

*Zwei Vorbemerkungen zum Einstieg.*

Die *Vorlesungen über die Ästhetik* sind sicher eine große philosophische Kunstgeschichte, im zweifachen Sinn, die dieser Ausdruck haben kann. Sie sind eine auf die Kunst angewandte Philosophie der Geschichte, das heißt eine Gesamtinterpretation ihres geschichtlichen Verlaufs, der sich in die drei großen Kunstformen – die symbolische, klassische und romantische – gliedert. Doch sie sind auch eine *Philosophie der Kunstgeschichte*, das heißt eine konkrete Demonstration und eine Reflexion darüber, wie sich durch eine Rekonstruktion des Weges der Künste Kunstgeschichte schreiben lässt. Nicht nur in Deutschland hatten die Vorlesungen daher einen erheblichen Einfluss auf die Entstehung der Kunstgeschichte als akademisches Fach. Der vorliegende Beitrag befasst sich insbesondere mit der Frage, wie Hegel eine entscheidende Epoche in der Geschichte der italienischen Malerei, nämlich den Höhepunkt der Renaissance mit den drei größten Künstlern ihrer Zeit – Raffael, Leonardo und Michelangelo – in den *Vorlesungen* darstellt. Ich werde mich allein auf Hegels Auseinandersetzung mit diesen drei Großen konzentrieren, ohne auf seine Rekonstruktion der früheren Jahrhunderte der italienischen Malerei, also auf seine Äußerungen über die 'Primitiven' von Cimabue bis Masaccio einzugehen.<sup>1</sup> Auch die Maler der nachfolgenden Epoche, wie Correggio, die Carracci, oder Reni, werden nur erwähnt, sofern es darum geht, sie in Anlehnung an Hegel als Vergleichsmaßstab mit den Großen der Renaissance heranzuziehen.

Fast erübrigt es sich, daran zu erinnern, dass Hegel dieses Wort – Renaissance – nie benutzt. Was für uns Renaissance ist, ist für ihn noch Mittelalter, genauer gesagt: Spätmittelalter. Der Begriff ‚Renaissance‘ wurde bekanntlich erst mit der Publikation von Jakob Burckhardts *Die Kultur der Renaissance in Italien* im Jahr 1860 eine allgemein gebräuchliche Bezeichnung in der Historiographie. Wenn Hegel das Wort noch nicht kannte, so hatte er jedoch fraglos bereits eine Vorstellung davon, dass die italienische Kunst zwischen Ende des 15. und Mitte des 16. Jahrhunderts einen Höhepunkt erreichte und ein goldenes Zeitalter erlebte, das seinen höchsten Ausdruck in Raffael, Leonardo und Michelangelo fand. In besonderem Maße gilt dies für Raffael. Wie wir sehen werden, äußert sich Hegel recht knapp über die anderen beiden Großen.

Zunächst seien aber zwei präzisierende Bemerkungen, zum einen zur Philologie des hegelschen Textes und zum anderen zu den Methoden der Kunstgeschichte, vorausgeschickt. Die philologische Prämisse

---

<sup>1</sup> Siehe dazu den Beitrag von Stella Synegianni im vorliegenden Band.

dient dazu, auf ein Textproblem hinzuweisen. In der 1842 von Hotho erstellten Ausgabe der *Vorlesungen über die Ästhetik* taucht Raffaels Name vielfach auf. Weniger zahlreich, aber verhältnismäßig dennoch bedeutsam sind die Erwähnungen von Leonardo und Michelangelo. Raffael wird 19-mal erwähnt, Leonardo und Michelangelo je dreimal. In den Nachschriften kommen die drei Namen weitaus seltener vor. In der Vorlesungs-Nachschrift von 1820/21 taucht Raffael 6-mal auf, Michelangelo zweimal und Leonardo nur einmal. In der Nachschrift Hotho (Vorlesung von 1823) wird Raffael dreimal genannt, während Leonardo und Michelangelo gar nicht vorkommen. In der Nachschrift Kehler (Vorlesung von 1826) begegnen wir Raffael 7-mal, Michelangelo nur einmal und Leonardo gar nicht. Schließlich taucht Raffaels Name in der Nachschrift Heimann zur letzten Vorlesung 8-mal auf, Michelangelos einmal und Leonardo bleibt wiederum unerwähnt. Angesichts dieser Ergebnisse denkt man natürlich sogleich, dass in der Ausgabe Hotho von 1842 die verschiedenen Erwähnungen einfach addiert wurden. Doch eine Überprüfung zeigt, dass der Großteil der Erwähnungen im Verlauf der verschiedenen Vorlesungsjahre dieselben Werke betrifft und die Verweise der verschiedenen Jahre also nicht einfach addiert werden können. Daraus ergibt sich die Frage: Woher kommen viele der Erwähnungen der drei großen Künstler in der Ausgabe von 1842? Es ist sicher möglich, dass sie aus anderen, heute verloren gegangenen Vorlesungsnachschriften stammen, doch hat man den Eindruck, dass es sich wahrscheinlich um Hinzufügungen des Herausgebers handelt. Es darf zu Recht angenommen werden, dass Hotho, der sich beruflich für Kunstgeschichte interessierte, der Versuchung nicht widerstanden hat, Hinweise auf die Großen der italienischen Malerei einzufügen, wo es ihm möglich und vielleicht auch notwendig erschien.

Die zweite Vorbemerkung – zu den Methoden der Kunstgeschichte – ist der Hinweis, dass Hegel seine Ästhetik-Vorlesungen gehalten hat, *bevor* die Kunstgeschichte ein philologisch begründetes Fach wurde, das heißt bevor die Akribie der Kunstkenner sich mit der ‘philosophischen’ Kunstgeschichte verband, die im Übrigen größtenteils nach dem Vorbild des großen hegelschen Entwurfs entstanden war. Erst mit dieser Verbindung wurde es zur Selbstverständlichkeit, dass jeder kunstgeschichtlichen Rekonstruktion die Überprüfung der Zuschreibungen, die Berücksichtigung des Gemäldezustands, die möglichen sich überlagernden Restaurierungen und schließlich die Kenntnis der ‘Hand’ des Künstlers und die Verknüpfung der stilistischen Interpretation mit der dokumentarischen Untersuchung vorausgehen. Das bedeutet, dass ein nicht unerheblicher Teil der Werke, die wir in Betracht ziehen werden und die Hegel wie selbstverständlich einem der drei genannten Künstler zuschreiben zu können glaubte, in Wirklichkeit Werke anderer Künstler oder Kopien sind. Mit anderen Worten sind einige der Zuschreibungen, denen wir in Hegels Ausführungen begegnen, im Licht unserer heutigen Kenntnisse falsch.

Diese Sachlage ist jedoch keineswegs eine Grenze Hegels, sondern, wie gesagt, eine Charakteristik der damaligen Kunstgeschichtsschreibung. Wirft man einen Blick auf die unmittelbaren Vorläufer Hegels,

so begegnet man auch bei anderen berühmten Interpreten nicht weniger strittigen Zuschreibungen. Der Dialog *Die Gemälde* von August Wilhelm Schlegel, eine der maßgeblichen Stimmen der Zeitschrift *Athenaeum*, enthält die Beschreibung eines Besuchs der Gemäldegalerie Dresden, aber viele der darin als selbstverständlich vorausgesetzten Zuschreibungen sind für uns heute inakzeptabel. Bei der *Madonna des Bürgermeisters Meyer* handelt es sich nicht um das Original von Holbein, sondern um eine Kopie aus dem sechzehnten Jahrhundert, wie in dem berühmten Streit zwischen *Connoisseurs* und *Kunsthistorikern* von 1871-72, dem sogenannten *Holbein-Streit*, gezeigt wurde. *Die Anbetung der Könige* ist kein Werk Peruginos, sondern stammt von Francesco Raibolini, genannt Francia. Die von Schlegel vielgerühmte *Magdalena bei der Lektüre* galt als Meisterwerk von Correggio, während es sich um die späte Kopie eines deutschen Künstlers handelt. Das *Porträt des Herzogs von Mailand* und *Herodias* werden in dem Dialog Leonardo zugeschrieben, doch in Wahrheit sind es Werke aus der venezianischen Schule. Derlei Zuschreibungen wurden damals von vielen geteilt und Schlegel, sowie nach ihm Hegel, übernahmen lediglich die gängigen Zuschreibungen ihrer Zeit. Für Hegel gilt dies zum Beispiel auch im Falle der *Magdalena* als vermeintliches Werk Correggios, über die wir – nicht in den *Vorlesungen über die Ästhetik*, sondern in der Schrift über den Maler Gerhard von Kügelgen lesen: »In Correggios Magdalena ist die ewige Tiefe und frommen Sinnen einer edlen Seele vielmehr das Grundwesen, und daß sie leichtsinnig gewesen, liegt *hinter* dem ganzen Charakter ihres Geistes« (Hegel 1820: 563). Außerdem ist hinzuzufügen, dass Hegel sich nur selten der *formalen* Interpretation der Werke widmet, weshalb das, was er darüber schreibt, keineswegs dadurch beeinträchtigt wird, dass er eine Kopie statt des Originals vor sich hat. Wenn er dagegen glaubt, er sehe einen Künstler, und sieht stattdessen einen ganz anderen, erlangt die Sache freilich ein viel größeres Gewicht.

### *Raffael oder die Vollkommenheit in der Malerei*

Raffael genoss bereits zu Lebzeiten den Ruf, einer der größten Künstler seiner Zeit zu sein. Bei seinem Tod konnte Pietro Bembo das stolze Epitaph anbringen, das noch heute auf dem Grab des Künstlers im römischen Pantheon zu lesen ist:

*Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci*

*Rerum magna parens, et moriente mori*

In den folgenden Jahrhunderten nahm der Ruhm des Malers aus Urbino weiter zu, namentlich nach der Weihe, die der Klassizismus des 17. Jahrhunderts ihm in den *Vite de' pittori architetti scultori moderni*

von Giovan Pietro Bellori verlieh. Drei Jahrhunderte lang, vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, war Raffael der „pittorissimo“, der Fürst unter den Malern. In Deutschland wurde die Vortrefflichkeit Raffaels erst später durch Winckelmann, also im 18. Jahrhundert, . Dies jedenfalls meinte Hegel, der in der Vorlesung von 1828-29 Winckelmann das Verdienst zuerkennt, Raffaels Ruf befestigt zu haben:

seine Begeisterung ist an das Werk gegründet, und auf bestimmte Weise hat er ihre Anerkennung in die Welt eingeführt. So wie man vor seiner Zeit die Raphaelschen Werke als die Unvollkommenheit der Kunst anerkannte und Raphael nicht zum Muster nahm. Man hat durch seine Geistigkeit eine neue Kunstkenntnis veranlasst, neue Anregungen gegeben und die Ansicht auf andere Standpunkte gestellt. (Heimann 1828/29: 44-45). „,

Diese Aussagen gelten freilich in keiner Weise außerhalb Deutschlands, wo Raffael – weit bevor Winckelmann ein Vorbild seiner Kunstauffassung aus ihm machte – große Anerkennung genoss.

Doch auch in der deutschen Kultur wurde Raffael bereits vor Hegel als Gipfel der italienischen Malerei gefeiert. In dem bereits zitierten Dialog *Die Gemälde* steht die Beschreibung der *Sixtinischen Madonna* fast am Schluss, um ihre Rolle des Höhepunkts zu unterstreichen: »In beiden Sälen ist nichts ähnliches und unter dem Vortrefflichen nichts Verständlicheres, selbst für das ganz unkünstlerische Gemüt« (Schlegel 1799: 125). Als einer der Gesprächspartner des Dialogs, Wallner, auf die Begeisterung der anderen Teilnehmerin, Louise, mit der Warnung reagiert, die Verherrlichung eines Malers wie Raffael könne sie als Protestantin dazu führen, den Katholizismus als für die Künste besser geeignete Religion anzunehmen (»Sie sind in Gefahr, katholisch zu werden«), antwortet Louise: »Es ist keine Gefahr dabei, wenn Raphael der Priester ist« (Schlegel 1799: 131) – wenngleich wir wissen, dass die Gefahr für die nachfolgende Generation der deutschen Künstler durchaus konkret wurde, wie die Geschichte der Nazarener zeigt.

Dieselbe Verherrlichung Raffaels finden wir bei Schelling, angefangen bei einer Stelle der *Philosophie der Kunst*, welche die soeben zitierte Definition aufzugreifen scheint: »[Raffaello] Der wahrhaft göttliche Priester der neueren Kunst« (Schelling 1802-03: 560; Nachdruck 1966: 204). Schelling kritisiert den gleich noch näher zu besprechenden Gemeinplatz, wonach Raffael zwar in der Zeichnung überlegen, im Kolorit aber vielen anderen unterlegen sei: »Es ist eine von französischen Kunstrichtern aufgebrauchte Trivialität, zu sagen, daß Raphael z. B. in der Zeichnung überlegen, dagegen im Colorit nur mittelmässig, Correggio dagegen in dem Verhältniß, in welchem er in dem Colorit überlegen, in der Zeichnung untergeordnet sey« (Schelling 1802-03: 521; Nachdruck 1966: 165). Raffael ist uneingeschränkt groß: »Die Ruhe in der Größe und jenes höhere Symbolische des historischen Gemäldes, das es als Ausdruck der Ideen erhält, hat vor allen andern neueren Meistern Raphael

erreicht« (Schelling 1802-03: 559; Nachdruck 1966: 203). Man kann also behaupten, »das höchste und wahrhaft absolute Wesen der Kunst [sei] nur in dem Raphael erschienen« (Schelling 1802-03: 537; Nachdruck 1966: 181).

Nicht zufällig wurden in den späteren Lebensjahren Hegels auch die ersten modernen historisch-kritischen Arbeiten zu Raffael publiziert, angefangen bei der 1824 auf Französisch und 1829 auf Italienisch erschienenen Monografie von Quatremère de Quincy<sup>2</sup> über die *Italienischen Forschungen* von Rumohr bis zur Monografie von Johann David Passavant, *Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*<sup>3</sup> aus dem Jahr 1839.

Freilich stimmten nicht alle uneingeschränkt in den Lobgesang auf Raffaels Genie ein. Sein Vorrang wurde weniger ganz in Abrede gestellt als vielmehr begrenzt und relativiert. Um dieser Begrenzung seines Ansehens zu begegnen, braucht man nicht bis zu den anticlassizistischen Tendenzen zu gehen. Es reicht festzustellen, dass die Vorbildlichkeit Raffaels der bereits erwähnten, von Schelling kritisierten Meinung zufolge im 18. Jahrhundert von vielen auf die Zeichnung beschränkt wurde, während der Vorrang in anderen Bereichen anderen Künstlern gebührte, insbesondere Tizian für das Kolorit und Correggio für das Chiaroscuro. All dies erhielt durch die *Balance des peintres* von Roger de Piles (einem Text, der eine reich gegliederte Klassifikation festlegte und den einzelnen Malern sogar Noten je nach Bereich zuwies) ein gleichsam offizielles Gewand und wurde in Umlauf gebracht. In der von de Piles erstellten Liste stehen Raffael und Michelangelo für die Zeichnung unbestritten an erster Stelle und lassen in diesem Bereich Rubens weit hinter sich. Doch bei der Komposition übertrafen Rubens und Guercino Raffael, wenngleich nur wenig, während sich im Vergleich zu Michelangelo ein Abgrund auftat. Erwartungsgemäß entfiel bei der Farbgebung der Löwenanteil auf die Venezianer, mit Tizian und Giorgione, während beim Ausdruck erneut Raffael und Rubens sich den ersten Platz streitig machten bzw. gleichwertig teilten. Das Schema lässt sich folgendermaßen resümieren<sup>4</sup>:

Zeichnung,	Kolorit,	Komposition,	Ausdruck
Raphael 18	Tizian 18	Rubens 18	Raphael 18
Michelangelo 17	Giorg. 18	Guercino18	Rubens 18
Rubens 13	Raphael 12	Raphael 17	Michelangelo 8

<sup>2</sup> Vgl. Quatremère de Quincy 1824.

<sup>3</sup> Vgl. von Rumohr 1827-1831 und Passavant 1839.

<sup>4</sup> Vgl. R. De Piles 1708.

Doch hatte Hegel sich nicht nur mit diesen recht äußerlichen Ranglisten auseinanderzusetzen, von denen man leicht Abstand nehmen konnte. Einen zeitlich näheren und verfänglicheren Vergleichsmaßstab bildete die Interpretation der Gestalt und Rolle Raffaels seitens der Frühromantik. Bei Wackenroder fand Hegel zum Beispiel nicht nur die Christianisierung eines heidnischen Mythos in der Schrift *Der Traum von Raphael*, in der nicht länger ein heidnischer Gott, sondern die Jungfrau Maria dem Maler seine Inspiration eingab; durch eine bloße Ersetzung gewann die Interpretation der Geschichte der Malerei damit eine völlig neue Richtung, wie Ladislao Mittner in einem grundlegenden Aufsatz hervorhob (vgl. Mittner 1954). Ferner fand Hegel bei Wackenroder auch eine Neubewertung der deutschen Malerei im Vergleich zur italienischen. In dessen Darstellung war die deutsche Kunst der südlich der Alpen entstandenen nicht länger hoffnungslos unterlegen; Dürer streckte nicht mehr die Waffen vor Raffael, er war Ausdruck einer anderen, aber nicht geringeren Kunst. Vor allem aber verschob sich der Höhepunkt der italienischen Malerei in der Sicht von Wackenroder gegenüber der Hoch- und Spätrenaissance, in der er zuvor angesiedelt wurde, nach hinten. Ein Bellini oder Perugino war in diesem neuen Kanon nicht weniger wichtig als Reni oder die Carracci und spielte sogar eine vorherrschende Rolle. Raffael gewann damit in gewissem Sinn eine doppelte Gestalt. Er war zugleich der Letzte der Alten und der Erste der Modernen, aber groß war er aus dem ersten und nicht aus dem zweiten Grund. Der späte Raffael erschien am Ende als derjenige, der dem Niedergang der italienischen Malerei den Weg gebahnt hatte. So schränkte Friedrich Schlegel den Wert der raffaelschen Malerei als Triebkraft in seinen Schriften für die Zeitschrift *Europa* stark ein und richtete seine Wertschätzung auf das, was ihm vorausging, statt auf das Folgende. Hier nimmt gewissermaßen die Mode des 'Präraffaelitentums', das heißt die Verherrlichung der italienischen Malerei in den Jahrhunderten vor dem Cinquecento, ihren Anfang. Wurde dieses in der englischen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts namengebend, so war es im Kern jedoch bereits in der Poetik der Nazarener angelegt.

Hegel kann diese Rekonstruktion der Geschichte der italienischen Kunst offenkundig nicht akzeptieren: zum einen, weil er sonst den verhassten Romantikern und dem noch verhassteren Friedrich Schlegel Recht gegeben hätte; vor allem aber, weil er damit Zugeständnisse an die romantische Leidenschaft für das Mittelalter und demnach an die Sehnsucht nach einer Epoche, in der Europa katholisch war gemacht hätte. So begegnen wir in den hegelschen Texten zahlreichen Stellungnahmen gegen diese Rekonstruktion der Geschichte der Malerei. Schon in der Vorlesung von 1820/21 lesen wir:

Daher muß man nicht, wie die Herren von Schlegel und die Altdeutschthümer es thun, ein Bild um so höher schätzen, je älter und je schlechter es gemalt ist. Erst die Spättern, die Italiener und Niederländer, haben die Bilder zu der Wahrheit hingeführt, die dem Portrait so nahe steht; man sagt

selbst, daß Raphael zu seiner Madonna ein schönes Mädchen habe sitzen lassen. [...] so war Titian in Italien der berühmteste Portraitmaler. (GW 28, 1: 170)

Man sollte die Primitiven nicht übermäßig loben, eben weil sie noch primitiv sind, also noch nicht die Vollkommenheit erreicht haben, zu der erst Raffael gelangt. Die Druckversion der *Vorlesungen über die Ästhetik* legt dies ausführlich dar:

Die reinste Vollendung aber in dieser Sphäre hat erst Raffael erreicht. Herr von Rumohr teilt besonders den umbrischen Malerschulen seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts einen geheimen Reiz bei, dem jedes Herz sich öffne, und sucht diese Anziehung aus der Tiefe und Zartheit des Gefühls sowie aus der wunderbaren Vereinigung zu erklären, in welche jene Maler halbdeutliche Erinnerungen aus den ältesten christlichen Kunstbestrebungen mit den milderen Vorstellungen der neueren Gegenwart zu bringen verstanden und in dieser Rücksicht ihre toskanischen, lombardischen und venezianischen Zeitgenossen überragten (Ital. Forschungen, II, 310) [...] Von Perugino nun, an dessen Geschmack und Stil Raffael in seinen Jugendarbeiten noch gefesselt erscheint, geht Raffael zur vollständigsten Erfüllung jener oben angedeuteten Forderung fort. Bei ihm nämlich vereinigt sich die höchste kirchliche Empfindung für religiöse Kunstaufgaben sowie die volle Kenntnis und liebereiche Beachtung natürlicher Erscheinungen in der ganzen Lebendigkeit ihrer Farbe und Gestalt mit dem gleichen Sinn für die Schönheit der Antike. (Ä, XV: 122)

### *Zwei Meisterwerke Raffaels*

Das berühmteste Bild Raffaels – wenigstens in Deutschland – war zu Hegels Zeit zweifellos die *Sixtinische Madonna* der Dresdner Gemäldegalerie. Das große Altarbild war 1754 nach Deutschland gelangt, indem König August III. von Sachsen es erworben hatte. Raffael malte das Bild zwischen 1512 und 1514 (Vasari schreibt: »er fertigte für die schwarzen Mönche von San Sisto in Piacenza das Tafelbild des Hauptaltars an, worauf unsere Jungfrau mit San Sisto und Santa Barbara dargestellt sind, wirklich etwas ganz Seltenes und Außergewöhnliches«, Vasari 1550: 365). Über zwei Jahrhunderte verblieb das Werk in der Kirche San Sisto in Piacenza, ohne besonderes Interesse zu wecken. Die Überführung nach Dresden markierte dagegen den Beginn eines außerordentlichen Erfolgs und machte eines der berühmtesten, geschätztesten und meistkommentierten Gemälde aller Zeiten aus der *Madonna*. Winckelmann, Herder, Goethe, Wackenroder, Novalis und A.W. Schlegel hatten es gerühmt, aber auch später verlor dieses Meisterwerk nicht an Reiz: Unter anderen haben sich Puschkin und Dostojewski, Nietzsche und Freud, Bulgakov und Florenskij, Heidegger und Vassili Grossmann davon inspirieren lassen.<sup>5</sup> Hegel hatte bei seinem Aufenthalt in Dresden im Jahr 1820 Gelegenheit, es mit eigenen Augen zu sehen. Seine Deutung des Gemäldes entwickelt sich entlang dreier Hauptachsen: der Verbindung mit der antiken Kunst, der Darstellung der Mutterliebe und dem Ausdruck der Anbetung.

---

<sup>5</sup> Die Geschichte dieses außergewöhnlichen Erfolgs rekonstruiert Gazzola 2013.

Den Vergleich mit dem klassischen Ideal hatte bereits Winckelmann in den Vordergrund gerückt und die *Sixtinische Madonna* den Arbeiten der antiken Kunst Griechenlands zur Seite gestellt. In den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) schrieb er:

Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Grösse, in einer seelig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen liessen. Wie groß und edel ist ihr ganzer Contour! (Winckelmann 1756: 26).

Hegel zeigt bereits in der Vorlesung von 1820/21, dass er Winckelmann folgt: »Es ist schon bemerkt, daß bei idealen Köpfen die Augen tiefer liegen, als bei lebenden Gestalten. Selbst in der Malerei, z.B. bei der Madonna des Raphael sieht man ein solches Zurücktreten des Auges« (GW 28, 1: 139). In der von Hotho publizierten Druckfassung der Vorlesungen werden diese Gedanken umfassender ausformuliert:

Diese grosse Bewunderung vor der idealischen Schönheit der Alten brachte ihn jedoch nicht etwa zur Nachahmung und aufnehmenden Anwendung der Formen, welche die griechische Skulptur so vollendet ausgebildet hatte, sondern er fasste nur im allgemeinen das Prinzip ihrer freien Schönheit auf, die bei ihm nun durch und durch von malerischer individueller Lebendigkeit ... (Ä, XV: 122).

Die Deutung der *Sixtinischen Madonna* als Ausdruck der Mutterliebe fand in dem Gedicht *Einer hohen Reisenden*, das Goethe dem Werk 1798 widmete, eine eindrückliche Formulierung. Die *Sixtinische* erscheint darin als erhabenen Wandelnde und Urbild der Mutterliebe:

So wandelst du, dein Ebenbild zu schauen,  
Das majestätisch uns von oben blickt,  
Der Mütter Urbild, Königin der Frauen,  
Ein Wunderpinsel hat sie ausgedrückt (Goethe 1798: 157).

Doch auch auf diesen Aspekt hatte schon Winckelmann hingewiesen und ihn aus der Perspektive des Christuskindes betrachtet: »Das Kind auf ihren Armen ist ein Kind über Kinder erhaben, durch ein Gesicht, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheint.« (Winckelmann 1756: 27).

Hegel verbindet die Lesart Winckelmanns in gewissem Sinn mit derjenigen Goethes, wenn er feststellt, dass der unschätzbare Vorzug der Darstellung des Kindes gleichzeitig der schönste Ausdruck



der Kindlichkeit und der Göttlichkeit ist. So heißt es in der ersten Berliner Vorlesung: »So z. B. sehen wir in dem Kinde bei der *Madonna di S. Sisto* die höchste Kindlichkeit, aber zugleich ein Strahl von seiner spätern Göttlichkeit« (GW 28, 1: 165) und wiederaufgenommen in der Ausgabe Hotho von 1842:

So sind Raffaels Kristuskind, besonders das der Sixtinischen Madonna in Dresden, vom schönsten Ausdruck der Kindlichkeit, und doch zeigt sich in Ihnen ein Hinausgehen über die bloß kindliche Unschuld, welches ebensosehr das Göttliche in der jungen Hülle gegenwärtig sehen als auch die Erweiterung dieser Göttlichkeit zur unendlichen Offenbarung ahnen läßt. (Ä, XV, 49)

In der Vorlesung von 1826 konzentriert sich Hegel dagegen mehr auf die Madonna als Bild der mütterlichen Liebe zum Kind: »In der Raphaelischen Madonna ist die Form der Stirn, der Augen, des Kinns, überhaupt das Ganze dem Charakter der seligen und zugleich frommen, demütigen Mutterliebe angemessen« (*Kehler 1826: 39*).

Die *Sixtinische Madonna* verleiht jedoch nicht nur der Mutterliebe und dem göttlichen Charakter des Kindes Ausdruck, sondern in den Heiligenfiguren tritt auch das reinste Gefühl der Anbetung zutage. Hegel betont dies in der Vorlesung von 1820/21: »Solche Anbetungen sind denn auch häufige Gegenstände der Malerei gewesen, z. B. der Papst Sixtus, die heilige Barbara bei der *Madonna di San Sisto*, Apostel, Heilige etc. [...] Solche anbetende Personen von schönem Ausdruck sind Franciscus bei Correggio« (GW 28, 1: 168); auch in der Ausgabe Hotho wird der Hinweis wiederaufgenommen: »Diese Situation der Anbetung haben z. B. der Papst Sixtus auf dem nach ihm benannten Raffaelschen Gemälde« (Ä, XV: 55).

Ein weiteres sehr berühmtes Bild von Raffael, eine enorme Tafel (Maße 405x278 cm), ist unter dem Namen *Transfiguration (Die Verklärung)* bekannt. Einen Teil seiner Berühmtheit verdankt das Werk sicher der Tatsache, dass es die letzte Mühe des Meisters war, der bis zum Tag seines Todes daran arbeitete (1520). Jahrhundertlang befand sich das Gemälde in Rom. Nach dem Italienfeldzug Napoleons wurde es nach Paris gebracht und in der *Grande Galerie* des Louvre ausgestellt. Dort sah es Friedrich Schlegel, der in seiner Zeitschrift *Europa* darüber schrieb, während die Tafel, als Hegel seine Parisreise unternahm, schon nicht mehr in Frankreich war. Wie viele andere von Napoleon für die Hauptstadt seines Reichs konfiszierte Werke war es an Italien zurückgegeben worden, in diesem Fall an den Vatikan, wo es noch heute zu bewundern ist. Hegel hat dieses Werk also niemals gesehen. Dennoch spricht er ausführlich darüber. Die stilistischen Merkmale scheinen ihn dabei nicht zu interessieren. Insbesondere scheint er dem Kontrast zwischen den beiden Szenen, der oberen und der

unteren, der auch ein Kontrast zwischen dem von Raffael fertiggestellten und dem von seinen Schülern ergänzten Teil ist, keine Beachtung zu schenken. Hegel erkennt die Unterschiede zwischen der himmlischen und der irdischen Szene sehr genau, aber sie stehen ihm im Wesentlichen als inhaltlicher Unterschied vor Augen. So schreibt er schon in der ersten Ästhetik-Vorlesung:

Diesen Vorwurf hat man Rafaels berühmter *Transfiguration* gemacht, daß nämlich zwei Handlungen da sind, oben der über den Bergen schwebende Heiland, und unten ein Vater und eine Mutter, die einen Besessenen herbeibringen: die Jünger können ihn nicht heilen, sondern zeigen nach oben. Hier ist aber geistig der höchste Zusammenhang. Die Hoheit Christi ist dadurch am meisten verklärt, daß die Jünger ihn nicht heilen können, sondern auf ihn hinweisen; dadurch ist auch angedeutet, daß Christus, trotz seiner Himmelfahrt, ein Bedürfnis auf Erden ist. (GW 28, 1: 174).

Eine ähnliche Passage findet sich auch in der letzten Berliner Vorlesung von 1828/29:

In der Transfiguration von Raphael haben Christus und die Jünger einen anderen Charakter als die übrigen Personen. Der Geist des Pfingstfestes beseelt die Jünger, und der Geist spricht sich aus; aber aus den anderen Personen blickt die Existenz hervor; sie haben den Charakter der Weltlichkeit an ihnen; tiefer Ernst und Auffassung der Umstände um sie her, daß es auf göttliche Hilfe ankommt, ist bereits in ihnen ausgedrückt. Sie sind von hoher Vortrefflichkeit; aber sie sind noch nicht das Ideale, sie sehen der Welt noch nach; und sei es auch durch den hohen Ernst. (*Heimann 1828/29*: 51)

Ebenso in der Druckfassung:

Es ist ein bekannter vielbesprochener Vorwurf, den man der Rafaelischen Transfiguration gemacht hat, daß sie in zwei ganz zusammenhanglose Handlungen auseinanderfalle, was in der Tat, äußerlich betrachtet, der Fall ist: oben auf dem Hügel sehen wir die Verklärung, unten die Szene mit dem Besessenen, geistig aber fehlt an dem höchsten Zusammenhang nichts. Denn einerseits ist Christi sinnliche Verklärung eben die wirkliche Erhöhung desselben über den Boden und die Entfernung von den Jüngeren, welche deshalb auch als Trennung und Entfernung selbst sichtbar werden muß; andererseits ist die Hoheit Christi am meisten hier in einem wirklichen einzelnen Falle dadurch verklärt, daß die Jünger den Besessenen ohne Hilfe des Herrn nicht zu heilen vermögen. (*Ä*, XV: 96)

### *Gesehene, nicht gesehene und imaginierte Werke*

Die *Transfiguration* ist freilich nicht das einzige Gemälde, das Hegel bespricht, ohne es je selbst gesehen zu haben. Ein weiteres Beispiel liefert das *Abendmahl* von Leonardo, denn Hegel hat Italien nie bereist und kann demnach das berühmte Affresko in Santa Maria delle Grazie in Mailand, das im Übrigen schon zu jener Zeit stark beschädigt war, nie gesehen haben. In der Vorlesung von 1820/21

findet sich ein Hinweis auf dieses Werk sowie auf ein Meisterwerk Raffaels, das Hegel aus demselben Grund nicht gesehen haben kann:

In diese Classe gehören Rafaels Apostel, die des Leonardo da Vinci beim *Abendmahle*, auch Rafaels Philosophen in der *Schule von Athen* (GW 28, 1: 169).

Hegel beschränkt sich auch in diesem Fall auf eine allgemeine Betrachtung zur Art der dargestellten Figuren und erwähnt Leonardo, wie wir gesehen haben, in den Vorlesungen von 1823, 1826 und 1828/29 nie. Wahrscheinlich hängt dies auch mit der Schwierigkeit zusammen, über einen Künstler zu sprechen, von dem zu jener Zeit in Deutschland so gut wie nichts zu sehen war. Schon August Wilhelm Schlegel hatte in der *Kunstlehre* offen die Schwierigkeit eingestanden, sich über diesen großen Künstler ausreichend zu unterrichten, um von ihm sprechen zu können.

Ein anderer Fall sind diejenigen Werke, die Hegel auf Grundlage der damals geläufigen Zuschreibungen Künstlern zuordnet, von denen wir heute aber wissen, dass es nicht deren Urheber waren. Ein beachtenswertes Beispiel liefert das *Bildnis eines jungen Mannes*, das Hegel im Louvre gesehen hat und das heute vorwiegend als Werk Parmigianinos, manchmal aber auch Correggios angesehen wird. Hegel hielt es, wie seine Zeitgenossen, für ein Gemälde Raffaels. Allerdings hat die Urheberschaft nur eine relative Bedeutung, da das Gemälde Hegel dazu dient, einen wahrlich überraschenden Vergleich mit den Bildern von Bartolomé Esteban Murillo, dem Maler der Bettler- und Straßenjungen, anzustellen. Wir begegnen der Parallele in der letzten Ästhetik-Vorlesung von 1828/29:

Es gibt viele Bilder von einem Spanier Murillo, der Betteljungen malte. Diese sehen zerlumpt aus, eine Mutter laust das Kind, das abgerissen ist, also gemeine Natur ist dieses. Aber aus den Gesichtern blickt solche Frohsinnigkeit, Gesundheit, Unbekümmertheit, dass diese das Ideale in sich tragen, eine Unbekümmertheit und Frohsinn über Gesundheit; keine Trägheit ist in ihnen zu sehen, so daß man glaubt, aus solchen Jungen wird alles werden können. Raphael hat einen Kopf eines Jungen Menschen gemalt, der kein heiliger ist, (uns) aber doch so anzieht wegen seiner Frohheit, ohne zu lächeln, so sehr aus dem Geiste geprägt, daß man nicht davon kommen kann (*Heimann 1828/29: 49*).

Auch in der Druckfassung von Hotho taucht dies auf:

In Paris gibt es ein Knabenporträt von Raffael: müssig liegt der Kopf auf den Arm gestützt und blickt mit solcher Seligkeit kummerloser Befriedigung ins Weite und Freie, das man nicht loskommen kann, dies Bild geistiger froher Gesundheit anzuschauen (Ä, XIII: 224).

Jacques Rancière hat in seinem Band *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art* zu Recht auf die Besonderheit und Neuheit dieses Vergleichs hingewiesen.<sup>6</sup> Er hob hervor, dass das Wichtige daran keineswegs die falsche Zuschreibung sei. Es komme vielmehr darauf an, die Implikation der Parallele zwischen Raffael und Murillo zu verstehen. Erstaunlich ist der Vergleich nämlich deshalb, weil er zwei Gattungen der Malerei, die als unvereinbar angesehen wurden – die Historien- und Porträtmalerei auf der einen und die Genremalerei auf der anderen Seite – auf ein und dieselbe Ebene stellt und vergleichbar macht. Damit werden die höchste Malerei und das, was traditionsgemäß zur ‚niederen Ebene‘ gehört und großer Maler daher unwürdig ist einander angenähert. Dass ein Gemälde, welches einen wohlhabenden Jüngling darstellt, also ein Porträt nach allen Regeln der historischen Malerei, neben Szenen aus dem Volksleben, verlumpten Kindern und alten Weibern stehen kann, ist eine wahre Revolution. Es bedeutet eine Abkehr von den Darstellungsregeln, die auf einer strengen Trennung der Inhalte (das heißt nach der klassischen Gattungshierarchie der Malerei: Historie, Porträts, Stilleben, Landschaftsbilder, Genreszenen) basierten.

Dieser Schritt beinhaltete eine Verselbständigung der *formalen* Aspekte der Malerei gegenüber den inhaltlichen. Entgegen dem ersten Anschein schließt das betont inhaltliche Interesse der Ästhetik Hegels die Berücksichtigung der *formalen* Aspekte der Malerei keineswegs aus. In gewissem Sinn tendierte der spätere Hegel durch seine antiromantische Orientierung sogar zu einer vor allem formalen Betrachtung der Malerei und ihrer Ausdrucksmittel. So hatten die Romantiker die klassische Auffassung, die in der antiken Skulptur das Vor- und Leitbild für die Malerei sah, scharf kritisiert. Doch diese Kritik fußte auf Betrachtungen, die sich auf die Sujets, nicht aber auf die formalen Seiten der Malerei bezogen. Es ging darum, *was* die Malerei darstellt, nicht *wie* sie es darstellt. Die Malerei als christliche Kunst konnte sich nicht an einer Kunst orientieren, die der höchste Ausdruck des Heidentums war. Die Skulptur war dazu geschaffen, die antiken Götter, nicht die neue Geistigkeit darzustellen. Hegel war ebenfalls von der Notwendigkeit einer klaren Trennung von Malerei und Bildhauerei überzeugt; und dazu ist die Dreiteilung der *Kunstformen* äußerst zweckmäßig, denn sie rückt jede der drei bildenden Künste in einen anderen Zusammenhang: die Architektur in den symbolischen, die Skulptur in den klassischen und die Malerei in den romantischen. Doch will Hegel damit keineswegs die Ansicht derer unterstützen, die eine Rückkehr zur religiösen Malerei und die Bekehrung zum Katholizismus predigten, der für die visuellen Künste weitaus aufgeschlossener sei als der Protestantismus. So baut Hegel die Unterscheidung zwischen Malerei und Skulptur auf der Verschiedenartigkeit ihrer jeweiligen Ausdrucksmittel auf, wobei er insbesondere die Bedeutung der Farbe in der Malerei betont, die in der Skulptur überflüssig sei. Die Farbe wird zum eigentlichen, unverzichtbaren Merkmal der Malerei, während die Skulptur den dokumentarischen Belegen zum Trotz, über die auch Hegel verfügte, an das neoklassizistische Klischee der Weißheit gebunden blieb.

---

<sup>6</sup> Siehe insbesondere Rancière 2011, Kap. 2.

In dieser Perspektive wird verständlich, dass Hegel die Überlegung zur Rolle der Farbe in der romantischen Kunst aufgreift und sogar zu Feststellungen gelangt, die den zuvor dargelegten zu widersprechen scheinen. Beispielsweise räumt Hegel von seinem neuen Standpunkt ausgehend problemlos ein, dass die wahre Malerei eine Kunst der Farbgebung sei und die Zeichnung allein keinen großen Maler ausmache: »Der Maler muß malen können, Skizzen und Zeichnungen machen ihn noch nicht aus« (*von der Pfordten 1826*: 213), und er kann ohne Weiteres anerkennen, dass es Maler gibt, die Raffael in der Kunst des Kolorits bei weitem übertrafen. Man nehme etwa folgende Stelle aus der Nachschrift Hotho von 1823:

Die Cartone von Raphael sind von unschätzbarem Werth, enthalten ganz die Vortrefflichkeit der Conception. Aber tritt auch die Malerei zur Zeichnung als farbige, so kann es sein, daß sie auch nicht in der Technik fortgeschritten ist. Die niederländischen Mahler haben viel mehr Geschicklichkeit im Colorit als Raphael (*GW 28, 1*: 474).

Fast wörtlich kehrt der Passus in der Druckfassung wieder:

so sind z. B. die Raffaelischen Kartons von unschätzbarem Wert, und zeigen die ganze Vortrefflichkeit der Konzeption, obschon Raffael selbst bei ausgeführten Gemälden – welche Meisterschaft er auch in Zeichnung, Reinheit idealer und dennoch durchweg lebendiger individueller Gestalten, Komposition und Kolorit erreicht haben mag – gewiß im Kolorit, im Landschaftlichen usf. von den holländischen Meistern übertroffen wird (*Ä, XV*: 36).

Auf diesem Weg gelingt es Hegel, eine ganz knappe Entwicklungsgeschichte der Malerei zu skizzieren, die sich von der zuvor geteilten Darstellung deutlich unterscheidet. In dieser Geschichte bildet nicht mehr die Kunst der italienischen Hochrenaissance, sondern die holländische Malerei den Höhepunkt, sofern diese in erster Linie im Sinne der formalen Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei begriffen wird:

Man kann sagen, daß die niederländische Kunst den großen Kreis der Mannigfaltigkeit der Gegenstände für die Malerei am bestmtesten durchlaufen hat. Die ersten ihrer Gemälde waren die traditionellen Kirchenbilder, welche leblos erscheinen, und denen man eine ältere Praktik und Kunst ansieht; aber die Kunst, sowohl in ihren Formen wie in ihrer Behandlungsweise war handwerksmäßig. Die Bilder aus dieser Periode haben näheren Zusammenhang mit der Architektur. Wie man Bildsäulen zwischen den Säulen aufstellte, so nahmen auch die Gemälde der früheren Kunst gewisse Stellen in den Kirchen ein, um eine gewisse Symmetrie herzustellen: Sie waren mehr Mittel als Zweck. Das Auftreten der Kunst war zugleich ein Beleben der Gegenstände der Malerei, die bis dahin so tot und leblos erschienen. Das neue, begeisterte Leben der Kunst zündete sich an der wirklichen Anschauung an; in den großen historischen Kompositionen wurde der einzelnen Figur nicht bloß Lebendigkeit des Ausdrucks, sondern auch der Handlung gegeben. Damit verband sich bald der Schmuck des Äußern, des Gewandes, der umgebenden Landschaft, und die nachher getrennten Zweige der Malerei treten hier noch vereinigt in großer Vollkommenheit auf. Das Spiel der Farben tritt besonders hervor, und dies Interesse fällt mehr auf die äußere Darstellung. Bei Raphaels Bildern vertieft man sich mehr in den Gegenstand, und die Malerei erscheint bei ihm nur ein Mittel diesen Gegenstand zur Darstellung zu bringen. Die italienische Malerei hat nicht diesen Zyklus durchlaufen, wie die niederländische; die Reformation gab jener einen Stoß (*Kehler 1826*: 344-345).

„Wo kann man sonst ein Werk von Michelangelo sehen?“

Für uns, die wir mit einem Klick die Abbildungen unzähliger Kunstwerke aus allen Zeiten und Ländern abrufen können, ist es nicht leicht, sich vorzustellen, wie schwierig es in einer Epoche, in der die einzigen Reproduktionen Stiche und Zeichnungen und die Reisen langwierig und beschwerlich waren, gewesen sein muss, sich eine Kenntnis der Meisterwerke der Malerei und Skulptur zu verschaffen. Wenigstens für die Malerei gab es Kupferstiche, die zumindest vom Sujet und von den Umrissen eine nicht allzu ungenaue Vorstellung vermitteln konnten, nicht aber von den Farben. Für die Skulptur lagen die Dinge völlig anders. Zwar gab es auch hier Stiche und es existierten Gips- oder Bronzeabgüsse, die bei berühmten Werken recht verbreitet waren, doch für die Kenntnis der Originale, die bekanntlich bei dreidimensionalen Werken unerlässlich war, blieb nur die Reise. Mit derselben Aufrichtigkeit, mit der August Wilhelm Schlegel seine Inkompetenz bezüglich der Werke von Leonardo zugegeben hatte, wies er auch auf die Schwierigkeit hin, über Michelangelos Werke zu sprechen:

Manche haben zwar geglaubt, den Geist der eigentümlich modernen Skulptur beim Michelangelo zu finden; ich bin zu mittelbar und unvollständig mit den Werken dieses erhabenen Geistes bekannt, um dem zu widersprechen. (Schlegel 1798/1799:136)

Denselben Schwierigkeiten begegnete zwangsläufig Hegel, weshalb die Hinweise auf Michelangelo in den Vorlesungen größtenteils allgemeiner Art sind und sich auf kein konkretes Werk beziehen. So wird Michelangelo in den Vorlesungen von 1820/21 etwa in Bezug auf den kolossalen Stil (»der Effect kann aber auch hervorgebracht werden durch das Ungewöhnliche, Ungeheure und Kolossale, wie wir es in den Werken des Michael Angelo sehen«) oder in Bezug auf das Grässliche erwähnt: »Hierhin [d.h. in der Darstellung des Grässlichen] ist Michael Angelo sehr groß; indem er das Maaß des Menschlichen fast überschreitet, hält er es doch immer noch fest« (GW 28, 1: 169).

Hegel hatte vermeintlich ein einziges Werk gesehen und berichtete dies mit großer Begeisterung in den Briefen an seine Frau von der Reise in den Niederlanden im Jahr 1822. Am 9. Oktober jenes Jahres schrieb er aus Breda:

Ich habe, statt geradeaus zu fahren, der Begierde nicht widerstehen können, hier [d.h. in Breda] abzusteigen, um ein Denkmal von Michelangelo verfertigt, zu sehen - von Michelangelo! Wo kann man sonst in Deutschland eine Arbeit von diesem Meister sehen?

Am darauffolgenden Tag lieferte er eine detaillierte Beschreibung:

nach Breda – dort das herrliche Werk von Michelangelo gesehen – ein Mausoleum. Sechs lebensgrosse Figuren von Alabaster, weiß – ein Graf und seine Frau liegend im Tode, und vier Figuren: Julius Caesar, Hannibal, Regulus und ein Krieger gebückt stehend an den vier Ecken des schwarzen Steins, worauf jene liegen, und tragend auf den Schultern eben einen solchen schwarzen Stein – herrliche, geistvolle Arbeit des größten Meisters (*Briefe*, II, 360).

Hegels Beschreibung lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass es sich bei dem Werk, das er gesehen und auch in der Vorlesung von 1828/29 besprochen hat<sup>7</sup>, um das Grab des Grafen von Oranien-Nassau, geschaffen von einem bis heute nicht eindeutig bestimmten Künstler (wahrscheinlich aus Nordfrankreich) handelt. Die Gesamtkonzeption des Werks, seine stilistischen Merkmale und Gestaltungsformen sind von denen Michelangelos weit entfernt.

In Wirklichkeit gab es auf die eindringliche Frage, die Hegel an seine Frau richtet – »Wo könnte man sonst eine Arbeit von Michelangelo sehen, von Michelangelo?« – eine Antwort. Hegel hätte unweit von Breda, in Brügge, ein Werk des Meisters sehen können. Im Seitenschiff der Kirche Nostra Signora befand sich damals und befindet sich noch heute eine wunderbare Madonna mit Kind, die tatsächlich ein perfektes Beispiel der Kunst Michelangelos darstellt. Hegel lag also falsch. Doch die Überzeugung, das schwerfällig wirkende Monument in Breda stamme von Michelangelo, war Anfang des 19. Jahrhunderts verbreitet und blieb es noch einige Jahrzehnte lang. Auch die Großen können sich irren, vor allem wenn eine ganze Epoche mit ihnen irrt.

## **Bibliographie:**

De Piles, Roger Léon Mirot, 1708: *Balance des peintres*. In: Id. *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*, Paris: De l'imprimerie de Pierre Mergé.

Gazzola, Eugenio 2013: *La Madonna Sistina di Raffaello. Storia e fortuna di un quadro*, Macerata: Quodlibet.

Goethe, Johann Wolfgang von, 1798: »*Einer hohen Reisenden*«. In: Id., *Werke*, Stuttgart-Tübingen: Cotta, Zweiter Band 1827.

---

<sup>7</sup> »dann [von Michelangelo] das Grabmal des Grafen von Nassau in Alabaster; der Graf und seine Gattin, wunderbar mit sinnigem Ausdrucke gearbeitet«. *Heimann, 1828/29*: 160.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1820: »Über von Kūgelgens Bilder«. In: Moldenhauer, Eva und Michel, Karl Markus: *Hegel. Werke in 20 Bänden mit Registerband*; Bd. 11, *Berliner Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp 1970.

Mittner, Ladislao 1954: »*Come la Galatea fu trasformata in Madonna*«. In Id., *Ambivalenze romantiche. Studi sul Romanticismo tedesco*, Messina: D'Anna.

Passavant, Johann David 1839-1858: *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Band 1, Leipzig: Brockhaus 1839; Band 2, Leipzig: Brockhaus 1839; Band 3, Leipzig: Brockhaus 1858; Band 4: *Abbildungen zu J. D. Passavant's Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig: Brockhaus, 1839.

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome 1814: *Histoire de la Vie et des Ouvrages de Raphaël*, Paris.: impr. de Rignoux.

Rancière, Jacques 2011: *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Editions Galilée.

Rumohr, Carl Friedrich von, 1827-1831: *Italienische Forschungen*. 3 Teile. Berlin und Stettin, Nicolai'sche Buchhandlung.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 1802-03: »Philosophie der Kunst«. In: Schelling, Karl Friedrich August, (Hg.): *Schelling. Sämtliche Werke*. Abt. 1, Bd. 5, Stuttgart: Cotta 1859; Nachdruck, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.

Schlegel, August Wilhelm 1799: »Die Gemälde«. In: Schlegel, August Wilhelm und Schlegel, Friedrich (Hg.): *Athenaeum. Eine Zeitschrift*. Reprogr. Nachdr., zweiter Band, erstes Stück. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

Schlegel, August Wilhelm 1798/1799: »*Die Kunstlehre*«. In: Schlegel, August Wilhelm, *Kritische Schriften und Briefe*, Stuttgart: Kohlhammer, 1963.

Vasari, Giorgio 1550: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. In: Milanesi, Gaetano (Hg.): *Vasari. Le Opere*. Bd. IV, Firenze: Sansoni 1981.

Winckelmann, Johann Joachim 1756: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Zweyte vermehrte Auflage, Dresden / Leipzig: Verlag der Waltherischen Handlung.