

***Projektionen, Annäherungen, Verklärungen und Abschiede.
Winckelmann und Hegel über Italien als Land der Kunst***

Francesca Iannelli

»eine Reise nach Italien ist denjenigen zu wünschen,
die mit Fähigkeit zur Kenntnis des Schönen von der Natur begabt sind
und hinlänglichen Unterricht in derselben erlangt haben.«

Johann Joachim Winckelmann:
Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, 151

Es ist sicher kein bloßer, dem Zeitgeschmack geschuldeter Zufall, wenn die Schüler des Ägidiengymnasiums in Nürnberg 1816 ihrem verehrten und geschätzten Lehrer und Rektor Hegel, der im Begriff war, nach Heidelberg zu übersiedeln, einen Kupferstich der *Sixtinischen Madonna* des großen Raffael schenkten.¹ Dieses Abschiedsgeschenk besiegelte nämlich in gewisser Weise die ästhetische Bildung, die die jungen Schüler durch die *Studia humaniora* genossen hatten; Studien, auf die der Gymnasialdirektor Hegel größten Wert legte, wie seine Nürnberger Rede vom 29. September 1809 bezeugt: »Ich glaube nicht zu viel zu behaupten, wenn ich sage, dass wer die Werke der Alten nicht gekannt hat, gelebt hat, ohne die Schönheit zu kennen« (GW 10.1: 459).² Dass nun aus dem etwas überschwänglichen Ton, mit dem Hegel im Zuge der humanistischen Ideale seiner Zeit die paradisische Phase der Menschheitsgeschichte in die Antike verlegt (GW 10.1: 459), starke Nachklänge an Winckelmann herauszuhören sind, was so gewiss auch von den hingegebenen Schülern aufgenommen wurde, wird umso deutlicher, als die Kanonisierung der *Sixtinischen Madonna* und die Bestätigung einer tiefen Seelenverwandtschaft Raffaels mit dem Heidentum eben durch Winckelmann zustande gekommen war. Das Hegel gewidmete Geschenk steht also beispielhaft für die innige Vertrautheit mit dem Antiken, die Raffael geglückt ist und nach der jeder – nicht nur die noch unerfahrenen Hegelschüler – streben sollte. Allerdings impliziert diese Nähe kein banales Nachmachen, sondern ein vielschichtigeres Nachahmen: also keine bloße Vergötterung der Asche einer ausgelöschten Vergangenheit, sondern ein Wiederentfachen der Glut. Eine oberflächliche »Bekanntschaft mit den Alten« reicht nach Hegel eindeutig nicht aus, man muss »in dieser Welt

¹ Darüber spricht Karl Hegel in einem Brief vom 14. 3. 1845 an Marie Hegel. Cfr. Nicolin 1970: 127. Über die Raffael-Verehrung in Deutschland als komplementäres Phänomen der Graecomanie siehe Schmälze 2012: 97-121.

² Über Hegels Nürnberger Zeit (1808–1816) siehe Jaeschke 2016: 27-34 sowie Beyer 1966: 5-16.

einheimisch« werden, sich in der Antike verlieren, dort, wo »alle Kunst und Wissenschaft (...) entwachsen« ist (GW 10.1: 456), um erneuert in der eigenen Weltdeutung daraus hervorzugehen. Die Rede des Nürnberger Rektors ist in ihrer Sprache dialektisch und typisch für Hegel, aber die Botschaft stammt von Winckelmanns epochemachenden *Gedanken über die Nachahmung*: man muss die Alten kennen, wie man einem Freund »bekannt geworden« (Winckelmann 1755: 56) ist. Dieses edle und schwierige Anliegen wurde von einem der wenigen Maler, die Winckelmann verehrte, gemeistert, nämlich von Raffael, der wegen seiner Nähe zur Antike in der *Geschichte* Holbein und Dürer vorgezogen wird (Winckelmann 1764: 50; 1776: 49-51).³

In Übereinstimmung mit Winckelmann hält Hegel es für unmöglich, die Schönheit zu verstehen, ohne sich geistig gänzlich in die antike, insbesondere die griechische Kultur vertieft zu haben. Bei diesem Annäherungsprozess an den Kern des Schönen hat die revolutionäre Pioniergestalt Winckelmanns eine einschneidende Funktion. Es geht nun nicht mehr um eine gelehrte, auf Buchwissen und Katalogisieren des Antiken beschränkte Auseinandersetzung, sondern um ein bis dahin noch nicht erwecktes inneres Bedürfnis, in das Wesen der antiken Kunstwerke einzudringen, ihren Stil zu verstehen und sie in ein umfangreicheres Wissenssystem einzugliedern. Schon 1820/21 erkennt Hegel, dass Winckelmann ein Erfinder und Visionär war, dem es geglückt ist, die traditionelle Wahrnehmung und den künstlerischen Genuss zu erweitern und »einen neuen Sinn für die Kunst« (GW 28.1: 9) zu wecken. An diese zukunftsweisende Errungenschaft wird Walter Pater in seinem 1867 in der *Westminster Review* erschienenen *Winckelmann*-Aufsatz erinnern, in dem er das Urteil Hegels als »das Höchste, was man von einer kritischen Tätigkeit sagen kann« (Pater 2010: 16) bezeichnet.

Auch wenn Hegel aufgrund der metaphysischen Anwandlungen in Winckelmanns Vorstellungen von der Kunst nie so weit gehen sollte wie Goethe, der sich in seinem an Fetischismus grenzenden Winckelmann-Kult eine Büste des großen Kunsthistorikers anfertigen ließ (1804 ausgeführt nach einem Modell von Valadier von J. C. Wolff), blieb seine Anerkennung der Autorität Winckelmanns immer bestehen, bis zu dem Punkt, dessen Fehler zu übernehmen, was das blendende Weiß der Antike betrifft, in dem angeblich die monochromatischen, blicklosen griechischen Skulpturen erschienen.⁴ Was Hegel aber an Winckelmann am meisten schätzte, war zweifellos seine ständige Bemühung, einen Stoff, der dem Chaos und der willkürlichen Deutung ausgeliefert war, in eine systematische

³ Über Hegel und Raffael vgl. den Aufsatz von Paolo D'Angelo in diesem Band.

⁴ Es ist hier nicht möglich, diese komplexe Auseinandersetzung zu rekonstruieren, vgl. daher Iannelli 2015.

Ordnung zu bringen und dem »unbestimmten Geschwätz«, das vor der Verbreitung seiner Forschungen im Umlauf war, ein Ende zu bereiten (GW 28.1: 138).

Was uns nun in diesem Beitrag – abgesehen von der geistigen Verwandtschaft zweier systematischer Anhänger der direkten ästhetischen Erfahrung – interessiert, ist zu untersuchen, welche Einschätzung die beiden maßgeblichen deutschen Denker vom Land der Kunst, von Italien, hatten. Winckelmann verbrachte dort die schöpferischste Phase seines Lebens bis zu seiner tragischen Ermordung in Triest 1768, wohingegen Hegel nie einen Fuß dorthin setzte. Auch wenn der Philosoph in der Jenaer Zeit eine Kunstreise in das *Bel Paese* ins Auge gefasst hatte, sollte sich dieses aus dem Geiste der *Grand Tour* entstandene Jugendprojekt niemals verwirklichen.⁵ Nichtsdestoweniger schätzte, kannte und erforschte Hegel schrittweise und ausführlich die italienische Kunst und Kultur. Wir werden diese Annäherung »aus der Ferne« nachzeichnen, jedoch nicht, bevor wir uns der Begegnung Winckelmanns mit Italien gewidmet haben, die vielen Reisenden nach ihm, von Goethe über Vischer bis zu Freud, bei ihrer künstlerischen Wallfahrt als Inspiration dienen sollte.

Projektionen und Verklärungen: Winckelmanns Italien

In der an den livländischen Baron von Berg gerichteten *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben* von 1763 schreibt Winckelmann, dass die Fähigkeit, das Schöne zu verstehen, durchaus nicht so verbreitet ist, wie es scheinen möchte, sondern dass es sich um eine Gabe handelt, die Übung und Erziehung verlangt (Winckelmann 1763: 139). Während die Herrschaft der Schönheit das unbestrittene Privileg der Antike war, bedeutet dieses Ziel für die Moderne eine Seltenheit, die durch Nachahmung zu erobern ist, aber um die ästhetische Empfindung, die zum Genuss des Schönen befähigt, zu verfeinern, eignen sich nicht alle Orte gleichermaßen – allein in Rom ist das wirklich möglich: »Diese Hauptstadt der Welt bleibt noch jetzt eine unerschöpfliche Quelle von Schönheiten der Kunst«. (Winckelmann 1763: 155).

Italien als Ort der Selbstausbildung bedeutet für Winckelmann jedoch nicht nur das verheißene Land, das jeder anspruchsvolle Intellektuelle oder Künstler der Zeit besuchen sollte, das *Bel Paese* war auch

⁵ Insofern ist die fiktive Rekonstruktion Klaus Viewegs von der (nicht unternommenen) Italienreise Hegels äußerst anregend, vgl. Vieweg 2017.

und vor allem der Resonanzboden der Antike, wo das Verlorene, nämlich der Ursprung und das Ursprüngliche, wiederauferweckt werden konnten, wenn auch nur zum Schein.

Als Winckelmann in den *Gedanken* sein Loblied auf das klassische Griechenland anstimmt und die Nachahmung der Antike zur Norm erhebt, tut er dies, ohne Griechenland je gesehen zu haben und sogar bevor er nach Rom kam, wo er Ende September 1755 eintraf, um dort zwölfteinhalb Jahre zu verbringen. Er verlebte diese Jahre, die er die glücklichsten und voll ausgelebten Jahre seines Lebens nennt,⁶ allerdings nicht wie ein Italiener, sondern wie ein ›Grieche‹.⁷ Dieses abgespaltene Dasein, in dem der wirkliche Ort bis zur Verfälschung verklärt wurde, machte ihm eine echte Integration in das italienische Kulturleben unmöglich und verhinderte auch tiefere, aufrichtige Freundschaften (Sichtermann 1986: 127), sodass er sich noch 1766, nach gut 11 Jahren Aufenthalt in Italien, in einem Brief an Heyne als »Patrioten unter einem fremden Himmel«, bzw. als Gast bezeichnet (*Winckelmanns Briefe III*, N. 753: 152). Sein Leben in Rom verlief wie in einem Schwebestand: er war der gelehrte Cicerone von Prinzen und Fürsten sowie von vielen Rombesuchern aus deutschen Ländern und wohnte seit 1759 in einem Studiolo-Museum im Palazzo Albani bei den Quattro Fontane, umgeben von Gipsabgüssen, die ihm von Albani geschenkt worden waren (Roettgen 2017: 30-31).

Seine ersten und bruchstückhaften Vorstellungen des Hellenentums entstehen jedoch, bevor sie später in Rom ausreifen, recht weit entfernt von der Landschaft des Südens in einem engen, stickigen Ambiente in Dresden, nämlich in den Sälen, wo die römischen Kopien ausgestellt waren. Nicht umsonst bezeichnet er Dresden zu Beginn der *Gedanken* als das »Athen für Künstler« (Winckelmann 1755: 56).⁸ Die begeisterte Konstruktion eines mythischen Griechenlands, dessen entfernte Vorfahren auf den griechischen Inseln »älter als der Mond« (Winckelmann 1755: 58) waren, erfolgt durch ein Spiel von Projektionen, in dem Italien als Reflex des himmlischen Ursprungs eine durchaus nicht

⁶ »Ich würde sagen: ich habe bis in das achte Jahr gelebt; dieses ist die Zeit meines Aufenthalts in Rom und in anderen Städten von Italien.« So in dem Brief an Friedrich Wilhelm Marburg (1718-1795) vom 8. 12. 1762. Dort steht außerdem zu lesen: »denn ich habe alles was ich wünschte erlangt, ja mehr als ich denken, hoffen und verdienen konnte.« *Winckelmanns Briefe II*, N. 527: 275.

⁷ Man beachte, was Walter Pater schreibt: »Winckelmanns Leben in Rom war einfach, ursprünglich, griechisch.« Pater 2010: 30. Über Winckelmanns isoliertes Leben in Rom siehe Osterkamp 1988, 212 und 224. Dass die Wahrnehmung der Figur Winckelmanns überhaupt nicht homogen ist, sondern dass sie sich von Nation und Nation verändert, ist es von Katherine Harloe ganz gut dargestellt worden. Besonders in England wurde Winckelmann nicht als der deutsche Begründer der Kunstgeschichte geheiligt, sondern als Ästhet mit einer sinnlichen Beziehung zur Antike, ganz im Einklang mit der libertären Sensibilität Italiens (vgl. Harloe 2019).

⁸ Obwohl er also zahlreiche Reiseberichte von englischen Reisenden gelesen hatte (Beschi 1993: 195), ist das Griechenland Winckelmanns vor allem erträumt, und zwar mit einer nicht nur intellektuellen Begeisterung (wie Pater zu Recht unterstreicht, siehe Pater 2010: 30), hauptsächlich aber ist es unvollständig. Das archaische Griechenland, das später entdeckt wurde, blieb ihm völlig unbekannt, ebenso die von Hittorf erforschten griechischen Randgebiete, die Ausgrabungen von Agrigent oder Selinunt oder das pathosgeladene Griechenland, von dem Aby Warburg nach den deutschen Ausgrabungen in Olympia 1875 zutiefst bewegt wird.

nebensächliche Rolle spielt,⁹ obwohl am Anfang die Begegnung mit diesem Land – und mit seinen Kunststädten - nicht begeistert war. So teilt Winckelmann an Johann Michael Francke im Dezember 1755 seine Erinnerungen an Tirol mit: »Ich bin freudiger gewesen in einem Dorfe, mitten in einem Kessel von Gebürgen mit Schnee bedeckt, als selbst in Italien« (*Winckelmanns Briefe I*, Nr. 121: 189).

Dennoch wird Italien und die ewige Stadt mit ihren späteren römischen Kopien binnen kurzer Zeit zum Ort der Seele und der Forschung. Nur von dort aus war eine indirekte Betrachtung der Antike möglich.¹⁰ In Italien, dem Zwischenland – das Winckelmann in einem Brief an Riedesel zugibt, zu spät erreicht zu haben¹¹ – konnte man der Phantasie freien Lauf lassen und einen Kanon aufstellen, in dem das Klassische zum stützenden Mythos für »schlecht abgefundene Erben«¹² wird und die Voraussetzungen für die Gräkomanie geschaffen werden, die später Goethe, Schiller und Hölderlin erfassen sollte. Italien erscheint so als Land der Schatten, von dem aus es weniger riskant und belastend ist, das verlorene Vorbild zu betrachten, in dem man sich so weit verlieren kann, dass man römische Kopien für griechische Originale hält.¹³

In diesem Reich der Kopien, vor allem aber in der ewigen Stadt, konnte man in der Interpretation also unbefangener vorgehen als in der idealen, archetypischen, griechischen Welt, in der Winckelmann nicht nur nie ankam¹⁴, sondern, vielleicht darf man das so sagen, nie ankommen wollte, sehr wahrscheinlich, weil er sich seiner hypothetischen Sicherheit, »muthmaßlichen Versicherung« (Winckelmann 1764: 838; 1776: 839), wenn nicht gar seiner radikalen Künstlichkeit bewusst war. Vor einem so ambivalenten und verwickelten emotionalen Hintergrund kann man das wiederholte Auf und Ab, das zwischen Begeisterung und Desillusionierung schwankt, sowie die vermeintlichen

⁹ Diesbezüglich ist Golo Maurers Rekonstruktion der Ersatzfunktion von Süditalien als Spiegel (oder noch besser als Schild), in dem man das nicht direkt zu sehende Griechenland bewundern konnte, und von dem dahinter steckenden Perseus-Syndrom, das es unmöglich machte, die Augen der Medusa (Griechenland) zu fixieren, bemerkenswert, vgl. Maurer 2015, insbesondere 145-149.

¹⁰ Das geht so weit, dass aus Winckelmanns Werk römische Ideale abzulesen sind, wie Sichtermann bewies, vgl. Sichtermann 1978: 295.

¹¹ »denn ich bin zu spät in die Welt und nach Italien gekommen« *Winckelmanns Briefe III*, N. 859: 268.

¹² Dieser Ausdruck wird in der *Geschichte* verwendet, siehe Winckelmann 1764: 838; 1776: 839. Dazu, dass das Klassische auf die Mythen des Ursprungs zurückzuführen sei, siehe Testa 1999: 36 und Testa 2017: 88-99.

¹³ Wie es auch Winckelmann geschah, der in einer äußerst glücklichen Phase des italienischen Antiquitätenhandels – der durch die ständigen archäologischen Funde bereichert wurde – wiederholt in den Fehler verfällt, Kopien und Originale zu verwechseln. Außerdem schwankt er zwischen Über- und Unterbewertung derselben. Bei der Beurteilung der griechischen Gemmen der Sammlung Stosch scheut er sich z.B. nicht, sie für ein Zeugnis der griechischen Kunst zu halten, obwohl sie auf die späte römische Republik und die Kaiserzeit zurückgingen und von griechischen Künstlern im klassizistischen Geschmack nachempfunden worden waren. Kunze 2016: 162. Über Winckelmanns Kriterien in der Gegenüberstellung von Griechen und Römern als anthropologische Differenz siehe Holzer 2013: 47.

¹⁴ Zu den unterbliebenen Griechenlandreisen Winckelmanns siehe Décultot 2011: 125–140.

Schwierigkeiten besser verstehen, die Winckelmann daran hinderten, die mythische Reise nach Griechenland anzutreten. Im selben Jahr – und zwar am 2. Juni 1767 – schrieb Winckelmann an Riedesel, dass er, wenn er nicht bereits eine Deutschlandreise organisiert hätte, Griechenland gern besuchen würde, da er überzeugt sei, dass er mehr sehen und entdecken könnte als andere (*Winckelmanns Briefe III*, N. 859: 268). Er wird sich jedoch dem Minister von Münchhausen gegenüber am 15. August des gleichen Jahres auf eine ganz andere Art und Weise äußern:

Die Reise nach Griechenland lieget annoch auf der Wage ohne Ausschlag, nicht aus Besorgung der Gefahr und der Mühseligkeit, der diese Reise ausgesetzt ist, sondern weil ich mich noch nicht überzeugen kann, besondre Entdeckungen zu machen. Ich will indessen, um mich zu derselben in das Gleis zu bringen, eine *Reise nach Sicilien*, in Begleitung eines Zeichners, machen, wo sehr viel zu entdecken ist. (*Winckelmanns Briefe III*, N. 898: 307).

Er ging so weit zu behaupten, dass der einzige Ort, an dem man »von Alterthümern« schreiben konnte, ausgerechnet Rom und nur Rom war.¹⁵ Dass die Eingebung von den römischen Kopien ausging, die er zu Zeiten der *Gedanken* nur gering geschätzt hatte, wurde nicht mehr für wichtig erachtet, sodass die Kopien später in der reiferen *Geschichte* eine deutlich kompensatorische Funktion ausübten:

So wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung ihn wiederzusehen, mit bethränkten Augen verfolgt, und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unsrer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erwecket derselbe, und wir betrachten die Copien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wir in dem völligen Besitze von diesen würden gethan haben. (Winckelmann 1776: 839)

Wie eine Art edler Ersatz für den Ursprung wird Italien so zu einer Projektionsfläche oder zur Bühne eines imaginären Theaters, auf der der Kunsthistoriker aus Stendal die Antike neu erfindet, in dem Bewusstsein – wie Sallust in *De diis et mundo* – dass der Mythos, obwohl er nie gewesen, ewig ist oder mit anderen Worten: ›Was niemals war und immer ist‹.¹⁶ Diese visionäre Projektion führte unausweichlich zu einer Reihe von teils beachtlichen Widersprüchen. Einerseits wurde die direkte Betrachtung anempfohlen, andererseits war die Rezeption des Antiken, wie Winckelmann sie erlebte, gefiltert und fiktiv, Ergebnis einer »Traumwelt«.¹⁷ Auch wenn Hegel ebenso wie Winckelmann die Tendenz hatte, sich annäherungsweise mit der Antike auseinanderzusetzen, ohne sie je zu erreichen,

¹⁵ So in einem Brief an Walther vom 8. Dezember 1759, siehe *Winckelmanns Briefe II*, N. 333: 56. Über Winckelmanns Bewusstsein, dass sein Wissen über die griechische Welt im Wesentlichen durch Kopien gefiltert war, siehe Gerrit Bruer 1994: 18.

¹⁶ *Peri theōn kai kosmu* (IV, 9): Ταῦτα δὲ ἐγένετο μὲν οὐδέποτε, ἔστι δὲ αἰεὶ.

¹⁷ So Pochat 1986: 403.

war seine Beziehung zu Italien doch konfliktreicher. Obwohl er sich weitgehend an die Autorität Winckelmanns hielt, wenn er über die griechische Kunst und Kultur sprach, wurde Italien für ihn nie zum realen Vorposten für ein geistiges Unternehmen ins Klassische.

Annäherungen und Hymnen:

Hegels europäische Kunsterlebnisse und deren ästhetische Nachklänge

Im *Reisetagebuch durch die Berner Oberalpen* notiert der junge Hegel 1796, dass er den Weg zum Gotthard und nach Italien zu seiner Rechten gelassen hat.¹⁸ Dieser Weg wird für ihn immer unerforscht bleiben, auch wenn der Philosoph keine Gelegenheit auslässt, sich dem Land der Kunst anzunähern, sei es auch nur virtuell. Dies geschieht durch eine bewusst geplante, kontinuierliche Rezeption, aber auch durch verschiedene Kunstreisen, die er auf der höchsten Stufe seines Ruhms der Musik und den bildenden Künsten widmete.¹⁹

Der Behauptung entsprechend, dass ein Deutscher ohne Italienerlebnis kein Deutscher sei (so Wilhelm Emrich²⁰), hatte auch Hegel als guter Deutscher seine italienischen Sternstunden. Es war zum Beispiel sicher kein Zufall, dass er am 27. August 1820 zusammen mit dem Dichter Karl Förster und seinem Freund und Schüler Friedrich Förster seinen 50. Geburtstag ausgerechnet in der Gemäldegalerie Alter Meister in Dresden feierte. Während seine Begleiter erst nach der Kunstrunde von dem Geburtstag erfuhren, besteht kein Zweifel, dass Hegel sich einen denkwürdigen Tag an einem Ort gönnen wollte, an dem der Nachhall von Winckelmann zu verspüren war, umso mehr, als er zum ersten Mal »vor der Madonna von Raffael« stand (Nicolin 1970: 213-214). Obwohl er sich nie in den Süden aufgemacht hatte, hatte Hegel sich also im Wintersemester 1820/21, als er die erste Berliner Ästhetikvorlesung hielt, bereits direkt mit einigen großen italienischen Meistern auseinandergesetzt.²¹ Aber seine Annäherung an Italien als Land der Kunst beschränkte sich nicht

¹⁸ Hegel 1796: 486. »In der Abendkühle gingen wir in blumigten, mit hohem Gras bewachsenen Wiesen und zwischen ganz grünen Bergen an einem verfallenen Zwinghernschloß vorbei, zuerst durch das Dorf Imdorf, dann durch das Dorf Hospital, von wo aus sich der Weg über den Gotthard nach Italien erhebt und den wir rechter Hand ließen.«

¹⁹ Diese Reisen führten ihn drei Mal nach Dresden (im Sommer 1820, 1821 und 1824), nach Kassel, Köln, Aachen, Brüssel (im Spätsommer 1822), nach Wien (im Herbst 1824) und dann nach Brügge, Paris und wieder Brüssel (1827).

²⁰ Emrich 1959: 26.

²¹ Sehr einflussreich war dabei der Dresdenaufenthalt gewesen. Die Erinnerung an die Dresdenreise ist daher in den Vorlesungen immer spürbar, besonders wenn es um die Malerei geht, wo es zahllose Hinweise auf die italienische Malerei gibt. Vor allem betrifft das die Werke Raffaels, aber auch Correggio, die Brüder Carracci und Francesco Albani, deren Bilder Hegel persönlich hatte bewundern können. Aber sein Gefühl für die Malerei war schon entwickelt, bevor er nach Berlin kam, und zwar seit der Zeit in Heidelberg, wo er die Boisseréesche Bildersammlung kennenlernen konnte. Die Sammlung enthielt zwar hauptsächlich nordische Malerei, war aber trotzdem von größtem Interesse für Hegel, als ob es eine Art Geschichte der (christlichen) Malerei wäre (So Pöggeler 2011: 308). Die Anstöße, die er in Heidelberg empfing, waren ausschlaggebend für die Ausreifung der »konkreten Philosophie der Kunst« (wie Otto Pöggeler sie definiert, vgl.

auf die Malerei. In der Wiener Oper hatte Hegel 1824 das Vergnügen, einige der legendärsten Stimmen seiner Zeit zu hören: den Tenor Battista Rubini und den Bass Luigi Lablache, die seine Rossini-Verehrung von auslösten,²² während er sich drei Jahre später in Paris von Rosmunde Pesaroni begeistern ließ (Briefe, III: 196).

In der ersten Berliner Vorlesung über die Philosophie der Kunst wird also Italien als die ästhetische Nation präsentiert, die mit Dante und Petrarca die höchsten poetischen Gipfel der Liebe erreicht habe, im Gegensatz zum verklemmten Deutschland, das den Ausdruck der Gefühle unterdrücke. 1826 geht Hegel so weit zu behaupten, wie Homer »seinem Volk den Mund gegeben«, so habe Dante »den Italienern die Sprache gegeben« (Kehler 1826: 199). Sinn für Melodie, Musikalität, Improvisation, das sei den Italienern in die Wiege gelegt. Ganz besonders in der letzten Ästhetikvorlesung kommt Hegel auf den nationalen Charakter der Künste zurück und behauptet, dass die Natur auf die kreativen Anlagen ihrer Bewohner Einfluss nehme (Heimann 1828/29: 70). Auf gleiche Weise hatte Winckelmann in der *Geschichte* in Anlehnung an Polibios eine glühende Phantasie in Bezug auf das warme Klima Italiens entfaltet, das sich sogar auf die typisch nationale Physiognomie auswirke. Die Italiener seien also imstande, die Schönheit in der Malerei – aber nach Hegel auch in der Poesie und der Musik – zu erfassen, weil sie davon umgeben seien.²³ Hegel erklärt daher, dass »der melodische Gesang« in Italien einheimisch sei, »natürlicher« (Heimann 1828/29: 70) als in anderen Ländern, wo sich die Musik und die Oper auch entfaltet hätten, aber etwas Außergewöhnliches, Untypisches geblieben seien, weil sie nicht aus dem nationalen Lokolgeist entsprungen seien, so wie es ungewöhnlich sei, in einer nordischen Landschaft Orangenhainen zu begegnen. Winckelmann hatte bestimmt mit dem Lob auf den griechischen Himmel in seinen *Gedanken* den Anstoß dazu gegeben.²⁴

Gegenhymnen und Abschiede: Italien in der Weltgeschichte

Obwohl Hegel sich derart zu der italienischen Kunst, besonders zur Musik hingezogen fühlte, fehlte es in seinem Verhältnis zu Italien jedoch durchaus nicht an Kontrasten, die schließlich zu einem symbolischen Abschied führten. Hegels Italien ist nicht das Arkadien Goethes, Hegel verspürte nie das Bedürfnis, die magischen, befreienden Worte „Et in Arcadia ego“ auszurufen. Der Grund für

Pöggeler 2011: 313), die Hegel in den Berliner Vorlesungen zunehmend verfeinerte.

²² Siehe Olivier 2003: 120-121.

²³ Winckelmann spricht in der *Geschichte* von einer »anschauliche[n] tägliche[n] Erkenntniß«: Siehe Winckelmann 1764: 42; 1776: 43.

²⁴ Es geht um die berühmte Stelle: »Der gute Geschmack, welcher sich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet, hat sich angefangen zuerst unter dem griechischen Himmel zu bilden.« Winckelmann 1755: 56

dieses atypische Manko in der deutschen Sehnsucht nach dem Süden ist anderswo zu finden. Da kann uns jene Gegenhymne zu Hilfe kommen, die Hegel in den Vorlesungen über die Weltgeschichte, vor allem 1822/1823, entwickelt, wo er das Geschick Italiens mit dem deutschen so eng verbindet, dass sie sogar das gleiche politische Los haben, weil in beiden das Prinzip der Einzelheit herrscht, obwohl beide Länder so in sich aufgesplittert sind.²⁵ Italien wird als romanische Nation allerdings von den weltlichen Machenschaften der Kirche und der in ihr gängigen Korruption überwältigt und schafft es nicht, sich der Freiheit des Geistes zu überlassen, die stattdessen in einer germanischen Nation wie Deutschland im 16. Jahrhundert dank der Reformation aufblühte.

Hegels Urteil über Italien schwankt daher zwischen zwei Polen: In Italien herrscht das Chaos und die Rechtlosigkeit, betrügerisches Verhalten und Unterdrückung, aber auf der anderen Seite ist es die Wiege der schönen Individualität, der schönen Kunst, der Religiosität und Sittlichkeit.²⁶ Diese naive und gleichzeitig geistig feinere Seite Italiens als Land der Kunst, ist das, was Hegel anerkennt und schätzt, obwohl er sich darüber im Klaren ist, dass eine derartige Sensibilität nur infolge von geistigen Mangelerscheinungen Wurzeln schlagen kann. Er hält Italien für unfähig, »sich durch den Gedanken, durch die Allgemeinheit zu bestimmen« (GW 27, 1: 448-449). In Italien gibt es »alles Süße und Milde« im Überfluss, ebenso »Alles Wilde« (GW 27, 1: 449), bis es zur »ausgelassensten Sinnlichkeit« (GW 27, 1: 424) degeneriert. Deutschland hält er dagegen für ein ausgesprochen geistiges und intellektuelles Land, mit anderen Worten, für im Innersten philosophisch. Es ist daher leicht zu verstehen, dass jedes Land im anderen das aufspürt, was ihm selbst fehlt und eine unmögliche Ganzheit sucht, in der sich das Weltliche und das Geistige in vollkommenem Gleichgewicht befinden. Das Verhältnis zwischen Deutschland und Italien erscheint Hegel wie eine konfliktgeladene Auseinandersetzung mit der Alterität, der man sich zu seinen eigenen Gunsten sowohl auf schlicht politischer Ebene, als auch symbolisch bemächtigen will. In diesem Sinn erinnert Hegel an die zwiespältigen deutsch-italienischen Beziehungen der Vergangenheit, lässt aber durchblicken, dass diese immer noch bestehen: »Diese Täuschung der Kaiser, in Italien herrschend zu werden, dieselbe Täuschung fanden die Italiener, von Deutschland Hilfe gegen Bedrückungen hoffend.«²⁷

Beide Länder sollten tatsächlich aufs engste verbunden bleiben, in den glorreichen Zeiten des Mittelalters unter der Dynastie der Hohenstaufen, aber auch symbolisch, weil jedes Land auf der Suche nach Ergänzung zu dem anderen blickt. Deutschland und Italien bleiben, so wäre man versucht

²⁵ »Deutschland ist in seinen Schicksalen mit Italien parallel in Betreff des Zerfallens«. *VPWg* 1822/1823: 472.

²⁶ *VPWg* 1822/1823: 472. Siehe auch GW 27, 1: 425.

²⁷ *VPWg* 1822/1823: 476.

zu sagen, tragisch abhängig von dem jeweils fremden Land, das, ob nun assimiliert oder nachgeahmt, jedenfalls einen unverzichtbaren Bezugspunkt darstellt, auch wenn dieser in einer Dialektik des Eigenen und des Fremden, die an die griechische Tragödie erinnert, geleugnet wird:

Das andere, Fremde, mit welchem Deutschland befangen ist, mit dem es kämpft und was es sich zu eigen machen will, hat Deutschland an Italien; und auch Italien selbst wirft seine Augen nach Deutschland, glaubt daher, an ihm seinen Halt zu haben (*VPWg 1822/1823: 474-475*).²⁸

Auf der einen Seite schlägt in Italien ein künstlerisches Herz, denn es war »der Boden, auf dem die antike Welt heranwuchs«, sowie das Mutterland der Künstler, die seit dem Humanismus die Geschichte des Westens bestimmt haben. Andererseits betont Hegel jedoch warnend, dass die Kunst, mit Sinnlichkeit vermischt, das Land nicht von seinen ungenügenden, theoretisch-religiösen Bindungen emanzipieren kann. Denn Italien ist nicht nur Land der Kunst, sondern auch Sitz der katholischen Kirche, von der Deutschland sich zwar unabhängig gemacht hat, aber zu der es dennoch Beziehungen aufrecht erhält, die den Gegensatz unterstreichen: »Das Eigentümliche Deutschlands ist, daß es sich auf Italien bezieht und seinen Gegensatz darin und in der Kirche hat.« (*VPWg 1822/1823: 472*).

Die Behauptung, dass sich diese Antithese zwischen Nationen unterschwellig auch auf Hegels Leben und seine persönlichen Entscheidungen ausgewirkt hat, mag gewagt sein, aber dass den Philosophen der Gedanke an eine mögliche Reise in das Land der Kunst tief in seinem Herzen noch bewegte, stimmt wenigstens bis 1827. Zu jener Zeit stand man am Beginn der modernen Reiseindustrie und die Italienreise war so sehr zu einem *must* geworden, dass man in der *Allgemeinen deutschen Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände* alle Informationen finden konnte, die für den bestmöglichen Ablauf einer Reise nötig waren: die angemessene Jahreszeit, die Reisekutschen, die Gasthäuser (Nies 2014: 100). Aber Hegel zögerte seine Reise nach Südeuropa nicht etwa aus organisatorischen, sondern vielmehr aus theoretisch-philosophischen Gründen hinaus. Aus dem Briefwechsel mit seiner Frau können wir erfahren, dass er sich von seinem Jugendtraum einer Italienreise nach seiner Kunstreise nach Paris endgültig verabschiedet hatte.

Es gibt einen Abschnitt in einem Brief vom 7. Oktober 1827, in dem er von einer sensationellen ästhetischen Erfahrung spricht: er hatte in Paris das erste Neorama besucht. Bei dem von dem Franzosen Jean-Pierre Alaux (1783-1858) entwickelten Neorama handelte es sich um eine Art

²⁸ Siehe auch GW 27,1, 427.

Panorama²⁹ - also ein 360°-Rundbild –, das auf einer zylindrischen Oberfläche nicht etwa Stadtveduten zeigte, sondern das Innere der Gebäude mit Personen, die dem Schauspiel Vitalität verliehen. Das Besondere dabei war, dass das Neorama in Paris ausgerechnet das Innere der Peterskirche in Rom zeigte. Hegel konnte daher zumindest virtuell und illusionistisch die Atmosphäre erleben, die im »schönsten Gebäude in der Welt« herrschte, wie Winckelmann die Peterskirche, die er für das Schönheitsideal in der Architektur hielt, bezeichnete.³⁰

Dass Hegel sich schuldig fühlte, die mythische Italienreise noch nicht unternommen zu haben, kann man zwischen den Zeilen aus dem Briefwechsel mit seiner Frau herauslesen. Die Reise nach Paris erscheint ihm wie ein willkommener Ersatz, der ihm erlaubt, das Jugendprojekt, das er einst mit seinem Freund Schelling geteilt hatte, ein für alle Mal beiseite zu legen. An diesem Punkt fühlt er sich wie befreit und schreibt, dass er die ewige Stadt nicht mehr zu besuchen braucht, weil er sie dank Alaux in der Phantasie gesehen hat. Das erinnert an die Worte von Goethes Lenardo in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*, wenn er sagt, dass die Zeit vorbei ist, in der man reisen muss, um die Welt kennenzulernen: »durch die Bemühungen wissenschaftlicher, weislich beschreibender, künstlerisch nachbildender Weltumreiser sind wir überall bekannt genug, dass wir ungefähr wissen, was zu erwarten sei.« (Goethe 1829: 671).

Die Ursache für diese träge Reaktion ist allerdings nicht der Mangel an ästhetischem Interesse, so als ob Hegel sich an der italienischen Kunst bereits übersättigt hätte, sondern sie ist eher eine soziologische. Was wir verdeutlichen wollen, ist, dass Hegel mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Italienreise verzichtet hat, auch – wenn auch nicht nur – weil er ein Gefühl der Intoleranz gegenüber dem religiösen Szenarium verspürte, das ihn in dem Land, das eben nicht nur das Land der Kunst war, erwarten würde. Wenn Winckelmann 1754 auf sein protestantisches Glaubensbekenntnis verzichtet hatte und sich zum Katholizismus bekehrte, um in Italien, vor allem in Rom, ein Leben ohne Probleme führen zu können, scheint Hegel von dem Gedanken, eine Wallfahrt, sei es auch eine künstlerische, nach Italien zu unternehmen, um in einer Stadt wie der ewigen unter Priestern zu wandeln, durchaus nicht begeistert zu sein. Aus diesem Grund kann er erleichtert schreiben: »ich brauche jetzt nicht nach Rom zu reisen, um diese Basilique und den Papst mit seinen Kardinälen u. s. f. auf den Knien anbetend den h. Peter – liegen zu sehen.« (Briefe, III: 199)

²⁹ Über die Erfindung des Panoramas durch Robert Barker im Jahr 1787, vgl. Buddemeier 1970: 15-24 und Storch 2009: 13-25, besonders 16.

³⁰ »Der Inbegriff des Schönen in der Baukunst ist an dem schönsten Gebäude in der Welt zu suchen, und dieses ist St. Peter.« Winckelmann 1763: 157.

Hinzu kommt, dass Ende der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts die geopolitische Lage in Italien ziemlich problematisch war und Hegel die dortige Armut und Anarchie nicht leicht ertragen hätte.³¹ In diesem Zusammenhang ist es von großem Interesse, dass sich unter Hegels Exzerpten einige Stellen aus *Italien* finden, nämlich aus dem Werk von Sidney Owenson,³² das Hegel in der französischen Übersetzung von Adèle Sobry (Paris: Dufart, 1821)³³ las. Darin beschreibt die irische Reiseschriftstellerin, bekannt unter dem Namen Lady Morgan,³⁴ meisterhaft die Geißel der Armut, die Italien bedrängte, dessen Lage verglichen mit der päpstlichen Pracht noch dramatischer erschien. Der Papst wurde wie ein »idole paienne« (GW 22: 67) verehrt, während die Bevölkerung, besonders die Frauen und Kinder, vom Elend erdrückt, am Straßenrand bettelten und auf Nächstenliebe angewiesen waren.

Anders als Humboldt, der sich von 1802 bis 1808 in Rom aufhielt und dort vor allem die Schattenseiten sowie die Ruinen des Bel Paese genossen hatte,³⁵ hatte Hegel vor allem im Schutz seiner Privatkorrespondenz ganz andere Vorlieben offenbart, nämlich die Ordnung und den Anstand in Holland. In einem Brief aus Amsterdam an seine Frau heißt es im Oktober 1822: »So viel Schönes ich gesehen und sehe, so viel habe ich nicht gesehen. [...] Jede Stadt ist reich, niedlich und reinlich« (Briefe, II: 362). Hegels Italien bleibt daher eine entromantisierte ästhetische Fiktion, ein desillusioniertes Konstrukt, das er aus der Ferne, in den europäischen Museen und Theatern bewundert hatte, das aber politisch und geistig ein Land der Vergangenheit war. Die Peterskirche wird insofern zum Symbol für den Sittenverfall, zum Ort der Apokalypse,³⁶ die aus der Ferne und im Neorama Alaux‘ betrachtet, erhabener ist als bei einem wirklichen, persönlichen Besuch.

³¹ Jene »göttliche Anarchie«, die Humboldt am 23. August 1804 in einem Brief aus Marino an Goethe so schätzt. Humboldt 1981: 217.

³² Es erschien 1821 in London in zwei Bänden in englischer Sprache beim Verlag H. Colburn and Co mit dem von Sir T. Charles Morgan geschriebenen Anhang *On the state of medicine in Italy, with brief notices of the universities and hospitals*.

³³ Das Werk wurde dann unter dem Titel *Lady Morgan's Italien* auf Deutsch übersetzt und erschien 1822-23 in 4 Teilen beim Leipziger Verlag Brockhaus. Große Aufmerksamkeit widmete die Morgan der Beschreibung der Kirchenfeste in Rom – vom Weihnachtsfest bis zur Passionswoche – sowie den Traditionen und Bräuchen, wie z.B. den Krippen oder den Tausenden von Feuerwerkskörpern am Ende der Ostertage und der Beleuchtung der Peterskuppel wie in einem »morgenländischen Märchen« (Owenson 1823, IV: 65). Lady Morgan schrieb diesen Festen besondere anthropologische Bedeutung zu, durch die das Elend der Bevölkerung besser verständlich wurde, da diese Gelegenheiten die »einzige Erholung« und Ablenkung des armen Volkes (Owenson, 1823, IV: 8) waren. Auf der anderen Seite ist es wichtig, dass Hegel Morgans Bände großzügig exzerpierte, da sie ihm ein anschauliches Bild des Bel Paese, aber auch eine kritische und desillusionierte Vision lieferten.

³⁴ Dazu siehe Abbate Badin 2016.

³⁵ Über Rom als Stadt der Trümmer siehe Riedel 2006: 53-61.

³⁶ »So wie die Athener für die Kunst, zum Tempel der Athene das Geld der Bundesgenossen verwendeten, wodurch sie der Bundesgenossen verlustig gingen, und wie dies das Unglück Athens machte, so ist auch dieser Bau, die Peterskirche, welche Michelangelo mit dem Bild des jüngsten Gerichts geschmückt hatte, das jüngste Gericht für diesen stolzen und höchsten Bau der Kirche geworden: der Kirche selbst in ihrer Verderbnis ein jüngstes Gericht.« *VPWg* 1822/1823: 498, siehe auch GW 27, 1: 445.

Trotz seiner Verehrung der italienischen Kunst, Kultur und Musik machte sich Hegel also nie in das Land auf, das wegen seiner einzigartigen geopolitischen Bedingungen als Sitz der Kirche für den Weltgeist keine Aktualität mehr besaß.³⁷ Hätte er es gemacht, hätte er Italien nicht nur mit den Augen Winckelmanns oder Alaux‘ gesehen, wäre sein ästhetischer Geschmack sicher geformt, vielleicht verändert worden, aber Italien stand nicht mehr auf seiner Wunschliste wie in den Jenaer Zeiten. Die Gründe dafür sind, wie wir schon gesehen haben, bestimmt verschiedener Art.

Man darf außerdem nicht vergessen, dass Hegel in Berlin immer mehr der Anziehungskraft anderer Kulturen unterlag und dass er mit der Erstellung seines geistigen Atlas‘ beschäftigt war, in dem er den außereuropäischen Kulturen im Hinblick auf einen von einem globalen Geist beseelten Kosmopolitismus der Kunst den richtigen Platz zuweisen wollte. Die Kunst war im Übrigen für Hegel unerlässlich, um die intellektualistische Moderne zu interpretieren, aber sie war – wegen der ihr innewohnenden Unmittelbarkeit und Sinnlichkeit – nicht mehr ausreichend.³⁸ Und Italien, das musikalische, melodische Land, das sich im bel canto hervortat und überreich an nicht nur landschaftlicher Schönheit war, hatte sich selbst verurteilt, wie Hegel 1830–31 in seiner letzten Vorlesung über die Philosophie der Weltgeschichte betont: »Das jüngste Gericht des Michelangelo hat das jüngste Gericht der Kirche gebracht« (*Heimann 1830-31*: 205).

Auf dieses post-apokalyptische Gelände hat Hegel sich nicht begeben, vielleicht auch weil er unfähig war, sich in der Alterität zu verlieren, wie er es seinen Nürnberger Gymnasiasten empfohlen hatte und wie es dagegen einem ›homo vagus et inconstans‹ wie Winckelmann geglückt war.³⁹ Sein Skeptizismus in Bezug auf die Zukunft Italiens im geistigen Weltatlas wird durch die Italienbriefe eines anderen hervorragenden deutschen Reisenden bekräftigt. Am 7. Dezember 1830 schrieb nämlich der junge Felix Mendelssohn Bartholdy aus der ewigen Stadt fassungslos an seine Familie, dass die »glänzend helle Vorzeit« (Mendelssohn Bartholdy 2009: 153) Italiens als Land der Kunst dem Volk völlig fern stehe, so dass die Gegenwartskunst – besonders die Musik – nicht mehr im Bel Paese zuhause sei. Seine Diagnose gab kurz und knapp den schlechten Gesundheitszustand, wenn

³⁷ »Die geistliche Macht der Kirche aber ist etwas, mit welchem Deutschland ebenso an sich identisch ist, weil es christlich ist, und so ist Deutschland eins mit der Kirche und doch mit ihr im Kampf, deshalb in vollkommener Inkonsequenz, in [einem] inkonsequenten Verhältnis.« *VPWg* 1822/1823: 475.

³⁸ Dazu siehe Iannelli 2014.

³⁹ Bekanntlich wurde dieses Urteil vom Rektor Beck in der Matrikel der Schule eingetragen. Winckelmanns im Vergleich zu Hegel größere Flexibilität und Anpassungsfähigkeit bewirkte allerdings nie eine bedingungslose Zustimmung, im Gegenteil. Wie Édouard Pommier überzeugend nachweist, führte die Bekehrung zum katholischen Glauben vom Juni 1754 in Dresden nie zu einer aufrichtigen Zugehörigkeit, sondern hinderte Winckelmann nicht daran, vielfach vom Niedergang der katholischen Kirche zu sprechen. Vgl. Pommier 2000.

nicht den partiellen Niedergang des italienischen Kulturlebens in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts wieder:

denn wenn man einen Theil der Logen von Raphael durch eine unsägliche Rohe[it] und einen unbegreiflichen Barbarismus weggekratzt sieht, um Inschriften mit Bleistift Platz zu machen; wenn der ganze Anfang der aufsteigenden Arabesken völlig vernichtet ist, weil Italiener mit Messern, und Gott weiß wie, ihre erbärmlichen Namen eingeschrieben haben; wenn einer unter den Apoll von Belvedere, mit großer Emphase, und noch größeren Buchstaben himmelt: Christus! wenn mitten vor dem jüngsten Gericht von Michel Angelo ein Altar aufgerichtet ist, so groß, daß er gerade die Mit[te] des Bildes überdeckt, und so das Ganze stört; wenn durch die herrlichen Säle der Villa Madama, wo Giulio [Romano] die Wände gemalt hat, das Vieh getrieben, und Kraut darin aufbewahrt wird, bloß aus Gleichgültigkeit des [Volks, so ist] das wohl noch viel schlimmer, als schlechte Orchester; und Maler muß das mehr schmerzen, als mich erbärmliche Musik. Das V[olk] ist wohl innerlich angegriffen und zerstr[cut]: sie haben eine Religion und glauben sie nicht, sie haben einen Pabst und Vorgesetzte und verlachen sie, *sie haben eine glänzend helle Vorzeit und sie steht ihnen fern*: da ist es kein Wunder, wenn sie sich nicht an der Kunst erfreuen, wenn ihnen sogar alles Ernstere gleichgültig ist. Die Indifferenz bei dem Tode des Pabstes, die unziemliche Lustigkeit bei den Ceremonien ist wirklich entsetzlich. Ich habe die Leiche auf dem Paradebett gesehen, und die Geistlichen, die umherstanden, flüsteren fortwährend miteinander, und lachten dann auf. [...] Die Natur aber, und die warme Decemberluft, und die Linie vom Albanerberge bis in's Meer hinunter, das ist Alles noch so geblieben; da können sie keine Namen einschneiden, und keine Inschriften dichten – das genießt jeder frisch, und für sich allein, und das ist es, woran ich mich halte! (Mendelssohn Bartholdy 2009: 153-154⁴⁰).

Hegel hatte also erahnt, was Mendelssohn Bartholdy persönlich erfahren hatte, nämlich dass man in Italien der Naturschönheit und auch dem Zauber unterliegen konnte, der die Meisterwerke der Antike und der Renaissance umgab, aber dass die lebendige Kunst anderswo zu suchen war, verstreut in den Museen und Konzertsälen der großen mittel- und nordeuropäischen Metropolen, wohingegen sich in Italien die Gespenster der Vergangenheit großtuerisch von den europäischen Gästen bewundern ließen und von den Einheimischen in ihrem kulturellen Verfall missachtet wurden.

Bibliographie:

Abbate Badin, Donatella 2016: »Lady Morgan in Italy: A Traveller with an Agenda«. In: *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, 6, 127-148.

Beschi, Luigi 1993: Beitrag zur *Tavola Rotonda* In: Fancelli, Maria (Hg.) *J. J. Winckelmann tra letteratura e archeologia*, Venezia: Marsilio, 179-184.

Beyer, Wilhelm Raimund 1966: *Hegels Anhänglichkeit an Nürnberg* In: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel in Nürnberg: 1808 – 1816*, Nürnberg: Selbstverl. der Stadtbibliothek, 5-16.

Buddemeier, Heinz 1970: *Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München: Fink.

⁴⁰ Hervorhebung von der Autorin.

Décultot, Élisabeth 2011: »Erlebte oder erträumte Antike? Zu Winckelmans geplanten Griechenlandreisen.« In: Kocziszky, Eva (Hg.): *Ruinen in der Moderne. Archäologie und die Künste*. Berlin: Reimer, 125–140.

Emrich, Wilhelm 1959: »Das Bild Italiens in der deutschen Dichtung«. In: *Studi italiani (Studien zur deutsch-italienischen Geistesgeschichte)*, Band 3. Köln/Graz: Böhlau, 21-45.

Gerrit-Bruer, Stephanie 1994: *Die Wirkung Winckelmans in der deutschen klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Steiner.

Goethe, Johann Wolfgang 1829: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden* (zweite Fassung 1829). In: H.-G. Dewitz, G. Neumann (Hg.): Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band 10, Deutscher Klassiker Verlag, 1989.

Harloe, Katherine (2019, im Druck): »Winckelmann's reception in Great Britain«. In: *Cyriacus – Studien zur Rezeption der Antike*, Mainz/Ruhpolding und Petersberg: Philipp Rutzen.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1796: »Reisetagebuch durch die Berner Oberalpen«. In K. Rosenkranz (Hg.): *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Leben: Supplement zu Hegel's Werke*, Berlin: Duncker und Humblot 1844.

Holzer, Angela Cornelia 2013: *Rehabilitationen Roms: Die römische Antike in der deutschen Kultur zwischen Winckelmann und Niebuhr*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Humboldt, Wilhelm von 1981: *Werke in fünf Bänden*. Herausgegeben von Flitner, Andreas und Giel, Klaus Bd. V: *Kleine Schriften. Autobiographisches. Dichtungen, Briefe*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Iannelli, Francesca 2014: »Vita da sentinella: l'arte nella modernità«. In: Ead. (Hg.), *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*. Macerata: Quodlibet, 13-30.

Iannelli, Francesca 2015: »Policromia e soggettività nella filosofia di Hegel: i colori della storia e lo sviluppo dello spirito«. In: *Revista Eletrônica Estudos Hegelianos*, 12, N.º 20, 1-10.

Jaeschke, Walter 2016: *Hegel-Handbuch: Leben – Werk – Schule*, Stuttgart: J.B. Metzler, (3. Auflage), 27-34.

Kunze, Max 2016: »Winckelmann e le gemme etrusche della Collezione Philipp von Stosch«, In: Arbeit, Barbara / Bruni, Stefano / Iozzo, Mario (Hg.): *Winckelmann, Firenze e gli etruschi, Il padre dell'archeologia in Toscana*. Ets, Pisa: 157-176.

Maurer, Golo 2015: *Italien als Erlebnis und Vorstellung. Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760-1870*, Regensburg: Schnell & Steiner.

Mendelssohn Bartholdy, Felix 2009: *Briefe*, Bd. II (Juli 1830-Juli 1832). In: Morgenstern, Anja et al. (Hg.), *Sämtliche Briefe*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter.

Nies, Martin 2014: *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der »unwahrscheinlichsten der Städte«*, Marburg: Schüren.

Nicolin, Günther (Hg.) 1970: *Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*, Hamburg: Meiner.

Olivier, Alain Patrick 2003: *Hegel et la musique: de l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*. Paris: Honoré Champion.

Osterkamp, Ernst 1988: »Winckelmann in Rom. Aspekte adressatenbezogener Selbstdarstellung«. In: Wiedemann C. (eds) *Rom-Paris-London*. Germanistische Symposien Berichtsbände. J.B. Metzler, Stuttgart, 203-230.

Owenson, Sydney 1823: *Reisen der Lady Morgan*, Theil 2,4: *Lady Morgan's Italien*, Leipzig: Brockhaus.

Pater, Walter 2010: *Winckelmann*, hrsg. von Hans-Günther Schwarz, Engl. und Deutsch, Stendal: Winckelmann-Gesellschaft.

Pochat, Götz 1986: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie: von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln: DuMont.

Pöggeler, Otto 2011: »Hegel und die Geburt des Museums«. In: Gethmann-Siefert, Annemarie / Collenberg-Plotnikov, Bernadette / Weisser-Lohmann Elisabeth (Hg.): *Kunst als Kulturgut. Bd. I. Die Sammlung Boisserée*. München: Fink, 301-315.

Pommier, Édouard 2000: *Winckelmann e la religione* In: *Più antichi della luna, Studi su J. J. Winckelmann e A. C. Quatremères de Quincy*. Bologna: Minerva Edizioni: 29-53.

Riedel, Volker 2006: »Der Anteil Roms am Antikebild Wilhelm von Humboldts.« In: *Italien in Preußen - Preußen in Italien*. Potsdam = Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 25, 53-61.

Roettgen, Steffi 2017: »Winckelmann in Italien«. In: Disselkamp, Martin / Testa, Fausto (Hg.): *Winckelmann-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler, 18-47.

Schmälze, Christoph 2012: »Klassizismus zwischen Renaissance und Griechenkult: Raffael als Ideal«. In: Heß, Gilbert / Agazzi, Elena / Décultot, Elisabeth: *Raffael als Paradigma: Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Berlin, de Gruyter, 97-121.

Sichtermann, Hellmut 1978: »Römische Kunst und ihre Nachwirkung«. In: Büchner, Karl (Hg.) *Latein und Europa: Traditionen und Renaissancen*, Stuttgart: Reclam: 282-312.

Sichtermann, Hellmut 1986: »Winckelmann in Italien«, in: Thomas W. Gaehtgens (Hg.): *Johann*

Joachim Winckelmann 1717–1768 (Studien zum Achtzehnten Jahrhundert, Bd. 7), Hamburg: Felix Meiner Verlag, 121–160.

Storch, Ursula (Hg.) 2009: *Zauber der Ferne, imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*, Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz.

Testa, Fausto 1999: *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte. I modelli e la mimesi*. Bologna: Minerva.

Testa, Fausto 2017: »Winckelmann, die Ursprungsmythen der Aufklärung und die Begründung der Kunst.« In: Disselkamp, Martin und Testa, Fausto (Hg.): *Winckelmann-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler, 88- 99.

Vieweg, Klaus 2017: *Giuoco Piano, Hegels italienische Partie. Il viaggio in Italia di Hegel*, Mimesis Verlag, Sesto S. Giovanni.

Winckelmann, Johann Joachim 1755: »Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst«. In: Borbein, Adolf H., Kunze, Max und Rügler, Axel: *Johann Joachim Winckelmann. Schriften und Nachlaß*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Deutsches Archäologisches Institut, Winckelmann-Gesellschaft, Band 9: *Vermischte Schriften zur Kunst, Kunsttheorie und Geschichte*, Darmstadt: Philipp von Zabern 2016, 51-77.

Winckelmann, Johann Joachim 1763: *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst*, In: Helmut Holtzhauer (Hg.): *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin, Weimar: Aufbau Verlag 1969: 138-165.

Winckelmann, Johann Joachim 1764; 1776: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Text: erste Auflage Dresden 1764, zweite Auflage Wien 1776. In: Borbein, Adolf H., Gaethgens, Thomas W., Irmscher, Johannes und Kunze, Max: *Johann Joachim Winckelmann. Schriften und Nachlaß*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Deutsches Archäologisches Institut, Winckelmann-Gesellschaft, Band 4, Mainz: Philipp von Zabern 2002.

SIGLEN

VPWg 1822/1823 = Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte* (Berlin 1822/23). Nachschrift von Karl Gustav Julius von Griesheim, Heinrich Hotho und Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. In: Brehmer, Karl / Ilting, Karl-Heinz / Seelmann, Hoo Nam (Hg.): *Vorlesungen, Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Bd.12, Hamburg: Meiner 1996.

Winckelmanns Briefe I = Johann Joachim Winckelmann: *Briefe. Kritisch-historische Gesamtausgabe*, Bd. 1: 1742-1759. In Verbindung mit Hans Diepolder hrsg. von Walter Rehm. Berlin: de Gruyter 1952.

Winckelmanns Briefe II = Johann Joachim Winckelmann: *Briefe. Kritisch-historische Gesamtausgabe*, Bd. II: 1759-1763. In Verbindung mit Hans Diepolder hrsg. von Walter Rehm. Berlin: de Gruyter 1954.

Winckelmanns Briefe III = Johann Joachim Winckelmann: *Briefe. Kritisch-historische Gesamtausgabe*, Bd. III: 1764-1768, In Verbindung mit Hans Diepolder hrsg. von Walter Rehm. Berlin: de Gruyter 1956.