtigsten Episoden einer weitläufigeren Geschichte eigentlich monoszenisch, als „stark komprimierte Einzelbilder“⁶⁹ dargestellt werden. Dies trifft notwendigerweise auf biographische Zyklen zu, die in nur wenigen Szenen einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten abdecken müssen. Dabei wird „der Zusammenhang zwischen den einzelnen Szenen stark strapaziert“⁷⁰, während jede einzelne Szene für sich im Prinzip eine eigene Geschichte darstellen muss.

Es gibt also verschiedene Elemente, die für das Erzählen einer Lebensgeschichte im Zyklus relevant sind. Die Auswahl der „ausgezeichneten“ Szenen spielt dabei ebenso eine Rolle wie die bei der Konzeption angewandten Strategien monoszenischen Erzählens, die es erlauben, in den einzelnen Bildern

66 Wickhoff 1912, S. 14.

67 Wickhoff 1912, S. 9.

68 Kemp 1989, S. 65.

69 Kemp 1989, S. 65.

70 Kemp 1989, S. 65.

so viel erzählerische Information zu motivieren, wie nur möglich, und die Szenen zu einem Gesamtzusammenhang verknüpfen.

4.2. *Hauptquelle Vasari*

Begibt man sich auf die Suche nach möglichen schriftlichen Quellen für die oben beschriebenen Ikonographien, so lässt sich ohne Zweifel die Raffaelvita aus Giorgio Vasaris 1550 erstmals und 1568 in einer erweiterten Ausgabe publizierten *Vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* als wichtigster Quellentext festlegen. Aus Briefen der Brüder ist bekannt, dass die beiden im Besitz einer italienischen Ausgabe von Vasaris *Viten* waren und mit dieser arbeiteten sowie, dass sie auch andere Ausgaben zum Vergleich heranzogen.⁷¹ So lässt sich für fast jede der Szenen eine entsprechende Passage in Vasaris Raffaelvita ausfindig machen, und nur eine einzige Szene von den insgesamt 15 verschiedenen stellt ein Thema dar, welches bei Vasari nicht wenigstens andeutungsweise erwähnt wird. Im Vergleich der Vasari'schen Passagen mit den entsprechenden Bildern wird jedoch deutlich, dass es verschiedener Auswahlverfahren und Modifikationen der vom Text transportierten Informationen bedarf, um eine Darstellung in Bildern zu ermöglichen.

4.2.1. Referenzierte Passagen

Welches also sind die Passagen, die den Riepenhausen als Grundlage für ihre Ikonographien dienten, und was zeichnet sie aus? Zu Raffaels Geburt nennt Vasari Datum und Ort des Ereignisses, gibt aber sonst keinerlei Informationen. Er erwähnt weiters, dass Raffael auf ausdrücklichen Wunsch des Vaters von der eigenen Mutter gestillt wurde und nicht einer Amme überlassen wurde, damit er nicht schon in frühester Kindheit den rauen Sitten des niederen Volkes ausgesetzt sei⁷², was wohl als Anregung für das erste Bild des zweiten Zyklus gedient hat, das Raffaels Mutter beim Stillen zeigt (Abb. 14).

⁷¹ Schröter 1997, S. 242, Anm 299.

⁷² „...né vol[le] mandarlo a baglia, ma che la madre propria lo alatassi continuamente. Crescendo fu ammaestrato da loro, che altro che quello non avevano, con tutti que' buoni et ottimi costumi che fu possibile; ...“ (Vasari/Barocchi 1969, S. 157).

Grundlage für das in beiden Zyklen auftauchende Bildthema mit *Raffaels ersten Malversuchen* (Abb. 4, Abb. 15) ist die Passage, in der Vasari berichtet, wie Raffaels Vater, Giovanni Santi, schon früh begonnen habe, den Jungen in seinem Handwerk zu unterrichten und sich bald herausgestellt habe, dass der kleine Raffael darin eine beträchtliche Begabung besäße, sodass er seinem Vater bald eine große Hilfe gewesen sei.⁷³ Weiters erzählt Vasari, wie Giovanni Santi zu der Entscheidung gekommen sei, seinen Sohn bei einem besseren Maler in die Lehre zu geben, da er selbst der Aufgabe, das beträchtliche Talent seines Sohnes zu fördern, nicht mehr gewachsen gewesen sei, und wie er daraufhin eine Reise nach Perugia getätigt habe, um Pietro Perugino als Lehrer für seinen Sohn zu gewinnen, was ihm nach einigen Verzögerungen auch gelungen sei. Ein einziger Satz vermittelt die Informationen, die als Grundlage für zwei Bilder in den Riepenhausen-Zyklen dienen, nämlich den *Abschied von der Mutter* (Abb. 5, Abb. 16) und die *Ankunft in Perugia* (Abb. 6, Abb. 17).⁷⁴ In einem kurzen Satz zusammengefasst, wird keine der Szenen im Detail beschrieben; lediglich der Hinweis auf die vielen Tränen der Mutter bietet einen Anhaltspunkt dafür, wie man sich die Abschiedsszene vorzustellen hat. Als nächstes geht Vasari auf Raffaels Lehrzeit bei Perugino und seine ersten, dort verrichteten Werke ein – eine Phase in Raffaels Leben, die allerdings von den Riepenhausen'schen Zyklen nicht abgedeckt wird. Erst die Passage, in der Vasari von Raffaels Weggang aus Perugia und seiner Wanderung nach Città di Castello erzählt, ist wieder Ausgangspunkt einer bildlichen Darstellung. Vasari erwähnt hier, dass sich Raffael mit einigen Freunden auf den Weg von Perugia nach Città di Castello gemacht habe, schenkt der Reise selbst jedoch keine große Aufmerksamkeit – entscheidend sind für ihn eher die Arbeiten, die Raffael daraufhin in Città di Castello ausgeführt habe, welche er auch aufzählt. Sodann folgt Vasaris

⁷³ „... e cominciando Giovanni a farlo esercitare nella pittura e vedendo quello spirito volto a far le cose tutte secondo il desiderio suo, non gli lasciava metter punto di tempo in mezzo né attendere ad altra cosa nessuna, acciò che più agevolmente e più tosto venissi nell'arte di quella maniera che egli desiderava. Aveva fatto Giovanni in Urbino molte opere di sua mano e per tutto lo stato di quel duca, e facevasi aiutare da Raffaello, il quale, ancor che fanciulletto, lo faceva il più et il meglio che e' sapeva.“ (Vasari/Barocchi 1969, S. 157).

⁷⁴ „Onde Giovanni con la maggiore allegrezza del mondo tornò ad Urbino e non senza lagrime e pianti grandissimi della madre lo menò a Perugia. Dove Pietro, veduto il disegno suo, i modi et i costumi, ne fé quel giudizio che il tempo dimostrò vero. (Vasari/Barocchi 1969, S. 157-58).

Die textlichen Grundlagen

Erzählung Raffael nach Siena, einer weiteren Station auf seinem Werdegang, die von den Riepenhausen ausgelassen wird. Erst seine Ankunft in Florenz gibt wieder Anlass für eine Szene (Abb. 8, Abb. 18). Vasari schildert hier, wie der in Siena beschäftigte Raffael erfahren habe, dass in Florenz Werke Michelangelos und Leonardos ausgestellt seien, woraufhin er voller Begeisterung seine Aufträge in Siena zurückgelassen habe, um sich nach Florenz zu begeben.⁷⁵ Als nächstes erzählt Vasari von Raffaels Tätigkeiten in Florenz, sowie von mehreren vorübergehenden Aufenthalten in Urbino und Perugia, die ebenfalls mit Aufträgen verbunden sind, welche von Vasari in einiger Ausführlichkeit aufgezählt werden. Insgesamt nimmt diese Zeit in Raffaels Leben, die in den Riepenhausen'schen Vitenzyklen fast völlig ausgelassen wird, in Vasaris Text etwa dreimal so viel Platz ein, wie die Schilderung von Raffaels Kindheit, die von Vasari sehr gerafft wiedergegeben wird, den Riepenhausen aber immerhin Anlass zu vier verschiedenen Bilderfindungen gab. Im Gegensatz dazu reflektieren die Bildzyklen der Riepenhausen keinen der Standortwechsel Raffaels nach seiner Ankunft in Florenz und vor seiner Abreise nach Rom. Abgesehen von der Ankunftsszene mit der Betrachtung der Kartone, referenzieren sie lediglich eine Passage, in der Vasari auf die freundschaftliche Beziehung zwischen Raffael und Fra Bartolomeo hinweist und berichtet, wie Raffael Bartolomeo jeden Tag besuchte und sich vor allem von seiner Art der Farbgebung anregen ließ, während er ihm im Gegenzug die Regeln der Perspektive näherbrachte (Abb. 19).⁷⁶ Vasaris Hinweis bezieht sich jedoch allgemein auf Raffaels Auseinandersetzung mit den Malstilen anderer Künstler während seiner Zeit in Florenz und ist nicht an ein bestimmtes Ereignis gebunden.

⁷⁵ „E la cagione che egli non continuò fu che, essendo in Siena da alcuni pittori con grandissime lodi celebrato il cartone che Lionardo da Vinci aveva fatto nella sala del Papa in Fiorenza d'un gruppo di cavalli bellissimo, per farlo nella sala del Palazzo, e similmente alcuni nudi fatti a concorrenza di Lionardo da Michelangelo Buonarroto molto migliori, venne in tanto disiderio Raffaello, per l'amore che portò sempre all'eccellenza dell'arte, che messo da parte quell'opera et ogni utile e comodo suo, se ne venne a Fiorenza. (Vasari/Barocchi 1969, S. 159).

⁷⁶ „Era in quel tempo Fra Bartolomeo da San Marco coloritore in quella terra bonissimo, del quale aveva Rafaello presa domestichezza piacendogli molto, per che egli ogni giorno visitandolo cercava assai d'imitarlo. Er acciò che meno avesse a rincrescere al frate la sua compagnia, gli insegnò Rafaello i modi della prospettiva, alla quale il frate non aveva piú atteso. (Vasari/Barocchi 1969, S. 163).

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Das nächste große Kapitel von Vasaris *Raffaelvita*, welches im Grunde den Großteil des gesamten Textes einnimmt, ist Raffaels Zeit in Rom gewidmet und beinhaltet ausführliche Beschreibungen der wichtigsten dort ausgeführten Werke. Am Anfang dieses letzten großen Abschnitts des Lebenslaufes erklärt Vasari auch, wie es zu Raffaels Weggang aus Florenz kam. Er berichtet, dass Bramante, ein Landsmann Raffaels und ihm deshalb wohlgesonnen, den Papst Julius II., in dessen Auftrag er zu dieser Zeit tätig war, auf Raffaels Verdienste aufmerksam machte, und das Kirchenoberhaupt so veranlasste, Raffael per Breve nach Rom einzuladen.⁷⁷ Zu Raffaels Reise von Florenz nach Rom sowie seiner tatsächlicher Ankunft in Rom gibt Vasaris Text erneut keine Details und erwähnt nur beiläufig in einem Nebensatz den huldvollen Empfang, der Raffael seitens des Papstes zuteilwurde.⁷⁸

Die in beiden Zyklen auf Raffaels Ankunft in Rom folgende Szene, in der Raffael beim Malen eines Madonnenbildes – das nur im zweiten Zyklus eindeutig als die Sixtinische Madonna identifizierbar ist – gezeigt wird (Abb. 11, Abb. 21), ist eine der wenigen Szenen des Zyklus, bei der man vergebens nach einer Vasari-Passage sucht, die sie motiviert haben könnte. Zwar erwähnt Vasari das Werk selbst, lobt es aber nur beiläufig und geht in keinsten Weise auf seine Entstehungsgeschichte ein. Wie weiter unten erläutert wird, ließen sich stattdessen mehrere andere Quellen identifizieren, auf deren Grundlage die Bildkonzeption zweifellos erfolgte.

Auch bei den drei Szenen aus Raffaels Zeit in Rom, die im späteren Zyklus zum ersten Mal zur Darstellung kommen, ist es nicht einfach, konkrete Passagen zu finden, die als Vorbilder in Frage kommen. Was Raffaels Beziehung zu Papst Leo X. als Mäzen betrifft, so zählt Vasari in einiger Ausführlichkeit die Werke auf, welche Raffael für den Medici-Papst ausführte, geht aber weder auf sein Mitwirken am Bau des Petersdoms ein, noch erwähnt er, dass der Papst den

⁷⁷ „E questo avvenne perché Bramante da Urbino, essendo a' servigi di Giulio II per un poco di parentela che avevano insieme e per essere di un paese medesimo, gli scrisse che aveva operato col papa che, volendo far certe stanze, egli potrebbe in quelle mostrare il valor suo. Piacque il partito a Raffaello, e lasciò l'opere di Fiorenza, trasferendosi a Roma.“ (Vasari/Barocchi 1969, S. 165).

⁷⁸ „... nella sua arrivata avendo ricevute molte carezze da papa Iulio ...“ (Vasari/Barocchi 1969, S. 166).

Künstler je in seiner Werkstatt besucht hätte. Auch in anderen Quellen zum Leben Raffaels finden sich keine Hinweise auf ein solches Ereignis. Was die Darstellung Raffaels beim Malen seiner Geliebten, der Fornarina, betrifft (Abb. 23), so bietet Vasari auch hier keine *direkte* Vorlage für die Bildidee. Die dargestellte Porträtsitzung ist von Vasari nicht als konkretes Ereignis bezeugt, obwohl er auf Raffaels Schwäche für Liebschaften und seine Angewohnheit, viele Frauen „und vor allem die seine“ zu porträtieren, anspielt.⁷⁹ Auch die Szene, in der Raffael Papst Leo X. auf dem Forum Romanum die Ergebnisse seiner Bemühungen um die Erforschung und Erhaltung des antiken Roms präsentiert (Abb. 24), lässt sich an kein von Vasari erwähntes historisches Ereignis knüpfen. Lediglich ein kurzer Hinweis auf Raffaels Studium der in Rom befindlichen Kunstwerke des Altertums deutet auf den Bereich in Raffaels Leben hin, der von der Darstellung der Riepenhausen referenziert wird.

Die Umstände von Raffaels Tod werden bei Vasari ausnahmsweise relativ detailliert beschrieben.⁸⁰ Dies reicht von der kuriosen Begründung für sein frühzeitiges Ende, die Vasari in durch sexuelle Zügellosigkeit ausgelöste Erschöpfung finden will⁸¹, über eine genaue Beschreibung von Raffaels Testament und die Information, dass er „in dem Saal, wo er zuletzt arbeitete“, aufgebahrt wurde und dabei das Gemälde mit der *Verklärung* dort ebenfalls ausgestellt wurde, bis hin zu seinem Begräbnis und der allgemeinen Trauer, die Rom anlässlich seines Todes ergriff. Während die Ereignisse vor und nach Raffaels Ableben geschildert werden, wird die eigentliche Sterbeszene jedoch erneut nicht auf eine Weise beschrieben, die eine eindeutige bildliche Vorstellung evoziert.

4.2.2. Zusammenfassung: Probleme bei der Vasari-Illustration

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Vasaris Raffaelvita insofern eine ungünstige Grundlage für Illustrationen darstellt, da sie kaum vorgefertigte Episoden enthält, die sich für die Darstellung in Bildern anbieten. Vasaris

79 „Ritrasso Beatrice Ferrarese et altre donne e particolarmente quella sua et altre infinite. Era Raffaello persona molto amorosa et affezionata alle donne, e di continuo presto a i servigi loro.“ (Vasari/Barocchi 1969, 199-200).

80 Vasari: „Poi confesso e contrito finí il corso della sua vita il giorno medesimo ch'e' nacque, che fu il Venerdì Santo d'anni xxxvii ...“ (Vasari/Barocchi 1969, S. 210).

81 Vasari/Barocchi 1969, S. 209.

Raffaels Vita präsentiert sich weniger als eine Verkettung von einmaligen, bedeutsamen Ereignissen, die sich dank ihrer narrativen Prägnanz zu einer stimmigen Gesamtaussage über das Leben des Künstlers verknüpfen lassen und somit die ideale Grundlage für die *distinguierende*, zyklische Darstellungsweise wäre. Stattdessen handelt es sich eher um ineinanderfließende Zustandsbeschreibungen, die Raffaels topographische Bewegungen und die Veränderungen und Entwicklungen seiner Lebensumstände und künstlerischen Tätigkeiten auf sehr allgemeine Weise verfolgen und Vasari hauptsächlich als Rahmenerzählung dienen, in die ausführliche Werkbeschreibungen eingebettet sind, die ihrerseits den größten Teil des Textes einnehmen. Im Vergleich zu den sehr ausführlichen Bildbeschreibungen nehmen die biographischen Angaben einen eher untergeordneten Platz ein und werden kaum erzählerisch ausgebaut und durch bildhafte Anekdoten ergänzt. Wenngleich Vasari auf einer abstrakten Ebene viel über Raffaels Charakter, seine Verdienste, seine künstlerische Entwicklung und über die historische Bedeutung seines Lebens zu sagen hat, argumentiert er bis auf wenige Ausnahmen nicht auf biographischer Grundlage – das heißt, er verwendet kaum konkrete und damit zeigbare Ereignisse um seine allgemeinen Feststellungen zu begründen.

4.3. Andere Quellen

Wie bereits erwähnt, können nicht alle Szenen auf Vasari zurückgeführt werden. In manchen Fällen bedingt eine Leerstelle in der Hauptquelle einen Rückgriff auf andere Quellen, oder es ist offensichtlich, dass als Ergänzung zu Vasaris Angaben andere Quellen hinzugezogen wurden, die jene des Biographen teilweise überlagern.

4.3.1. Raffael beim Malen des Madonnenbildnisses

Die Szene, in der *Raffael beim Malen eines Madonnenbildnisses* gezeigt wird (Abb. 11, Abb. 21), wurde in ihrer Bildkonzeption höchstwahrscheinlich entscheidend durch eine oder mehrere literarisch-dichterische Quellen mitgeprägt. Als intertextuelle Anregung diente höchstwahrscheinlich die Geschichte aus Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzergießungen eines kunstliebenden*

Die textlichen Grundlagen

*Klosterbruders*⁸², die unter dem Titel „Raffaels Erscheinung“ das erste Kapitel des Werkes bildet und das Thema der Künstlerinspiration behandelt. Der eigentliche Kern der Handlung ist in eine verschachtelte Rahmenerzählung eingebettet: Wackenroder lässt seine Erzählerfigur, den Klosterbruder, zufällig auf ein Schriftstück stoßen, das einen Tagebucheintrag Bramantes enthält. In diesem Schriftstück – dieser von Wackenroder erfundenen „Fiktion [...] eines authentischen Dokumentes“⁸³ – berichtet Bramante wiederum von einem Gespräch mit Raffael, das offenbar als Analogie zu Raffaels berühmten Brief an Baldassare Castiglione konzipiert ist, in dem der Künstler erläutert, dass er bei der Darstellung von „schönen Frauen“ nicht etwa auf Naturvorbilder zurückgreife, sondern sich einer „gewissen Idee“ („certa idea“) bediene, die ihm in den Sinn komme.⁸⁴ Von Raffaels Mariendarstellungen beeindruckt, fragt Wackenroder Bramante seinen Freund und Kollegen, wie es ihm nur gelänge, die Madonna so lebensecht darzustellen. Raffael beruft sich in diesem Fall aber nicht auf eine „certa idea“, sondern erzählt, dass ihm eines Nachts, nach langen erfolglosen Versuchen, seine eigene unklare Vorstellung von der Gottesmutter ins Bild zu setzen, die Madonna im Traum erschienen war, worauf es ihm am nächsten Morgen gelungen war, das Marienbildnis zu malen.

Die Idee vom wesentlich „epiphanischen Moment der großen künstlerischen Produktion“⁸⁵ und der Gedanke, dass ein wahres Marienbild nur durch das mimetische Kopieren einer göttlichen Marienerscheinung entstehen könne, findet sich wiederum bereits in der Legende vom Heiligen Lukas, der die Madonna malt. Auf die Verbindung zu dieser Lukaslegende wird im ersten Zyklus sowohl im Bild – durch die Anwesenheit des Hl. Lukas – als auch ausdrücklich im Begleittext zur Szene hingewiesen. Auch für diesen *conpetto* könnte ein literarisches Werk als Vorlage gedient haben. In einem zuerst im Jahr 1799 als Teil der *Gemählde* erschienenen Gedicht August Wilhelm Schlegels, bei dem es sich laut Ernst Osterkamp um „einen der folgenreichsten Texte des

82 Wackenroder/Vietta 1991, S. 51-145.

83 Vietta 1988, S. 228.

84 Siehe Shearman 2003, S. 734-5.

85 Vietta 1988, S. 235.

deutschen Raffael-Kults“⁸⁶ handelt, wird die Lukaslegende mit Raffael in Verbindung gebracht.⁸⁷ Raffael wird darin als Inkarnation des Erzengels Raffael und als wahrer Nachfolger des Heiligen Lukas gedeutet, dem es mit der Sixtinischen Madonna als erstem Maler überhaupt gelingt, die vom Heiligen Lukas begonnene, doch nicht erfüllte Mission, die himmlische Schönheit der Madonna einzufangen – die Hodegetria wird hier als ein unvollständiger, „schwacher Umriss“⁸⁸ gedeutet – zu vollenden. Im Zusammenhang des Gedichtes ist die Schaffung der *Sixtinischen Madonna* der Höhepunkt von Raffaels Leben und seine eigentliche Mission auf Erden, nach deren Vollendung er wieder in den Himmel zurückkehrt. Wie Elisabeth Schröter dargelegt hat, könnte dieses Gedicht ebenfalls auf die Bilderfindung des ersten Riepenhausenzklus eingewirkt haben.⁸⁹ Ob sich, wie Schröter vorschlägt⁹⁰, die Passage im Erläuterungstext des ersten Zyklus, die besagt, dass die Künstler in diesem Bild „die Legende vom heil. Lucas auf Raffael angewendet“⁹¹ hätten, ausdrücklich den Titel des Sonetts, und nicht einfach auf die Legende vom heiligen Lukas, der die Madonna malt, bezieht, lässt sich jedoch nicht eindeutig beantworten. Da das Gedicht jedoch zu den „kanonischen Quellen der Kunstansichten der Nazarener“⁹² gehörte, und August Wilhelm Schlegel selbst zum Bekanntenkreis der Riepenhausen gehörte⁹³, ist anzunehmen, dass die Brüder das Gedicht kannten.

Die in der ersten Version des Zyklus dominante Verbindung zum Heiligen Lukas wird in der Darstellung von Raffaels Erscheinung, wie sie im späteren Zyklus erscheint, zurückgenommen. Stattdessen wird mittels des Paratextes der Bezug auf Raffaels eigenen Brief an Baldassare Castiglione und die „certa idea“ in den Vordergrund gestellt.

86 Osterkamp 2000, S. 410.

87 Schlegel/Böcking 1946, S. 215-219.

88 Schlegel/Böcking 1946, S. 219.

89 Schröter 1990, S. 320-1, Schröter 1999, S. 426-7.

90 Schröter 1999, S. 321.

91 Riepenhausen 1816, Erläuterungen.

92 Schröter 1999, S. 424.

93 Kuhn-Forte 2001d, S. 32.

4.3.2. Leo X. in Raffaels Studio

Wie bereits erwähnt, fehlt auch bezüglich der Szene, bei der Leo X. Raffael in seinem Atelier besucht (Abb. 22), eine direkte Verbindung zu Vasaris *Raffaelvita*. Dafür weist die dargestellte Szene interessanterweise gewisse Parallelen zu einer Anekdote aus der *Vita Michelangelos*, wie sie Vasari erzählt, auf, der zufolge Papst Paul III. den Künstler, gemeinsam mit zehn Kardinälen in seinem Studio aufgesucht haben soll – eine Szene, die auch im Zuge des Ausstattungszyklus der *Casa Buonarroti* in Florenz dargestellt wurde (Abb. 31). Es ist also möglich, dass die Anekdote anhand derer es gelingt, die Beziehung des Künstlers zu seinem Mäzen und die Hochschätzung des letzteren gegenüber dem ersteren auf prägnante Weise zu veranschaulichen, aus der *Michelangelovita* entnommen und in die *Raffaelvita* übertragen wurde.

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass Johannes Riepenhausen, der die im ersten Zyklus nicht vertretene Szene in den 1833 publizierten Zyklus aufnahm, nicht der erste war, der den Besuch Leo X. in Raffaels Studio dargestellt hatte. Schon 1812 war im Pariser Salon ein Gemälde von Jean-Henri Marlet mit demselben Bildgegenstand vertreten (Abb. 32), von dem die Riepenhausen mittels der Verbreitung der Salon-Gemälde in Form von Nachstichen⁹⁴ durchaus gewusst haben könnten. In diesem Fall wäre das Gemälde als ikonographischer Vorläufer und als Hauptquelle für das Sujet anzusehen, und der narrative Kunstgriff, ein Erzählschema aus der *Michelangelo-Vita* zu übernehmen und darin kurzerhand Michelangelo durch Raffael und Paul III. durch Leo X. zu ersetzen, wäre Marlet zuzuschreiben. Die Tatsache, dass eine solche Szene ohne direkten historiographischen Beleg in die *Raffaelvita* eingefügt wird, ist signifikant und zeigt, dass die historische Exaktheit der einzelnen Szenen nicht immer die höchste Priorität darstellt. Auch ist es vielsagend, dass der relativ unwahrscheinlichen – aber aus genau diesem Grund natürlich auch bedeutsameren – Anekdote, in der der Papst den Künstler mit einem Besuch im Atelier beehrt, gegenüber dem viel plausibleren Szenario, in dem der Künstler vor den Thron des Papstes treten darf, wie es etwa durch ein 1831 im Florentiner

⁹⁴ C. P. Landon, *Annales du Musée, Salon de 1812*.

Salon vertretenes Gemälde Tito Benvenutis ins Bild gesetzt wurde,⁹⁵ bevorzugt wird.

4.3.3. Raffael und die römischen Antiken

Auch was Raffael und seine Rolle bei der Erforschung der antiken Überreste der Stadt Rom betrifft, gibt es in Vasaris *Raffaelvita* eine Leerstelle. Obwohl sich in zeitgenössischen Schriften Hinweise auf diesen Raffaels diesbezüglichen Einsatz finden,⁹⁶ geriet der Umstand schon kurz nach Raffaels Tod mehr oder weniger in Vergessenheit beziehungsweise wurde, wohl nicht zuletzt aufgrund von Vasaris Auslassung,⁹⁷ über lange Zeit nicht als ein bedeutender Bestandteil von Raffaels Biographie wahrgenommen. Trotzdem hatte Franz Riepenhausen, dessen Darstellung *Raffaels bei den Ausgrabungsarbeiten am Forum Romanum* (Abb. 24), soweit bekannt, die einzige zu diesem Thema ist, offenbar Kenntnis von Raffaels Engagement für die Erhaltung der römischen Altertümer und seine Bemühungen um eine Rekonstruktion der antiken Stadtanlage, was auf neue Erkenntnisse an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhunderte zurückzuführen ist. Bis heute ist die ausführlichste bekannte Quelle, die Informationen über Raffaels Wirken im Bereich der Erforschung und Erhaltung des antiken Roms vermittelt, ein umfangreicher, in drei verschiedenen Ausgaben erhaltener,⁹⁸ an Papst Leo X. adressierter Brief. Der Autor prangert die Zerstörung der antiken Stadt durch die Zeit und die Eingriffe der Menschen an und appelliert an die Verantwortung, die antiken Überreste zu erhalten, wiederaufzubauen sowie durch bewusstes planerisches Eingreifen vor der städtischen Expansion zu schützen. Zu diesem Zweck plädiert er für eine Bestandsaufnahme der historischen Stadt mittels einer eigens entwickelten Vermessungsmethode sowie für eine grafische Darstellung der dadurch gewonnenen Erkenntnisse. Nicht zuletzt da sich eines der erhaltenen Manuskripte im Archiv des Grafen Castiglione in Mantua fand, wurde der Brief lange Zeit für ein Werk Baldassare Castiglione gehalten und als solches

⁹⁵ Nicht erhalten, doch im Schorn'schen Kunstblatt 1831 beschrieben; zit. in Kuhlmann-Hodick (1993, Band 2, S. 166).

⁹⁶ Di Teodoro 2003, S. 4.

⁹⁷ Hinweise darauf, dass Vasari sehr wohl von Raffaels Einsatz im Bereich der Antikenerforschung und des Denkmalschutzes wusste, finden sich im Vorwort zu den *Viten*; es handelt sich jedoch nur um Andeutungen (Di Teodoro 2003, S. 4).

⁹⁸ Di Teodoro 2003, S. 11.

im 18. Jahrhundert auch publiziert.⁹⁹ Erst an der Wende zum 19. Jahrhundert wurde diese Zuschreibung in Frage gestellt. Am 4. Juli 1799 brachte der Abt Daniele Francesconi in einem Vortrag an der Reale Accademia in Florenz, seine Vermutung zum Ausdruck, der Brief sei nicht Castiglione, sondern vielmehr Raffael zuzuschreiben, wobei die Möglichkeit bestünde, dass letzterer bei der Formulierung des Schriftstücks die Hilfe seines rhetorisch versierteren Freundes in Anspruch genommen habe.¹⁰⁰ Einmal mit Raffael in Verbindung gebracht, erlangte das Schriftstück schnell einen hohen Bekanntheitsgrad und wurde zunächst 1805 in dem englischsprachigen Werk *The Life and Pontificate of Leo the Tenth* von William Roscoe¹⁰¹ und später in Quatremère de Quincy's verbreiteter, 1824 erschienenen Raffaelmonographie *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael* abgedruckt.¹⁰² Schließlich leistete 1836 auch Johann David Passavant in seiner Raffaelbiographie einen Beitrag zum Forschungsstand, indem er die in der Bayerischen Staatsbibliothek befindliche Version des Briefes an Leo X. publizierte. Kurz gesagt, war der Brief, der nun definitiv als ein Werk des Urbinate angesehen wurde, ein fester und wichtiger Bestandteil der Raffael-Forschung des frühen 19. Jahrhunderts. Außerdem erlangte er auch in Zusammenhang mit den aktuellen denkmalpflegerischen Bestrebungen der damaligen Zeit weitere Bedeutung.¹⁰³ Angesichts der Tatsache, dass die Brüder Riepenhausen selbst reges Interesse einerseits an der Person Raffaels und andererseits an der Antike zeigten, überrascht es nicht weiter, dass Franz Riepenhausen nicht nur von diesem Aspekt raffaelesker Betätigung wusste, sondern ihn auch, Vasari ergänzend, in seine gezeichnete Raffaelvita aufnahm. Die von Riepenhausen zu diesem Zwecke erdachte Szene zeigt Raffael in Aktion, vor Ort bei den Ausgrabungen am Forum Romanum und involviert mit Leo X. und Graf Baldassare Castiglione auch die beiden anderen Protagonisten des Briefes.

99 1733 publizierten die Brüder Giovanni und Gaetano Antonio Volpi eine auf einem heute verlorenen Manuskript aus dem Besitz Scipione Maffei's basierende Version des Briefes in Padua als Bestandteil einer Gesamtausgabe von Castiglione's Werken (Di Teodoro 2003, S. 11).

100 Di Teodoro 2003, S. 2.

101 Roscoe 1805.

102 Quatremère de Quincy 1835.

103 Di Teodoro 2003, S. 1-2.

5. Strategien der Bilderzählung

5.1. *Vom Text zum Bild – Übertragung und Konzeption der Szenen*

Es wurde bereits angesprochen, dass es für die Bilderzählung eine gewisse Schwierigkeit darstellt, fortlaufende Handlungszusammenhänge und allgemeine Sachverhalte, die in textlichen Narrativen ohne weiteres dargestellt werden können, zu vermitteln. Gleichzeitig hat die Untersuchung der Unterschiede zwischen den Quellentexten und den bildlichen Darstellungen gezeigt, dass sprachliche Darstellungen wiederum an vielen Orten Leerstellen aufweisen, die vom Künstler oder der Künstlerin bei der Verbildlichung wenigstens bis zu einem gewissen Grad aufgefüllt werden müssen. Es ergibt sich die paradoxe Situation, dass der zu verbildlichende Text dem Künstler oder der Künstlerin gleichzeitig zu viel und zu wenig Material bietet. Die Übersetzung des Textes in eine Bilderzählung erfordert also ebenso Reduktion und Auslassung wie Anreicherung und Komprimierung.

Die Auswahl der Szenen ist der erste und grundlegendste Schritt bei der Reduktion des Erzählkontinuums des Quellentextes hin zu den einzelnen Bildstationen eines Zyklus. Dabei liegt es an Künstler oder Künstlerin, prägnante und bedeutsame Geschehensmomente im Erzählzusammenhang zu identifizieren, zu isolieren und als Träger seiner eigenen Bilderzählung einzusetzen. Allerdings ist diese Übertragung, wie oben gezeigt, nicht immer so einfach möglich, da der Quellentext nicht nur aus einer Verkettung einzigartiger, signifikanter Szenen besteht, sondern häufig Verallgemeinerungen, Abstraktionen sowie Leerstellen enthält. Um Sachverhalte, die im Text abstrakt angesprochen werden, und Ereignisse, auf die nur angespielt wird, die nicht detailliert geschildert werden oder die sehr gerafft wiedergegeben werden, darzustellen, müssen diese im Zuge der Verbildlichung in konkrete und somit bildlich darstellbare Ereignisse übersetzt werden. Schon die Auswahl bedarf deshalb oftmals einer Modifikation der Szenen durch den Künstler oder die Künstlerin, der sich je nach der vom Text gebotenen Vorlage verschiedener

Umwandlungs- und Konkretisierungsstrategien bedienen kann, die im Folgenden besprochen werden sollen.

5.1.1. Ergänzung von Details oder ganzen Szenen

In etlichen Fällen basieren die Szenen der Riepenhausen'schen Raffaelzyklen auf einem konkreten und einmaligen Ereignis, das in Vasaris *Raffaelvita* aber nur sehr allgemein und ohne Nennung jeglicher deskriptiver Details, die Anhaltspunkte für eine bildliche Darstellung bieten würden, erwähnt wird. Während Vasari höchstens die grundlegenden Eckdaten – das Wer, das Wann, das Wo – zur Verfügung stellt, bleibt es dabei den Künstlern überlassen, die Szene auszustaffieren und durch das Dazuerfinden von Einzelheiten so zu konkretisieren, dass sie im Bild darstellbar und für die Betrachterinnen und Betrachter vergegenwärtigt wird. Manchmal erwähnt Vasari vereinzelte Details – wie etwa die Tränen der Mutter beim Abschied Raffaels von Urbino oder die Tatsache, dass in dem Raum, in dem Raffael nach seinem Tod aufgebahrt lag, die *Transfiguration* hing, die für die bildliche Darstellung maßgebliche Hinweise geben. Fast immer jedoch ist, was die Details betrifft, den Künstlern freie Hand gelassen.

In einigen Fällen werden Ereignisse dargestellt, die von Vasari nicht einmal direkt angesprochen werden und sich quasi aus dem Zusammenhang ergeben. Die Szene etwa, in der Raffael seinen Plan in die Tat umsetzt und die Kartone seiner berühmten Künstlerkollegen besichtigt (Abb. 8, Abb. 18), wird von Vasari nur erahnbar gemacht, nicht aber tatsächlich beschrieben. Noch drastischer ist in dieser Hinsicht die Darstellung, die Raffaels Abschied von seinen Florentiner Freunden anlässlich seiner Übersiedelung nach Rom zeigt (Abb 9). Diese Szene ist, bis auf die Tatsache, dass es aus dem Zusammenhang klar ist, dass Raffael den Weg von Florenz nach Rom zurückgelegt haben muss, in Vasaris Text in keiner Weise motiviert, und stellt somit eigentlich eine Erfindung der Brüder Riepenhausen dar, die lediglich lose an das historische Ereignis der Reise nach Rom geknüpft ist.

5.1.2. Konkretisierung von allgemeinen Angaben

Nicht alle Szenen in den Riepenhausen'schen Zyklen basieren allerdings auf einmaligen, historischen Ereignissen. Öfters dienen als Vorlagen für die Riepenhausen'schen Bilder auch allgemeine Zustandsbeschreibung, die für eine gewisse Zeit in Raffaels Leben gelten und nicht durch ein einziges, konkretes Ereignis, sondern höchstwahrscheinlich durch wiederholte, gewohnheitsmäßige Ereignisse belegt sind, von denen der Text abstrahiert hat. Bei der Verbildlichung wird diese Abstraktionsleistung des Textes quasi rückgängig gemacht, und die wiederholte Handlung wird durch ein einziges konkretes Beispiel dargestellt. Als Beispiel lässt sich etwa die Szene, in der Raffaels Mutter ihren neugeborenen Sohn stillt (Abb. 14), oder jene, die den jungen Raffael bei seinen ersten Malversuchen zeigt (Abb. 4, Abb. 15), nennen. Auch die Szene im Studio des Bartolomeo (Abb. 19) fällt in diese Kategorie. Vasari erwähnt allgemein die Freundschaft zwischen den beiden Künstlern und die gegenseitige künstlerische Einflussnahme. Die Darstellung dieses Sachverhalts im Bild wird jedoch erst im Konkreten möglich und erfordert die Exemplifizierung der allgemeinen Information anhand einer speziellen, darstellbaren Szene. Die einzelne Szene steht in Folge paradigmatisch für den gesamten Zeitraum für den dieses Ereignis charakteristisch war und sich laut Vasari jeden Tag ereignete.

5.1.3. Komprimierung von Ereigniskomplexen und Geschehenszusammenhängen

Abgesehen von der Möglichkeit, größere Zeitspannen, die von wiederkehrenden Ereignisse geprägt sind, durch vereinzelte Szenen paradigmatisch zu repräsentieren, bedienen sich die Riepenhausen bei der Konzeption der Bildzyklen einer weiteren Strategie, die es erlaubt, weitläufigere Ereignisketten und komplexere Handlungszusammenhänge in einzelnen Bildern zu komprimieren. Interessant ist hier beispielsweise die Art, wie die Riepenhausen bei der Konzeption ihres Zyklus mit dem von Vasari geschilderten Ereigniskomplex rund um Raffaels Ankunft in Rom umgehen. Die Szene stellt, wie gesagt, die den von Vasari nur beiläufig erwähnten Empfang Raffaels durch Julius II. dar (Abb. 10, Abb. 20). Um im selben Moment aber auch die

Vorgeschichte, also einen Zusammenhang, der sich über einen längeren Zeitraum hinstreckt, darstellen oder wenigstens andeuten zu können, bedienen sich die Riepenhausen eines Kunstgriffes, der an Wickhoffs *komplettierenden* Darstellungsmodus erinnert: Bramantes Vermittlertätigkeit, die für das Zustandekommen der gezeigten Situation so maßgeblich war, wird von den Brüdern Riepenhausen „wörtlich“ genommen und im Bild motiviert, indem Bramante – von dessen Anwesenheit beim huldvollen Empfang Raffaels bei Vasari wohlgermerkt nicht die Rede ist – in die Szene eingebunden wird und Raffael dem Papst buchstäblich präsentiert. Auf diese Weise wird ein komplexer und weitläufiger narrativer Zusammenhang komprimiert und in einer einzigen konkreten Szene zeigbar gemacht.

Auch die Szene, in der Leo X. Raffael in seinem Studio besucht (Abb. 22), leistet etwas Ähnliches. Die Szene, die bei Vasari nicht vorkommt, ist nicht unbedingt als Dokumentation eines historischen Ereignisses zu deuten, sondern bietet eine paradigmatische Aktualisierung und Veranschaulichung der Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Mäzen. Da sich in Raffaels Vita von vorn herein keine Anekdote findet, die diese Beziehung auf prägnante Weise darstellbar macht, übernahm man das Schema für die Episode kurzerhand aus einer anderen Künstlervita und veränderten lediglich die Protagonisten und die Einzelheiten.

Die Strategie wird nicht nur zur narrativen, sondern auch zur symbolischen Verdichtung angewendet. So wird etwa die Geburtsszene im ersten Zyklus (Abb. 3) mit symbolisch-allegorischem Beiwerk ausstaffiert, um ein Mehr an Bedeutung zu transportieren. Bei der Szene mit Raffael und dem Heiligen Lukas (Abb. 11) wird dagegen ein symbolisches Konzept aus literarischen beziehungsweise dichterischen Quellen entlehnt, um komplexe Inhalte kunsttheoretischer Art im Bild zu motivieren. Der historisch-dokumentarische Gehalt des Bildes – der darüber informiert, dass Raffael ein bestimmtes Madonnenbild gemalt hat – tritt dabei hinter seinem symbolischen und paradigmatischen Gehalt in den Hintergrund.

5.1.4. Typologie

Obwohl es für die Darstellung der Raffaelvita zur Zeit der Konzeption des ersten Riepenhausen'schen Zyklus nahezu keine ikonographische Tradition gab, bedeutet das nicht, dass die Szenen gänzlich unabhängig von äußeren Einflüssen aus der bildenden Kunst entstand. Ganz im Gegenteil wurde beobachtet, dass die Riepenhausen scheinbar bewusst intertextuelle Referenzen in die Darstellungen einfließen ließen, die auf die die Betrachtenden auch als solche zu erkennen waren.¹⁰⁴ Bei der Umwandlung der Quelltexte in eine Bilderzählung spielen hierbei vor allem typologische Übernahmen von gängigen Bildschemata eine Rolle, anhand derer das Vorwissen der Betrachterin oder des Betrachters für narrative Zwecke instrumentalisiert wird. Durch die Adaption geläufiger Bildtypen stellen die Riepenhausen Verbindungen zwischen den von ihnen dargestellten Szenen und anderen bekannten Ikonographien her, die sich derselben Bildtypen bedienen, und setzen diese zueinander in Bezug. So wird durch Analogsetzung mit Bekanntem einerseits die Lesbarkeit der Szenen erhöht, andererseits können durch die intertextuellen Bezüge beim Betrachten Assoziationen ausgelöst werden, die auf die Deutung der Szenen Einfluss nehmen. Nicht immer erschließen die dadurch entstehenden Verknüpfungen völlig neue Bedeutungsaspekte. Die Tatsache etwa, dass viele Szenen der beiden Raffaelzyklen dem Typus des Atelierbildes entsprechen, ergibt sich wohl eher als eine logische Notwendigkeit aus dem Inhalt, als dass es sich dabei um einen narrativen Kunstgriff handelt. In anderen Fällen ergänzen die intertextuellen Bezüge per Assoziation aber bestimmte Bedeutungsnuancen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit bewusst gesetzt sind.

Die Szenen, in denen Raffael mit seinen päpstlichen Auftraggebern abgebildet ist (Abb. 10, Abb. 20, Abb. 22), lassen sich typologisch gesehen in eine gängige ikonographische Tradition der Künstlerdarstellung einordnen. Sie entsprechen dem Bildtypus von Künstler und Mäzen, dem einerseits die traditionsreiche Ikonographie der Anekdote von Alexander dem Großen und Apelles, andererseits aber auch unzählige Historienbilder mit Szenen aus dem

¹⁰⁴ siehe auch Kepetzi (2012b), welche die von den Riepenhausen angewandten Bildzitate als eine Ausformung des Eklektizismus deutet.

Leben neuzeitlicher Künstler folgt. Die typologische Verknüpfung mit dem bekannten Bildschema erlaubt so nicht nur ein rasches Erkennen des Inhalts der Szene; auch wird die Szene in Raffaels Leben dadurch automatisch als weitere Instanz einer als universell wahrgenommenen, historischen Konstellation inszeniert, und Künstler und Mäzen werden mit ihren Pendants aus der Vergangenheit identifiziert und dadurch nobilitiert.

Ein typisch romantischer Topos, der auch mit einem dazugehörigen Bildtypus verbunden ist, lässt sich in den beiden Bildern des ersten Zyklus wiederfinden, der *Raffael auf Wanderschaft im Beisein seiner Freunde* zeigt (Abb. 7, Abb. 9). Hier wird auf die Thematik der Künstlerfreundschaft und jene der Wanderschaft als Instanz „künstlerischer Identitätssuche“¹⁰⁵, wie sie in der romantischen Literatur – vergleiche etwa *Franz Sternbalds Wanderungen* – inszeniert wird, angespielt, und Raffaels Leben wird als Idealbild der romantischen Künstlerbiographie dargestellt. Der Abschied vor der Reise nach Florenz kann außerdem auch mit dem Bildtypus Herkules am Scheideweg in Verbindung gebracht werden¹⁰⁶, eine Assoziation, die die Bedeutung der Szene als wichtiger Wendepunkt in Raffaels Leben unterstreicht.

Anders ist es bei typologischen Bezügen, die über die Genre Grenzen der Künstlerdarstellung hinausgehen. In der Darstellung von *Raffaels Geburt* im ersten Zyklus etwa (Abb. 3) finden sich Anspielungen auf sakrale und profane Ikonographien, die gänzlich anderen Kontexten entnommen sind. Bereits mehrmals wurde in der Forschung auf die Ähnlichkeit der Darstellung der Wöchnerin im Hintergrund des Bildes mit Darstellungen der Geburt Mariens hingewiesen.¹⁰⁷ Als konkrete Vergleichsbeispiele wurden sowohl Ghirlandaio¹⁰⁸ als auch Dürer¹⁰⁹ genannt. Auf der anderen Seite steht jedoch die allegorische Szene im Vordergrund des Bildes eher in der Tradition der profanen Herrscherapotheose, wobei etwa die *Geburt Ludwig XIII.* aus Rubens Medici-

¹⁰⁵ Kepetziš 2012b, S. 138.

¹⁰⁶ Kepetziš 2012a, S. 23.

¹⁰⁷ Schröter 1990, S. 322; Kuhn-Forte 2001c, S. 165; Kepetziš 2012a, S. 20.

¹⁰⁸ Kepetziš 2012a, S. 20.

¹⁰⁹ Schröter 1990, S. 322.

Zyklus als vergleichbares Beispiel zu nennen wäre.¹¹⁰ Beide Assoziationen dienen dazu, Raffael als Person aufzuwerten und zu verherrlichen. Er wird einerseits durch den sakralen Kontext als eine Art Heiliger oder Messiasgestalt, andererseits, durch den profanen Kontext als fürstliche, noble Persönlichkeit inszeniert. Auf diese Weise gelingt es, das an sich gewöhnliche, und wenig spektakuläre Ereignis seiner Geburt mit symbolischen Bedeutungsebenen zu überlagern, die dessen wahre, epochemachende Bedeutung widerspiegeln.

Eindeutige Bezüge auf eine biblische Ikonographie lassen sich auch beim *Abschied von Urbino* (Abb. 5, Abb. 16) erkennen, einer Szene, die typologisch dem Abschied des Tobias aus dem alttestamentarischen Buch Tobit entspricht. Obwohl Raffael, anders als Tobias, von seiner Mutter statt von seinem erblindeten Vater Abschied nimmt und von seinem Vater statt von einem Engel geführt wird, ist der Aufbau der Szene so ähnlich, dass die Vorzeichnungen für den Stich, die sich in der Hamburger Kunsthalle und im Hessisches Landesmuseum befinden (Abb. 26, Abb. 28), mehrmals fälschlicherweise als Tobias-Darstellungen gedeutet wurden¹¹¹. Wiederum setzt die Assoziation mit einer Szene aus der Heiligenvita Raffaels Leben in einen sakralen Kontext, und inszeniert seinen Weggang aus der Heimatstadt als Beginn einer „göttlichen“ Mission. Dabei ist es außerdem sicher kein Zufall, dass ausgerechnet der Erzengel Raffael in der Episode eine wichtige Rolle spielt.

Auch die Darstellungen mit der *Erscheinung der Madonna* (Abb. 11, Abb. 21) stehen im Bezug zu einer gängigen ikonographischen Tradition. Wie bereits mehrmals erwähnt, referenziert sie die Darstellungstradition der Lukasmadonna, also Darstellungen des Heiligen Lukas beim Malen des ersten Madonnenporträts nach einer Erscheinung der Gottesmutter. Raffael schlüpft als Madonnenmaler in die Rolle des Heiligen Lukas, und wird dabei quasi als Heiliger inszeniert. Bei der entsprechenden Szene im ersten Zyklus kommt zusätzlich der Bezug auf ein spezifisches Gemälde hinzu. Die Dreieckskonstellation von Lukas, Madonnenerscheinung und Raffael bezieht sich ohne Zweifel auf das in der

¹¹⁰ Kepetziš 2012a, S. 20.

¹¹¹ Vgl. etwa Bernhard 1973, S. 1398. Jäger (1998, S. 20) will in Raffaels Vater gar den „inkognito auftretenden“ Erzengel Raffael erkennen, und bedenkt dabei nicht, das Tobias eigentlich Abschied von einem blinden alten Mann und nicht von seiner Mutter nehmen sollte.

Accademia di San Luca in Rom befindliche Altarbild (Abb. 33), in dem Raffael im Hintergrund einer klassischen Lukasmadonna zu sehen ist, und welches im frühen 19. Jahrhundert noch für ein Werk Raffaels gehalten wurde¹¹². Im Vergleich zum *San Luca*-Bild sind in der Riepenhausen'schen Darstellung die Rollen von Raffael und Lukas vertauscht, sodass Raffael an der Staffelei sitzt und der heilige Lukas als Nebenfigur auftritt, die den Betrachter oder die Betrachterin auf das Werk des Künstlers verweist. Bei diesem speziellen ikonographischen Bezug spielt also nicht nur der sakrale Kontext eine Rolle, in den Raffael durch die Gleichsetzung mit dem Malerpatron gestellt wird. Die Riepenhausen bezogen sich dabei – ihres Wissens – auch direkt auf ein Werk des „göttlichen“ Raffael selbst, und besorgten sich damit eine zusätzliche Legitimation und Authentifizierung für ihre Bildschöpfung.

Schließlich steht auch die letzte Szene (Abb. 12, Abb. 25) ob ihrer Komposition in eindeutigem Bezug zum traditionellen Bildtypus der Totenbettdarstellungen. Als Assoziation kann einerseits die sakrale Ikonographie des Marientodes, mit den rings um das Totenbett stehenden Aposteln, andererseits aber auch unzählige andere Totenbettszenen der profanen Historienmalerei aktiviert werden. Dabei ist vor allem Poussins außerordentlich bekannter *Tod des Germanicus* (Abb. 34), heute im Minneapolis Institute of Art – man vergleiche etwa die weinend am Betthaupt sitzende Figur! – aber auch der allgemeine Trend für solche Totenbettbilder Ende des 18. Jahrhunderts¹¹³ von Bedeutung.

Sieht man von den spezifischen Ikonographien und Kompositionen der Einzelszenen ab, so lässt sich für die Stichfolgen als Gesamtkomplex ein weiterer bedeutsamer Vergleich zu älteren Werken der Kunstgeschichte ziehen. Die Darstellung des Künstlerlebens in Form einer Reihe von Stichen, welche die wichtigsten Stationen der Biographie abdecken, erinnert nämlich an die als druckgraphische Bilderfolgen publizierten Heiligenviten der frühen Neuzeit,

¹¹² In Passavants Raffaelbiographie wird diese Zuschreibung erstmals in Frage gestellt. Aktuell bestehen verschiedene Hypothesen zur Autorschaft. Siehe etwa Wagner 1969, Virno 1983, Ważbiński 1985, Kraut 1986, Ferino-Padgen 1990 (S. 182-189). Ważbiński (1985, S. 27, Anm. 3) bietet außerdem einen Forschungsüberblick.

¹¹³ Rosenblum 1967, S. 28-37.

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Diese ähneln den Riepenhausen'schen Raffaelzyklen nicht nur formal sondern verfolgten auch ein ähnliches Ziel. Sie sollten, zusätzlich zu den in schriftlicher Form verfassten Heiligenviten, der Verbreitung der Biographien der Heiligen und ihrer wundersamen Taten dienen und jene in bildlicher Form veranschaulichen. Häufig spielen solche Werke im Zuge von Kanonisierungsprozessen eine Rolle, wie etwa die von Giovanni Lanfranco entworfene und von dem Deutschen Theodor Crueger gestochene Vita des Heiligen Bruno, welche die wichtigsten Szenen aus dem Leben des Ordensgründers in 20 Stichen darstellt. Zwei auf den Stichen eingezeichnete Jahreszahlen ermöglichen eine zeitliche Einordnung des Werkes. Es entstand in den Jahren 1620-21, in einer Zeit unmittelbar vor der Kanonisierung des Hl. Bruno durch Papst Gregor XV, in der die Verehrung des Ordensgründers – obwohl von der Kirche noch nicht allgemein anerkannt – einen Aufschwung erlebte.¹⁴⁴ Auch was das Bild-Text-Verhältnis betrifft waren die Illustratoren solcher frühneuzeitlichen Heiligenviten mit ähnlichen Herausforderungen konfrontiert wie die Riepenhausen bei ihren Raffaelzyklen, verfolgten sie doch das Ziel, zum Zwecke der Vergegenwärtigung der Historie vor dem Auge des Betrachters oder der Betrachterin vormals nur im Medium der Sprache vermittelte Inhalte ins Bild zu setzen. Ein detaillierterer Vergleich zwischen solchen frühen biographischen Stichfolgen zu den Leben von Heiligen und den beiden Raffaelviten der Brüder Riepenhausen muss im Rahmen dieser Arbeit ausständig bleiben. Dennoch sei auf diese bislang in der Forschung nicht explizit gezogene Querverbindung hingewiesen, aus der sich nicht zuletzt angesichts der Bedeutung Raffaels als „Kunstheiliger“ des 19. Jahrhunderts interessante Implikationen ergeben könnten.

5.1.5.Exkurs: Stil und Technik

Durch die Übernahme von Bildschemata und das Einbauen von intertextuellen Verweisen werden grundlegende formale und kompositionelle Qualitäten der Darstellungen zu Trägern narrativer Bedeutung. Hinsichtlich dessen ist bei den Riepenhausen'schen Raffaelzyklen auch der Stil und die Technik und ihr möglicher semantischer Gehalt es wert, einer genaueren Betrachtung unterzogen

¹⁴⁴ Schleier 1983, S. 79.

zu werden. Die beiden Zyklen sind, was die technische und stilistische Ausführung betrifft, sehr unterschiedlich. Die Zeichnungen des ersten Zyklus sind durch detailreiche Binnenzeichnung und plastische Durchmodellierung mittels Kreuzschraffur charakterisiert, und ähneln in dieser Hinsicht an die Druckgrafik des 16. Jahrhunderts. So erinnern sie etwa an die Stiche, welche Marcantonio Raimondi zur Verbreitung von Raffaels eigenen Werken anfertigte. Auch in der stilistischen und technischen Verfasstheit des gesamten Zyklus ist also eine intertextuelle Referenz enthalten, die dem Riepenhausen'schen Werk durch die Anknüpfung an die Stilkonventionen des 16. Jahrhunderts den Anschein historischer Authentizität verleiht.

Ein anderes Bild bietet in dieser Hinsicht der spätere Zyklus, der wie erwähnt in einem schlichteren Umriss-Stil gehalten ist. Über die Bedeutung dieser Wahl im Gegensatz zur Gestaltung des früheren Zyklus ist viel gemutmaßt worden. Es wurde einerseits darauf hingewiesen, dass der Umrissstil, jene „Flaxman'sche Manier“, derer sich die Brüder Riepenhausen auch schon in ihrer frühesten Publikation bei den Rekonstruktionen der Wandgemälde Polygnots bedienten, mit dem Klassizismus und der Antikenbegeisterung um 1800 in Verbindung zu bringen ist.¹¹⁵ Allerdings verwendeten die Riepenhausen denselben Umrissstil auch für den *Genoveva*-Zyklus, der mit seinem religiös-romantischen, der mittelalterlichen Hagiographie entlehnten Inhalt nicht den klassizistischen Idealen der Antikennachfolge entspricht. Der Umrissstil könnte hier genauso gut als Referenz auf die stark durch Konturen geprägte vorraffaelitische oder mittelalterliche Malerei gesehen werden, ein Stil der zu Beginn des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt wurde und sich vor allem im Umfeld der romantischen Bewegung größter Beliebtheit erfreute. Schließlich wurde auch vorgeschlagen, dass die Verwendung des „neutralen“ Umrissstils im Gegensatz zu einem klar zuordenbaren historisierenden Stil ein Versuch sein könnte, das Gezeigte in einem unmarkierten, überzeitlichen Modus zu verfassen – ein Modus, der eventuell auch mit einem Anspruch auf wissenschaftliche Objektivität in Verbindung gebracht werden könnte.¹¹⁶ Klar ist, dass die

¹¹⁵ Kepetziš 2012a, S. 6-7.

¹¹⁶ Kepetziš 2012a, S. 38.

stilistischen und technischen Eigenschaften des zweiten Zyklus eine viel widersprüchlichere und weniger klar lesbare Botschaft senden, als die des ersten. Zudem ist angesichts der bekanntermaßen misslichen finanziellen Lage von Johannes Riepenhausen zu bedenken, dass die Entscheidung auf den Umrissstil wohl in erster Linie aus ökonomischen Gründen fiel.

5.2. Details im Bild als Lesehilfen und Möglichkeit der Bedeutungsanreicherung

Die bereits angesprochene Notwendigkeit, die Szenen mit Details auszustaffieren und die konkreten Einzelheiten zu erfinden, bietet den Künstlern gleichzeitig eine weitere Möglichkeit, der Betrachterin oder dem Betrachter innerbildliche Lesehilfen zur Verfügung zu stellen, und die Bilderzählung mit Bedeutung anzureichern.

5.2.1. Personen

Die erste innerbildliche Facette, die hinsichtlich ihrer narrativen Eigenschaften einer genaueren Untersuchung unterzogen werden soll, sind die Personen, die neben Raffael selbst die Szenen bevölkern. In der Darstellung der Personen bietet sich für die Künstler eine Gelegenheit, einerseits die Lesbarkeit der Szenen zu steigern, andererseits aber auch narrative und symbolische Verdichtung zu üben. Grundsätzlich lassen sich die in den Bildern vorkommenden Figuren in zwei Kategorien teilen. Es handelt sich entweder um historische Persönlichkeiten, deren Rolle in den einzelnen Szenen vom Quelltext vorgegeben wird, oder aber um generische Figuren, deren historische Existenz nicht verbürgt ist, die aber von den Künstlern eingefügt werden, um im Zusammenhang der Bilderzählung einen bestimmten Zweck zu erfüllen. Beide Arten von Figuren können im Sinne der Bilderzählung narrative oder symbolische Bedeutungen transportieren.

Ein wichtiger Aspekt bei der Darstellung von Personen, der in erster Linie bei den in den Zyklen vorkommenden historischen Persönlichkeiten eine Rolle spielt und der dazu beiträgt, die Lesbarkeit der Szenen für die Betrachterinnen und Betrachter zu erleichtern, ist ihre Wiedererkennbarkeit. So lassen sich die Bemühungen der Künstler beobachten, die Protagonisten und Nebenfiguren der

Szenen möglichst wiedererkennbar darzustellen. Dabei wird die Porträthaftigkeit durch den Rückgriff auf erhaltene zeitgenössische Porträts gewährleistet, welche in den Personendarstellungen deutlich referenziert werden. Um die Wiedererkennbarkeit zu steigern, werden nicht nur die Gesichtszüge der einzelnen Personen kopiert, sondern oft auch äußerliche Details, wie die in den bekannten zeitgenössischen Porträts getragene Kleidung oder gar die darin eingenommene Körperhaltung. Dabei ist auffällig, dass dies im späteren Zyklus viel stärker praktiziert wird als beim ersten. Nicht nur enthält der erste Zyklus grundsätzlich weniger, eindeutig als bestimmte historische Persönlichkeiten identifizierbare Figuren als der zweite, auch jene, die tatsächlich spezifische Personen darstellen sollen, werden kaum durch die oben beschriebenen, intertextuellen Referenzen erkennbar gemacht. Die einzigen im ersten Zyklus vorkommenden Personen, deren Aussehen durch bekannte Porträts überliefert war, sind Raffael selbst, Perugino, Papst Julius II. und Giulio Romano, über dessen Anwesenheit in der Sterbeszene der Erläuterungstext Auskunft gibt, dessen Gesicht aber gar nicht zu sehen ist. Vergleicht man die Szenen des ersten Zyklus mit den bekannten erhaltenen Porträts der jeweils dargestellten Figuren, so kommt man zu dem Schluss, dass Wiedererkennbarkeit bei der früheren Bildfolge nicht die Priorität der Riepenhausen war. Selbst der Protagonist Raffael ähnelt nicht wirklich dem in Tafel II reproduzierten Porträt (Abb. 2), welches dem angeblichen *Selbstporträt* in den Uffizien (Abb. 35) nachempfunden ist und der Ursprung des wohl gängigsten Typus der Raffaeldarstellung ist. Raffael zeichnet sich im ersten Zyklus eher durch jugendliche, generisch-ebenmäßige Gesichtszüge aus, als durch besondere Porträthaftigkeit, und ist sogar von Bild zu Bild deutlich anders dargestellt – man vergleiche etwa Tafel VIII (Abb. 8) mit Tafel XI (Abb. 11), um die erstaunliche Metamorphose, die Raffaels Profil durchläuft nur an den beiden unterschiedlichsten Beispielen zu veranschaulichen.

Auch bei den anderen historischen Persönlichkeiten ist sofortige Wiedererkennbarkeit nicht unbedingt gewährleistet. Peruginos schulterlange, glatte Haare in Tafel VI (Abb. 6) sind eindeutig seinem Porträt (Abb. 36) nachempfunden, doch damit endet jede Ähnlichkeit. Auch Julius II. erscheint in

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Tafel X (Abb. 10) als generischer, bärtiger, alter Mann mit klassischen Gesichtszügen, wobei kein Versuch gemacht wird, das berühmte Porträt Raffaels (Abb. 37) als Vorlage für die Darstellung zu nehmen. Erkennbar wird der Papst lediglich durch seine Attribute. Die Individualität der historischen Persönlichkeit tritt hinter die generisch-archetypischen – und damit auch zeitlosen – Qualitäten seiner Position zurück.¹¹⁷

Im Gegensatz dazu ist es auffällig, wie viele wiedererkennbare historische Persönlichkeiten im zweiten Zyklus untergebracht sind und wie offensichtlich die Tatsache, dass die Darstellungen auf Zitaten gründen, ist. Bei dem in Tafel V (Abb. 18) vor seinem Werk stehenden Michelangelo lässt sich in Gesichtszügen und Bart der Versuch erkennen, sein Aussehen den bekannten Porträts anzugleichen. Die Darstellung Julius II. in Tafel VII (Abb. 20) ist eindeutig dem von Raffael gemalten Porträt Raffaels in der National Gallery (Abb. 37) nachempfunden, während die Art, wie die beiden Kardinäle, in denen Giovanni und Giulio de' Medici wiederzuerkennen sind, um seinen Thron gruppiert sind, eher dem *Porträt Leo X.* (Abb. 38) entnommen zu sein scheinen. Letzterer findet sich auch in der im Bild IX (Abb. 22) dargestellten Szene in Raffaels Studio wieder, in dem nicht nur er selbst, sondern zur Verdoppelung auch das besagte Porträt wiedergegeben wird. Eine ähnliche Konstellation lässt sich auch in Tafel X (Abb. 23), der Szene mit der Fornarina erkennen. Wie als Beleg für das Zitat ist darin nicht nur die Fornarina selbst, sondern auch ihr Abbild dargestellt – beide erscheinen genau so, wie sie aus dem berühmten Gemälde Raffaels (Abb. 39) bekannt sind, nur etwas keuscher. Zuletzt erkennt man in der elften und zwölften Tafel (Abb. 24, Abb. 25) noch den Grafen Baldassare Castiglione, dessen Erscheinungsbild mit dem markanten Hut das von Raffael gemalte Porträt im Louvre (Abb. 40) referenziert.

Trotz alledem muss erwähnt werden, dass es sich bei den Zitaten nicht um mimetische Übernahmen aus den Gemälden handelt. Vielmehr werden die augenfälligen Charakteristika der einzelnen Personen, auf das Typen-

¹¹⁷ Kepetzis (2012a, S. 26) weist außerdem darauf hin, dass die Darstellung der Szene formal an Raffaels Fresko der *Konstantinischen Schenkung* in der Stanza di Constantino im Vatikan erinnert.

beziehungsweise Zeichenhafte reduziert, im Riepenhausen'schen Stil wiedergegeben, sodass die Gesichtszüge grundsätzlich einer Art Norm angeglichen werden und ebenmäßiger erscheinen als in den Porträts. Dass die Kleidung – etwa bei der Fornarina oder bei Baldassare Castiglione – ebenso übernommen wird, wie die Gesichtszüge, spielt als Assoziationsauslöser eine wichtige Rolle. Die Zitate sind darauf ausgelegt, das Vorwissen des Betrachters oder Betrachterin zu aktivieren und einen Aha-Effekt auszulösen. Dass ein genauerer Vergleich der Porträts mit den Riepenhausen'schen Versionen oft größere Unterschiede zum Vorschein bringt, als erwartet, ändert nichts daran, dass die Personen wenigstens für die geschulten Augen der Kunstliebenden auf den ersten Blick wiedererkennbar sind. Dies wiederum erleichtert nicht nur die Lesbarkeit der Bilder, sondern steigert auch deren Authentizität. Durch den Rekurs auf die Porträts Raffaels, die authentische, zeitgenössische Dokumente darstellen, wird der Anspruch der Riepenhausen'schen Bilder auf geschichtliche Wahrhaftigkeit klargemacht.

Abgesehen von der Erleichterung der Lesbarkeit durch Wiedererkennbarkeit und die Authentifizierung des Dargestellten durch den so erzeugten Realitätseffekt, können die dargestellten Figuren der Bilderzählung auch noch auf andere Weise dienen. In mehreren Fällen dient das Auftreten bestimmter Figuren – seien es nun historische Persönlichkeiten, deren Rolle in Raffaels Leben belegt ist, oder generische Figuren, die von den Riepenhausen dazuerfunden wurden – bestimmten narrativen Zwecken.

Eine gewisse Ausnahme stellen dabei Figuren dar, die streng genommen nicht der historischen Realitätssphäre der Raffaelvita angehören. Sie finden sich nur in zwei Szenen des ersten Zyklus. Das allegorische Personal der Geburtsszene (Abb. 3) ist ein Beispiel dafür, wie die Künstler Figuren mit ausschließlich symbolischer Bedeutung in die Szenen einfügen, um gewisse, durch die historischen Ereignisse schwer darstellbare Bedeutungen zu transportieren. Etwas Ähnliches leistet auch die Präsenz des Heiligen Lukas im XI. Bild (Abb. 11). Durch das Einfügen von allegorischen und symbolischen Figuren gelingt es den Künstlern, allgemeinere und abstraktere Bedeutungen zu vermitteln

Bildgeschichten vom Künstlerleben

beziehungsweise auf die abstrakten Implikationen des korrespondierenden historischen Ereignisses hinzuweisen.

Abgesehen von diesen beiden Beispielen werden narrative und symbolische Bedeutungen von den Protagonisten der Szenen oder auch von anonymen Nebenfiguren getragen. Bereits in einem anderen Zusammenhang wurde darauf hingewiesen, dass die historiographisch nicht belegte Anwesenheit bestimmter Personen in einigen Szenen häufig eine Form narrativer Verdichtung oder eine bildliche Konkretisierung allgemeinerer Zusammenhänge und Beziehungen ist. Dies lässt sich etwa für das Auftreten Fra Bartolomeos in Bild VIII des ersten (Abb. 8) und Fra Bartolomeos und Michelangelos in Bild V des zweiten Zyklus (Abb. 18) feststellen. In beiden Fällen entspricht die Anwesenheit der Künstlerkollegen höchstwahrscheinlich nicht der historischen Wahrheit, bringt aber auf anschauliche Weise die Beziehung Raffaels zu den beiden zum Ausdruck und stellt im Falle Michelangelos den Schöpfer des betrachteten Kunstwerks vor Augen. Auf ähnliche Weise funktioniert, wie schon erwähnt, die Anwesenheit Bramantes in den Szenen, die Raffaels Ankunft in Rom zeigen (Abb. 10, Abb. 20). Ebenso ist die Figurenkonstellation der elften Tafel des zweiten Zyklus (Abb. 24) eher ein narratives Mittel, um einen komplexen Zusammenhang auf konkrete Weise im Bild wiederzugeben, als eine erstgemeinte Dokumentation eines historischen Ereignisses. In einer Szene, die, gerade deshalb, weil sonst das Schreiben des erhaltenen Briefes hinfällig gewesen wäre, höchstwahrscheinlich nie stattgefunden hat, präsentiert Raffael dem persönlich anwesenden Papst Leo auf ostentative Weise seine Bemühungen um die Überreste des antiken Rom, während Baldassare Castigliones Anwesenheit im Hintergrund darauf verweist, dass auch er in den Geschehenszusammenhang involviert war. Auch Castigliones oder gar Michelangelos Beisein bei Raffaels Tod (Abb. 25) ist historisch nicht belegt und wohl eher eine Idee Riepenhausens, um die besondere Freundschaft zwischen Raffael und Castiglione zum Ausdruck zu bringen und die Totenbettszene mit bekannten Gesichtern zu schmücken.

Auch die anonymen Nebenfiguren, die nicht als historische Persönlichkeiten identifizierbar sind, werden in den Raffaelzyklen der Riepenhausen im Sinne der Bilderzählung instrumentalisiert. Zumeist erfüllen sie

den Zweck, die Grundaussage der jeweiligen Szene zu verdeutlichen oder symbolische Bedeutungen hinzuzufügen. So zum Beispiel ist der Farbenreifer in Bild IV des ersten Zyklus (Abb. 4) deutlich älter als der kleine Raffael und dennoch mit einer weitaus niedrigeren Tätigkeit beschäftigt als das malende Wunderkind, sodass er als Kontrastfigur nur die Besonderheit von Raffaels Begabung herausstreicht. Das weinende Hauspersonal in den beiden Szenen, die Raffaels Weggang aus dem Elternhaus darstellen (Abb. 5, Abb. 16), dient wiederum dazu, die Abschiedsstimmung zu unterstreichen. Auch die anonymen Freunde in der Wanderung nach Città di Castello (Abb. 7) und beim Abschied von Florenz (Abb. 9), sowie die trauernde Menge in den beiden Sterbeszenen (Abb. 12, Abb. 25) erfüllen in erster Linie den Zweck, Raffaels Beliebtheit bei seinen Mitmenschen und ihre Betroffenheit angesichts seines Verlustes zu veranschaulichen. Erwähnenswert sind außerdem die Selbstporträts der beiden Riepenhausen als Assistenzfiguren in der VIII. Tafel des ersten Zyklus (Abb. 8). Durch diese Einfügung versteckter Selbstporträts – die dank des ausdrücklichen Hinweises im Erläuterungstext nicht lange versteckt bleiben – bedienen sich die Künstler einer traditionsreichen Art künstlerischer Selbstreflexion im Bild. Interessant ist, dass sie sich nicht als Verehrer Raffaels inszenieren, sondern sich in einem Bild darstellen, in dem Raffael selbst noch fast als Schüler auftritt. Sie stellen sich dabei als Betrachter und Nachahmer der Kunst der großen Meister mit Raffael auf eine Stufe und treten für das Studium großer Kunst ein. Gemeinsam mit dem links im Bild sitzenden Jüngling, der gerade mit dem Abzeichnen einer Figur beschäftigt ist und über die Schulter aus dem Bild hinausblickt, lassen diese Details die Szene wie ein Appell an junge Künstler erscheinen, die gezeigte Nachahmung nachzuahmen.

5.2.2. Bilder im Bild

Eine besondere Möglichkeit, in den Szenen zusätzlich über die spezifischen dargestellten Geschehensmomente hinausgehend Bedeutung zu vermitteln, stellen für die Künstler Bilder im Bild dar. In der Lebensgeschichte eines Künstlers ist die Darstellung von Gemälden eine logische Notwendigkeit. Bilder im Bild erlauben es dem Künstler, eine zeitliche Komponente in die Darstellung

zu bringen. Als Folgen oder Spuren einer vorhergegangenen Tätigkeit stellen Bilder im Bild immer eine Verbindung zu einem früheren, vom tatsächlich dargestellten Zeitpunkt aus gesehen in der Vergangenheit liegenden Punkt her. Auch symbolische Inhalte lassen sich in Bildern im Bild verpacken. Auf diese Weise können Inhalte, die nicht zu dem historischen Moment der Darstellung passen, dargestellt werden, ohne die Regel von der Einheit von Zeit und Raum zu brechen beziehungsweise den Realismus der Darstellung zu gefährden.

Ein bestimmtes Beispiel aus dem ersten Riepenhausen'schen Raffael-Zyklus beweist, wie durch Bilder im Bild nur durch das Zeigen des Ergebnisses ganze Geschichten motiviert werden können – vorausgesetzt die Betrachterin oder der Betrachter verfügt über das nötige Vorwissen, um die Anspielung zu entschlüsseln. In der vierten Tafel des ersten Zyklus (Abb. 4) hängt an der Rückwand der Stube ein Madonnenbild. Dieses Bild referenziert eine Anekdote aus Raffaels Kindheit, derzufolge sein erstes Gemälde ein Madonnenbildnis war, welches er ohne jede künstlerische Vorbildung an die Hofmauer gemalt habe. Der Legende zufolge ließ erst dies Giovanni Santi das außerordentliche Talent seines Sohnes entdecken und gab ihm den Anstoß, seinen Sohn in der Malkunst zu unterrichten. Die Anekdote bedient eindeutig das bei Künstlerviten gängige Schema der zufälligen Entdeckung der naturgegebenen und schon im Kindesalter erkennbaren Begabung eines großen Künstlers, wie es etwa auch in Vasaris Lebensbeschreibung Giotto's zur Anwendung kommt. Der Ursprung der auf Raffael bezogenen Anekdote ist nicht geklärt – im Vasaritext ist sie jedenfalls nicht zu finden. Sie steht jedoch in direkter Verbindung mit einem ein Madonnenbildnis zeigenden Fresko in Raffaels Geburtshaus in Urbino, auf das im Begleittext des Zyklus hingewiesen wird und das auch heute noch zu besichtigen ist. Die Riepenhausen'sche Darstellung zeigt, wie erwähnt, Raffaels frühe Malversuche, und inszeniert den Buben als regelrechtes Wunderkind. Gleichzeitig wird durch das Bild im Bild auch auf die „apokryphe“ Anekdote über seinen *allerersten* Malversuch hingewiesen. Da die historische Authentizität des Stoffes vielleicht doch etwas zu ungesichert ist, wird ihm keine eigene Bildtafel gewidmet. Statt im Szenekatalog voll vertreten zu sein, wird die Anekdote, welche die Grundaussage der dargestellten Szene, der zufolge sich Raffaels

künstlerische Fähigkeiten schon im zartesten Kindheitsalter zeigten, auf übertriebene Weise wiederholt, nur angedeutet.

Das geschilderte Beispiel ist das einzige in den Raffaelzyklen der Riepenhausen, in dem ein Gemälde im Bild als Assoziationsauslöser für eine ganze Anekdote dient. Doch auch in vielen anderen Fällen spielen die Bilder im Bild eine signifikante Rolle. Wenn auf Peruginos Staffelei in der sechsten Tafel des ersten Zyklus (Abb. 6) und der vierte Tafel des zweiten Zyklus (Abb. 17) ein Madonnenbild zu sehen ist, so drückt dies zunächst lediglich auf recht banale Weise die Tatsache aus, dass Perugino als Madonnenmaler bekannt ist. Gleichzeitig weist es aber auch auf die von diesem Bild aus projizierte Zukunft hin. In seiner Lehrzeit bei Perugino wird Raffael nämlich lernen, den Stil seines Lehrers nachzuahmen und wird beginnen, ebensolche Madonnen zu malen, wie die, die auf Peruginos Staffelei sichtbar ist.

Interessant ist auch das Bild auf der sechsten Tafel des zweiten Zyklus (Abb. 19), in der Raffael das Atelier des Fra Bartolomeo besucht und in der das Bild, an dem der Mönch malt, auf einzigartige Weise zur Verortung der Szene beiträgt. Fra Bartolomeo arbeitet nämlich gerade an einer Darstellung des Heiligen Markus, was ein Hinweis darauf sein muss, dass die hier dargestellte Szene im Kloster San Marco stattfindet.

Bilder im Bild können auch dazu genutzt werden, das Vorwissen der Rezipientinnen und Rezipienten zu aktivieren und für die Zwecke der Bildnarration zu nutzen. Mehrmals ergreifen die Riepenhausen diese Gelegenheit und bauen bekannte Gemälde so detailliert in ihre Darstellungen ein, dass sie vom Betrachter oder der Betrachterin wiedererkannt werden können. Dies ist etwa bei der achten Tafel des ersten Zyklus (Abb. 8) und bei der fünften Tafel des zweiten Zyklus (Abb. 18) der Fall, wo Michelangelos Karton mit der *Schlacht von Cascina* (vgl. Abb. 41), beziehungsweise – nur im ersten Zyklus – auch Leonardos *Anghiari-Schlacht* (vgl. Abb. 42) jeweils detailliert genug dargestellt sind, um für die Rezipientinnen und Rezipienten identifizierbar zu sein. Ein weiteres Beispiel findet sich in der achten Tafel des zweiten Zyklus (Abb. 21), wo sich bei dem unvollendeten Gemälde auf der Staffelei klar die Heilige Barbara und die beiden Engelchen der *Sixtinischen Madonna* (Abb. 43) erkennen lassen. Wohlgermerkt ist

Bildgeschichten vom Künstlerleben

die Entsprechung bei dem im ersten Zyklus dargestellten Gemälde (Abb. 11) nicht so offensichtlich. Die Madonna entspricht hier im Typus zwar der *Sixtinischen Madonna*, doch auf der Leinwand wäre eigentlich nicht mehr genug Platz, um zu Marias rechter Seite auch noch die Heilige Barbara unterzubringen. Im zweiten Zyklus findet sich weiters im Hintergrund der Atelierszene mit Leo X. (Abb. 22) das Bildnis des Papstes dargestellt und natürlich in der Szene mit der Fornarina (Abb. 23) das berühmte Bildnis der jungen Römerin. In beiden Fällen sind die Gemälde dem Original treulich folgend, auf ihre Konturen reduziert, wiedergegeben. Zuletzt sei in diesem Zusammenhang schließlich auf die Rolle der Transfiguration in der Totenbettszene (Abb. 12., Abb. 25) hingewiesen. Das Gemälde, das in der Szene ja auch narrative und symbolische Bedeutung trägt, ist wiederum als originalgetreue Umzeichnung dargestellt, wobei sowohl beim ersten als auch beim zweiten Zyklus nur die obere Hälfte mit dem transfigurierten Christus zu sehen ist.

Abgesehen davon, dass die Wiedererkennbarkeit der spezifischen Gemälde in einigen Fällen einen wichtigen Beitrag zur Lesbarkeit und Verständlichkeit der gesamten Szene darstellt, hat die originalgetreue Darstellung bekannter Werke auch den Zweck einer Authentifizierung. Dadurch, dass die Betrachter oder Betrachterinnen in den Darstellungen Gemälde wiedererkennen, die sie vielleicht aus eigener Anschauung kennen oder von denen sie jedenfalls wissen, dass sie tatsächlich existieren oder existiert haben, werden die Grenzen zwischen der eigenen Erfahrungssphäre und der fiktiven Repräsentationssphäre der Bilder verwischt und das Gezeigte wird als Realität beziehungsweise authentische Geschichte inszeniert.

Zuletzt bieten Bilder im Bild außerdem die Möglichkeit, symbolische Inhalte in die Darstellung zu verpacken, ohne dabei den Realismus der Szenen zu gefährden. Eindeutige symbolische Bedeutung haben etwa die Bilder, die im ersten wie im zweiten Zyklus auf der Staffelei in der Szene mit Raffaels ersten Malversuchen (Abb. 4, Abb. 15) zu erkennen sind. Im ersten Zyklus handelt es sich dabei um die drei Marien am leeren Grab Jesus, im zweiten um eine Verkündigung. In beiden Fällen handelt es sich um biblische Szenen aus der Heilsgeschichte, die in einer Art typologischen Bezug zur Raffaelvita gesetzt

Strategien der Bilderzählung

werden. Raffael wird hier, etwa so wie Michelangelo bei Vasari als Heilsgestalt der Kunstgeschichte inszeniert, durch deren Leben und Werke die „Wiederauferstehung“ und Erneuerung der Kunst an der Schwelle vom Mittelalter zur Renaissance zu ihrem Höhepunkt gebracht wird. Darauf weist das Gemälde mit der Auffindung des leeren Grabes unmissverständlich hin. Im zweiten Zyklus tritt an dessen Stelle eine Verkündigung, was wiederum in einer nicht minder sakralen Entsprechung auf den göttlichen Ursprung von Raffaels Talent und seine „himmlische“ Mission auf Erden – man denke nur an Schlegels „Legende vom Heiligen Lukas“ – verweist.

Symbolische Bedeutung hat schließlich auch die Darstellung der Verklärung in der *Totenbettszene* (Abb. 12, Abb. 25), wobei die Riepenhausen nicht die ersten sind, die Raffaels Tod und den Inhalt seines allerletzten Werkes mit einander in Bezug setzen. Bereits bei Vasari wird auf den symbolischen Wert des Gemäldes hingewiesen, mit welchem Raffael so kurz vor seinem frühzeitigen Ende seine eigene Verherrlichung vorweggenommen hat. In einer Reiteration der Aussage der Bilder der ersten Malversuche wird Raffael hier wieder typologisch auf Christus bezogen, und sein Ableben als das Ende seines irdischen Daseins nach erfolgreich erfüllter, himmlischer Mission gedeutet.

5.2.3.Landschaftsausblicke

Eine ähnliche Funktion wie die Bilder im Bild erfüllen zum Teil auch die Landschaftsausblicke in den Riepenhausen'schen Raffaelzyklen. Insgesamt spielen Landschaftsdarstellungen in der früheren Version eine viel größere Rolle als beim zweiten Zyklus, und das nicht nur, weil sie zwei Szenen unter freiem Himmel enthält, die im späteren Zyklus fehlen. Auch die detaillierten Fensterausschnitte in den anderen Szenen fallen im zweiten Zyklus fast gänzlich der durch die Verwendung des Umrissstils erforderlichen Vereinfachung zum Opfer. Interessant ist, dass sich, abgesehen von einem wenig spezifischen Fensterausblick in der Kindheitsszene (Abb. 15), alle Landschaftsdarstellungen in Szenen finden, die im zweiten Zyklus neu hinzugekommen sind – nämlich bei Fra Bartolomeo (Abb. 19), bei der Fornarina (Abb. 23), und bei der vorletzten Szene auf dem Forum Romanum (Abb. 24).

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Ähnlich wie die Bilder im Bild können Landschaftsausblicke entweder narrative oder symbolische Bedeutung tragen, und in etlichen Fällen spielt dabei auch die Wiedererkennbarkeit der dargestellten Orte eine Rolle. So etwa erleichtert der Ausblick mit den klar identifizierbaren Bauten von Florenz in der achten und neunten Tafel des ersten Zyklus (Abb. 8, Abb. 9) die Verortung der Szenen. Dasselbe gilt im Falle des zweiten Zyklus für den Ausblick auf die Engelsburg im *Fornarina*-Bild (Abb. 23) und für den Ausblick auf das Kolosseum im *Forum-Romanum*-Bild (Abb. 24). Der Ausblick auf den Innenhof des Klosters in der Szene in *Fra Bartolomeos Studio* (Abb. 19) ist weit weniger ikonisch als die oben erwähnten großen Sehenswürdigkeiten von Florenz und Rom, doch ist auch hier eine Entsprechung zum Original zu finden. Ein kundiges Auge könnte in den kleinen, schlichten Rechteckfenstern über dem Arkadenrundgang durchaus den Innenhof des Klosters San Marco wiedererkennen – für die weniger erfahrenen Betrachter und Betrachterinnen gibt es immerhin, wie erwähnt, einen zusätzlichen Hinweis in dem Bild vom heiligen Markus. Abgesehen von der örtlichen Verankerung, die diese wiedererkennbaren Merkmale leisten, erfüllen sie natürlich auch, wie die Bilder im Bild eine Authentifizierungsfunktion, einen Realitätseffekt.

Auch die unspezifischen Landschaftsausblicke erfüllen gewisse Funktionen und transportieren Informationen. Eine eindeutige, symbolische Bedeutung dürfte beispielsweise bei der Darstellung des Sonnenaufganges in der Szene mit *Raffaels ersten Malversuchen* im ersten Zyklus (Abb. 4) intendiert sein. Der Sonnenaufgang, Zeichen des neu anbrechenden Tages, symbolisiert einerseits den durch die Szene dargestellten Beginn von Raffaels künstlerischer Karriere, unterstützt aber gleichzeitig auch die symbolische Aussage des Wiederauferstehungsbildes auf der Staffelei, indem er auf Raffaels Leben als Neuanfang und Erneuerung der Kunst hindeutet.

In anderen Beispielen ermöglicht ein Fenster- oder Landschaftsausblick eine zeitliche Öffnung der Szene hin zu vorangegangenen oder bevorstehenden Geschehensmomenten. Dies lässt sich zum Beispiel am Landschaftsausblick der fünften Tafel des ersten Zyklus (Abb. 5) beobachten. Die Szene zeigt, wie bereits beschrieben, Raffaels Abschied von seiner Mutter vor seinem Aufbruch nach

Strategien der Bilderzählung

Perugia. Der Vater hat den Buben bei der Hand genommen und deutet bereits Richtung Ausgang. Im Hintergrund geben drei Rundbögen den Ausblick auf eine Landschaft frei, wobei aufgrund ihrer zentralen Position vor allem die Landstraße ins Auge fällt, die sich auf den Fluchtpunkt der Komposition zuschlingelt. Hier dient der Landschaftsausblick ganz eindeutig auch als Ausblick in die Zukunft, insofern als die unmittelbar bevorstehende Reise auch durch den gezeigten Weg im Bild motiviert ist: Die Betrachtenden sehen den Weg, auf dem sich Raffael und sein Vater wenig später befinden werden.

Eine ähnliche Funktion erfüllt der Landschaftshintergrund und vor allem die am Horizont erkennbare Stadtsilhouette auch bei der siebten Tafel des ersten Zyklus (Abb. 7), wo *Raffaels Wanderung nach Città di Castello* dargestellt ist. Anders als bei der gerade besprochenen Szene steht der Aufbruch nicht kurz bevor, sondern liegt schon hinter den Protagonisten, die sich bereits mitten auf dem Weg befinden. Dementsprechend zeigt der Zukunftsausblick auch nicht den Weg, sondern das Ziel der Reise, auf das der ganz rechts stehende Wandersmann sogar mit dem Finger weist. In der am Horizont sichtbaren Stadt mit dem prominenten Kirchturm kann der Betrachter oder die Betrachterin somit unschwer Città di Castello erkennen, den Ort, den die vier Freunde in naher Zukunft erreichen werden.

Eine sozusagen spiegelverkehrte Version der eben besprochenen Szene findet sich auf der neunten Tafel des ersten Zyklus (Abb. 9), auf der *Raffaels Abschied von Florenz* zu sehen ist. Kompositorisch sind sich die beiden Szenen so ähnlich, dass man sie als Pendants bezeichnen könnte – der dem Bild eingeschriebene Richtungssinn ist aber jeweils entgegengesetzt. So zeigt der Landschaftshintergrund der neunten Tafel nicht den bevorstehenden, sondern den zurückgelegten Weg, nicht das Ziel, sondern den Ausgangspunkt der Reise, der an den markanten Wahrzeichen einfach als die Stadt Florenz zu erkennen ist. Der zeitliche Ausblick öffnet sich also gegenüber der unmittelbaren Vergangenheit statt der Zukunft. Unterstrichen auch durch die Bewegungsrichtung der Reisenden, die in immer weiterem Abstand auf dem sich vom Bildvordergrund bis zum Horizont meandernden Weg zu sehen sind und allesamt nach Florenz unterwegs sind, ist der Richtungssinn des Bildes dadurch

Raffaels tatsächlicher Reisebewegung gegenläufig, was als auf formaler Ebene die Hauptthematik der Szene – den nur schweren Herzens genommenen Abschied von den Freuden in Florenz – unterstreicht.

5.3. Die Anordnung der Szenen und die Bedeutung ihrer Struktur

In den bisherigen Ausführungen wurden die verschiedenen Szenen der Rippenhausen'schen Raffaelzyklen hinsichtlich ihrer narrativen Funktion hauptsächlich als isolierte, Einzelbilder analysiert. Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass es sich bei den Zyklen nicht einfach um chronologische Aneinanderreihungen von unabhängigen Einzelszenen handelt, auch wenn auf den ersten Blick dieser Eindruck entstehen mag. Bei genauerer Auseinandersetzung wird allerdings klar, dass die Bilder – trotz der notwendigerweise chronologischen Abfolge der Szenen – auch auf spezielle Weise in Bezug zueinander gestellt werden, sodass innerhalb des Gesamtgefüges der Zyklen Parallelen und Kontraste entstehen, welche den Rezeptionsvorgang der Bildgeschichte mitbeeinflussen.

Beim ersten Zyklus lässt sich was, die Auswahl der Szenen innerhalb ihrer chronologischen Anordnung betrifft, eine klare Strukturierung erkennen, die einem quasi um die Mittelachse gespiegelten Muster folgt, welches eine starke Konzentration auf Ankunfts- und Abschiedsszenen aufweist. Den Anfangs- und Endpunkt der Bildfolge bilden Geburts- und Sterbeszene, die als großes existenzielles Ankunfts- und Abschiedspaar den Rahmen für das restliche Geschehen darstellen. Innerhalb dieses Rahmens stellen die Szenen hauptsächlich entscheidende Ortswechsel in Raffaels Leben dar, die wiederum in Ankunfts- und Abschiedspare gruppiert sind. So folgt auf *Raffaels Abschied von Urbino* (Abb. 5) seine *Ankunft in Perugia* (Abb. 6). Auf die *Wanderung nach Città di Castello*, also Raffaels Weggang aus Perugia (Abb. 7) folgt die *Ankunft in Florenz* um Michelangelo und Leonardos Kartons zu betrachten (Abb. 8). Daran knüpfen hingegen sofort der *Abschied von Florenz* (Abb. 9) und der darauffolgende *Empfang in Rom* (Abb. 10) an. Diese drei Bildpaare, die das Herzstück des Zyklus bilden und den Großteil seines Umfangs ausmachen, zeigen Raffaels Leben als eine dynamische, stets in Bewegung begriffene Abfolge

von spatialen Veränderungen, in deren Grundschema weitere narrative Details eingebettet werden. Wie die Beispiele zeigen, handelt es sich in zwei von drei Fällen um direkt korrespondierende Abschiede und Ankünfte, die genau einen zurückgelegten Weg rahmen. Nur zwischen der Wanderung nach Città di Castello und der Ankunft in Florenz liegen weitere Ereignisse und Ortswechsel, welche im Zyklus allerdings übergangen werden. Diese Leerstelle zwischen den beiden genannten Szenen stellt interessanterweise den Mittelpunkt des Zyklus dar, was wiederum veranschaulicht, dass der Zyklus Raffaels Kindheit und seinen Lehrjahren einen großen Stellenwert einräumt und seine Zeit in Florenz und Rom relativ komprimiert wiedergibt. Es fällt auch auf, dass es nur zwei Szenen gibt, in denen Raffael beim Malen gezeigt wird, und dass diese unmittelbar nach beziehungsweise vor der Geburts- und Sterbeszene platziert sind, also von der Mittelachse aus ebenfalls an einander gegenüberliegenden Positionen liegen. Die Szenen stellen einerseits Raffaels allererste Malversuche (Abb. 5), andererseits die Entstehung eines Madonnenbildes, bei dem es sich möglicherweise um die Sixtinische Madonna handelt, während seiner Zeit in Rom dar (Abb. 11). Durch diese Gegenüberstellung und die fast exklusive Darstellung des Madonnenbildnisses wird jenes Werk – ähnlich wie in Schlegels Lukas-Gedicht – als die Krönung seines Oeuvres inszeniert. Die besondere Bedeutung dieses Bildes wird übrigens auch durch sein Format hervorgehoben, welches das formale Gesamtkonzept des Zyklus mit den immer gleichen, annähernd quadratischen Bildfeldern durchbricht und dem Betrachter oder der Betrachterin durch sein Hochformat, das sonst nur bei dem auf das Frontispiz folgenden Porträt Raffaels auftaucht, und durch die an ein Altarbild erinnernde Form mit dem halbrunden oberen Abschluss ins Auge sticht.

Auch beim zweiten Zyklus lassen sich bildübergreifende Strukturen erkennen, die jedoch ein anderes Muster ergeben als beim ersten Zyklus. Hier wechseln sich Szenen, die Raffaels persönliche und gesellschaftliche Entwicklung thematisieren, mit Szenen ab, die seine künstlerische Entwicklung thematisieren. Bei jeder zweiten Szene steht der Akt des Malens im Mittelpunkt, jede zweite Szene spielt sich in einem anderen Künstleratelier ab und symbolisiert einen weiteren Schritt auf Raffaels Entwicklung als Maler.

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Am Beginn seiner Karriere steht die zweite Tafel, in der Raffael in der Malerwerkstatt seines Vaters die ersten Grundlagen des Handwerks erlernt (Abb. 15). Der nächste Schritt ist Raffaels Lehrzeit bei Perugino, symbolisiert durch die Szene, in der der Knabe im Atelier seines Meisters eintritt (Abb. 17). Die nächste Station ist Florenz. Hier kommt Raffael mit neuen künstlerischen Einflüssen in Kontakt und befasst sich mit den Stilen anderer Künstler. Man sieht ihn im Atelier seines Malerfreundes Fra Bartolomeo, von dessen Art der Farbgebung er sich anregen lässt (Abb. 19). Die letzte geographische Station auf Raffaels Lebensweg ist schließlich Rom. Diesem Abschnitt kommt im zweiten Zyklus mit sechs von zwölf Szenen mit Abstand die größte Bedeutung zu. In Raffaels künstlerischer Entwicklung bedeutet seine Ankunft in Rom das Ende der Lehrphase und die Vollendung des eigenen Stils. Das zeigt sich darin, dass Raffael nun nicht mehr als Zuseher, Lernender oder Gast in den Atelierszenen gezeigt wird, sondern selbst bei der Arbeit dargestellt wird. Dabei stellt die eine Szene ihn beim Malen der *Sixtinischen Madonna* (Abb. 21), die andere beim Malen der *Fornarina* (Abb. 23) dar. Diese Gegenüberstellung zweier seiner berühmtesten und ikonischsten Werke, von denen eines einen sakralen, das andere einen profanen, ja fast frivolen Kontext hat, ist kein Zufall. Schon in den 1820er-Jahren fertigten die Riepenhausen für eine Ausstellung zwei Gemälde mit eben diesen Bildthemen an, die ausdrücklich als Pendant wahrgenommen wurden, und wohl die zwei äußersten Pole von Raffaels künstlerischer Betätigung illustrieren sollen, sodass Raffael einerseits als frommer Schöpfer biblischer Bildprogramme und vor allem Madonnenbildnisse und andererseits als umtriebiger Lebemann, der den Frauen auch, aber eben nicht nur, durch das Malen ihrer Porträts dient, dargestellt wird.

Die Sterbebettszene (Abb. 25), die den Abschluss des Zyklus darstellt, unterbricht in gewisser Weise den beschriebenen Rhythmus, dem zufolge immer ein Bild, welches das Malen und Raffaels künstlerische Entwicklung thematisiert, auf ein anderes folgt. Nach der Ausgrabungs-Szene auf dem Forum Romanum (Abb. 24) wäre anstelle (oder vor) der Sterbeszene eine weitere Atelierszene zu erwarten. Dass stattdessen Raffaels Tod folgt, setzt diesen somit vor allem an das Ende seiner künstlerischen Verdienste, wenngleich durch die Darstellung der

Strategien der Bilderzählung

trauernden Zeitgenossen natürlich auch die gesellschaftliche Komponente eine Rolle spielt. Wohlgemerkt spielt nach Vasari allerdings auch Raffaels Sterbeszene in einem Arbeitszimmer und wird zudem mit einem weiteren ikonischen Werk in Verbindung gebracht – dem letzten großen Werk, der *Transfiguration*.

Was die restlichen Szenen betrifft, so bieten sie bei weitem kein so einheitliches Bild. Gemeinsam haben sie jedoch, dass sie Raffaels Beziehungen zu wichtigen Personen in seinem Leben thematisieren und Aspekte seines Lebens zeigen, die nicht direkt mit seiner Tätigkeit als Maler in Verbindung stehen. Abgesehen von den ersten beiden Szenen – das Stillen (Abb. 14) und der Abschied von Urbino (Abb. 16) – die in erster Linie Raffaels Beziehung zu seiner Mutter thematisieren, zeigen alle andere Szenen Raffael in der Gesellschaft eines wichtigen Mäzens oder eines anderen berühmten oder einflussreichen Zeitgenossen. Raffaels Beziehung zu Julius II. wird in der siebten Szene (Abb. 20), jene zu Leo X. sogar durch zwei Szenen (Abb. 22, Abb. 24) repräsentiert. Die nicht unbedingt freundschaftliche Beziehung zu Michelangelo, die ob dessen Berühmtheit dennoch nicht ausgelassen werden darf, kommt vor allem in der fünften Szene (Abb. 18) zur Darstellung, während auf Raffaels Freundschaft mit Baldassare Castiglione durch seine Anwesenheit im elften Bild (Abb. 24) und in der Sterbeszene (Abb. 25) angespielt wird.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der erste Zyklus eindeutig einen inhaltlichen Schwerpunkt auf die erste Hälfte von Raffaels Leben setzt, vor allem aus Szenen besteht, die geographische Ortswechsel thematisieren und Raffaels künstlerischen Tätigkeiten gegenüber seinen gesellschaftlichen Aktivitäten überraschend wenig Platz einräumt, wobei das Hauptaugenmerk, dem Geschmack der Romantiker entsprechend, eindeutig auf Raffaels sakraler Malerei – vor allem der Madonnenmalerei – liegt. Der zweite Zyklus setzt dagegen, was die Auswahl der Szenen betrifft, einen eindeutigen Schwerpunkt auf Raffaels Zeit in Rom, räumt Raffaels künstlerische Tätigkeiten viel mehr Platz ein und vermittelt ein variiertes Bild seines Lebens und seiner künstlerischen Entwicklung, legt aber auch auf seine Beziehungen zu anderen Zeitgenossen mehr Wert.

6. Bild und Text

Wie die meisten im 19. Jahrhundert publizierten druckgraphischen Bilderzyklen, so kommen auch die beiden Riepenhausen'schen Raffaelzyklen nicht ganz ohne textliche Ergänzungen aus. Vor allem im Kontext der kunsthistorisch orientierten Forschung wurden diese textlichen Elemente der Zyklen zu Gunsten der Analyse der Bilder bisher oft vernachlässigt. Tatsächlich sind diese Paratexte – dazu gehören Titel, Vorworte, Bildlegenden und die zur Erläuterung der Bilder dienenden Kurztexte – aber durchaus als Bestandteil des Werkes zu sehen und verdienen es, in die Analyse mit einbezogen zu werden. Wie Joachim Brand in seiner 1993 publizierten Dissertation erläutert, erfüllen die Paratexte „wichtige rezeptionssteuernde Funktionen [...] die von der bloßen Etikettierung des Bildes bis hin zu einer komplexen dynamischen Verbindung zwischen Text und Bild reichen“¹¹⁸. Sie haben „die Aufgabe, eine [...] Kommunikation zwischen dem Betrachter und der Bildfolge herzustellen und zu steuern, um den Darstellungen zu einer, den Intentionen seines Senders entsprechenden Aufnahme in die Welt der Diskurse zu verhelfen.“¹¹⁹

Im Folgenden sollen die Paratexte der Riepenhausen'schen Raffaelzyklen hinsichtlich ihrer Form und ihres Inhalts beschrieben und ihre Rolle als Bestandteil der Raffaelzyklen analysiert werden. Angesichts der ständigen und viel thematisierten Konkurrenz von Bild und Text in der Domäne des Geschichtenerzählens, stellt sich dabei vor allem die Frage nach dem Stellenwert, den die Paratexte im Verhältnis zu den Bildern einnehmen, wie sie die Wahrnehmung der Bilder beeinflussen und welchen Beitrag sie zum von den Bildern getragenen Erzählvorgang leisten.

6.1. Platzierung der Texte

Bei der Annäherung an die Paratexte der Riepenhausen'schen Mappenwerke stellt sich zunächst die Frage, wie die Texte im Verhältnis zu den Bildern präsentiert werden. Wie Joachim Brand dargelegt hat, ist die Platzierung der

¹¹⁸ Brand 1993, S. 230.

¹¹⁹ Brand 1993, S. 231.

Paratexte im Verhältnis zu den Bildern nicht ohne Bedeutung. Einerseits kann der Text in seiner räumlichen Verortung in direktem Verbund mit dem Bild – das heißt, in seiner unmittelbaren räumlichen Nähe und auf demselben Blatt – platziert sein. In diesem Fall wird er eher als fixer, vom Künstler bereits bei der Konzeption der Druckplatten intendierter Bestandteil des Werkes wahrgenommen und erlangt damit im Zuge des Rezeptionsvorganges eine größere Bedeutung. Der Paratext kann aber auch in einer gewissen räumlichen Distanz zu den Bildern präsentiert werden, in dem beispielsweise alle Texte auf einem oder mehreren separaten Blätter zusammengefasst werden, während die Bildplatten selbst von schrifttextlichen Elementen frei bleiben. Dadurch wirkt der Text weniger als ein integraler Bestandteil des Werkes, sondern erhält die Qualität eines nachträglich hinzugefügten, externen Elementes. Dies zeigt sich auch an der Tatsache, dass solche von den Druckplatten getrennten Texte häufig im Zuge von Neuauflagen verändert oder variiert werden. Sie erscheinen eher als eine Domäne des Verlegers, als ein vom Künstler intendierter Teil des Werkes.

6.1.1. Erster Zyklus

Beim Zyklus von 1816 lässt sich beobachten, dass der Großteil der vorhandenen Paratexte nicht im unmittelbaren Verbund mit den Bildern, sondern räumlich von diesen getrennt erscheint. Zusätzlich zu den zwölf Kupferstichtafeln, die den Kern des Werkes ausmachen, enthält die Mappe zwei Blätter, welche ausschließlich dem Text vorbehalten sind. Dem Zyklus vorangestellt präsentiert ein Titelblatt mit ornamentaler Rahmung¹²⁰ neben dem Titel „Leben / Raphael Sanzios von Urbino“ auch nähere Hinweise zum Medium („in 12 Bildern dargestellt“ „in Kupfer gestochen“), die Namen der Künstler, der Stecher und des Verlegers sowie den Ort der Publikation. Außerdem findet sich der Hinweis, dass der Bilderzyklus mit Erläuterungen versehen sei. Das Titelblatt stellt dem Betrachter oder der Betrachterin noch vor dem Beginn der tatsächlichen Rezeption der Bildfolge die wichtigsten Informationen zum vorliegenden Werk zur Verfügung.

¹²⁰ Riepenhausen 1816.

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Auch die auf dem Titelblatt angekündigten Erläuterungen werden von den Bildern separat präsentiert. Die Kurztexte sind auf einem einzigen Blatt mit der Überschrift „Verzeichniß und Erläuterung der Blätter.“ zusammengefasst, referieren jedoch auf einzelne Bilder und sind diesen mittels einer Nummerierung zugeordnet. Das Blatt mit den Erläuterungen kann – je nach Entscheidung des Buchbinders – dem eigentlichen Bildzyklus voran- oder hintangestellt werden¹²¹. Da es den Inhalt des Mappenwerks auf einen Blick zusammenfasst, erfüllt es gleichzeitig auch den Zweck eines Inhaltsverzeichnisses.

Beim ersten Zyklus gibt es nur ein einziges Blatt, auf dem Bild und Text gemeinsam auftreten. Dabei handelt es sich um das Frontispiz mit dem italienischen Titelschriftzug „VITA DI RAFFAELLE SANZIO / DA URBINO“¹²². Der Text ist unmittelbar mit dem Bild verwoben, indem die beiden in der zweiten Zeile stehenden Wörter „DA“ und „URBINO“ das obere Register des Bildes, das Wolken mit musizierenden Engeln zeigt, einfassen.

Auffällig ist die durch die wiederholte Nennung des Titels auf Titelblatt und Frontispiz auftretende Redundanz. Dadurch erscheint die Folge der zwölf Kupferplatten, die den Kern des Mappenwerks darstellen als in sich geschlossenes, autonomes Werk, das mit der minimalsten paratextuellen Ausstattung – einem Titel – auskommt. Interessant ist auch die Tatsache, dass der Titel auf dem Frontispiz anders als die restlichen Paratexte der Erstausgabe in italienischer Sprache gegeben ist. Möglicherweise wurde die italienische Sprache hier bewusst eingesetzt, um bei einem deutschsprachigen Publikum den Anschein besonderer Authentizität zu erwecken und eine Assoziation mit dem wichtigsten Quellentext des Zyklus, nämlich der Raffaelvita aus Vasaris Viten, auszulösen. Andererseits ist es auch möglich, dass die Riepenhausen die Zyklen nicht ausschließlich für die Publikation im deutschsprachigen Raum konzipierten.

¹²¹ Bei der in der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Erstausgabe von 1816 ist das Blatt mit den Erläuterungen gleich hinter dem Titelblatt eingebunden. Bei der in der Wiener Albertina befindlichen Stuttgarter Ausgabe von 1838 findet sich das Blatt im Anschluss an die Bilder, als letzte Seite.

¹²² Riepenhausen 1816.

Insgesamt kann für den ersten Zyklus festgehalten werden, dass Bilder und Texte innerhalb des Werkes größtenteils voneinander separat und in sich geschlossen erscheinen. Dies ist vor allem hinsichtlich der Erläuterungstexte von Bedeutung. Wie Brand argumentiert, bleibt durch eine räumliche Trennung von Bildern und Erläuterung – im Gegensatz etwa zu einer alternierenden Anordnung von Bildern und Begleittext oder der Zusammenfassung von Bild und Text auf einem Blatt – die Autonomie der Bilder bis zu einem gewissen Grade gewahrt, da die Rezeption der Begleittexte als optionale Ergänzung zu den Bildern, nicht aber als unentbehrlicher Bestandteil des Werkes nahegelegt wird.¹²³ Die Entscheidung für diese räumliche Trennung kann, wie Brand vorschlägt, außerdem als Ausdruck einer bestimmten kunsttheoretisch-ideologischen Position gesehen werden, welche – trotz der schließlich doch angefügten Begleittexte – für die Eigenständigkeit der Bilder plädiert.¹²⁴

6.1.2. Zweiter Zyklus

Beim zweiten Raffael-Zyklus stellt sich das Verhältnis von Text und Bild etwas anders dar. Da die Erstausgabe in Rom publiziert wurde, stehen hier alle Paratexte in italienischer Sprache. Wie beim ersten Zyklus gibt es auch beim zweiten ein Titelblatt, das ausschließlich textliche Elemente enthält und jenem des ersten Zyklus sehr ähnelt. Die Zeilen sind in einen ornamentalen Rahmen gestellt und nennen den Titel, den Künstler, das Medium sowie Ort und Zeitpunkt der Publikation. Der Name des Verlegers wird in diesem Fall nicht erwähnt, noch werden die Erläuterungen angekündigt.

Gefolgt wird dieses Titelblatt von einem Frontispiz, auf dem der Schrifttext des Titels mit einem Bild verbunden ist. Im Vergleich zum ersten Zyklus nimmt das Bild – in diesem Fall keine allegorische Darstellung, sondern das Bildnis des Raffael, dem im zweiten Zyklus keine eigene Seite mehr eingeräumt wird – beim Frontispiz des zweiten Zyklus einen deutlich geringeren Stellenwert ein. Zu den textlichen Elementen des Frontispiz zählen neben dem Titel die Angabe des Künstlernamens („G. Riepenhausen“) und des Ortes und

¹²³ Brand 1993, S. 176.

¹²⁴ Brand 1993, S. 228.

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Zeitpunkts der Publikation („Roma MDCCCXXXIII.“), sowie Informationen zum Medium („disegnata ed incisa“, „in XII. tavole“). Es ist bemerkenswert, dass die schon beim ersten Zyklus beobachtete Redundanz hier noch verstärkt ist. Auf dem Frontispiz werden *alle* Informationen vermittelt, die auch auf dem Titelblatt mit dem Bildnis Raffaels enthalten sind.

Zwischen dem Frontispiz mit dem Raffael-Bildnis und dem eigentlichen Bildzyklus befinden sich zwei weitere Seiten, die ausschließlich Text – nämlich ein Vorwort und die den einzelnen Bildern zugeordnete Erläuterungen enthalten. Anders als beim ersten Zyklus sind diese kurzen Textpassagen von durchschnittlich etwa 70 Wörtern Länge nur nummeriert, nicht aber mit Überschriften versehen.

Außerdem sind gewisse paratextuelle Elemente gleichsam in den Bilderzyklus hineingewandert. Die Bilder sind nummeriert und mit Bildunterschriften versehen, die in Länge und Inhalt den Überschriften der Kurztexte des ersten Zyklus ähneln: Es handelt sich um kurze, prägnante Zusammenfassungen des Bildinhalts. Dadurch, dass die Bilder des zweiten Zyklus mit – wenn auch kurzen – textlichen Elementen auf einen Blick präsentiert werden, ist es dem Betrachter oder der Betrachterin so gut wie unmöglich, die Bilder unabhängig von dieser textlichen Verankerung zu rezipieren.

Es fällt also auf, dass die textlichen Elemente beim zweiten Zyklus im Vergleich mit jenen des ersten Zyklus in engerem Verbund mit den Bildern auftreten. Dies zeigt sich sowohl in der Tatsache, dass jedes einzelne Bild des Zyklus mit einer Bildunterschrift bestückt ist, als auch daran, dass die Blätter mit dem Vorwort und den Erläuterungen zwischen Frontispiz und den restlichen Bildern eingeschoben wird. Bild und Text sind dadurch weniger deutlich getrennt; vielmehr erscheint der Text als Bestandteil des Werkes, dessen Mit-Rezeption man beim Betrachten der Bilder nicht vermeiden kann.

6.2. Vorworte, Bildunterschriften, Überschriften und Erläuterungstexte

Von allen Paratexten nehmen die Erläuterungen sowie die Textüberschriften und Bildunterschriften am direktesten auf die Rezeption der Bilder Einfluss. Während die auf dem Titelblatt präsentierten Paratexte hauptsächlich sachliche Informationen über das Werk liefern, deren Rezeption dem eigentlichen Betrachtungsvorgang der Bilder vorausgeht und von ihm unabhängig geschieht, schalten sich die den Bildern zugeordneten Texte direkt in den Lese- und Deutungsprozess ein, und wirken so auf entscheidende Weise auf die Rezeption der Bilder ein.

Dabei lassen sich grundsätzlich zwei Kommunikationsmodi beobachten. Es lässt sich zwischen beschreibenden und erzählenden Textpassagen unterscheiden. Die entscheidende Eigenschaft der beschreibenden Textpassagen ist, dass sie auf das Bild beziehungsweise das im Bild Dargestellte sowie die Art der Darstellung direkt Bezug nehmen und das Bild durch Zusatzinformationen erläutern. Diese Textpassagen zeichnen sich dadurch aus, dass sie im Präsens verfasst sind. Sie beschreiben, was auf dem Bild zu sehen ist und erläutern dabei den Bildinhalt. Das geschieht teilweise durch Denotation, das heißt die Nennung von Namen. Weiters stellen sie zeitliche und örtliche Verankerungen zur Verfügung, wie etwa Informationen darüber, wo und wann die Szene stattfindet. Außerdem können sie auf besonders wichtige oder mit symbolischer Bedeutung aufgeladene Elemente in den Bildern hinweisen, und eventuell gleich eine Deutung anbieten sowie ikonographische Anspielungen erklären.

Andere Textpassagen fallen nicht in die Kategorie der Bildbeschreibung. Stattdessen können sie als narrativ oder erzählend bezeichnet werden. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich diskursiv und inhaltlich vom Bild lösen und die Geschichte eigenständig erzählen, ohne sie in eine Bildbeschreibung zu verpacken. Sie erläutern die Bildgeschichte insofern, als dass sie historische Hintergrundinformationen vermitteln können und die Lücken zwischen den einzelnen Bildern beziehungsweise Szenen der Geschichte auffüllen können. Sie

sind daran zu erkennen, dass sie im Gegensatz zu den beschreibenden Passagen im Präteritum stehen.

6.2.1. Erster Zyklus

In den Erläuterungstexten zum ersten Zyklus¹²⁵ ist das Verhältnis zwischen beschreibenden und erzählenden Passagen für die Gesamtheit der Texte nahezu ausgeglichen. Es fällt jedoch auf, dass manche der Kurztexzte zu den einzelnen Bildern ausschließlich beschreibend sind, während bei anderen die erzählenden Passagen stark überwiegen, und der Text nur durch eine kurze Bemerkung oder die im allgemeinen deskriptive Überschrift, an das jeweilige Bild gebunden ist. Bei wieder anderen Texten – es handelt sich dabei folgerichtig um die längsten – lässt sich eine ausgewogene Gewichtung von beschreibenden und erzählenden Passagen erkennen.

Ein Überhang an beschreibenden Textpassagen findet sich bei dem zur ersten narrativen Szene (Abb. 3) gehörigen Text. Die Szene zeigt, wie die Überschrift verrät, „Raffaels Geburt (am Charfreitag 1483)“. Wie bereits besprochen, kommt dem Bild innerhalb des Zyklus ein Sonderstatus zu, da es sich um eine allegorische Szene handelt. Die Überschrift benennt das Sujet und ergänzt das Datum von Raffaels Geburt, welches auch als zeitliche Verankerung der Szene dient, die jedoch dank ihres allegorischen Inhalts teilweise auf eine überzeitliche Ebene gehoben wird. Der Erläuterungstext ist einer Beschreibung des Dargestellten gewidmet; er weist auf die verschiedenen Figuren – den Schutzengel, der den kleinen Raffael hält, die "Musen", und die übrigen allegorischen Figuren – hin, und liefert somit zugleich eine Identifikation jener kodierten Bedeutungen, die vielleicht nicht ohne weiteres erkennbar wären. Beschrieben werden auch Handlungen und Ausdruck („dem lächelnden Knaben“) ohne auf kompositorische Details einzugehen. Interessant ist, dass im Begleittext in keinsten Weise auf die Szene im Hintergrund, die Raffaels Mutter am Wochenbett mit einer Magd zeigt, hingewiesen wird. Abgesehen vom Geburtsdatum werden auch keine weiteren historischen Details zu Raffaels Geburt – wie etwa sein Geburtsort – inkludiert.

¹²⁵ Riepenhausen 1816; siehe Appendix, S.105.

Die nächsten Szenen, die nur beschreibend sind, sind der „Abschied Raphaels von seiner Mutter, um seinem Vater nach Perugia zu folgen“ (Abb. 5), unmittelbar gefolgt von seiner „Ankunft Raphaels bei seinem Lehrer Pietro Rannucci (Perugino) zu Perugia“ (Abb. 6). In beiden Fällen werden schon in der Überschrift die Protagonisten der jeweiligen Szene genannt. Während der Ort der Handlung beim ersten Bild implizit vorausgesetzt wird, wird beim zweiten bereits in der Überschrift ausdrücklich darauf hingewiesen. Eine nähere zeitliche Verankerung findet jedoch bei keiner der beiden Szenen statt. Der Rezipient muss sich hierzu auf die Bilder, die ihm erlauben, von Raffaels Erscheinungsbild auf sein ungefähres Alter zu schließen, oder auf sein Vorwissen verlassen. Die Beschreibung dient dem Zweck, die Handlungen der Protagonisten, und vor allem deren psychologischen Ausdruck zu beschreiben. Stilistisch ist er der Diktion des zeitgenössischen kunstkritischen Diskurses nachempfunden, bei der noch kein Anspruch auf wissenschaftliche Objektivität zu bestehen scheint, sondern die eine klare Wertung der künstlerischen Leistung enthält.

Historische Fakten werden vom Text in diesem Fall nicht vermittelt. Es scheint, als würde hier von den Betrachtenden erwartet, dass sie über die Hintergründe von selbst Bescheid wissen. Vielleicht sind die Szenen an sich so generisch angelegt, dass spezifische Details nicht erforderlich sind. Der Fokus liegt hier definitiv auf dem allgemeingültigen Gehalt der Szenen „Abschied des jungen Künstlers vom Elternhaus“ und „Ankunft beim Lehrmeister“. Eine weitere Komponente könnte sein, dass die Künstler hier Szenen darstellen, die vom Quelltext nicht verbürgt sind. Bei Vasari wird vor allem der Gang des Vaters zu Perugia geschildert. Die genaueren Umstände von Raffaels Abschied werden nicht erzählt. Wo die Künstler vom Quelltext abweichen, wird der Quelltext auch vom Begleittext nicht referenziert.

Ähnlich verhält es sich beim Text zur Szene IX (Abb. 9) – „Raphaels Abreise von Florenz, dem Rufe des Pabstes Julius II. nach Rom folgend (1507)“. Die Überschrift benennt zunächst das Sujet des Bildes, also das unmittelbar Dargestellte, nennt Raphael als Protagonisten, Florenz als Ausgangspunkt seiner Reise und eine Jahreszahl zwecks der zeitlichen Verortung der Szene. Letzteres stellt eine Ausnahme dar. Abgesehen von dem allerersten und dem allerletzten

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Bild des Zyklus, welche mit den Geburts- und Sterbedaten Raphaels versehen sind, ist keine der Szenen datiert. Die Überschrift enthält weitere Informationen, welche die kausale Einbettung der Szene im Erzählzusammenhang erlauben und ihre Bedeutung erläutern: Raphael verlässt Florenz, um nach Rom zu gehen, und tut dies auf Geheiß Papst Julius II. Im Gegensatz zur Überschrift dient der Text ausschließlich der Deskription. Er beschreibt die Vorgänge auf dem Bild und die Handlungen der Personen. Letztere werden durch den Text generell als Raffaels „Freunde“ identifiziert, wobei der „väterliche Fra Bartolomeo“, dem unter ihnen eine besondere Bedeutung zugeschrieben wird, als einziger namentlich genannt wird. Der Text beschreibt neben den Handlungen und Interaktionen vor allem den psychologischen Ausdruck – „gerührt“, „sichtbar bewegt“, „Traurigkeit“ – der Figuren. In der Bemerkung, dass die Trennung von Fra Bartolomeo für Raffael „besonders schmerzlich“ sei, geht der Text darin bereits über die Beschreibung des aus dem Bild Ablesbaren hinaus und liefert eine psychologisierende Interpretation. Der Text hebt also in erster Linie den emotionalen Gehalt der Szene hervor und betont damit ihre Rolle als paradigmatische Darstellung nach dem Schema des romantischen Freundschaftsbildes.

Nur der letzte Satz des Erläuterungstextes, der von den restlichen Zeilen durch einen Bindestrich getrennt ist und wie ein nachträglich hinzugefügter Zusatz wirkt, bezieht sich nicht auf die Protagonisten. Er weist auf die im Hintergrund des Bildes sichtbare Stadtvedute hin und identifiziert diese als Florenz. Es handelt sich dabei also um einen ausdrücklichen Hinweis auf ein bedeutsames Bildelement, welches innerhalb der Bilderzählung einem ganz bestimmten Zweck, nämlich der örtlichen Verankerung der Szene dient. Diese ausdrückliche Erwähnung im Text nach der Art einer Leseanleitung zeigt, wie wichtig es von den Künstlern beziehungsweise vom Verleger empfunden wurde, dass dieses bedeutsame Bildelement vom Rezipienten oder der Rezipientin nicht übersehen wird. Gleichzeitig wirkt dieser ausdrückliche Hinweis fast bevormundend gegenüber den Betrachtenden, den die Fähigkeit zur eigenständigen Entschlüsselung des Bildes offenbar nicht ohne weiteres zugetraut wird.

Bild und Text

Eine besondere Form der Bildbeschreibung findet sich bei Bild XI – „Raphael an einer Madonna mit dem Kinde mahlend“ (Abb. 11):

„Die Künstler haben in dieser schönen und heitern Composition die Legende vom heil. Lucas auf Raphael angewendet, indem sie die Himmlische, als eine ihm dabei vorschwebende Erscheinung, darstellen, und dadurch die Erhabenheit seiner Phantasie und seines Stolz andeuten.“

Die besondere Formulierung – die Künstler sind Subjekt des ersten Satzes – stellt die Rolle der Künstler und deren Leistung bei der Erschaffung des Bildes ins Zentrum. Dies geschieht nicht nur durch die Phrase „schön[e] und heiter[e] Composition“, die das Bild mit positiven, aber sehr unspezifischen Attributen versieht, sondern auch durch den Hinweis auf die Originalität der Idee, Raphael mit dem Heilige Lukas gleichzusetzen. Gleichzeitig liefert der Text auch eine Erklärung und Deutung der Szene, die ja eher allegorischen als historischen Inhalts ist. Die Darstellung Marias als Erscheinung ist nicht wörtlich zu nehmen, sondern ist eine Metapher für die „Erhabenheit [von Raffaels] Fantasie“. Da das Bild aus dem Rahmen fällt, muss der Text dem Rezipienten oder der Rezipientin die Rolle der Zeichner ins Gedächtnis rufen, die bei dieser Szene mehr als Künstler, die ihre künstlerische Freiheit und ihr *ingenium* anwenden, denn als Illustratoren dokumentierter Historie auftreten.

Nicht alle Texte sind von deskriptiven Passagen dominiert. Oftmals setzt sich der Text aus einem deskriptiven und einem narrativen Teil zusammen, oder der Text ist sogar hauptsächlich eine Narration der Hintergründe, in der das Bild nur anhand einer kurzen deskriptiven Zeile verankert wird.

So zum Beispiel beim siebten Bild (Abb. 7), welches „Raphael, von einigen Freunden begleitet, auf der Wanderschaft nach Citta di Castello“ zeigt. Der Text gleicht hier einem Geschichtstext, der historisches Geschehen in Form eines sprachtextlichen Narrativs wiedergibt. Durch die Angabe von Raffaels Alter – „in seinem 16ten Jahr“ – wird ein Zeitpunkt spezifiziert, der die relative zeitliche Einordnung der anderen erwähnten Geschehensmomente erlaubt. Dann wird auf das Vorher (Raffaels Zeit bei Perugino) und das Nachher (Raffaels Arbeiten in Città di Castello) eingegangen, während das Dazwischen – der spezifische Moment der dargestellten Szene, die Wanderung selbst – im Text nur durch einen Relativsatz referenziert wird. Interessant ist, dass sich die textliche

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Behandlung dieser Szene stark von derer der Abschiedsszene auf dem Weg von Florenz nach Rom unterscheidet, obwohl die Bilder selbst mehrere Parallelen aufweisen. Anders als bei der Abschiedsszene gibt es hier keine deskriptiven Passagen, die etwa die Gefühlsregungen des jungen Künstlers und seine Beziehung zu den Kameraden auf Wanderschaft thematisieren. Stattdessen dient der Text hauptsächlich dem Transport von Hintergrundinformationen, die vom Bild selbst nicht vermittelt werden. Dies betrifft in diesem Fall nicht nur die Spezifizierung des dargestellten Weges durch die Nennung von Ausgangspunkt und Ziel, sondern auch Informationen kunsthistorischer Art, wie Hinweise auf Raffaels stilistische Flexibilität, seine künstlerischer Entwicklung sowie die spezifische Nennung einiger von ihm hergestellten Werke. Die Thematisierung dieser kunsthistorischen Inhalte im Text ist vor allem insofern interessant, als Raffaels künstlerische Betätigung in der Bildfolge selbst eine relativ untergeordnete Rolle spielt.

Auch beim achten Bild (Abb. 8) – „Raffael in Florenz“ – und beim zehnten Bild (Abb. 10) – der „Vorstellung Raphaels bei dem Pabste Julius II.“ – wird ein narrativer Text benutzt, um eine deskriptive, direkt aufs Bild bezogene Passage einzurahmen beziehungsweise einzuleiten. Die Hintergrunderzählungen umfassen Details zum Vorher und Nachher und betten die Szene in ein historisches Narrativ ein. Die deskriptiven Passagen beschreiben das Dargestellte und identifizieren spezifische Figuren und Objekte und weisen auf interessante Details und Ideen der Künstler hin. So erzählt der Text zur Szene mit der Betrachtung der Florentiner Kartons einerseits, wie die Kartons zustande kamen, wie sie Raffael dazu brachten, seine Arbeit in Siena zu verlassen, um nach Florenz zu kommen, und welche Bedeutung die Cartons auf Raffaels eigene künstlerische Entwicklung sowie auf die Kunstwelt im Allgemeinen hatten. Die deskriptiven Passagen sind kurz gehalten und beschreiben, wie das Bild Raffael „versunken in Anschauung dieser außerordentlichen Cartone“, sowie Fra Bartolomeo an seiner Seite zeigt. Weiters weisen sie darauf hin, dass das Bild zwei Künstlerselbstporträts *in assistenza* enthält, und identifizieren die Nebenfiguren, in denen diese zu finden sind.

Bild und Text

Der Text zum Bild mit der Vorstellung Raffaels beim Papst beginnt mit einer narrativen Wiedergabe der Vorgeschichte der Szene, die wiederum durch die Nennung von Raffaels Alter zeitlich einordenbar gemacht wird, und enthält ein direktes Zitat aus dem päpstlichen Breve, das Raffael nach Rom einlädt. In der darauffolgenden deskriptiven Passage werden die Protagonisten – Bramante, Raffael und der Papst – benannt und deren Handlungen beschrieben. Eine besondere Rolle spielen außerdem wiederum Hinweise auf den psychologischen Ausdruck der Figuren, vor allem der Raffaels, der auf fantasievolle Weise gedeutet wird: „Wärme und Hingebung ist in Raphaels Geberden, und edle Freimüthigkeit spricht aus seinen befeuerten Zügen.“

Den größten Teil des Begleittextes zum zehnten Bild macht allerdings eine Passage aus, die sich weder der Beschreibung der dargestellten Szene, noch der Wiedergabe von Ereignissen in Raffaels Leben widmet. Es handelt sich um eine Lobrede auf das Mäzenatentum der Päpste Julius II. und Leo X., das als Auslöser für die Hochblüte der Künste während ihrer Zeit und als entscheidender Beitrag zu Roms ewigem Ruhm gewertet wird. Wenngleich diese Passage indirekt mit dem Bild in Verbindung steht und die Form eines historischen Narrativs annimmt, das auf allgemeine Weise die Beziehung Raffaels und Julius II. erläutert, geht ihr tatsächlicher Zweck wohl über die Vermittlung historischer Fakten hinaus. Die beschriebene, vergangene Situation wird als Ideal hochgehalten und zu einer für Künstler wie Kunstliebhaber weniger idealen gegenwärtigen Situation in Kontrast gesetzt.

Eine Kombination aus längeren deskriptiven und narrativen Passagen findet sich beim vierten Bild (Abb. 4) mit der Überschrift „Aus Raphaels Kindheit“, das Raffaels erste Malversuche an der Staffelei des Vaters zeigt. Der Text liefert hier zunächst eine Beschreibung des Dargestellten, in der die dargestellten Personen benannt und ihre Handlungen beschrieben werden. Wieder findet der individuelle Ausdruck besondere Erwähnung. Tatsächlich scheinen die Beschreibungen des psychologischen Ausdrucks und der Seelenregungen der Protagonisten fast übertrieben und sind im Vergleich mit den Bildern nicht immer nachvollziehbar. Wenn im Text von den „begeisterten Blicken und [der] lebendigen Geberde“ Raffaels, von „Freude und Erstaunen“ in

den Mienen der anderen die Rede ist, wirkt dies fast wie ein Versuch, etwas in das Bild hineinzuschreiben, was es von sich aus nicht leistet. Dadurch, dass der Text etwas beschreibt, was im Bild nicht, oder jedenfalls in sehr abgeschwächter Form vorhanden ist, als wäre es im Bild vorhanden, übernimmt der Text die vermittelnde Funktion des Bildes, schreibt dem Bild aber gleichzeitig das Verdienst dafür zu. Der Text hebt auf diese Weise die in Wirklichkeit gar nicht so überzeugenden Verdienste des Bildes hervor und erfüllt damit auch eine anpreisende Funktion, die bei den Rezipienten und Rezipientinnen eine positive Wertung des Bildes provozieren soll.

Abgesehen vom psychologischen Ausdruck wird im Text zu Bild IV auf zwei im Hintergrund befindliche Bildelemente ausdrücklich hingewiesen – den Fensterausblick, durch den eine Landschaft mit Sonnenaufgang zu sehen ist, und das an der Wand hängende Madonnenbild. Die aufgehende Sonne erfährt im Erläuterungstext keine weitere Deutung. Allein die Tatsache, dass sie im Text ausdrückliche Erwähnung findet, gibt den Rezipienten und Rezipientinnen einen Hinweis, dass sie eine besondere symbolische Bedeutung tragen könnte, deren Entschlüsselung ihm jedoch überlassen wird. Die Bedeutung des Madonnenbildes dagegen wird ausgeführt und gibt Anlass zur Wiedergabe einer Anekdote, die nur indirekt mit der gezeigten Szene in Verbindung steht. Das im Hintergrund des Raumes dargestellte Madonnenbild wird als Raffaels Erstlingswerk identifiziert, welches er – so die überlieferte Anekdote – auf die Hofmauer gemalt habe, und welches seinem Vater erlaubt habe, schon früh die außerordentliche Begabung des Buben zu erkennen. Die Anekdote bedient den gängigen Topos vom gott- oder naturgegebenen Talent des Wunderkindes und der zufälligen Entdeckung desselben.¹²⁶ Verbunden wird diese legendenhafte Anekdote im Text jedoch mit einem Verweis auf die Wirklichkeit. Der Hinweis auf die Tatsache, dass das Madonnenbild noch heute in Raffaels Geburtshaus in Urbino zu besichtigen sei, die wortwörtliche Wiedergabe der dort ebenfalls lesbaren Inschrift und die darin implizite Aufforderung, sich nur selbst von der Faktizität des Beschriebenen zu vergewissern, dienen zur Untermauerung der Historizität und Authentizität der erzählten Geschichte.

¹²⁶ Kris/Kurz 1934.

Zuletzt sei noch das letzte Bild und sein Begleittext erwähnt, welche sich mit dem Tod Raffaels beschäftigen (Abb. 12). Sowohl in der Überschrift („Raphaels Tod (den 7. April 1520)“) als auch im ersten Satz („Am Charfreitag, dem 37ten Jahrestage seiner Geburt ...“) wird Raffaels Sterbedatum erwähnt und die dargestellte Szene zeitlich verankert. Dieser erste Satz ist eine kurze narrative Einleitung, auf die eine längere Beschreibung des Dargestellten folgt, in der die Handlungen und vor allem wieder der emotionale Ausdruck der Figuren beschrieben werden. Nur zwei der trauernden Charaktere, die das Bild bevölkern werden namentlich erwähnt und ausdrücklich als historische Persönlichkeiten identifiziert, nämlich Giulio Romano und Fabius von Ravenna, wodurch die Bedeutung ihrer Beziehung zu Raffael unterstrichen wird. Dabei wird allerdings nicht deutlich darauf hingewiesen, welche der dargestellten Figuren damit gemeint sind. Besondere Erwähnung erfährt außerdem die im Hintergrund dargestellte *Verklärung*, welche als Raffaels „letztes Bild“ gekennzeichnet wird. Auch die künstlerische Idee hinter der Darstellung dieses Gemäldes wird erläutert: Gemeinsam mit Raffaels erstem Madonnenbild, „umschließt“ die Verklärung „den Cyclus seines Künstlerlebens“. Die Bildfolge stellt Anfang und Endpunkt von Raffaels künstlerischer Laufbahn dar und lässt die beiden Gemälde gleichsam paradigmatisch für sein gesamtes Oeuvre stehen. An die deskriptive Passage schließt eine Schilderung der auf Raffaels Tod folgenden Ereignisse an – die allgemeine Trauer, von der selbst der Papst nicht ausgeschlossen ist, und die näheren Umstände von Raffaels Beisetzung in der Rotunda zu Rom werden erwähnt. Schließlich enthält auch dieser Text wortwörtliches Zitat, nämlich die von Kardinal Bembo verfasste Grabinschrift Raffaels.

Durch diese Mischung aus beschreibenden und erzählenden Passagen sowie einigen ‚direkten‘ Zitaten aus historischen Dokumenten und Inschriften leistet der Text für den Bildzyklus verschiedene Dinge. Einerseits bietet er bis zu einem gewissen Grad eine Erläuterung zu den Bildern selbst, indem er Beschreibungen liefert, die mit verschiedenen Zusatzinformationen versehen sind. Dazu zählt die Nennung von Personen, Orten, Zeitpunkten sowie der Hinweis auf beziehungsweise die Deutung weiterer symbolischer oder sonst bedeutsamer Bildelemente. Der Text kann auf diese Art das Lesen des Bildes

Bildgeschichten vom Künstlerleben

unterstützen, indem er im Bild schwierig oder nur uneindeutig zu transportierende Informationen einfügt. Es kann außerdem die Deutung des Bildes durch den Rezipienten oder die Rezipientin steuern und in die gewünschte Richtung lenken, indem es auf bedeutsame und symbolträchtige Bildelemente hinweist, und diese zum Teil gleich auch gleich interpretiert. Die im Zuge der Bildfolge angewendeten Strategien der Bilderzählung und Bedeutungsanreicherung werden dem Betrachtenden also nicht ohne Leseanleitung überlassen. Ganz im Gegenteil werden viele der scheinbar so subtilen intertextuellen und symbolischen Anspielungen, die in den Bildern zu finden sind, durch die Begleittexte mit überraschender Deutlichkeit aufgeklärt. Wie das Beispiel mit der Beschreibung des psychologischen Ausdrucks gezeigt hat, kann der Text sogar Informationen in das Bild hineinlegen, die dort nicht oder nicht eindeutig vorhanden sind.

Während die deskriptiven Passagen durchaus als Lesehilfe für die Bilderzählung interpretiert werden können, stehen die narrativen Passagen in einem anderen Verhältnis zur Bilderzählung. Statt die Bildnarration im Sinne der Einzelszenen, in die sie sich aufspaltet, zu unterstützen und im wahrsten Sinne des Wortes zu erläutern, bieten die narrativen Phasen eigentlich eine zum Bilderzyklus parallel laufende, aber von ihm unabhängige Vertextlichung derselben Geschichte. Diese Textpassagen sind nicht unmittelbar oder nur lose an die Struktur der Bilderzählung gebunden – sie sind zumeist auf irgendeine Weise mit dem abgebildeten Geschehensmoment verknüpft, können von dort aus aber dank sprachtextlicher Erzähltechnik so gut wie jeden anderen Inhalt darstellen. Wie die Beispiele gezeigt haben, muss es sich dabei nicht notwendigerweise nur um die Wiedergabe von Ereignissen in Raffaels Leben handeln – in den erzählenden Passagen können auch allgemein historische, kunsthistorische oder sogar gesellschaftskritische Inhalte untergebracht werden. Auf diese Weise haben die Begleittexte die Möglichkeit, die Bilder, denen sie ja nach wie vor ausdrücklich zugeordnet sind, in die unterschiedlichsten Kontexte zu stellen, welche wiederum die Rezeption und Deutung der Bilder durch die Betrachter und Betrachterinnen beeinflussen muss, sofern sie die Texterläuterungen konsultieren.

Natürlich stellt sich dabei die Frage, was die Begleittexte für die Autonomie der Bilderzählung bedeuten. Was die deskriptiven Passagen betrifft, so scheinen diese die Unabhängigkeit der Bilderzählung von schrifttextlichen Erzählstrategien zuzulassen, da sie ja scheinbar nur die bereits im Bild vorhandenen Erzählstrategien erläutern. Gleichzeitig ist aber gerade diese Notwendigkeit der Erläuterung ein Zeugnis des Misstrauens gegenüber der Fähigkeit der Bilder, eine Geschichte eigenständig und unmissverständlich zu erzählen. Die Texte dienen als Hilfe für die Betrachtenden und als Absicherung für Künstler und Verleger vor Missverständnissen. Die narrativen Passagen scheinen auf den ersten Blick ein weiterer Beweis für die fehlende Autonomie der Bilder zu sein. Sie erlauben es, die Geschichte von den Bildern unabhängig zu rezipieren und ziehen den Fokus der Erzählung weg von den Abbildungen selbst und hin zu nicht gezeigten Geschehensmomente der Geschichte. Andererseits ist es gerade die erwähnte Unabhängigkeit jener Passagen von den Bildern, die rückwirkend auch den Bildern eine gewisse Unabhängigkeit zukommen lässt. Jene Passagen mögen zwar keine Zweifel hinsichtlich der erzählten Geschichte übrig lassen, im Gegensatz zu den deskriptiven Passagen geben sie aber keine ideale Lesart und Deutung der Bilder vor, da sie auf diese einfach nicht ausdrücklich Bezug nehmen, sodass der Rezipient im Endeffekt beim tatsächlichen Leseprozess der Bilder freier vorgehen kann.

6.2.2. Zweiter Zyklus

Eine gänzlich andere Situation lässt sich hinsichtlich der Begleittexte des zweiten Zyklus¹²⁷ beobachten. Abgesehen vom Titelblatt ist der paratextuelle Apparat des Zyklus aus drei Bestandteilen montiert: dem Vorwort, den Erläuterungstexten und den Bildunterschriften.

Das Vorwort nimmt dabei eine besondere Position ein, da es, wie Joachim Brand argumentiert, nicht auf einzelne Bilder, sondern auf das Werk als ganzes Bezug nimmt beziehungsweise sogar darüber hinausgehen kann:

„Vorworte haben neben den auf die Aspekte des Werkes referierenden paratextuellen Referenzfunktionen häufig eine auf den allgemeinen ästhetischen, thematischen, historischen oder sonstigen Kontext des Werkes bezogene referentielle Funktion und

127 Riepenhausen 1833, siehe Appendix, S. 107.

Bildgeschichten vom Künstlerleben

unterscheiden sich dadurch von anderen Paratexttypen, die nur auf das Werk referieren.“¹²⁸

Somit können Vorworte „eine metasprachliche Stellung gegenüber ihren Werken einnehmen und einen ästhetischen, kunsttheoretischen oder ideologischen Diskurs über sie führen“¹²⁹, welcher wiederum die Bildfolge als Ganzes unter einen bestimmten Blickwinkel stellt und deren Rezeption dadurch beeinflusst.

In dem 227 Wörter umfassenden Vorwort wendet sich der Künstler selbst an sein Publikum. Das Vorwort enthält formale und inhaltliche Informationen zum Zyklus selbst. Man erfährt daraus, dass er aus zwölf Tafeln besteht und Szenen aus Raffaels Leben enthält, die Vasaris *Viten* entnommen sind, und die gesamte Zeitspanne von Raffaels Kindheit bis zu seinem Tod abdecken. Der Künstler inszeniert sich selbst als passionierter Raffaelverehrer, und die Rezipienten und Rezipientinnen werden als „Kunstliebhaber“ adressiert, implizit aber auch als möglicherweise skeptische und kritische Menschen, die Kunst nicht nur zum Vergnügen konsumieren wollen, charakterisiert. Ein großer Teil des Vorwortes ist aber von argumentativem Charakter und wird von defensiven Bemühungen, das eigene Werk beziehungsweise dessen Kauf durch den Konsumenten zu rechtfertigen, geprägt. Die Argumentation findet hauptsächlich auf einer allgemeinen Ebene statt, auf der die Daseinsberechtigung der bildlichen Darstellung von Geschichte – darunter werden vorrangig die Lebensgeschichten bedeutender Persönlichkeiten der Vergangenheit verstanden– verteidigt wird. Dabei wird das generelle Primat der „Dichtung“ gar nicht angefochten – das Vorwort beharrt lediglich darauf, dass die bildenden Künste („*arti del disegno*“), ohne der Dichtung Konkurrenz zu machen, ebenfalls dazu geeignet seien, die Vergangenheit darzustellen und – dies ist besonders wichtig – zu vergegenwärtigen. Riepenhausen scheint im Vorwort von einer negativen Grundhaltung der Öffentlichkeit gegenüber den Künsten auszugehen, der zufolge die Kunst nur dekorativen Zweck habe und Kunstbetrachtung müßig und fruchtlos sei. In Reaktion auf diesen implizierten Vorwurf kehrt Riepenhausens Vorwort die Nützlichkeit und dabei vor allem den didaktischen Nutzen der Geschichtsdarstellung durch die Kunst hervor. Er betont, dass es eben kein

¹²⁸ Brand 1993, S. 138.

¹²⁹ Brand 1993, S. 145.

fruchtloses Vergnügen sei, sich über die Schicksale historischer Persönlichkeiten zu informieren. Während er nicht ausdrücklich angibt, worin der Nutzen bestünde, so deutet er an, dass aus jenen historischen Geschehnissen universelle Regeln ablesbar sind, die der Nachwelt zu einem überlegenen Verständnis ihrer eigenen Gegenwart verhelfen und zur besseren Gestaltung der Zukunft beitragen können.

Ein weiteres Argument, welches Riepenhausen zur Rechtfertigung der Geschichtsdarstellung in Bildern vorbringt, ist weniger an den Nutzen, den diese Bilder für die Betrachtenden haben können, sondern an die besondere Verehrungswürdigkeit der dargestellten historischen Persönlichkeiten geknüpft. Die Helden der Vergangenheit haben es laut Riepenhausens Vorwort verdient, dass man ihre Taten fest- und ihr Andenken dadurch hochhalte. Davon ausgehend wird in Berufung auf die Figur Raffaels von einer allgemeinen zu einer stärker aufs Werk bezogenen Argumentation übergeleitet – denn keiner verdiene die Ehrfurcht späterer Jahrhunderte mehr als Raffael. Diese überschwängliche Inszenierung Raffaels als verehrungswürdigste historische Persönlichkeit überhaupt mag zum Teil tatsächlich Riepenhausens Raffael-Verehrung widerspiegeln, dient aber zugleich der Rechtfertigung und Legitimisierung der Darstellung seines Lebens als Zyklus und der Anpreisung des Projektes bei Konsument oder Konsumentin.

Das Vorwort endet mit einer pathetischen Widmungsformel, in der sich der Autor durch die Verwendung der ersten Person zum ersten Mal als der Künstler zu erkennen gibt und in der er sein Werk figürlich gesprochen an all die „Liebhaber der Kunst“, aus denen sich sein Publikum zusammensetzt, ‚übergibt‘. Der allerletzte Satz enthält weiters einen speziellen Appell an den Betrachter oder die Betrachterin. Riepenhausen bittet darum, den großen Raffael an ihn, der sich als sein größter Bewunderer bezeichnet, zu erinnern, falls der Betrachter oder die Betrachterin sich – durch die Kontemplation der Bilder quasi in die Vergangenheit zurückversetzt – in der glücklichen Position fände, ein Gespräch mit dem Urbiner zu führen. So gelingt es Riepenhausen auf geschickte Weise, einen erheblichen Anspruch in einer Bescheidenheitsfloskel unterzubringen: Er setzt zwar vordergründig seine Demut und Verehrung gegenüber der Person

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Raffaels in Szene, spielt aber nebenbei auch auf die Qualität seiner eigenen Bildschöpfungen und deren Kapazität, die Betrachtenden in die Vergangenheit zurückzusetzen, an.

Im Bereich der den einzelnen Bildern zugeordneten Paratexte – also der Erläuterungstexte und der Bildunterschriften – zeigt sich beim zweiten Zyklus ein deutlich anderes Bild als beim ersten. Hier handelt es sich bei den Texten nämlich fast ausschließlich um wortwörtlich zitierte Passagen aus Vasaris *Raffaelfita*, welche inhaltlich an die jeweils im Bild dargestellte Szene geknüpft sind. Eine Ausnahme bildet der Begleittext zum Bild VIII (Abb. 21), welches Raffael und die Vision der Sixtinischen Madonna zeigt. Der Begleittext zitiert hier nicht Vasari, sondern gibt eine vielzitierte Zeile aus dem berühmten Brief Raffaels an Baldassare Castiglione wieder, in welchem er sich über den Ursprung seines Schönheitsideals äußert.¹³⁰ Abgesehen von dem darin enthaltenen wortwörtlichen Zitat aus dem Brief ist nicht geklärt, ob es sich bei dem kurzen Text um eine Passage aus einem historiographischen Werk handelt oder ob er eigens für die Publikation des Zyklus verfasst wurde. Während Vasari sowohl im Vorwort als auch in der Überschrift¹³¹ ausdrücklich als Quelle angegeben wird, werden andere Quellen nicht namentlich genannt und nur durch das „ec.“ in der Überschrift angedeutet. Die Idee, das *certa-idea*-Zitat, welches eigentlich ursprünglich auf die *Galatea* bezogen war, mit der *Sixtinischen Madonna* beziehungsweise Raffaels Madonnendarstellungen im Allgemeinen in Verbindung zu bringen, findet sich wie bereits erwähnt schon in Wackenroders *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Auch der Text zu Bild XI (Abb. 24) ist nicht Vasari entnommen, referenziert aber auf indirekte Weise den oben besprochenen Brief an Leo X.

Es ist auffällig und sehr ungewöhnlich, dass es sich auch bei den Bildunterschriften hauptsächlich um verkürzte Zitate aus dem Quellentext in narrativer Form handelt, die den für das Bild entscheidenden Teil der Begleittexte wiederholen, anstatt das Sujet des Bildes zu benennen oder

¹³⁰ Shearman 2003, S. 734-5.

¹³¹ „Spiegazione de Soggetti estratti dal Vasari ec.“ (Riepenhausen 1833, siehe Appendix S. 107).

beschreibend wiederzugeben. Hierbei ist auffällig, dass manchmal nicht einmal die Namen der dargestellten Personen genannt werden. Raffael, der oft das Subjekt der Sätze darstellt, wird fast nie namentlich genannt, und nur in fünf von zwölf Szenen werden die anderen Protagonisten klar mit Namen bezeichnet. Die Bildunterschriften dienen also weniger der Beschreibung beziehungsweise Erläuterung der Bilder, sondern haben hauptsächlich den Effekt den Betrachter oder die Betrachterin während der Rezeption der Bilder an den mit aller Wahrscheinlichkeit vorher rezipierten Text zu erinnern und somit auch über die räumliche Trennung hinaus eine Verknüpfung mit dem Begleittext herzustellen.

Wie verhalten sich die Vasari-Passagen also zu den Bildern und wie tragen sie zu deren Erläuterung bei? Anders als beim ersten Zyklus finden sich beim zweiten weder bei den Begleittexten noch bei den Bildunterschriften beschreibende Passagen. Beide sind, bedingt durch die Tatsache, dass es sich um direkte Vasari-Zitate handelt, ausschließlich im narrativen Modus verfasst. Das bedeutet, dass die Begleittexte des zweiten Zyklus nie direkt auf die bildliche Darstellung der Szene Bezug nehmen können. Stattdessen bieten sie ähnlich wie die narrativen Passagen beim ersten Zyklus eine parallele Erzählung, welche die Inhalte der Bilder in textlicher Form wiedergibt. Es liegt jedoch bei den Betrachtenden, die Verknüpfungen zwischen den Vasari-Zitaten und der Bilderzählung herzustellen, da der Text diese nicht anbietet: Protagonisten werden nicht identifiziert, auf wichtige Bildelemente wird nicht hingewiesen, Symbole werden nicht entschlüsselt und das künstlerische Vorgehen bei der Verwandlung der sprachlichen Überlieferung in eine Bildgeschichte wird nicht kommentiert.

Besonders interessant ist dabei, dass die Lebensgeschichte Raffaels nicht neu geschrieben wird, sondern direkt auf den ursprünglichen Quellentext zurückgegriffen wird. Mit anderen Worten bieten die Begleittexte einen Einblick in die textliche Vorlage, die der Verbildlichung vorausging. Die Beziehung zwischen Bild und Text im Falle des zweiten Zyklus entspricht somit eher dem Verhältnis zwischen Text und Illustration als zwischen Bild und Erläuterung. Der Text erscheint als Ursprung und Ausgangspunkt der Bilder. Gleichzeitig nimmt der Text in gewisser Weise auch die Rolle eines wissenschaftlichen Belegs an.

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Wenngleich Vasari zur Zeit der Publikation des Zyklus im Jahr 1833 bereits im Begriff war, von den frühen Kunsthistorikern in bestimmten Punkten widerlegt zu werden, fungiert er im Zusammenhang des Riepenhausen'schen Bildzyklus nach wie vor als Quellentext mit Anspruch auf historische Authentizität. Durch das Verknüpfen der einzelnen Bildszenen mit den Vasaris *Viten* entnommenen Textstellen wird die historische Wahrheit der dargestellten Szenen untermauert.¹³²

¹³² Vgl. Brand 1993 (S. 156), zur Rolle von Zitaten im Zusammenhang mit druckgraphischen Folgen, die literarische Werke illustrieren.

7. Resümee

Das Ziel der vorliegenden Fallstudie war es, anhand der Beschreibung und Analyse zweier konkreter Beispiele einen Beitrag zur Erforschung des Phänomens der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Biographien von Künstlern im 19. Jahrhundert zu leisten. Mit den beiden Riepenhausen'schen Raffaelzyklen wandte sich die Arbeit zwei Beispielen zu, die einerseits – in ihrer Beschäftigung mit Raffael, einem der meistverehrten und meistdargestellten Künstler des 19. Jahrhunderts und in vielen der dabei angewandten Darstellungsprinzipien – sehr typisch für das gesamte Genre, andererseits in ihrer Form und medialen Verfassung als druckgraphische Bildfolgen sich vom Großteil der anderen Beiträge zum Thema, die vielmehr als monoszenische Historien Gemälde erscheinen, unterscheiden.

Die im 4. Kapitel vorgenommene Analyse der beiden Zyklen hinsichtlich ihrer Quellen hat gegeben, dass Vasaris Viten die bedeutendste schriftliche Quelle repräsentieren, dass die darin enthaltenen Informationen jedoch zum Teil durch andere Quellen ergänzt wurden. Bedingt durch die Eigenheiten des Vasari'schen Quelltexts sowie durch die grundlegenden Unterschiede zwischen den Möglichkeiten sprachlichen Erzählens einerseits und bildlichen Erzählens andererseits, erfordert die Übertragung der Raffaelvita von einem sprachlichen in ein bildliches Medium die Anwendung gewisser Umwandlungs- und Modifikationsstrategien, die es erlauben, das Leben des Raffael so in Bildern darzustellen, dass es für Betrachter und Betrachterinnen deutlich lesbar und verständlich wird.

Jenen Modifikationen, denen der Quelltext unterzogen wird, sowie weiteren, von den Riepenhausen angewandte Möglichkeiten eigenständiger Bilderzählung widmete sich das 5. Kapitel der Arbeit. Die Analyse hat gezeigt, dass die Auswahl und Konzeption der Einzelszenen, aus denen sich die Zyklen zusammensetzen, dabei den ersten und grundlegendsten Schritt darstellen, bei dem das durch den Quelltext überlieferte Material gewissen Reduktions-, Verdichtungs- und Konkretisierungsstrategien unterzogen wird. Dabei ist ein gewisser Grad an künstlerisch-erzählerischer Freiheit und ein großzügiger

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Umgang mit der historisch verbürgten Wahrheit charakteristisch. Bei beiden Zyklen liegt die Priorität nicht auf einer wissenschaftlich genauen Dokumentation spezifischer Momente der Geschichte, sondern auf der anschaulichen und gut lesbaren Vergegenwärtigung allgemeiner Sachverhalte in konkreten Bildern. Sowohl die Lesbarkeit als auch die Allgemeingültigkeit der dargestellten Szenen werden im Zuge der Verbildlichung nicht zuletzt auch durch intertextuelle und typologische Referenzen gewährleistet, welche das Vorwissen der Rezipienten und Rezipientinnen im Sinne der Bilderzählung instrumentalisieren. Durch die Übernahme von gängigen Bild- und Kompositionsschemata so wie zum Teil versatzstückartigen Übernahmen von Zitaten in einzelnen Details aus bekannten Werken der Kunstgeschichte können Assoziationen ausgelöst und bestimmte Bedeutungen transportiert werden, welche den Rezeptionsprozess beeinflussen. Neben der Erleichterung der Lesbarkeit und der Bedeutungsanreicherung, zielen jene Zitate auch darauf ab, bei den Betrachtenden einen Aha-Effekt auszulösen und deren Vorbildung herauszufordern. Außerdem dienen die Zitate nicht zuletzt einer gewissen Authentifizierung und Legitimierung der Bilder. Solche auf Intertextualität basierenden Authentifizierungsstrategien lassen sich auf grundlegender, formaler Ebene etwa in der stilistischen Imitation von Stichen des 16. Jahrhunderts oder in der Verwendung von Zitaten aus Raffaels eigenen Werken, aber auch in konkreten Details, wie etwa bei der Darstellung von Personen, Bildern im Bild oder Landschaftsdarstellungen, beobachten. Die Instrumentalisierung von letzteren zur Auslösung eines Realitätseffekts, aber auch zum Transport von bestimmten narrativen Informationen ist dabei ein besonders charakteristisches Mittel. Zuletzt wandet sich die Analyse den Zyklen als narrativen Gesamtkomplexen zu und sucht nach strukturellen und semantischen Mustern, welche die Szenen, über ihre notwendige chronologische Anordnung hinaus, in ihrer Auswahl, Ordnung und Verknüpfung prägen. Auch hier finden sich im Sinne der Bilderzählung bewusst gesetzte Rhythmisierungen und Strukturierungen, welche vor allem im Vergleich der beiden Zyklen aufschlussreich sind und ihre unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen veranschaulichen.

Resümee

Das sechste und letzte Kapitel der Arbeit wandte sich daraufhin mit der Untersuchung der Begleittexte einem bisher eher vernachlässigten Aspekt der Riepenhausen'schen Raffaelzyklen zu. Das Ziel der dabei vorgenommenen Analyse war es, den Anteil und Einfluss der Begleittexte im Rezeptionsprozess und ihr Einwirken auf die Wahrnehmung, die Lesbarkeit und Deutung der Bilderzählung zu bestimmen. Dabei ließ sich feststellen, dass die beschreibenden und narrativen Passagen einerseits in den Bildern angelegte Informationen unterstreichen können, indem sie auf diese hinweisen, sie erläutern und deuten, aber auch ergänzende, über die Inhalte der Bilderzählung hinausgehende Informationen bereitstellen können. Bis zu einem gewissen Grad negiert das Vorhandensein von sprachtextlichen Erläuterungen die Autorität und Eigenständigkeit der Bilderzählung und das Vertrauen in ihre Lesbarkeit, veranschaulicht aber zugleich erneut die großen Unterschiede zwischen sprachtextlichem und bildtextlichem Erzählen, die es nicht wirklich möglich machen, das eine durch das andere zu ersetzen.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Riepenhausen'schen Raffaelzyklen zwei einzigartige Beiträge zum Phänomen der Raffaelrezeption und -verehrung im 19. Jahrhundert und zu dem damit in Verbindung stehenden Diskurs über die Rolle der Kunst und des Künstlers und deren historische Verfasstheit darstellen. Doch auch aus bild- und medientheoretischer sowie narratologischer Sicht stellen die Zyklen interessante Beispiele dar, welche die Möglichkeiten der bildlichen Geschichtsvermittlung zu Beginn des 19. Jahrhunderts veranschaulichen. Beide Werke laden ihr Publikum zu einem gelehrten Spiel und fordern es heraus, alle Referenzen zu erkennen und die Riepenhausen'sche Version der Raffaelvita zu entschlüsseln. Zugleich erheben sie jedoch auch den Anspruch, für den Betrachter beziehungsweise die Betrachterin mehr als nur vergnügliche Unterhaltung zu bieten. Angesichts der nahezu religiösen Verehrung Raffaels im 19. Jahrhundert soll die Vergegenwärtigung seines Lebens in Bildern auch etwas leisten, was mittels einer sprachtextlichen Erzählung vielleicht weniger gut gelingen mag: Sie soll den Betrachterinnen und Betrachtern in einem nahezu spirituellen Erlebnis das Eintauchen in die

Bildgeschichten vom Künstlerleben

Vergangenheit und eine Kontaktaufnahme zu der bewundernswerten Künstlerpersönlichkeit ermöglichen.

8. Appendix

8.1. *Erläuterungstexte zu Leben Raphael Sanzio's von Urbino in zwölf Bildern von Franz und Johannes Riepenhausen, Frankfurt am Main 1816.*

Verzeichnis und Erläuterung der Blätter.

1) Das Titelblatt in allegorischen Figuren.

2) Das Bildniß Raphaels.

Nach einem Gemälde von ihm. – Liebe und Phantasie, Einfalt und hoher poetischer Sinn sind über dieses Bildniß ausgegossen, welches den dichtenden Künstler so wahr als vortrefflich darstelle.

3) Raphaels Geburt (am Charfreitag 1483).

Raphaels Schutz-Engel hält den Neugeborenen in seinen Armen und übergibt ihn den Musen. Poesie, Tonkunst und Malerei, von einem kleinen Liebesgötte begleitet, bewegen sich dem lächelnden Knaben entgegen und scheinen ihn zu begrüßen. Genien schweben in der Höhe und streuen ihm Blumen.

4) Aus Raphaels Kindheit.

Mit begeisterten Blicken und lebendiger Geberde sitzt hier der Kleine, auf den Knien seines Vaters, und mahlt an einem Bilde, welches Giovanni di Santi in Arbeit hat. Freude und Erstaunen drücken sich in den Mienen seines Vaters, der dabey stehenden Mutter und des daneben beschäftigten Farbenreibers aus. – In einer heitern Landschaft, in welche man durch das offene Fenster sieht, haben die Künstler eine aufgehende Sonne, und an der Wand des Zimmers das in der Entwicklungsgeschichte Raphaels merkwürdige Madonnenbild angedeutet, welches der Knabe, ohne fremde Beihülfe, an die Hofmauer gemahlt hatte, und wodurch sein Vater, das ausgezeichnete Talent des Sohnes erkennend, bestimmt wurde, ihm einem größern Meister zu übergeben. Dieses Bildchen ist, mit dem Wandstück worauf es gemahlt, in ein Zimmer desselben Hauses versetzt worden, und noch daselbst zu sehen. Das Haus in Urbino selbst aber, durch folgende Inschrift auf einer Marmortafel bezeichnet:

„In dieser kleinen Wohnstätte wurde Raphael geboren. Wandrer verehere den Namen und den Schutzgeist dieses Orts. – Wundre dich nicht, daß die Allmacht mit menschlichen Dingen nicht selten zu spielen scheint, und Großes in Kleines einzuschließen pflegt.“

5) Abschied Raphaels von seiner Mutter, um seinem Vater nach Perugia zu folgen.

Die Innigkeit auf dem holden Gesicht des Knaben; die sanfte Trauer, womit die Mutter, über diesen ihren Einzigen sich hinbeugend, sein ledigt Haupt an ihre Brust gedrückt hält; die Rührung des Vaters bei diesem Anblick und die Bewegungen zugleich womit er, den Sohn bei der Hand nehmend und mit der andern zur Abreise deutend, die Scheidungsszene abkürzen möchte, geben dieser einfachen Gruppe Reiz und Wärme.

6) Ankunft Raphaels bei seinem Lehrer Pietro Rannucci (Perugino) zu Perugia.

Giovanni di Santi übergibt seinen Sohn dem berühmten Pietro Perugino, den man hier vor seiner Staffeley sitzend, an einem Bilde beschäftigt sieht. Er hat sich dem kleinen Schüler, welcher – sein Zeichnungsbuch unterm Arm – vor ihn tritt, entgegengewendet und ihm die Hand gereicht. Sein Blick ruht mit Wohlgefallen auf der freundlich schüchternen Miene und der einnehmenden Gestalt Raphaels.

Bildgeschichten vom Künstlerleben

7) Raphael, von einigen Freunden begleitet, auf der Wanderschaft nach Citta die Castello.

In seinem 16ten Jahr verließ Raphael seinen Lehrer Perugino, dessen Geist und Behandlung er sich so zu eigen gemacht hatte, daß beider Werke als aus einer Hand hervorgehend erschienen. In Citta di Castello, wohin man ihn hier wandernd erblickt, mahlte er mehrere Bilder; z.B. die Krönung eines Einsiedlers durch die Hand der Hl. Jungfrau in der dortigen Augustiner Kirche; ein Crucifix zwischen zwei Engeln, die das Blut des Gekreuzigten in Kelche fassen, in der Dominikaner Kirche, ein Verlöbniß der H. Jungfrau mit St. Joseph im Kloster eben dieses Heiligen daselbst – welche zwar ganz im sanften und lieblichen Style des Perugino sind, doch in der Anordnung sowohl als im Ausdruck und in der Schönheit der Köpfe schon einen höhern Character erkennen lassen, und welche den ersten Grund zu seinem Rufe legten.

8) Raphael in Florenz.

Die Nachricht von der öffentlichen Ausstellung der Cartone, welche Leonardo da Vinci und Michel Angelo, auf Veranlassung einer Preisaufgabe des hohen Raths zu Florenz, gefertigt hatten, trieben Raphael, seine Arbeiten in Siena zu verlassen, und nach Florenz zu eilen. Hier erblickt man ihn, versunken in Anschauung dieser außerordentlichen Cartone, welche die ganze Kunstwelt in Bewegung setzten und auf seine eigene Richtung einen bedeutenden Einfluß hatten. An seiner Seite steht Fra Bartholomeo. – (In der Gruppe der 3 letzten Figuren sind die Portraits von Franz und Johannes Riepenhausen zu erkennen.)

9) Raphaels Abreise von Florenz, dem Rufe des Pabstes Julius II. nach Rom folgend (1507).

Gerührt trennt sich Raphael hier von der Begleitung seiner vom Abschied sichtbar bewegten Freunde. Die Trennung von dem väterlichen Fra Bartholomeo, der mit einer Hand die seinige hält, mit der anderen nach dem Himmel deutend, zu ihm spricht, und welchem Raphael, nach ihm hin sich neigend, mit Traurigkeit zuhört, ist ihm besonders schmerzlich. – Im Hintergrunde erblickt man Thürme und die Kuppel des Domes von Florenz.

10) Vorstellung Raphaels bei dem Pabste Julius II.

Der für Kunst und Künstler hochgesinnte Pabst Julius II. hatte, auf Bramante's Veranlassung, an den damals 24-jährigen Jüngling eine Berufung ergehen lassen, welche lautete: Dass Er, Heiligkeit, von dem Namen bewogen, den Raphael bereits durch seine Werke erlangt habe, ihn einlade, in seinem eignen Pallast sein ausgezeichnetes Talent noch allgemeiner zu bewähren. – Von Bramante eingeführt sieht man hier den Künstler, in ehrfurchtsvoller Stellung vor dem ernsten Pabste, der ihn mit Würde und Güte empfängt. Wärme und Hingebung ist in Raphaels Geberden, und edle Freimüthigkeit spricht aus seinen befeuerten Zügen. – Die göttlichen Stenzen und Logen im Vatikan und die ganze Reihe unsterblicher Werke, welche diese wundervolle Heimath der älteren Kunst auch zur Hauptstadt des höchsten Schönen in der Malerei erhoben, und seit Jahrhunderten die Bewunderung der Welt zu sich hin ziehen, sind die fruchtbaren Folgen des großen Sinnes, womit Julius II und sein Nachfolger, der Medizäer Leo X. die Kunst in ihren Geistern belebten, sich das Genie befreundeten, dem Talent einen edlen Wirkungskreis anwiesen und es durch Grosmuth an Rom fesselten, und so in einem Schatze der größten Kunsterzeugnisse die sie hervorriefen, das Vorbild ausstellten, wie das Erhabenste und Schönste im Leben gefördert werden müsse, wodurch sie zugleich jenen großartigen Kunstgeist daselbst begründeten, welcher Rom mit dem ruhmvollsten Glanz in der neuen Geschichte umstrahlt, und es vor allem zum klassischen Boden der Kunst und zum geliebten Element der Künstler weihete.

11) Raphael an einer Madonna mit dem Kinde mahlend.

Die Künstler haben in dieser schönen und heitern Composition die Legende vom heil. Lucas auf Raphael angewendet, indem sie die Himmlische, als eine ihm dabei vorschwebende Erscheinung, darstellen, und dadurch die Erhabenheit seiner Phantasie und seines Stolz andeuten. Der auf der entgegengesetzten Seite des Bildes stehende

Appendix

Evangelist Lucas mit dem Stier bezeichnet diese Legende, und zugleich das prachtvolle Gemälde, welches man von Raphael besitzt.

12) Raphaels Tod (den 7. April 1520).

Am Charfreitag, dem 37ten Jahrestage seiner Geburt, starb Raphael, in der Blüte seines Lebens und im Glanze seines Ruhms. – Er hat das Sakrament empfangen; weinend steht der Priester noch an seinem Bette, und unterstützt sein verlöschend Haupt. Schmerz und Verzweiflung umgeben das rührende Bild des Scheidenden, über welchen sein geliebter Julio Romano mit dem Ausdruck, als könne er nicht von ihm lassen, sich hinbeugt und sein Gesicht heftig an dessen Brust drückt. Am Kopfe des Bettes sitzt, in tiefe Schwermuth versunken, der alte Fabius von Ravenna, den Raphael pflegte und erhielt. An der Wand ist Raphaels letztes Bild, die Verklärung – angedeutet, welches mit seinem ersten, dem eben erwähnten Madonnenbildgen von der Hofmauer, den Cyclus seines Künstlerlebens umschließt. Das Gesicht des emporschwebenden Heilands war seine letzte Arbeit. – Ganz Rom verfiel bei der Nachricht von diesem Tode in unaussprechliche Trauer, und selbst der heil. Vater konnte sich des Ergusses bitterer Thränen nicht enthalten. Auf einem prächtigen Catafalk, jenes Bild der Verklärung über seinem Haupte hängend, wurden die entseelten Ueberreste öffentlich ausgesetzt, und von dort, unter einer feyerlichen Leichenbegleitung alles dessen was in Rom groß und gut war, in der Kirche Rotunda (dem alten Pantheon) beigesetzt.

Eine lateinische Grabschrift fertigte ihm der Cardinal Bembo, welche ausdrückt:

(Gott, dem Besten, Größten.)

Raphael Sanzio, dem Sohne Johannes, dem Urbiner, dem strahlendsten Maler und Nacheiferer der Alten, dessen fast lebende Bilder den Verein der Natur und Kunst offenbaren. Julius II. und Leo X. Ruhm hat er durch Werke der Baukunst und Malerei verherrlicht. Vollkommen füllte er sieben und dreißig Jahre aus. Am Tage wo er begann, hörte er auf zu seyn.

†††

Mit den Lebenden bangt um den Sieg die Mutter der Dinge.

Mit dem Sterbenden glaubt selbst sie zu sterben.

8.2. *Vorwort und Erläuterungstexte zu Vita di Raffaele da Urbino von Johannes Riepenhausen, Rom 1833.*

Prefazione

Le arti del disegno furono sempre utilissime non al solo splendore delle città ma più anche alla civile sapienza, qualvolta, lasciando star le poetiche bizzarrie, intesero a figurare gli atti più chiari di chi ha potuto con la virtù o con l'ingegno stendersi oltre i limiti della vita. È giusto il rendere questo merito d'immortalità al valore degli estinti, è caro ai posteri il contemplare e vedere quasi in presenza gli avvimenti loro; è un piacere non sterile il ricercare in quelli i favore o la inimicizia della fortuna, e com'essa, o inalzando o calcando, sproni talora ed incalzi i sovrani intelletti nelle più alte vie della gloria. Ora se ad uomo di questo mondo è dovuta la riverenza die tardi secoli, niuno più la richiede che Raffaello Santi da Urbino, cui vale tanto il sol nome quanto ad ogni altro una storia. La vita di lui narratici dal Vasari è materia da trarne molti e piacevoli componimenti, pognamo che si cominci dalla più tenera infanzia, fino al compassionevole e troppo immaturo termine de'suoi giorni. In memoria dunque di quello spirito più che umano, accogliete, o amatori totti dell'arte, queste dodici tavole che ad onore di lui ho composte. E se punto vi gode l'animo ritrovandovi in quelle, e quasi conversando con Raffaello, non vi rincresca di ricordare con esso lui il sui fervido ammiratore Giovanni Riepenhausen.

Spiegazione de' Soggetti estratti dal Vasari ec.

N. I.

Nacque Raffaello in Urbino l'anno 1483. In Venerdì Santo a ore tre di notte, d'un Giovanni de'Santis, pittore non molto eccellente, ma sibbene uomo di buon ingegno, e atto a indrizzare i figliuoli per quella buona via che a lui, per mala fortuna sua, non era stata monstra nella sua gioventù. E perchè sapeva Giovanni, quanto importi allevare i figliuoli non con il latte delle balie, ma delle proprie madri; nato che gli fu Raffaello, al quale così pose nome al battesimo con buon augurio, volle, non avendo altri figliuoli, come non ebbe anco poi, che la propria madre lo allattasse, e che piuttosto ne'teneri anni apparasse in casa i costumi paterni, che per le case de'Villani, e plebei uomini men gentili, o rozzi costumi, e creanze.

N. II.

Creosciuto che fu, cominciò a esercitarsi nella pittura, vendendolo a cotal' arte molto inclinato, e di bellissimo ingegno: onde non passarono molti anni, che Raffaello, ancor fanciullo, gli fu di grande ajuto in molte opere; che Giovanni fece nello stato d'Urbino.

N. III.

In ultimo conoscendo questo buono, e morevole padre, che poco poteva appresso di se acquistare il figliuolo, si dispose di porlo con Pietro Perugino, il quale, secondo che gli veniva detto, teneva in quel tempo fra i pittori il primo luogo. Perchè andato a Perugia, non vi trovando Pietro, si mise, per più comodamente poterlo aspettare, a lavorare in San Francesco alcune cose. Ma tornato Pietro da Roma, Giovanni, che persona costumata era, e gentile, fece seco amicizia, e quando tempo gli parve, col più acconcio modo, che seppe, gli disse il desiderio suo. E così Pietro, ch'era cortese molto, e amator de'belli ingegni, accettò Raffaello; onde Giovanni andatosene tutto lieto a Urbino, e preso il putto, non senza molte lagrime della madre, che teneramente l'amava, lo menò a Perugia.

N. IV.

Il Padre lo consegna per scolare a Pietro Perugino, il quale avendo veduto la maniera del disegnare di Raffaello, e le belle maniere, e costumi, ne fe quel giudizio, che poi il tempo dimonstrò verissimo con gli effetti.

N. V.

Essendo in Siena da alcuni pittori con grandissime lodi celebrato il cartone, che Leonardo da Vinci aveva fatto nella sala del Papa in Fiorenza, d'un gruppo di cavalli bellissimo, per farlo nella sala del palazzo, e similmente alcuni nudi fatti a concorrenza di Leonardo da Michelagnolo Bonarotti, molto migliori; venne in tanto desiderio Raffaello, per l'amore, che portò sempre all'eccellenza dell'arte, che messo da parte l'opera della libreria del Duomo di Siena, e ogni utile, e comodo suo, se ne venne in Fiorenza. Dove arrivato, perchè non gli piacque meno la Città, che quelle opere, le quali gli parvero divine, deliberò d'abitare in essa per alcun tempo.

N. VI.

Ebbe oltre gli altri, mentre stette Raffaello in Fiorenza, stretta dimestichezza con fra Bartolomeo di S. Marco, piacendogli molto, e cercando assai d'imitare il suo colorire; e all'incontro insegnò a quel buon padre i modi della prospettiva, alla quale non aveva il Frate atteso insino a quel tempo.

N. VII.

Bramante Lazzari da Urbino, essendo a servigi di Giulio II. per un poco di parentela, che aveva con Raffaello, e per essere d'un paese medesimo, gli scrisse, che aveva operato col Papa, il quale aveva fatto fare certe stanze, ch'egli potrebbe in quelle mostrare il valore suo. Piacque il partito a Raffaello, perchè lasciare le opere di Fiorenza, si trasferì a Roma. Laonde nella sua arrivata, fu da Papa Giulio ricevuto con molte carezze.

N. VIII.

Appendix

Richiesto da Conte B. Castiglioni donde traesse le divine sue immagini, gli rispose Raffaello per lettera: mi servo di certa idea che mi viene alla mente. Da ciò avviene il figurarsi che componendo egli la Madonna di S. Sisto stia alquanto sopra di se, e raccolto nella sua angelica fantasia o salga a veder N. Donna sopra le stelle, o quasi discesa a lui la contempli.

N. IX.

Fatto Raffaello dal Papa Leone X nell'anno 1514 Architetto di S. Pietro, mostra a questo suo gran protettore la pianta da lui immaginata per detta Chiesa, insieme al suo modello del Giona da eseguirsi per la Cappella di A. Chigi.

N. X.

Ritrasse molte Donne e particolarmente la sua, (detta la Fornarina).

N. XI.

Avendo al Papa Leone X caldamente raccomandato la conservazione delle antichità romane, questo grand Pontefice lo nomina Prefetto delle medesime.

N. XII.

Mori il giorno medesimo che nacque che fu il Venerdì Sante d'anni 37, l'anima del quale è da sperare che coma di sue virtù ha abbellito il mondo, così abbia di se medesima adorno il cielo.

9. Literaturverzeichnis

Asemissen/Schweikhart 1994

Hermann Ulrich Asemissen/Gunter Schweikhart, Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994.

Bernhard 1973

Marianne Bernhard, Deutsche Romantik Handzeichnungen, Band 2: Johann Friedrich Overbeck (1798-1869) bis Christian Xeller (1784-1872), München 1873.

Börsch-Supan 1994

Helmut Börsch-Supan, Zwei Raffaele aus Göttingen: Franz und Johannes Riepenhausen, in: Silvio Vietta (Hg.), Romantik und Renaissance, Stuttgart 1994, S. 216-240.

Brand 1993

Joachim Brand, Der Text zum Bild: Untersuchungen zu den Erscheinungsformen und paratextuellen Funktionen von sprachlichen Bestandteilen zu deutschen graphischen Folgen und Zyklen des neunzehnten Jahrhunderts, phil. Diss., Marburg 1993.

Deneke 1936

Otto Deneke, Die Brüder Riepenhausen, Göttingen 1936.

Di Teodoro 2003

Francesco P. Di Teodoro, Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X, San Giorgio di Piano 2003.

Fagiolo/Madonna 1990

Marcello Fagiolo/Maria Luisa Madonna, Raffaello e l'Europa, Rom 1990.

Ferino-Padgen 1990

Silvia Ferino-Padgen, From Cult Images to the Cult of Images: The Case of Raphael's Altarpieces, in: Peter Humphrey/Martin Kemp, The altarpiece in the Renaissance, Cambridge 1990, S. 165-189.

Werner/Floeck 1914

Zacharias Werner, Die Briefe des Dichters Friedrich Ludwig Zacharias Werner, hg. von Oswald Floeck, München 1914.

Gaetgens 1996

Thomas W. Gaetgens, Historienmalerei: Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie, in: Thomas W. Gaetgens (Hg.) Historienmalerei, Berlin 1996, S. 15-76.

Guattani 1806

Giuseppe Antonio Guattani, Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichita, etc., Rom 1806.

Hahn 1984

Karl-Friedrich Hahn, ‚Raffael und die Fornarina‘: Eine Bilderfindung Johann Heinrich Füsslis, in: *Labyrinthos*, 5-6, 1984, S. 37-53.

Haskell 1971

Francis Haskell, *The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting*, in: *Past & Present*, 53, 1971, S. 109-120.

Haskell 1987

Francis Haskell, *The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting*, in: Francis Haskell, *Past and Present in Art and Taste: Selected Essays*, New Haven/London 1987, S. 90-116.

Heß/Agazzi/Décultot 2012

Gilbert Heß/Elena Agazzi/Elisabeth Décultot, Vorwort, in Gilbert Heß/Elena Agazzi/Elisabeth Décultot (Hg.), *Raffael als Paradigma: Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Berlin 2012, S. IX-XXIX.

Höper 2001

Corinna Höper, *Raffael und die Folgen: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Ostfildern-Ruit 2001.

Jäger 1998

Thomas Jäger, *Die Bilderzählung: Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts – von Tiepolo und Goya bis Rethel*, phil. Diss., Petersberg 1998.

Kat. Ausst. Grand Palais 1983

Jean-Paul Boulanger (Hg.), *Raphael et l'art français* (Kat. Ausst., Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1983), Paris 1983.

Kat. Ausst. Musée des Beaux-Arts Dijon 1987

Pierre Georgel/Anne-Marie Lecoq (Hg.), *La pittura nella pittura* (Kat. Ausst. Musée des Beaux-Arts, Dijon 1987), Mailand 1987.

Kat. Ausst. Winckelmann-Museum 2001

Max Kunze (Hg.), *Zwischen Antike, Klassizismus und Romantik: Die Künstlerfamilie Riepenhausen* (Kat. Ausst. Winckelmann-Museum, Stendal 2001), Mainz 2001.

Kat. Ausst. Getty Museum 2007

Julian Brooks (Hg.), *Taddeo and Federico Zuccaro: artist-brothers in Renaissance Rome* (Kat. Ausst. J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2007), Los Angeles 2007.

Kemp 1989

Wolfgang Kemp, *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten: Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung*, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Text des Bildes: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München 1989.

Kepetzis 2012a

Ekaterini Kepetzis, Romantische Identitätsfindung: Zur Konstruktion des Idealkünstlers in den Viten Raffaels der Brüder Riepenhausen, in: Gilbert Heß/Elena Agazzi/Elisabeth Décultot (Hg.), Raffael als Paradigma: Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert, Berlin 2012, S. 3-46.

Kepetzis 2012b

Ekaterini Kepetzis, Eklektizismus als konstituierendes Prinzip in der Vita Raffaels der Brüder Riepenhausen (1806), in: Doris Lehmann (Hg.), Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst, Hildesheim 2012, S. 125-52.

Kraut 1986

Gisela Kraut, Lukas malt die Madonna: Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei. Worms 1986.

Kris/Kurz 1934

Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt am Main 1995 (Erstausgabe: Wien 1934).

Kuhlmann-Hodick 1993

Petra Kuhlmann-Hodick, Das Kunstgeschichtsbild: Zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main/Wien 1993.

Kuhn-Forte 2001a,

Brigitte Kuhn-Forte, Ernst Ludwig Riepenhausen, in: Max Kunze (Hg.), Zwischen Antike, Klassizismus und Romantik: Die Künstlerfamilie Riepenhausen (Kat. Ausst. Winckelmann-Museum, Stendal 2001), Mainz 2001, S. 1-26.

Kuhn-Forte 2001b

Brigitte Kuhn-Forte, Hinwendung zur Romantik, in: Max Kunze (Hg.), Zwischen Antike, Klassizismus und Romantik: Die Künstlerfamilie Riepenhausen (Kat. Ausst. Winckelmann-Museum, Stendal 2001), Mainz 2001, S. 95-117.

Kuhn-Forte 2001c

Brigitte Kuhn-Forte, Leitstern Raffael, in: Max Kunze (Hg.), Zwischen Antike, Klassizismus und Romantik: Die Künstlerfamilie Riepenhausen (Kat. Ausst. Winckelmann-Museum, Stendal 2001), Mainz 2001, S. 157-176.

Kuhn-Forte 2001d

Brigitte Kuhn-Forte, „Zwei Brüder Riepenhausen; Sühne eines wackern Kupferstechers zu Göttingen; junge Männer von schönem Talent“, in: Max Kunze (Hg.), Zwischen Antike, Klassizismus und Romantik: Die Künstlerfamilie Riepenhausen (Kat. Ausst. Winckelmann-Museum, Stendal 2001), Mainz 2001, S. 27-94.

Osterkamp 2000

Ernst Osterkamp, Raffael-Forschung von Fiorillo bis Passavant, in: Studi Germanici, 38, 2000, 403-426.

Pickert 1951

Luise Charlotte Pickert, Die Brüder Riepenhausen: Darstellung ihres Lebens bis zum Jahre 1820, phil. Diss. (ms.), Leipzig 1951.

Quatremère de Quincy 1835

Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael, Paris 1835.

Riepenhausen 1805

Franz Riepenhausen/Johannes Riepenhausen, Gemälde des Polygnotos in der Lesche zu Delphi, Göttingen 1805.

Riepenhausen 1806

Franz Riepenhausen/Johannes Riepenhausen, Leben und Tod der Heiligen Genoveva in 15 Platten mit beygefüger Erläuterung, Frankfurt am Main 1806.

Riepenhausen 1816

Franz Riepenhausen/Johannes Riepenhausen, Leben Raphael Sanzio's von Urbino in zwölf Bildern, Stuttgart 1838 (Erstausgabe: Frankfurt 1816).

Riepenhausen 1833

Johannes Riepenhausen, Vita di Raffaella da Urbino disegnata et incisa da Giovanni Riepenhausen in XII. tavole, Rom 1833.

Roscoe 1805

William Roscoe, The life and pontificate of Leo the Tenth, Liverpool 1805.

Rosenblum 1967

Robert Rosenblum, Transformations in late eighteenth century art, Princeton 1967.

Schlegel/Böcking 1846

August Wilhelm von Schlegel, August Wilhelm von Schlegels sämtliche Werke, hg. von Eduard Bücking, Leipzig 1846.

Schleier 1983

Erich Schleier (Hg.), Disegni de Giovanni Lanfranco 1582 – 1647 (Kat. Ausst. Uffizien, Florenz 1983), Florenz 1983.

Schröter 1990

Elisabeth 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 Biblioteca Hertziana, 26, 1990, S. 303-97.

Schröter 1997

Elisabeth Schröter, Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen: Ihre Beschäftigung mit der Kunstgeschichte zu Zeiten Fiorillos, dargestellt an ihrer ‚Geschichte der Malerei in Italien‘ (1810), in: Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.) Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, Göttingen 1997.

Schröter 1999

Elisabeth Schröter, Raffael und der Heilige Lukas: August Wilhelm Schlegels „Legende vom Heiligen Lukas“, Wirkung und Quellen, Kunstgeschichte und Poesie im Dialog, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 62, 3, 1999, S. 418-431. (via: JSTOR, 13. 3. 2012, URL: <http://www.jstor.org/stable/1482957>).

Shearman 2003

John Shearman, Raphael in early modern sources (1483–1602), New Haven 2003.

Strunck 2007

Christina Strunck, The Original Setting of the Early Life of Taddeo Series: A New Reading of the Pictorial Program in the Palazzo Zuccari, Rome, in: Julian Brooks (Hg.), Taddeo and Federico Zuccaro: artist-brothers in Renaissance Rome (Kat. Ausst. J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2007), Los Angeles 2007, S. 113-125.

Vasari/Barocchi 1969

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, hg. von Paola Barocchi, Florenz 1969.

Vietta 1988

Silvio Vietta, Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik: Wilhelm Heinrich Wackenroder und sein akademischer Lehrer Johann Dominik Fiorillo, in: Klaus-Detlef Müller (Hg.), Geschichtlichkeit und Aktualität: Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik (Festschrift für Hans-Joachim Mähl zum 65. Geburtstag), Tübingen 1988, S. 221-41.

Virno 1983

Cinzia Virno, La Farnesina, S. Eligio degli Orefici, S. Maria del Popolo, S. Maria della Pace, S. Agostino, in: Luciana Cassanelli (Hg.), I luoghi di Raffaello a Roma, Rom 1983.

Vliegenthart 1977

Adriaan W. Vliegenthart, La Galleria Buonarroti: Michelangelo e Michelangelo il Giovane, Florenz 1877.

Wackenroder/Vietta 1991

Wilhelm Heinrich Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Silvio Vietta, Heidelberg 1991.

Wagner 1969

Hugo Wagner, Raffael im Bildnis, Bern 1969.

Ważbiński 1985a

Zygmund Ważbiński, Lo studio – la scuola fiorentina di Federico Zuccari, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 29, 1985, S. 275-346.

Ważbiński 1985b

Zygmund Ważbiński, „San Luca che dipinge la Madonna“ all'Accademia di Roma: un „pastiche“ zuccariano nella maniera di Raffaello?, in: Artibus et Historiae, 6, 12, 1985, S. 27-36.

Literaturverzeichnis

Werner/Zedlitz 1840

Zacharias Werner, Zacharias Werner's ausgewählte Schriften: einzig rechtmäßige Original-Gesamtausgabe in 12 Bänden, hg. von Joseph Zedlitz, Bern 1970 (Nachdruck der Ausgabe von 1840).

Wickhoff 1912,

Franz Wickhoff, Die Wiener Genesis, Berlin 1912.

Wittkower 1964

Rudolf Wittkower/Margot Wittkower, Introduction, in: Rudolf Wittkower/Margot Wittkower (Hg.), The Divine Michelangelo: The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564: A Facsimile Edition of Esequie del Divino Michelangelo Buonarroti, Florence 1564, London 1964, S. 9-47.

10. Abbildungsnachweise

Abb. 1 – Abb. 12: Riepenhausen 1816/1838 (Daniela Fasching, Wien, Albertina.)

Abb. 13 – Abb. 15: Riepenhausen 1833 (Daniela Fasching, Wien, Albertina.)

Abb. 26: Bernhard 1973, S. 1398.

Abb. 27: Bernhard 1973, S. 1391.

Abb. 28: Bernhard 1973, S. 1397.

Abb. 29: Kat. Ausst. Winckelmann Museum 2001, S. 168.

Abb. 30: Bernhard 1973, S. 1407.

Abb. 31: Vliegenthart 1977, unpag., Tafel 14.

Abb. 32: Haskell 1987, S. 95, Abb. 89.

Abb. 33: Artibus et Historiae. Rivista internazionale di arti visive e cinema, Nr. 12 (IV), Florenz/Wien 1985, S. 28. Abb. 1. (prometheus, Zugriff: 27. 6. 2012. URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dadaweb-077bf578ccoedo3916c3a2f42576d1of27390c4b>)

Abb. 34: Kat. Ausst. Poussin, Paris (1994/95), S. 157. (prometheus, Zugriff: 28. Juni. 2012. URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/artemis-efc6aa3b4dbofae37b5419a3314e30777928b763>)

Abb. 35: Hugo Chapman, Raffael: von Urbino nach Rom, Stuttgart 2004, S. 71. (prometheus, Zugriff: 3. 1. 2013. URL: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon_kg-936302oed82f5d1fca243de78b43ff2bf1549f6d)

Abb. 36: Andreas Beyer, Das Porträt in der Malerei, München 2002, S. 105, Abb. 65 (prometheus, Zugriff: 3. 1. 2012. URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/imago-7274ecf61506e7d4c3fb9e6a8696652a47deeaca>)

Abb. 37: Konrad Oberhuber, Raffael, Das malerische Werk, München 1999, keine Seitenangabe. (prometheus, Zugriff: 28. 6. 2013. URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bern-2773b3399512236d16b9be785202a7232ed84150>)

Abb. 38: Konrad Oberhuber, Raffael, Das malerische Werk, München 1999, S. 207. (prometheus, Zugriff: 28. 6. 2012. URL: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon_kg-da4c8768d4def293944f4f613e3089bb4e42124e)

Abb. 39: Pierluigi de Vecchi, Raffael, München 2002, S. 239. (prometheus. Zugriff: 28. 6. 2012. URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bern-fbc318fc7ffe9393249d55be55958516bo459733>)

Abb. 40: Pierluigi de Vecchi, Raffael, München 2002, Abb. 229. (prometheus, Zugriff: 3. 1. 2013. URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bern-8bdabff98624a3ce94eofif25cc4a84bff4db9a8>)

Abb. 41: Bernard Lamarche-Vadel, Michelangelo: Leben und Werk, Stuttgart und Zürich 1989, S. 41, Abb. 26. (prometheus, Zugriff: 3. 1. 2013. URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bern-e80ae424faea2fdc781f7710c2b7e70cb611886a>)

Abb. 42: Daniel Arasse, Leonardo da Vinci: The Rhythm of the World, Paris 1998, S. 431, Abb. 290. (prometheus, Zugriff: 3. 1. 2013. URL: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon_kg-278975e8e4fifb36f5c36ff638f6adbf856e9db3)

Abb. 43: Angelo Walther, Die Sixtinische Madonna. Leipzig 1994, S. 23. (prometheus, Zugriff: 28. Juni 2012. URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/digidia-d4cb991e99208e59b48do3fodbof727e07f4dbc8>)

11. Abbildungen



Abb. 1: Franz u. Johannes Riepenhausen, Leben Raffael Sanzios von Urbino in zwölf Bildern, Tafel I: Das Titelblatt in allegorischen Figuren, Frankfurt a. M. 1816.



Abb. 2: Franz u. Johannes Riepenhausen, Leben Raffael Sanzios von Urbino in zwölf Bildern, Tafel II, Das Bildniß Raphaels, Frankfurt a. M. 1816.



Abb. 3: Franz u. Johannes Riepenhausen, Leben Raffael Sanzios von Urbino in zwölf Bildern, Tafel III, Raffaels Geburt (am Charfreitag 1483), Frankfurt a. M. 1816.



Abb. 4: Franz u. Johannes Riepenhausen, Leben Raffael Sanzios von Urbino in zwölf Bildern, Tafel IV: Aus Raphaels Kindheit, Frankfurt a. M. 1816.



Abb. 5: Franz u. Johannes Riepenhausen, Leben Raffael Sanzios von Urbino in zwölf Bildern, Tafel V, Abschied Raphaels von seiner Mutter, Frankfurt a. M. 1816.



Abb. 6: F. u. J. Riepenhausen, Leben Raffael Sanzios von Urbino in zwölf Bildern, Tafel VI, Ankunft Raphaels bei seinem Lehrer Pietro Rannucci (Perugino) in Perugia, Frankfurt a. M. 1816.



Abb. 7: F. u. J. Riepenhausen, Leben Raffael Sanzios von Urbino in zwölf Bildern, TafelVII, Raphael, von einigen Freunden begleitet, auf der Wanderschaft nach Citta di Castello, Frankfurt, 1816.



Abb. 8: Franz u. Johannes Riepenhausen, Leben Raffael Sanzios von Urbino in zwölf Bildern, Tafel VIII, Raphael in Florenz, Frankfurt a. M. 1816.



Abb. 9: Franz u. Johannes Riepenhausen, Leben Raffael Sanzios von Urbino in zwölf Bildern, Tafel IX, Raphaels Abreise von Florenz, Frankfurt.1816.



Abb. 10: Franz und Johannes Riepenhausen, Leben Raffael Sanzios von Urbino in zwölf Bildern, Tafel X, Vorstellung Raphaels bei dem Pabste Julius II, Frankfurt a. M. 1816.



Abb. 11: Franz und Johannes Riepenhausen, Leben Raffael Sanzios von Urbino in zwölf Bildern, Tafel XI, Raphael an einer Madonna mit dem Kinde malend, Frankfurt a. M. 1816.

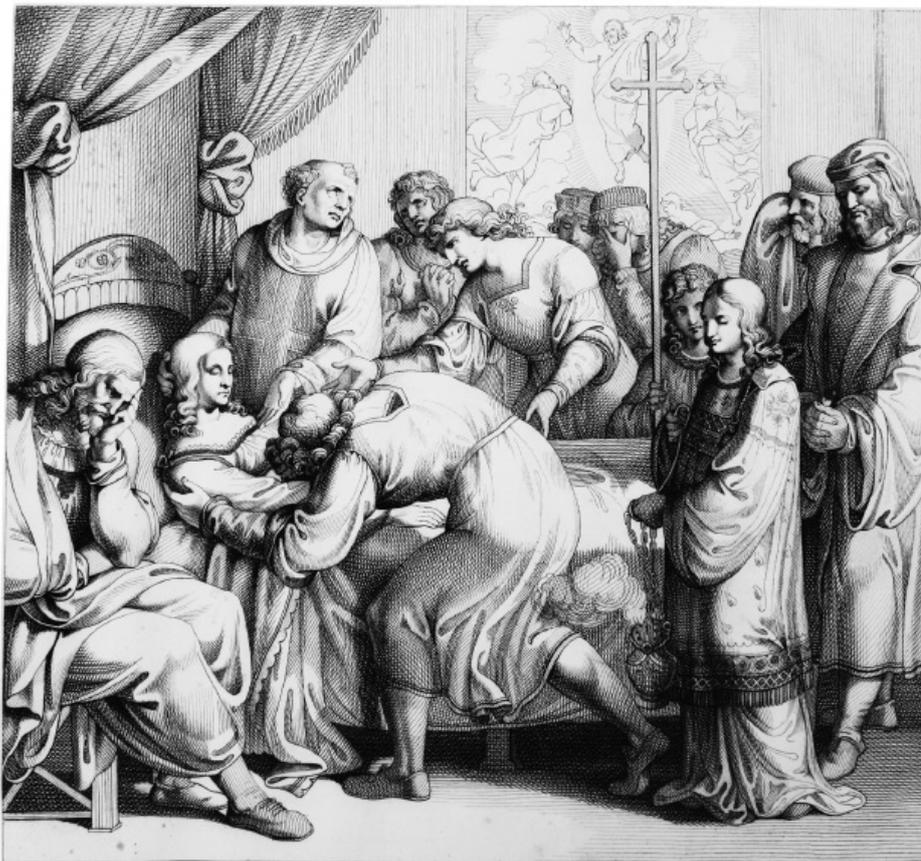


Abb. 12: Franz und Johannes Riepenhausen Leben Raffael Sanzios von Urbino in zwölf Bildern, Tafel XII, Raphaels Tod (den 7. April 1520), Frankfurt a. M. 1816.



Abb. 13: Johannes Riepenhausen, Vita di Raffaele da Urbino, Titelblatt mit Bildnis des Künstlers, Rom 1833.



Abb. 14: Johannes Riepenhausen, Vita di Raffaele da Urbino, Tafel I, Raffael wird von seiner Mutter gestillt, Rom 1833.

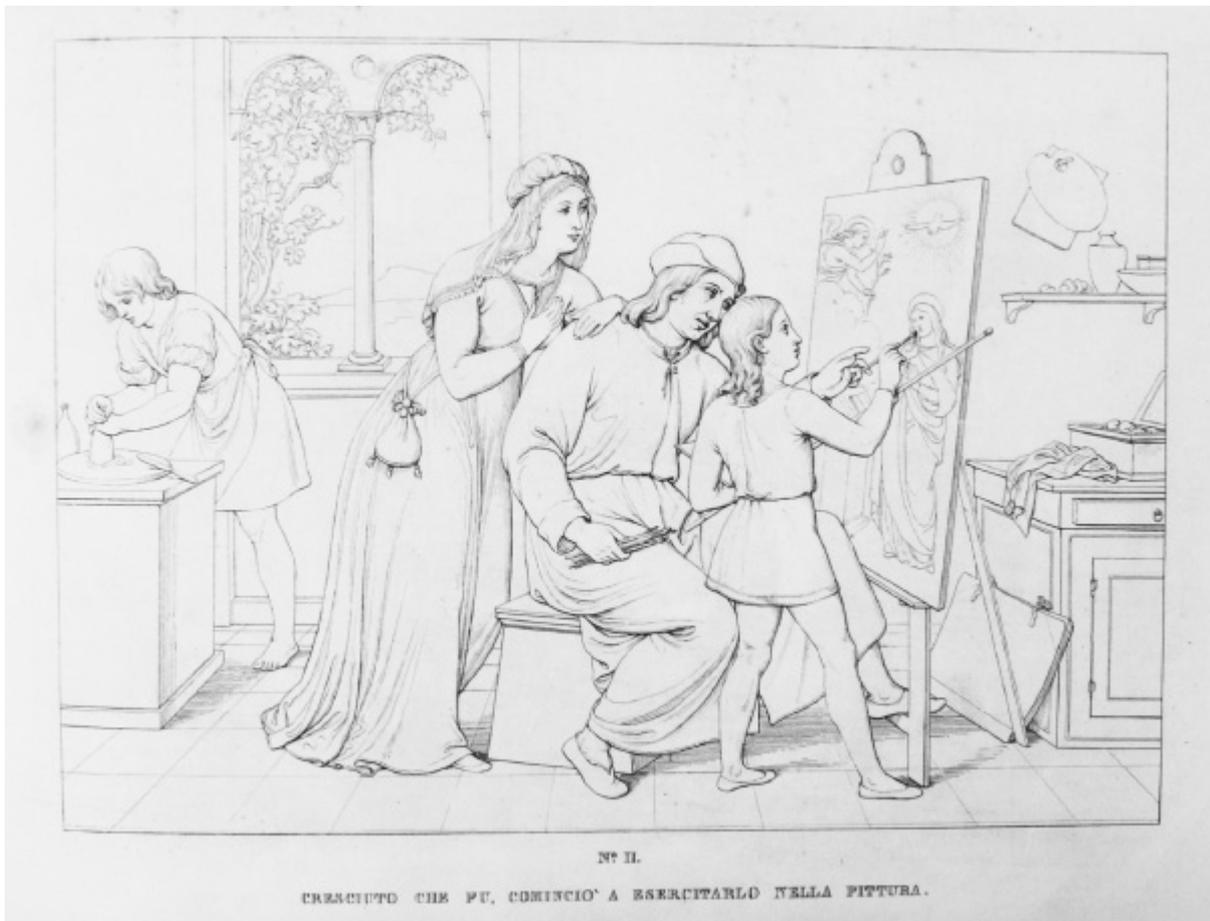


Abb. 15: Johannes Riepenhausen, Vita die Raffaele da Urbino, Tafel II, Raffaels erste Malversuche, Rom 1833.



Abb. 16: Johannes Riepenhausen, Vita di Raffaelle da Urbino, Tafel III, Raffaels Abschied von seiner Mutter, Rom 1833.

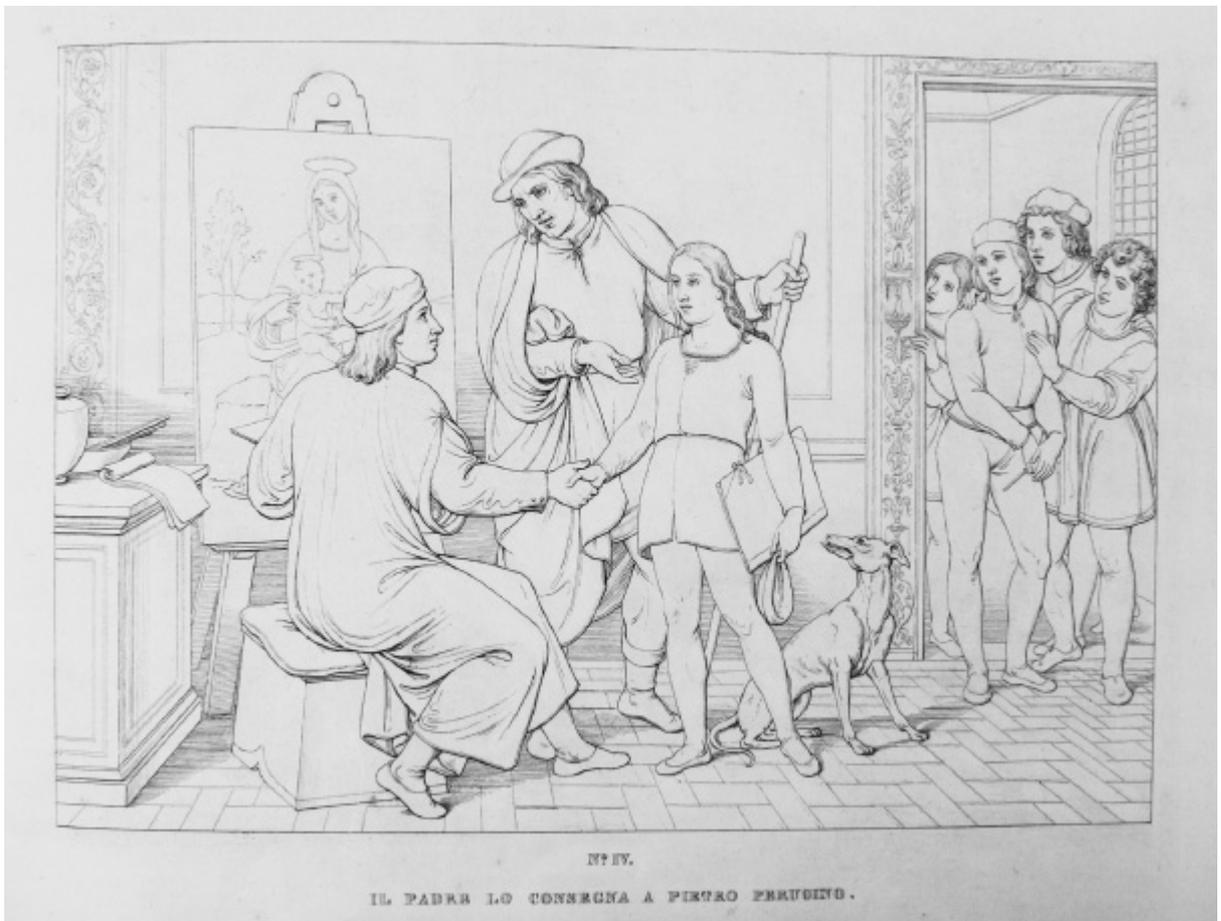


Abb. 17: Johannes Riepenhausen, Vita di Raffaele da Urbino, Tafel IV, Raffaels Ankunft bei Peruginno, Frankfurt a. M. 1816.

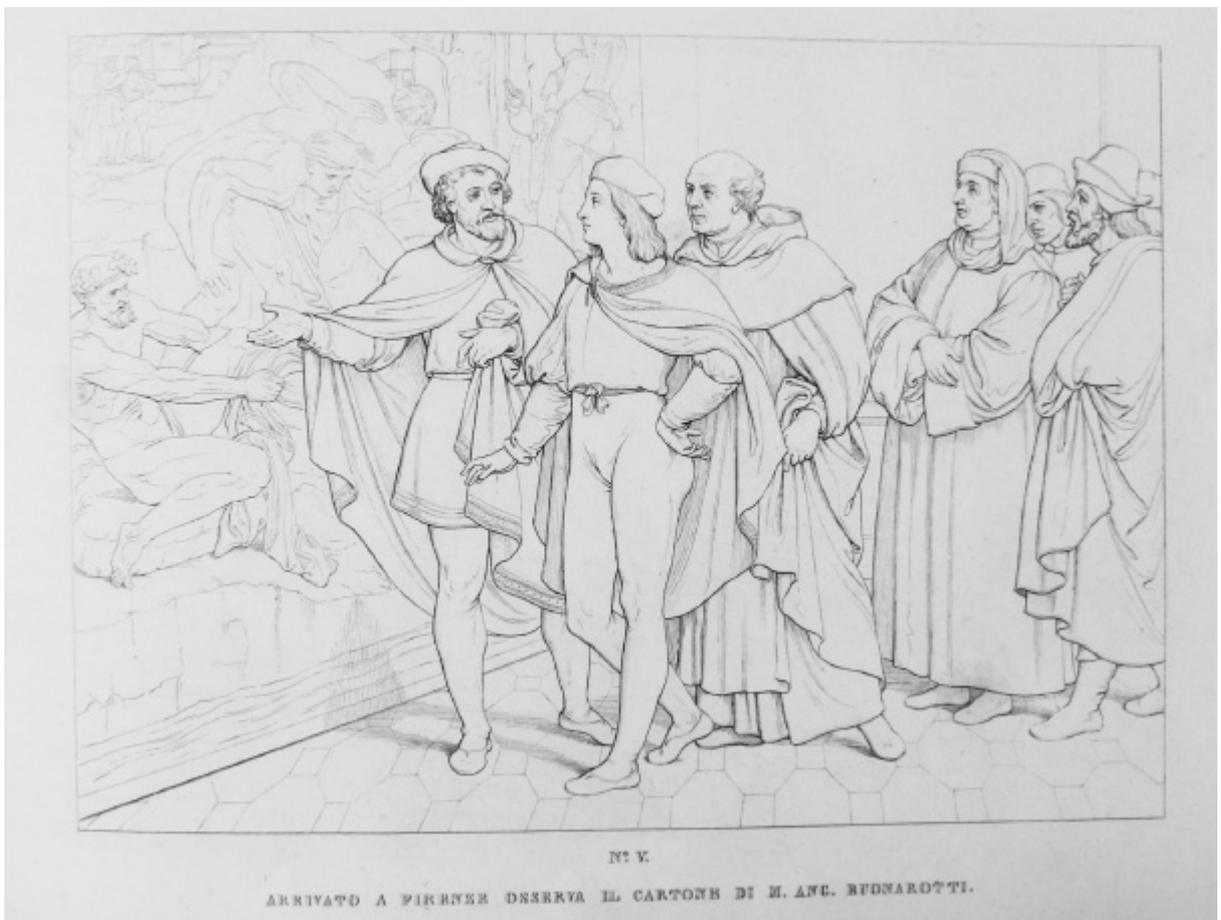


Abb. 18: Johannes Riepenhausen, Vita di Raffaele da Urbino, Tafel V, Raffael betrachtet den in Florenz aus-
gestellten Karton Michelangelos, Rom 1833.



Abb. 19: Johannes Riepenhausen, Vita di Raffaele da Urbino, Tafel VI, Raffael besucht Fra Bartolomeo in seinem Atelier, Rom 1833.

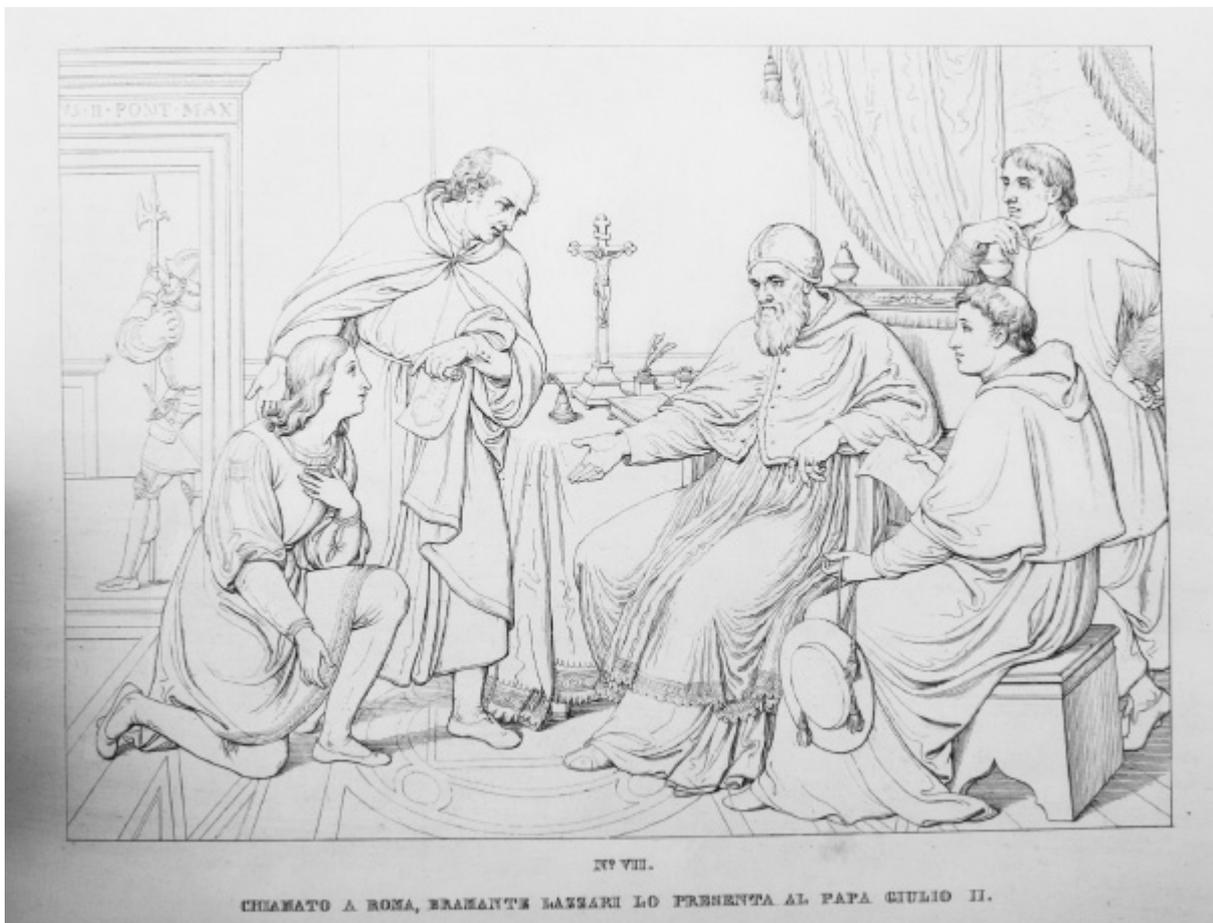


Abb. 20: Johannes Riepenhausen, Vita di Raffaele da Urbino, Tafel VII, Raffaels Empfang bei Julius II in Rom, Rom 1833.

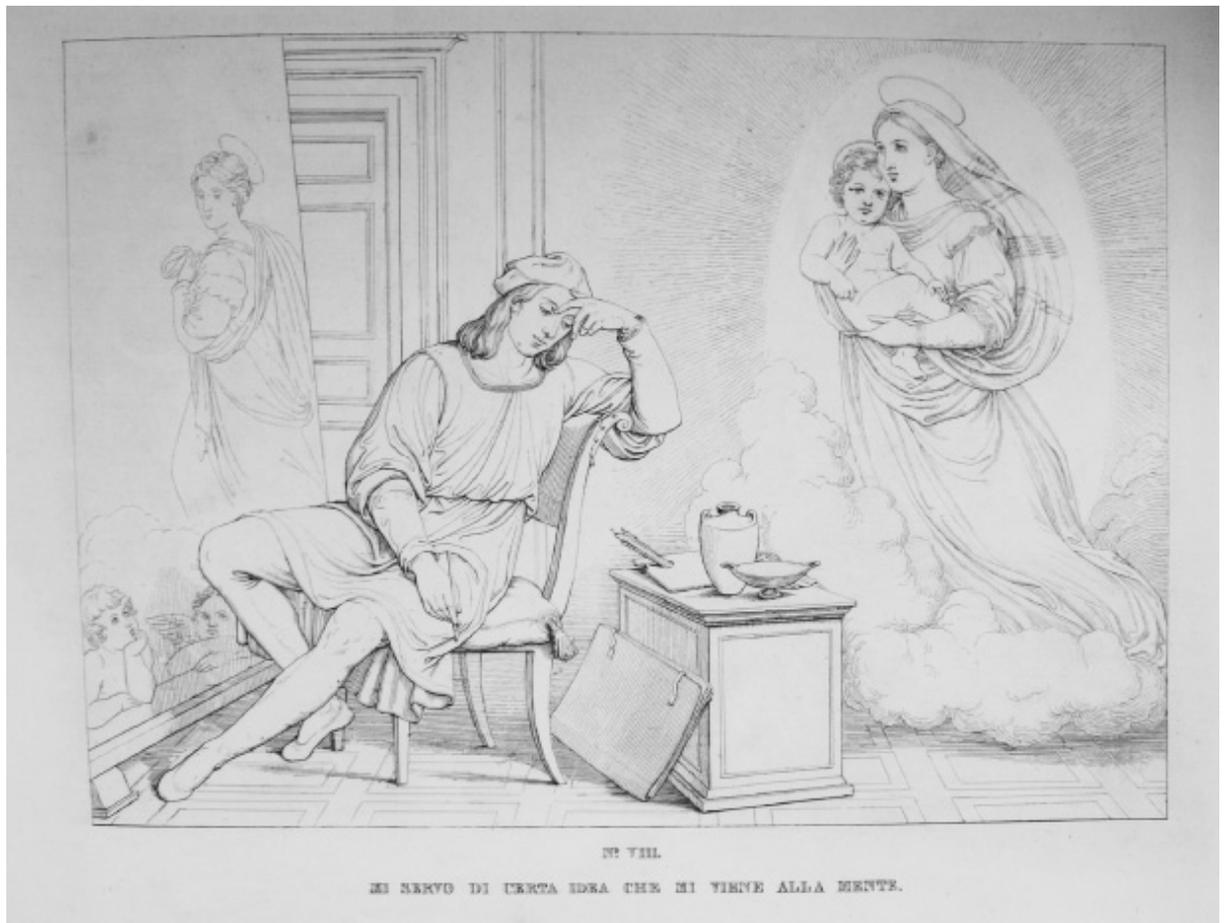


Abb. 20: Johannes Riepenhausen, Vita di Raffaele da Urbino, Tafel VIII, Raffaels Vision beim Malen der Sixtinischen Madonna, Rom 1833.



Abb. 22: Johannes Riepenhausen, Vita di Raffaele da Urbino, Tafel IX, Besuch Papst Leo X. in Raffaels Atelier, Rom 1833.



Abb. 23: Johannes Riepenhausen, Vita di Raffaele da Urbino, Tafel X, Raffael malt die Fornarina, Rom 1833.



Abb. 24: Johannes Riepenhausen, Vita di Raffaele da Urbino, Tafel XI, Raffael und Leo X. bei den antiken Ausgrabungen auf dem Forum Romanum, Rom 1833.



Abb. 25: Johannes Riepenhausen, Vita di Raffaele da Urbino, Tafel XII, Raffaels Tod, Rom 1833.

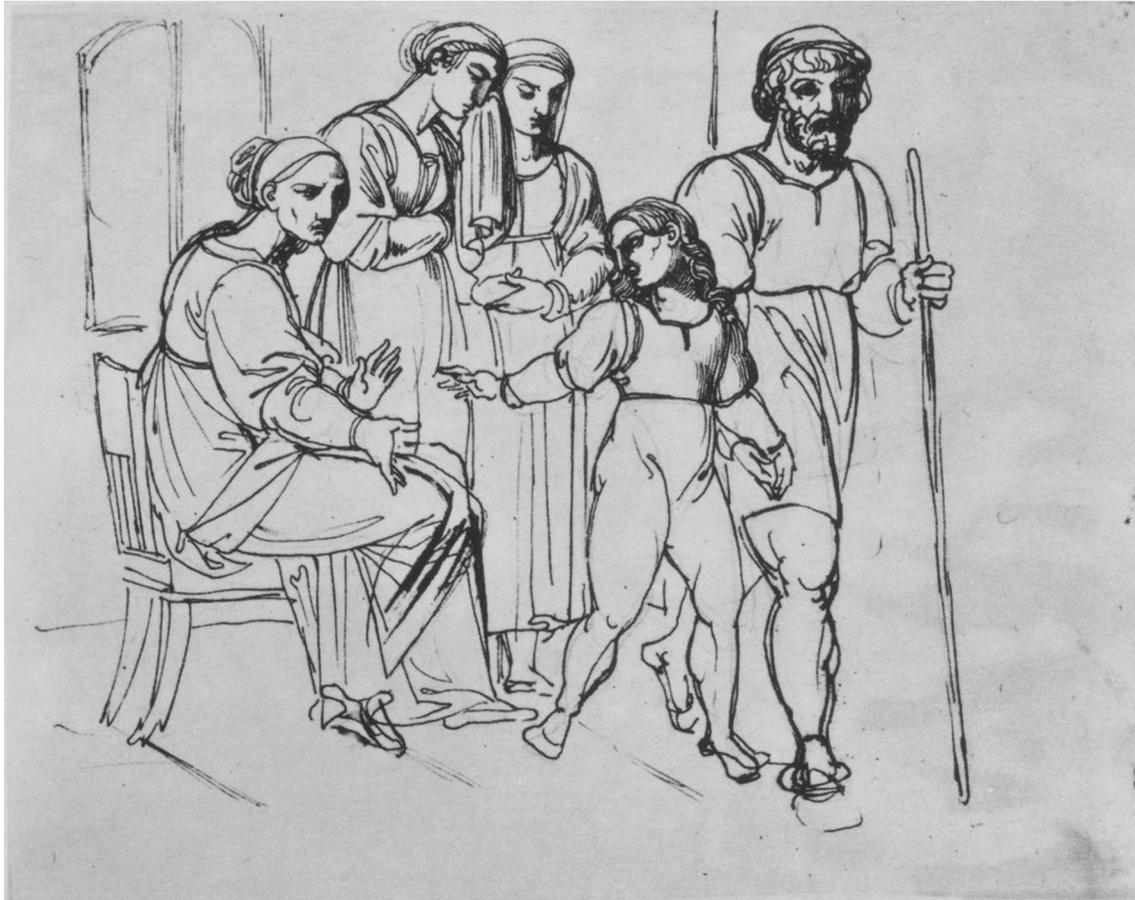


Abb. 26: Johannes oder Franz Riepenhausen, Raffael nimmt Abschied von seiner Mutter, 1806, Feder über Bleistift, 20,8 x 25,7 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. HZ5012.



Abb. 27: Franz Riepenhausen, Perugino lehrt Raffael, um 1806, Feder über Bleistift, Sepia laviert, 23,7 x 20,5 cm, bezeichnet unten: Raphael enseigné par Perugino. Rom. Franz Riepenhausen. Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. SZ 1.



Abb. 28: Joh. od. Franz Riepenhausen, Abschied Raffaels von seiner Mutter, 1816, Bleistift, 21,4 x 24,5 cm, bezeichnet unten: Riepenhausen Rom 1816. Hamburg, Kunsthalle. Inv. Nr. 1949/173.



Abb. 29: Franz oder Johannes Riepenhausen, Vision Raffaels, 1821, Aquarell, 48 x 50 cm, bezeichnet: Riepenhausen f. Roma 1821, Kopenhagen, Thorvaldsen Museum, Inv. Nr. D 777.



Abb. 30: Johannes Riepenhausen, Der Tod Raffaels, 1832, Feder und Tusche, 24,4 cm x 32,4 cm, bezeichnet und datiert: J. Riepenhausen. Rom. d. 10. Juni 1832, Berlin, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Inv. Nr. 2/9240.



Abb. 31: Filippo Tarchiani, Papst Paul III. besucht Michelangelo gemeinsam mit zehn Kardinälen in seinem Studio, 1535, Galleria, Casa Buonarroti, Florenz.



Abb. 32: Jean-Henri Marlet, Papst Leo X. besucht das Atelier Raffaels. Ausgest. Paris, Salon 1812. Gem., Dijon, Musée des Beaux Arts.



Abb. 33: Unbekannter Künstler, Der Heilige Lukas malt die Madonna, Öl auf Leinwand, 220 cm x 160 cm, Accademia di San Luca, Rom.



Abb. 34: Nicholas Poussin, Der Tod des Germanicus, 1627, Öl auf Leinwand, 148 x 198 cm, Minneapolis, Institute of Art.

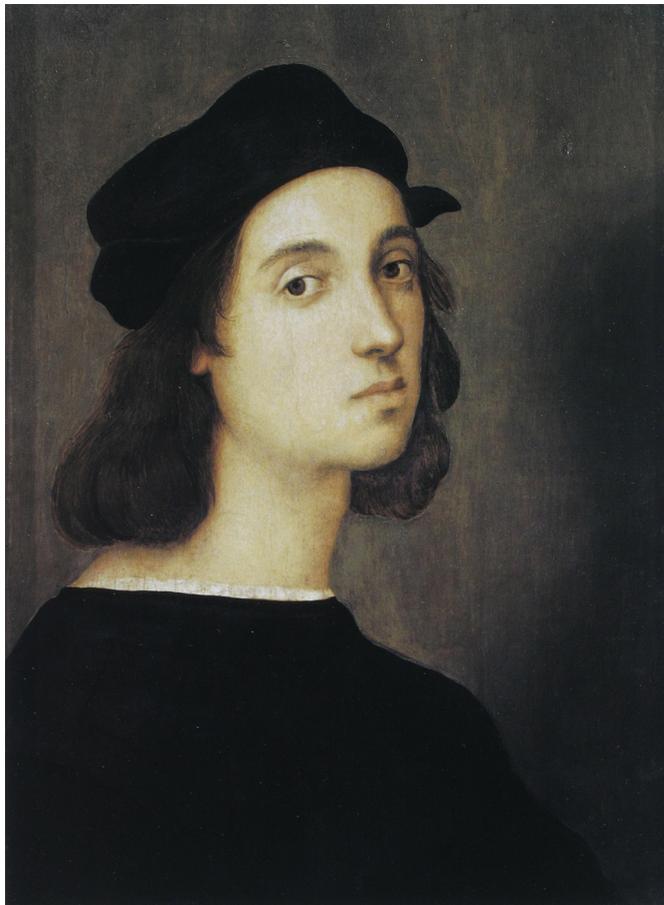


Abb. 35: Unbekannt, sogenanntes Selbstporträt Raffaels, um 1506(?), Öl auf Pappelholz, 47,3 x 43,8 cm, Uffizien, Florenz.



Abb. 36: Perugino, Freskenzyklus im Collegio del Cambio, Detail: Selbstporträt des Künstlers, 1500, Perugia, Collegio del Cambio.



Abb. 37: Raffael, Porträt Julius II, 1511/12, 108 x 80 cm, London, National Gallery.



Abb. 38: Raffael, Porträt Leo X., 1518-19, Öl auf Holz, 154 x 119 cm, Florenz, Uffizien.

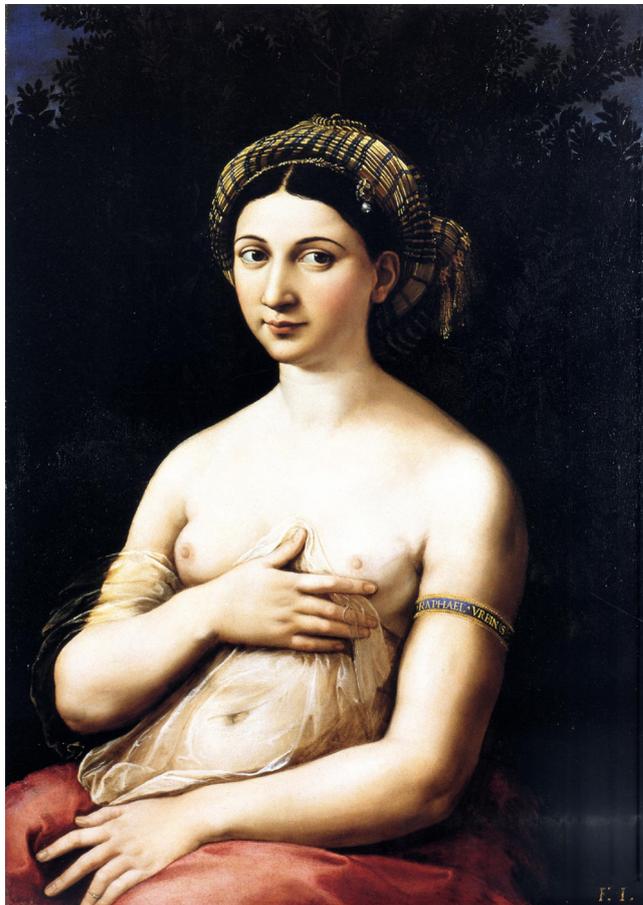


Abb. 39: Raffael, Die Fornarina, 1518-19, Öl auf Holz, 80 x 60 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte antica.



Abb. 40: Raffael, Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 82 x 67 cm, Paris, Musée du Louvre.

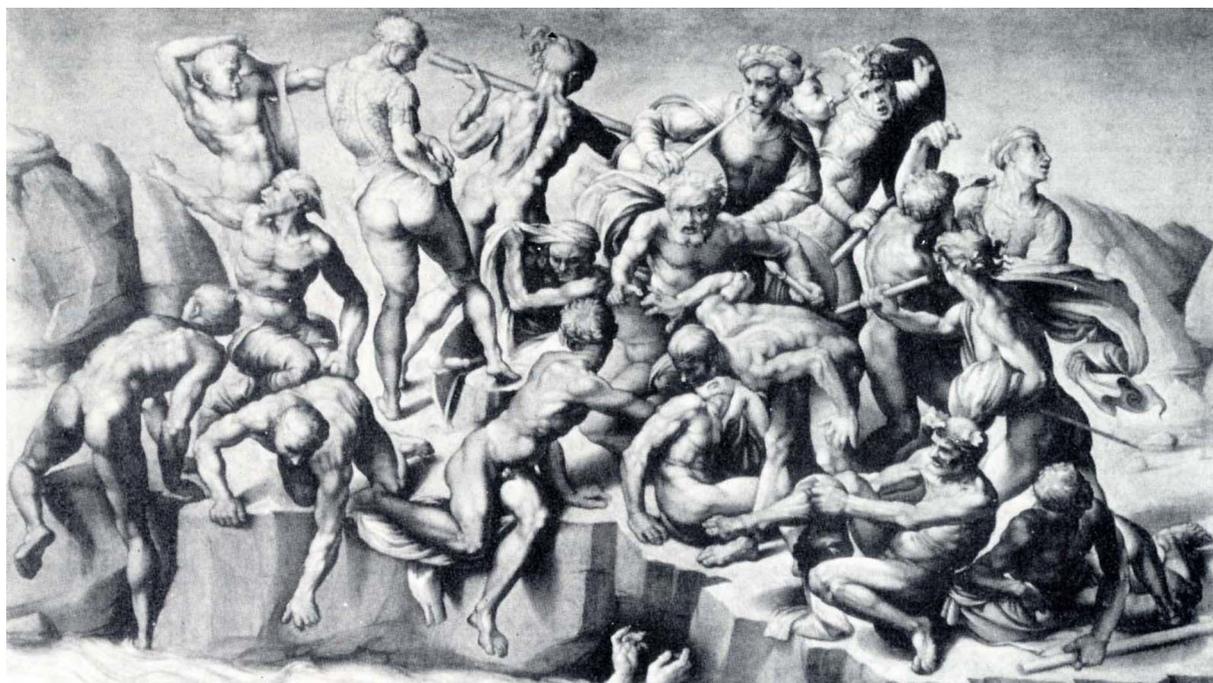


Abb. 41: Aristotile da Sangallo, Kopie von Michelangelos Karton „Die Schlacht von Cascina“, ca. 1542, Zeichnung, Courtland, Institute of Art.



Abb. 42: Lorenzo Zacchia, Schlacht von Anghiari nach Leonardo, 1558, Druckgrafik, 37,4 x 47 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung.



Abb. 43: Raffael, Sixtinische Madonna, 1512/13, Öl auf Holz, 268,5 cm x 201 cm, Dresden, Gemäldegalerie.

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Darstellung der Biographie des Künstlers Raffael Sanzios in zwei von den Brüdern Franz und Johannes Riepenhausen geschaffenen druckgraphischen Zyklen aus den Jahren 1816 und 1833. Im Kontext der intensiven Raffael-Verehrung des 19. Jahrhunderts sowie einem vermehrten Interesse an historistischen Themen in der bildenden Kunst, welches auch in der Gattung des sogenannten Künstlergenres zum Tragen kommt, erscheinen die beiden Zyklen als charakteristische Beispiele für die künstlerische Selbstreflexion anhand historischer Themen, wie sie sich vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts größter Beliebtheit erfreute. Als druckgraphische Zyklen heben sich die beiden Riepenhausen'schen Raffaelviten jedoch hinsichtlich ihres Darstellungsmodus und ihrer medialen Verfasstheit von der Masse der anderen Beiträge ab, bei denen es sich zumeist um gemalte Einzeldarstellungen handelt.

Die Arbeit widmet sich der Frage, wie die Künstler bei der Konzeption der Zyklen vorgehen und wie es gelingt, die Lebensgeschichte Raffaels im Medium des druckgraphischen Zyklus zu erzählen. Dabei lässt sich feststellen dass abgesehen von den wenigen in Frage kommenden Vorbildern aus der Geschichte der bildenden Kunst vor allem die schriftlichen Quellen und Vorlagen - allen voran Vasaris *Viten* - als Grundlage für die Bildzyklen dienten. Im Zuge der Übertragung der Raffaelvita von einem sprachlichen in ein bildliches Medium müsse darum gewisse Umwandlungs- und Modifikationsstrategien zur Anwendung kommen, die es ermöglichen, das Leben des Künstlers in Bildern so darzustellen, dass es für Betrachter und Betrachterinnen deutlich lesbar und verständlich wird.

Die Analyse jener Umwandlungsstrategien und anderer von den Riepenhausen angewandter Möglichkeiten eigenständiger Bilderzählung zeigt, welche Rolle gewisse Reduktions-, Verdichtungs- und Konkretisierungsprozesse bei der Konzeption der Szenen spielen und wie sowohl die Lesbarkeit als auch die Allgemeingültigkeit der dargestellten Szenen in entscheidendem Maße auch durch intertextuelle und typologische Referenzen gewährleistet werden, welche

zusätzliche Informationen oder Bedeutungsnuancen transportieren und das Vorwissen der Rezipienten und Rezipientinnen im Sinne der Bilderzählung instrumentalisieren, aber auch dem Zweck der historischen Authentifizierung der Bilder dienen können. Weiters ergibt die Analyse, dass die Bilderzählung nicht ausschließlich durch die Einzelszenen und die darin vermittelten Informationen getragen wird, sondern dass die Zyklen als narrative Gesamtkomplexe von Rhythmisierungen und Strukturierungen geprägt sind, welche die Bilderzählung beeinflussen, und vor allem im Vergleich der beiden Zyklen aufschlussreich sind.

Das letzte Kapitel wendet sich einer Analyse der Begleittexte – einem bisher eher vernachlässigten Aspekt der Riepenhausen'schen Raffaelzyklen – zu, um den Anteil und Einfluss der Begleittexte im Rezeptionsprozess und ihr Einwirken auf die Wahrnehmung, die Lesbarkeit und Deutung der Bilderzählung zu untersuchen. Hierbei lässt sich beobachten dass die beschreibenden und narrativen Passagen einerseits bereits in den Bildern angelegte Informationen unterstreichen und erläutern, andererseits aber auch ergänzende, über die Inhalte der Bilderzählung hinausgehende Informationen bereitstellen können.

(Die Arbeit enthält einen Abbildungsteil mit 43 Bildern.)

Abstract (English)

This paper is concerned with the representation of the life of Renaissance artist Raphael Sanzio in two cycles of copperplate prints created by the brothers Franz and Johannes Riepenhausen and published in 1816 and 1833. Viewed in the context of the Raphael-cult of the early nineteenth century and the increased interest in the more recent history as a source of subjects for the fine arts, which is also reflected in the immense popularity of paintings depicting scenes from the lives of famous artists, the cycles appear as characteristic examples für artistic self-reflexion by means of historical themes. Being copperplate cycles, however, the Riepenhausens' works stand out against the majority of other contributions to the genre (which are mostly paintings depicting single scenes) through their medium and their mode of representation.

The paper raises the question how the artists approach the conception of these cycles, and how they succeed in telling the story of Raphael's life through the medium like the copperplate cycle. As the analyses shows that given the scarcity of similar pictorial representations from the lives of artists before the 19th century the Riepenhausens' Lives of Raphael were predominantly conceived in reference to written sources - first and foremost Vasaris *Vite*. The transfer of the biographies from a verbal into a pictorial medium necessitates the use of certain strategies of adaptation and modification which allow a pictorial representation of the life of the artist that can be read and understood by the viewer like a story. The analysis of these strategies of adaptation and other means of independent pictorial narration shows, which how the conception of the scenes is characterised by processes of reduction, compaction and specification and how, to a considerable extent, the readability as well as the general validity of the scenes pictured is facilitated through intertextual and typological references, which carry additional information and meaning and exploit the viewers' prior knowledge for the sake of the picture story. Furthermore, the analysis reveals that the narration is not achieved by the individual scenes and the information conveyed therein alone. Rather, the cycles function as narrative complexes, in which the individual scenes are linked and which are characterised by

meaningful rhythmisations and structurations that influence the narrative process.

The last chapter is concerned with an analysis of the accompanying texts and explanatory notes provided for the viewer and aims to study their role in the reception of the picture narrative as well as their influence on the reception, the readability and the interpretation of the picture narrative. It can be observed that the descriptive and narrative passages of the texts contribute to the picture narrative in different ways. On the one hand, they emphasise and explain information which is already inherent in the pictures, on the other hand, they can also elaborate on or add to the contents of the picture story, providing additional information.

(The paper is illustrated with 43 pictures.)

Lebenslauf

1986	geboren in Eisenstadt
1991 – 1996	Besuch der Volksschule Eisenstadt
1996 – 2004	Besuch des Bundesgymnasiums Eisenstadt Kurzwiese
Mai 2004	Matura mit ausgezeichnetem Erfolg am Bundesgymnasium Eisenstadt Kurzwiese
Oktober 2004	Beginn des Studiums der Anglistik und Amerikanistik (Diplom) an der Universität Wien
Sept. 2006 – Juni 2007	Erasmusstipendium und Studienaufenthalt an der Royal Holloway University London
Oktober 2007	Beginn des Studiums der Kunstgeschichte an der Universität Wien
Jänner 2011	Abschluss des Studiums der Anglistik und Amerikanistik an der Universität Wien, Abschluss der Diplomprüfung mit Auszeichnung
November 2012	Auszeichnung der Diplomarbeit "Universal Truth(s) - Politics, Metafiction and the Theme of Storytelling in Rewritings of Classical Myths by Margaret Atwood, Jeanette Winterson and Ali Smith" mit einem Student Award des Instituts für Anglistik und Amerikanistik, Universität Wien
Oktober 2011 – Jänner 2012	Tätigkeit als Tutorin am Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien
Februar 2012 – Jänner 2013	Tätigkeit als Studienassistentin am Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien