

Schellings Kunst¹
Über das Wechselverhältnis
von philosophischer Konstruktion und kunsthistorischer Werkkenntnis

Arne ZERBST

Das heißt, Vollendung bedeutet in dieser Welt hier keinen starren Zustand, sondern einen allmählichen Prozess, Bewegung.

Haruki Murakami: Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt (1985)

Shôtoku Taishi etablierte mit den Artikeln eins und 15 seiner „17-Artikel-Verfassung“ aus dem Jahre 604 den Begriff des wa – der Harmonie – „als ein japanisches Kulturaxiom“.² Was kann Harmonie heißen? In den kaiserlichen Villen Katsura und Shugaku-in in Kyoto läßt sie sich erfahren im Gang durch die gestalteten Landschaftsgärten und ihre Architekturen. Eine Erfahrung, die, gespiegelt auf europäische Verhältnisse, der junge Schelling im Gartenreich Wörlitz machen konnte. Vielleicht dürfen wir so weit gehen, die Schellingssche Identitätsphilosophie mit ihrer Nähe zum griechisch gedachten Leitspruch „hen kai pan“ als späte und ferne kontinentaleuropäische Parallele zum Begriff des wa zu betrachten. Sie „harmonisiert“ Reales und Ideales im Indifferenten: Eine Harmonie der Erkenntnis stellt sich in der Anschauung ein.

Die Frage nach der Anschauung nun ist aufs engste verknüpft mit der Frage nach der Kunst: Was ist das eigentlich, die Kunst? Und schon die Frage erhebt die Kunst zu einem philosophischen Thema. Denn das Fragen – zumal das ernsthafte Fragen nach dem Grund – ist eine eigentlich philosophische Haltung. Wie sehen die Versuche einer Antwort aus?

„Die philosophische Beschäftigung mit der Kunst ist frei zu halten von den Zumutungen empirisch-positiven Wissens über Kunstwerke“ sagen die Philosophen. „Die abgehobene philosophische Spekulation läßt nichts wissen über die historische Verortung der Kunstwerke“ erwidern die Kunsthistoriker. Tertium datur. Es gibt den hohen Anspruch, philosophische Spekulationen an die konkrete Kunstgeschichte zu binden und über die genaue Analyse der Werke ins Denken zu gelangen. Das System ordnet die Werke und gleichzeitig erläutert und beeinflusst das konkrete Kunstwerk die endgültige Gestalt des Denkens. Kriterium des Gelingens einer solchen Ästhetik kann somit die Frage sein, wie sehr sie vermag, den behandelten Kunstwerken auch in ihrer überlieferten Materialität gerecht zu werden. Auf der anderen Seite darf das kunsthistorische Faktenwissen die philosophische Originalität nicht niederdrücken und die gedankliche Tiefenschärfe nicht im Nebel der vereinzelt Werkkenntnis verschwinden lassen.

¹ Der vorliegende Aufsatz geht zurück auf einen am 3. März 2012 gehaltenen Vortrag an der Philosophischen Fakultät der Universität Tokyo.

² Pörtner 2008, S. 27.

Friedrich Wilhelm Joseph Schellings „Philosophie der Kunst“ stellt innerhalb der Geschichte der Ästhetik den ersten Versuch dar, eine solche wechselseitige Durchdringung zu vollziehen. Zuvor gab es entweder auf historische Einordnung des Einzelwerks gerichtete Kunstbeschreibungen ohne nennenswerten spekulativen Esprit oder philosophische Systeme ohne substantiellen Bezug zu konkreten Werken. Diese Sonderstellung innerhalb der Geschichte der Ästhetik erwächst aus Schellings prinzipieller Hochschätzung der Kunst. Erst aus dem Gedanken der hierarchischen Gleichsetzung von Philosophie und Kunst kann ein Werk der Kunstphilosophie erwachsen, welches in sich selbst diese Gleichheit umzusetzen willens und in der Lage ist. Die Gleichberechtigung von Philosophie und Kunst nimmt folglich auch den vorliegenden Aufsatz in die interdisziplinäre Pflicht, dem die Ästhetik grundsätzlich bestimmenden Verhältnis von konkreter Werkkenntnis und identitätsphilosophischer Systematik am Beispiel Schellings nachzuspüren.³ In diesem Zusammenhang ist der spezifisch Schellingschen „Konstruktion der Kunst“ eben auch diese Verzahnung philosophisch-systematischen Denkens mit kunsthistorischem Wissen über konkrete Werke zuzuordnen.

Da allerdings die bisherige Forschung fast ausschließlich zu Schellings philosophischer Spekulation und Systematik Stellung nimmt – so etwa die einschlägigen Arbeiten von Lorenz Dittmann 1963,⁴ Jochem Hennigfeld 1973,⁵ Daniel Salber 1984⁶ und Berbeli Wanning 1988 –,⁷ kommt Lothar Knatz das Verdienst zu, 1999 erstmals nachdrücklich auf den Forschungsbereich der empirischen Seite der Kunstphilosophie hingewiesen zu haben.⁸ Die vorliegende Untersuchung tritt im Unterschied zu Knatz an, innerhalb des Verhältnisses von kunstphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis neben den offenkundigen Divergenzen auch die wechselseitigen Befruchtungen darzustellen. Sie beschränkt sich in ihrem Kern dabei bewußt auf die Frage, was es aus dem historischen Horizont positiv über die in Schellings kunstphilosophischen Schriften erwähnten Werke zu wissen gibt und wie Schelling dieses Wissen im Verlauf seines Gedankengangs entfaltet.

Im Zentrum jeder ausführlichen Beschäftigung mit der Kunstphilosophie Schellings stehen die beiden Werke, welche sich ausschließlich ästhetischen Aspekten widmen: die 1802/1803 in Jena gehaltene und 1804/1805 auf dem neu angetretenen Lehrstuhl in Würzburg wiederholte Vorlesung „Philosophie der Kunst“ sowie die 1807 vorgetragene Rede „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur“.⁹ Eine zweite Gruppe von Werken, welche sich kunstphilosophischen

³ Zum Gefüge der Schellingschen Identitätsphilosophie vgl. bes. Düsing 1993, Folkers 1989, Plessner 1975, Rang 2000 u. Zeltner 1975.

⁴ Dittmann 1963.

⁵ Hennigfeld 1973.

⁶ Salber 1984.

⁷ Wanning 1988.

⁸ In seiner Arbeit „Geschichte – Kunst – Mythos. Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythostheorie“ widmet sich besonders das Unterkapitel „Die Wirklichkeit der bildenden Kunst“ den konkreten Kunstwerken. Knatz 1999, hier S. 225-247.

⁹ Schelling wird nach folgender Ausgabe mit der Sigle SW zitiert: Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke, 14 Bde., hg. v. Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart / Augsburg 1856-1861. Danach stehen römische Ziffern für Bandangaben (dabei werden die Bände der zweiten Abteilung als XI-XIV gezählt) und arabische für Seitenzahlen. Nach Möglichkeit und Bedarf erfolgt unter der Sigle AA auch der

Problemen nur passagenweise zuwendet, ist geeignet, die Entwicklung des ästhetischen Gedankens Schellings über einen größeren Zeitraum synoptisch zu verfolgen. Zu diesen zahlreichen kurzen Texten, die einen solchen Aufriß von Schellings Kunstphilosophie erlauben, gehören vor allem die 1795 publizierten „Philosophischen Briefe über Dogmatismus und Kritizismus“,¹⁰ das „System des transzendentalen Idealismus“ von 1800¹¹ und die 1842 einzuordnende „Philosophie der Mythologie“.¹² Besondere Bedeutung kommt dem Dialog „Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. Ein Gespräch“¹³ zu, da er in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft der „Philosophie der Kunst“ 1802 entsteht. Zur Abrundung dieses Gesamtüberblicks seien schließlich einige derjenigen Schriften genannt, die aus der Tätigkeit Schellings als erster Generalsekretär der neu gegründeten Bayerischen Akademie der bildenden Künste in München (1808-1821) und als Generalkonservator der wissenschaftlichen Sammlungen (1827-1841) erwachsen. Darunter befinden sich etwa: „Konstitution der Königlichen Akademie der bildenden Künste“, 1808,¹⁴ „Kunstgeschichtliche Anmerkungen zu Johann Martin Wagners Bericht über die Aeginetischen Bildwerke“, 1817,¹⁵ und „Über die Bedeutung eines der neu entdeckten Wandgemälde von Pompeji“, 1833.¹⁶

Mit Blick auf die Frage nach dem Verhältnis von Werkkenntnis und identitätsphilosophischer Systematik sollen aus der Fülle der Texte zur Kunst einige beispielhaft ausgewählt werden, die Schellings konkrete Kunstanschauung spiegeln. So zeigt der „Auftakt“ diesen Weg zur „Philosophie der Kunst“ und der „Nachklang“ weist auf einen paradigmatischen Beleg für Schellings späte Beschäftigung mit konkreter Kunst hin. Von den frühen Belegen (1798) bis zu späteren Auskünften (1817) kann dabei eine zwei Jahrzehnte währende Zeitspanne dokumentiert werden. Diese Pfade hinauf und hinab weisen die „Philosophie der Kunst“ als Mittel- und Höhepunkt der Untersuchung aus. Die Rede „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur“ stellt die Verdichtung und Überhöhung der gewonnenen Gedanken dar – und könnte, um im Bild des erklimmenen Berges zu bleiben, als Hissen der Gipfelfahne angesehen werden.

Beleg nach der Historisch-kritischen Ausgabe (allerdings ohne textkritische Zeichen). Zu weiteren Siglen und Kurztiteln vgl. die Bibliographie. Seitenangaben ohne nähere Bezeichnung entstammen der „Philosophie der Kunst“ (SW V, S. 353-737). Zitatangaben aus der Rede „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur“ (SW VII, S. 289-329) werden durch die Bezeichnung „Rede“ vor der Seitenangabe kenntlich gemacht.

¹⁰ SW I, S. 281-341 (AA I, 3, S. 49-112), bes. der 10. und letzte Brief, S. 336-341. Am Ende seiner Diskussion des Kritizismus (Kant, Fichte) und des Dogmatismus (Spinoza) faßt bereits der zwanzigjährige Schelling den kunstphilosophisch richtungsweisenden Gedanken, daß es in der Kunst zu Einheit von Subjekt und Objekt, von Freiheit und Notwendigkeit kommt.

¹¹ SW III, S. 327-634 (bes. der 5. u. 6. Hauptabschnitt, S. 612-629), vgl. auch AA I, 9, 1/2.

¹² „Erstes Buch. Historisch-kritische Einleitung in die Philosophie der Mythologie“ (1842): SW XI, S. 47-66 (3. Vorl.); S. 239-243 (10. Vorl.); „Philosophie der Mythologie“ (1842): SW XII, S. 650-660 (28. Vorl.).

¹³ SW IV, S. 213-332. Vgl. auch Bruno.

¹⁴ Rariora, S. 311-337. Vgl. Sziborsky 1986 u. Jacobs 2002.

¹⁵ SW IX, S. 111-206.

¹⁶ SW XII, S. 675-685.

Auftakt

Bisher weitgehend vernachlässigte Dokumente zeigen, wie umfangreich und präzise Schellings Beschäftigung mit konkreten Kunstwerken bereits vor der Abfassung seiner wesentlichen kunstphilosophischen Werke ist. So gewähren zwei ausführliche Briefe an die Eltern aus dem Jahre 1796 Einblicke in seine aufmerksam-kritische Begegnung etwa mit Rubens, der Mannheimer Antikensammlung und mit den vielgestaltigen Kunstschatzen des Gartenreichs Dessau-Wörlitz.¹⁷

Die eine herausragende Gelegenheit, konkrete Kenntnisse über bildende Kunst zu erlangen, aus welcher er fortan mit vollen Kräften schöpfen sollte, ergab sich für Schelling während eines Aufenthaltes in Dresden vom 18. August bis zum 1. Oktober 1798. Er traf sich dort mit Friedrich und August Wilhelm Schlegel, mit dessen Frau Caroline, mit Novalis, Fichte, Steffens und dem jungen Gries, dem späteren Calderón-Übersetzer, um die damals allgemein bewunderte Gemäldegalerie zu besuchen. Ein unmittelbarer Reflex aus der damaligen Zusammenkunft dieses illustren Kreises ist festgehalten in dem 1799 im „Athenäum“ erschienenen Gespräch „Die Gemähde“, das August Wilhelm und Caroline Schlegel gemeinsam verfaßten.¹⁸ Schelling selbst gibt in einem Brief vom 20. September 1798 an die Eltern¹⁹ Auskunft über die erfahrene Kunstanschauung und betont dabei die in der „Philosophie der Kunst“ hochstehenden Werke der italienischen Renaissance. „Ich habe alles, was in Dresden merkwürdig ist –, die Galerie, wo die göttlichen Gemähde der Raphaels und Correggios aufbewahrt sind, die Antikensammlung, wo noch in lebendigen Statuen die alte Welt fortlebt – ich habe die ganze weite und herrliche Gegend um Dresden, die zahllosen fruchtbaren Thäler, die Felsgründe bis an die böhmische Gränze verfolgt“.²⁰ Wie schon angesichts des „berühmten fürstlichen Lustgarten Wörlitz“²¹ bekundet Schelling bei dieser Würdigung des ‚Gesamtkunstwerks‘ Dresden die hohe Bedeutung der Verbindung von Natur und Kunst. Eine Verbindung, welche er nun um das Element der anregenden Gesellschaft bereichert und so die zwischenmenschliche Komponente des Frühromantikertreffens herausstreicht: „Die hier angehäuften Schätze der Kunst und der Wißenschaft – die Reize einer außerordentlich mannichfaltigen Natur, herrlicher Umgang mit braven und frohen Menschen – dieß alles hat mich keinen Augenblick verdrüßlich werden lassen, als jetzt, da leider! die Stunde des Abschieds bald schlagen wird.“²²

Die Dresdner Gemäldegalerie befindet sich zur Zeit des ‚Frühromantischen Klassentreffens‘ im umgebauten Stallgebäude am Jüdenhofe, dem heutigen Johanneum.²³ Das Aussehen während

¹⁷ AA III, 1, S. 51-65 u. S. 81-88 (Briefe an die Eltern vom 3. April 1796 u. 1. Juli 1796).

¹⁸ A.W. Schlegel, Gemähde.

¹⁹ AA III, 1, S. 191/192. Die knappen Formulierungen dieses Briefes verleiten Lothar Knatz zu der unhaltbaren Aussage: „Ein tatsächlich nicht übermäßig ausgeprägtes Interesse an der Galerie ist wahrscheinlicher als ein uninteressierter Bericht an den Vater.“ (Knatz 1999, S. 226).

²⁰ AA III, 1, S. 191.

²¹ Ibid. S. 81.

²² Ibid., S. 191/192.

²³ Vgl. die einschlägige Sekundärliteratur zur Dresden-Erfahrung, der Gemäldegalerie und ihrer Rekonstruktion um 1800: Ausst.kat. Dresden 2000, Brink / Henning 2005, Günzel 1997, Heres 1991, Kat. Dresden 1992, Kat. Dresden 2005, Spenlé 2004, Walther 1981, Weber 1999 u. Weber 1999 a.

des Besuchs war geprägt von der klassizistischen Umgestaltung, die der Architekt Johann Christoph Knöffel in den Jahren 1745 und 1746 vornahm [Abb. 1]. Die Anmutung der gesamten Platzsituation mit der Frauenkirche im Hintergrund wird bewahrt in einem Gemälde Bernardo Bellottos, genannt Canaletto, von 1749, welches Schelling bereits gesehen haben mag, da es der Künstler 1751 an die Galerie lieferte [Abb. 2]. Der rechteckige Grundriß der im Obergeschoß befindlichen Galerie wird von einer hufeisenförmigen Hängewand so aufgeteilt, daß eine fensterseitige äußere Galerie entsteht und eine innere, welche vom zentralen Hof erleuchtet wird [Abb. 3]. Auf etwa einhundert Metern Gesamtlänge und über acht Metern Höhe waren in der inneren Galerie italienische Gemälde,²⁴ in der äußeren überwiegend niederländische angebracht.

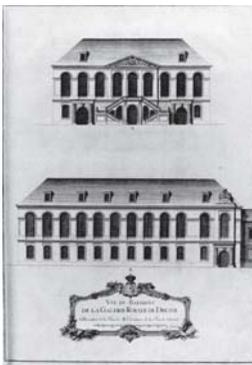


Abb. 1
Michael Keyl: Ansicht des Galeriegebäudes
Aus: Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde, Bd. 2, 1757
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett



Abb. 2
Bernardo Bellotto, gen. Canaletto: Der Neumarkt in Dresden vom Jüdenhofe aus
1749
Leinwand
136 x 236 cm
1748/1749 inventarisiert, Gal.-Nr. 610

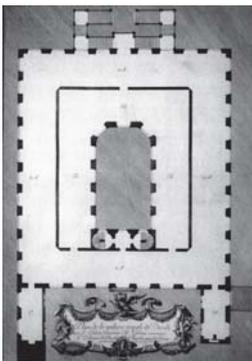


Abb. 3
Michael Keyl: Grundriß des Galeriegebäudes
Aus: Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde, Bd. 1, 1753
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

²⁴ Seit 1754 – dem Jahr des Ankaufs der „Sixtinischen Madonna“ und der dritten Umhängung – war die innere Galerie ausschließlich den italienischen Gemälden vorbehalten und wurde zudem gesäubert von den unteren Kunstgattungen Landschaft und Stilleben. Vgl. Weber 1999 a, S. 186 u. 191.

Da die Gemäldegalerie bis 1855 im selben Gebäude verbleibt, vergegenwärtigt auch noch eine um 1830 radierte Innenansicht des Westflügels der inneren Galerie mit Blick nach Süden die Raumsituation zur Zeit Schellings [Abb. 4]. Obwohl die spezifische Gemäldeanordnung zwischen Schellings Besuch und dieser Zustandsbeschreibung mehrfach verändert wurde, spiegelt doch die Hängungsweise mit ihrer tapetenhaften Wandfüllung und achsensymmetrischen Komposition noch die europäischen Üblichkeiten seit Mitte des 18. Jahrhunderts.²⁵ So ähnlich wie auf dieser Abbildung die Familie wird man sich also auch den flanierenden Frühromantikerkreis vorstellen dürfen.

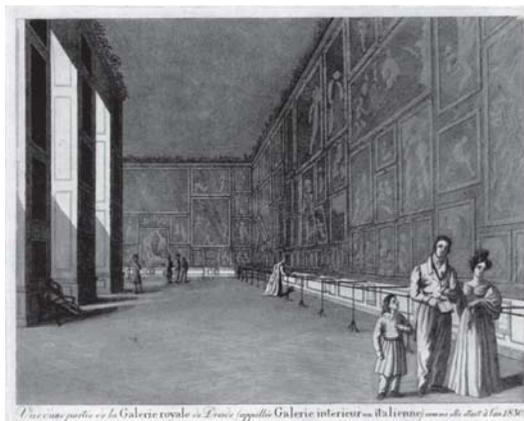


Abb. 4
Innenansicht der Gemäldegalerie Dresden
1830
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-
Kabinett

Im Kontrast zur nachhaltigen Bedeutung des Dresden-Besuchs für seine Anschauung konkreter Kunst hat Schelling seinen Reisebericht an die Eltern erstaunlich knapp gehalten. Doch eine ganze Reihe von anderen Quellen belegt Schellings Dresden-Erfahrung im Kreis der Frühromantiker, das vielleicht lebendigste – neben den hochreflektierten „Gemälde“-Gesprächen – entstammt der Feder der in Dresden ansässigen Pastellmalerin Dora Stock. Am 24. Oktober 1798 schreibt sie an ihre Freundin Charlotte Schiller: „Schlegels waren hier, wie du weißt, und haben sich nach unserm Wunsche entfernt von uns gehalten. Sie hatten die Gallerie in Besitz genommen und haben mit Schelling und Gries fast jeden Morgen da zugebracht. Sie schrieben auf und docirten, dass es eine Freude war. [...] Auch Fichten weihten sie in die Geheimnisse der Kunst ein. Du hättest lachen müssen, liebe Lotte, wenn du die Schlegels mit ihm gesehen hättest, wie sie ihn herum schleppten und ihm ihre Ueberzeugungen einstürmten.“²⁶

1. Hauptstück

Die vor allem in Dresden gewonnenen eigenen Anschauungen leiten Schelling bei der Nennung konkreter Kunstwerke in seinen Schriften und bilden das Fundament empirischer Kenntnisse, welche er in seine kunstphilosophische Systematik einbindet. Schellings Bevorzugung oder Vernachlässigung bestimmter Künstler und ihrer Werke ist neben seinen eigenen Erfahrungen allgemeinen zeitspezifischen Vorlieben verpflichtet. Zu den direkt nachweisbaren Quellen gehört vor allem Johann Joachim Winckelmann mit seinen „Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“ (1755) und der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (1764); außerdem August Wilhelm Schlegels im Winter 1801/1802 in Berlin

²⁵ Vgl. Spenlé 2004, S. 469 u. Walther 1981, S. 78.

²⁶ Tilliette 1974, S. 28.

begonnene und bis zum Wintersemester 1804 gehaltene Vorlesungsreihe „Ueber schöne Litteratur und Kunst“²⁷ die sich Schelling schicken läßt und fleißig exzerpiert.²⁸

Bereits in der Einleitung zur „Philosophie der Kunst“ macht Schelling unmißverständlich deutlich, wie wichtig die „historische[n] Seite der Kunst“ (Abs. 18, 363) als „ein wesentliches Element aller Konstruktion ist“. Er bekräftigt dies in einer Art ‚Rechenschaftsbericht‘, in dem er seine persönlichen Erfahrungen mit Kunst aufzählt. Dabei unterscheidet Schelling bereits die redende Kunst von der bildenden und hebt seine Kenntnisse der ersteren hervor, deren geschichtlich umfassendes Studium er „eine lange Zeit mit Ernst betrieben“ hat. Über die bildende Kunst hingegen sagt Schelling ohne jede Spezifizierung aus, daß er Anschauung ihrer Werke gehabt habe. Interessanterweise fügt er den „Umgang mit ausübenden Künstlern“ als dritten Punkt an. Dabei bildet Schelling zwei Kategorien und unterscheidet die ebenso uneinigen wie unverständigen Künstler, denen er eine Mitverantwortung für den Niedergang der Gegenwartskunst gibt von denjenigen Künstlern, welche die Kunst nicht nur glücklich ausüben, sondern darüber hinaus auch philosophisch über sie nachdenken.

Schelling begründet die Notwendigkeit seiner „Philosophie der Kunst“ also auch aus der Geistlosigkeit seiner Gegenwart, in der sich das Kunsturteil sogar bezüglich der ersten Begriffe im „Zustand des Widerspruchs und der Entzweiung“ (Abs. 19, 350) befindet. Von „den ersten Grundsätzen aus“ soll deshalb „die absolute Ansicht der Kunst auch in Bezug auf ihre Formen“ durchgeführt werden. Diese Formuntersuchung beseitigt die bestehenden falschen Urteile und führt bis zu den konkreten Gegenständen der Kunstgeschichte herab. Eine daraus erwachsende historische Konstruktion der Kunst rechtfertigt sich durch den „allgemeine[n] Dualismus des Universum“ (Abs. 20, 350), der „in dem Gegensatz der antiken und modernen Kunst“ für das Gebiet der Kunst greifbar ist. Da für Schelling unter Konstruktion die „Aufhebung von Gegensätzen“ zu verstehen ist, besteht für ihn die wesentliche Aufgabe einer wissenschaftlichen Konstruktion der Kunst „in der Darstellung der gemeinschaftlichen Einheit“. Sie hat als Quelle der Gegensätze zu gelten; Gegensätze, die in der Kunst durch ihre Zeitabhängigkeit, ihre historische Konkretion verursacht werden. Schelling steht damit vor dem Problem, eine zeitunabhängige Einheit als Grund zeitabhängiger Gegensätze darstellen zu müssen.

Schelling befaßt sich bereits in seinen frühen Schriften mit dem Begriff der Konstruktion. So schreibt er in der 1797 erschienenen „Allgemeinen Uebersicht der neuesten philosophischen Litteratur“ über das Verhältnis von Konstruktion und Anschauung: „Nun muß aber die Philosophie, wenn sie evident werden soll, von der ursprünglichsten Construction ausgehen; es fragt sich also, was die ursprünglichste Construction *für den innern Sinn sey?*“²⁹ Dabei rekurriert Schelling auf Kants „Critik der reinen Vernunft“, in der es zu diesem Themenkreis heißt: „Die *philosophische Erkenntniß* ist die *Vernunfterkentniß* aus *Begriffen*, die mathematische aus

²⁷ 1801/1802: Kunstlehre, 1802/1803: Klassische Literatur, 1803/1804: Romantische Literatur. Unter dem Titel „Ueber Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters“ bringt August Wilhelm Schlegel einen Teil dieser Vorlesungen in der „Europa“ seines Bruders 1803 zum Druck.

²⁸ Vgl. die Briefe an A.W. Schlegel vom 3. September 1802 (Plitt I, S. 390-399, bes. S. 398/399) und vom 4. Oktober 1802 (ibid., S. 405-412, bes. S. 408/409).

²⁹ AA I, 4, S. 57-190, hier S. 171.

der *Construction* der Begriffe. Einen Begriff aber *construieren*, heißt: die ihm correspondirende Anschauung a priori darstellen. Zur Construction eines Begriffs wird also eine *nicht empirische* Anschauung erfordert³⁰. Für den Schelling der identitätsphilosophischen „Philosophie der Kunst“ ist Konstruktion die Darstellung des Besonderen im Allgemeinen. Er denkt dabei „ein Allgemeines, das nicht der Reflexionsbegriff des Allgemeinen gegenüber dem Begriff eines Besonderen ist, sondern das die ‚Idee‘ der Einheit eben des Reflexionsgegensatzes von Allgemeinem und Besonderem ist.“³¹

Ebenfalls noch in der Einleitung zur „Philosophie der Kunst“ gelangt Schelling im übergreifenden Zusammenhang mit diesem Projekt zur „Konstruktion der Kunst“ auf die Höhe seines spekulativen Gedankens und entwirft eine Systematik, welche für die gesamte Schrift bestimmend bleibt. Der absolute Identitäts- oder Indifferenzpunkt nämlich „ist notwendig wieder in jeder besonderen Einheit“ (Einleitung, Abs. 28, 367) und zwar so, daß „in jeder dieser besonderen Einheiten wieder alle Einheiten, also alle Potenzen wiederkehren“. Für das in einer „Philosophie der Kunst“ virulente Verhältnis von Kunst und Philosophie bedeutet dies, daß alle von der Philosophie im Idealen durchlaufenen Potenzen von der Kunst im Realen durchlaufen werden. Von den allgemeinen Überlegungen zur Systematik steigt Schelling hinab zu einem die „Philosophie der Kunst“ strukturierenden Schema, welches auch konkrete Einzelwerke erfaßt. Dazu unterscheidet er die bildende von der redenden Kunst, setzt sie mit der realen und idealen Reihe der Philosophie gleich und verbindet beide Reihen und Einheiten im übergreifenden Dritten der Indifferenz. Da die reale und ideale Einheit für sich jeweils absolut sind, müssen in ihnen die drei Einheiten wiederkehren, nämlich die reale, die ideale und die Indifferenz beider. Diesen Einheiten weist Schelling die besonderen Kunstformen zu: In der realen Einheit – also der bildenden Kunst – entspricht die reale Einheit der Musik, die ideale der Malerei und die indifferente der Plastik. Innerhalb der idealen Einheit – also der redenden Kunst – entspricht die reale Einheit der Lyrik, die ideale dem Epos und die indifferente dem Drama. Zur horizontalen Systematik der drei Einheiten tritt schließlich mit der historischen Zuordnung der konkreten Werke eine vertikale Gliederung der Kunst in antik und modern.

Schelling weist die drei Einheiten auch innerhalb der Musik an deren Grundeigenschaften nach. Dabei steht der Rhythmus für die reale, die Modulation für die ideale und die Melodie für die indifferente Seite. Und ebenfalls in „der Malerei wiederholen sich alle Formen der Einheit, die reale, ideale und die Indifferenz beider. [...] Die besonderen Formen der Einheit, sofern sie in der Malerei zurückkehren, sind: Zeichnung, Helldunkel und Colorit. – Diese drei Formen sind also gleichsam die allgemeinen Kategorien der Malerei.“ (§ 87, Abs. 1/2, 519). Indem Michelangelo als der paradigmatische Künstler der Zeichnung bestimmt wird, ebenso wie Correggio als derjenige des Helldunkels und Tizian als derjenige des Kolorits, füllt Schelling diese Struktur mit Leben.

„Wenn man von Zeichnung rein als solcher sprechen will, so muß man Michel Angelo nennen. Er bewies seine tiefe Kenntniss schon in einem der frühsten Werke, einem Carton, den

³⁰ Kant, CrV, S. 741.

³¹ Krings 1982, S. 346. Vgl. auch Hennigfeld 1973, S. 5-9 (bes. S. 6, wo es heißt: „[...] Konstruieren ein Aufheben von Gegensätzen zur Einheit ist.“) u. Jacobs 2004, S. 76.

man nur noch durch Benvenuto kennt (Beschreibung eines Ueberfalls nackter Krieger im Arno).“ (§ 87, Abs. 21, 530). Mit dem erwähnten Karton ist die „Schlacht von Cascina“ gemeint. Bei diesem Werk handelt es sich um einen nur anhand von Vorzeichnungen und einer Kopie [Abb. 5] rekonstruierbaren Entwurfskarton von 1504/1505 für ein Fresko, das Michelangelo im Wettbewerb mit Leonardos „Schlacht von Anghiari“ ausführte. Neben der Erwähnung bei Vasari kennen wir dieses Kunstwerk durch eine Beschreibung in Benvenuto Cellinis zwischen 1558 und 1559 verfaßter



Abb. 5
Michelangelo: Die Schlacht von Cascina
(Verlorener Entwurfskarton, 1504/1505)
Kopie Bastiano da Sangallos
1542
Grisaille auf Papier

Autobiographie, auf die Schelling unmittelbar verweist und welche er in der Übersetzung Goethes gekannt haben dürfte. Der größte Teil der Übersetzung erschien in den Jahrgängen 1796 und 1797 von Schillers „Horen“ bevor die erste Buchausgabe 1803 publiziert wurde. Die auf die Schlacht von Cascina sich beziehenden Passagen lauten: „Michelagnolo [...] hatte eine Menge Fußvolks vorgestellt, die bei dem heißen Wetter sich im Arno badeten, der Augenblick war gewählt, wie unverhofft das Zeichen zur Schlacht gegeben wird und diese nackten Völker schnell nach den Waffen rennen“.³²

Michelangelo Buonarroti,³³ der sich selbst Michelagnolo schrieb, schuf die Schlacht von Cascina in den Jahren 1504 und 1505.³⁴ Die Zeichnung auf Karton („ignudi più grandi del naturale“)³⁵ für ein Fresko in der Sala del Consiglio im Florentiner Palazzo della Signoria ist verloren, und das Fresco selbst wurde nie ausgeführt. Eine wesentliche Quelle für die Rekonstruktion des vollständigen Entwurfes (oder wenigstens seines größtmöglichen Teiles) ist die abgebildete Grisaille-Kopie des Kartons im Besitz von Lord Leicester in Holkham, die 1542 von Bastiano da Sangallo auf Papier angefertigt wurde.

Nach der Kennzeichnung der realen Form innerhalb der idealen bildenden Kunst wendet sich Schelling mit dem Helldunkel der idealen Form innerhalb der Malerei zu und setzt sich bei dieser Gelegenheit über mehrere Seiten hinweg mit Correggio auseinander. Auf Bemerkungen zum natürlichen Helldunkel und der damit zusammengedachten Luftperspektive folgt eine Annäherung an die künstlerische Bedeutung des Helldunkels: „Das Helldunkel ist der eigentlich magische Theil

³² Goethe, Cellini, S. 32/33. Vgl. auch die Bemerkungen Goethes zum „Carton des Michel Angelo“ in seinem Anhang zur Übersetzung, *ibid.*, S. 460-462.

³³ Vgl. die allgemeine Sekundärliteratur zu Michelangelo: Dussler 1974, Einem 1973, Frey 1887, Lammel 1981, Murray 1984, Tolnay 1943-1960, Vecchi 1984 u. Zöllner 2007.

³⁴ Vgl. die einschlägige Sekundärliteratur zur „Schlacht von Cascina“: Gould 1966, Thode 1908-1913, Bd. 1, S. 95-110, Tolnay 1943-1960, Bd. 1, S. 209-219, Wilde 1944, Wilde 1953 u. Wilde 1953 a.

³⁵ Tolnay 1943-1960, Bd. 1, S. 209.

der Malerei, indem es den Schein aufs höchste treibt. [...] Durch die Künste des Helldunkels ist es sogar möglich geworden, die Bilder ganz selbständig zu machen, nämlich die Quelle des Lichts in sie selbst zu versetzen, wie in jenem berühmten Gemälde des Correggio, wo ein unsterbliches Licht, von dem Kinde ausgehend, die dunkle Nacht mystisch und geheimnisvoll erleuchtet.“ (§ 87, Abs. 29, 533). Bei diesem ebenso ergriffen wie ergreifend als konkretes Paradigma der Helldunkelmalerei beschriebenen Bild handelt es sich um Correggios zwischen 1522 und 1530 als Ölgemälde auf Pappelholz geschaffene „Heilige Nacht“ [Abb. 6].³⁶ 1746 gelangte das Werk aus der Galerie in Modena nach Dresden, wo es bis 1855 in der Galerie am Jüdenhof Aufstellung fand, bevor es in den „Semperbau“ am Zwinger umzog. Schelling, welcher im Absatz zuvor noch einmal die hohe Bedeutung der eigenen Anschauung hervorhebt, stand diesem großformatigen, 256 mal 188 Zentimeter messenden Werk in der Dresdener Gemäldegalerie gegenüber und es sei daran erinnert, daß Coreggio neben Raffael der einzige Künstler war, den der junge Hauslehrer schon in seinem knappen Reisebericht an die Eltern hervorgehoben hat.³⁷ Näheres zu Correggio konnte Schelling nicht nur aus den Schriften August Wilhelm Schlegels³⁸ in Erfahrung bringen, sondern auch aus Betrachtungen von Anton Raphael Mengs,³⁹ den die „Philosophie der Kunst“ wenig später ausdrücklich, aber ablehnend nennt.⁴⁰ Weitere zeitgenössische Erwähnungen Correggios finden sich in Johann Dominik Fiorillos „Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten“ und zwar im zweiten, 1801 erschienen Band „Die Geschichte der Venezianischen, Lombardischen und der übrigen Italiänischen Schulen enthaltend“⁴¹ und in Winckelmanns Werken „Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“⁴² und „Geschichte der Kunst des Alterthums“.⁴³ Schließlich ist hinzuweisen auf eine bildhafte Anregung der Zeit, welche



Abb. 6
Correggio: Die Heilige Nacht
1522-1530
Öl auf Pappelholz
256 x 188 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Inv.-Nr. 152

³⁶ Vgl. die einschlägige Sekundärliteratur zu Correggio und zu dessen Gemälde „Die Heilige Nacht“ (Inv.-Nr. 152 der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister): Bottari 1990, Fornari 1994, Gould 1976 [zu den Gemälden in Dresden bes. S. 201-207], Ausst.kat. Dresden 2000 u. Mecklenburg 1970.

³⁷ AA III, 1, S. 191.

³⁸ A.W. Schlegel, Gemählde, S. 61-66, 109, 115 u. A.W. Schlegel, Kunstlehre, S. 166/167, 171, 196.

³⁹ Vgl. etwa Mengs, Gedanken, S. 229.

⁴⁰ § 87, Abs. 32, 534.

⁴¹ Fiorillo, Geschichte II, S. 251-320.

⁴² Winckelmann: Gedancken, S. 13.

⁴³ Winckelmann, Geschichte, S. 29, 225.



Abb. 7

Correggio: Die Heilige Nacht
 Aus: Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

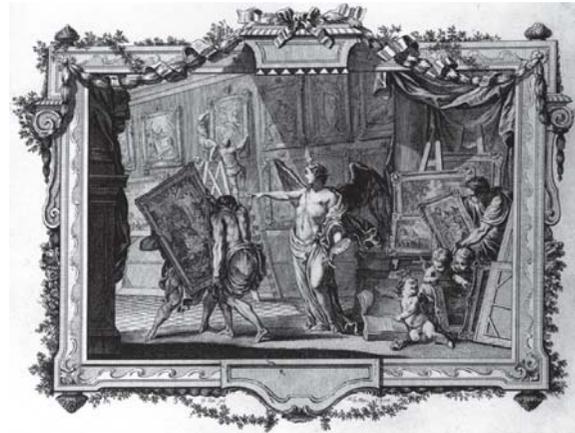


Abb. 8

Correggio: Die Heilige Nacht
 Titelvignette
 Aus: Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

Schelling sicher gekannt hat: Der Galeriekatalog „Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde“ hält nicht nur eine aufwendige Reproduktion der „Heiligen Nacht“ bereit [Abb. 7], sondern zeigt als Titelvignette des zweiten Bandes eine Darstellung der Aufhängung dieses Bildes vorn links [Abb. 8].

Seine Überlegungen zum Helldunkel zuspitzend, erläutert Schelling den über Winckelmann vermittelten Bezug der Kunst- zur Literaturgeschichte wie folgt: „Dieses sage ich nicht zum Nachtheil des Correggio; er ist der erste und einzige in seiner Sphäre (ja dieser göttliche Mensch ist eigentlich der Maler aller Maler), wie Michel Angelo in der seinigen, der Zeichnung, obgleich das höchste und wahrhaft absolute Wesen der Kunst nur in dem Raphael erschienen.“ (§ 87, Abs. 37, 537). Einerseits läßt Schelling somit keinen Hierarchie-Streit aufkommen, denn jeder paradigmatische Künstler erreicht das je Höchste in seiner Sphäre, andererseits schwebt Raffael als Künstler aller Künstler über den ‚reinen‘ Vertretern einer speziellen Kunstform. Das in Bezug auf Correggio geäußerte „Maler aller Maler“ dagegen ist aus dem Identitätssystem der Kunstphilosophie gedacht und bezeichnet nicht eine alle überragende Stellung, sondern beschreibt seine künstlerische Position, weil das von ihm vertretene Helldunkel das ideale und damit das malerische Moment der Malerei ausmacht. Mit der Höchstschtzung Raffaels außerhalb einer paradigmatischen Funktion ergibt sich aus der Konfrontation mit konkreten Künstlern eine beachtenswerte Verschiebung der

herrschenden Systematik. Zu der realen Zeichnung, dem idealen Helldunkel und dem noch auszuführenden indifferenten Kolorit, tritt an dieser Textstelle fast unmerklich ein hierarchisch über dem Indifferenten anzusiedelnder systematischer Ort.

Die dritte Form der Malerei bestimmt Schelling nach der realen Zeichnung und dem idealen Helldunkel als Indifferenz beider, nämlich als diejenige Form, welche „Licht und Körper also als wahrhaft eins darstellt. Diese Form ist das Colorit.“ (§ 87, Abs. 39, 539). „Wer die Gemälde des Tizian gesehen hat, dessen, der in dieser Beziehung als der Erste zu nennen ist, hat von selbst die Einsicht und das Gefühl, daß eine vollkommeneren Identification des Lichts und des Stoffes nicht denkbar sey, als er erreicht hat.“ (§ 87, Abs. 45, 540).

Obwohl also Tizian⁴⁴ als Paradigma des Kolorits fungiert, nennt Schelling kein konkretes Kunstwerk, um seine Behauptungen zu illustrieren. Dies ist umso erstaunlicher, als Schelling während seines Dresden-Besuchs sicher mehrere Gemälde Tizians gesehen hat. Über den eigenen Augenschein hinaus konnte Schelling Kenntnisse über Tizian zudem aus den einschlägigen Schriften August Wilhelm Schlegels⁴⁵

und Winkelmanns⁴⁶ beziehen. Die Gemäldegalerie Alte Meister Dresden besitzt bereits seit dem 18. Jahrhundert fünf Werke Tizians unter denen „Der Zinsgroschen“ (um 1516) [Abb. 9]⁴⁷ einen bleibenden Eindruck hinterlassen hat und somit am ehesten das Gemälde ist, welches Schelling vor seinem inneren Auge wachrief, als er diese Zeilen verfaßte. Ausdrücklich erwähnt er nämlich Tizian im ikonographischen Zusammenhang seiner kurzen Morgenblatt-Schrift „Bild vom Zinsgroschen“ von 1807.⁴⁸ Da es dort über das titelgebende Gemälde Johann Peter Langers vergleichend heißt „wie Titian z. B. bloß mit drei Figuren“,⁴⁹ kann nur der Schelling aus Dresden bekannte Tizian gemeint sein.

Die in der Gemäldegalerie Dresden befindlichen Werke Tizians lassen auf ihre je eigene Weise eine anschauliche Verdeutlichung dessen zu, was Schelling kurz zuvor über die künstlerische

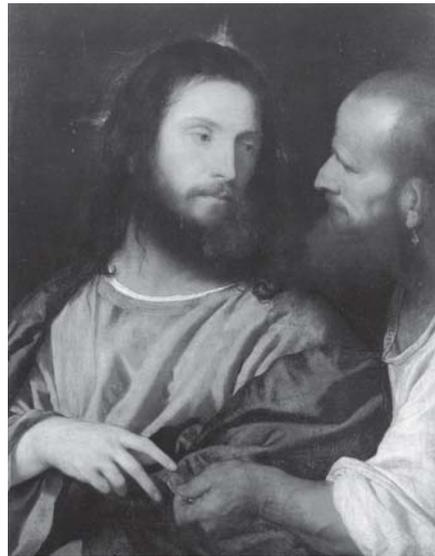


Abb. 9
Tizian: Der Zinsgroschen
Um 1516
Öl auf Pappelholz
75 x 56 cm
Bezeichnet rechts am Kragen des Pharisäers:
„TICIANVS. F.“
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Inv.-Nr. 169

⁴⁴ Vgl. die einschlägige Sekundärliteratur zu Tizian: Hetzer 1948, Hope 1980, Panofsky 1969, Pedrocchio 2000, Rosand 1982 u. Wethey 1969-1975.

⁴⁵ A.W. Schlegel, Gemählde, S. 56, 91-93 u. A.W. Schlegel, Kunstlehre, S. 178, 184, 197.

⁴⁶ Winkelmann, Geschichte, S. 29.

⁴⁷ Bezeichnet rechts am Kragen des Pharisäers: „TICIANVS. F.“ Öl auf Pappelholz, 75 x 56 cm. Inv.-Nr. 169. 1746 aus der herzoglichen Galerie in Modena.

⁴⁸ SW VII, S. 544-548.

⁴⁹ Ibid., S. 545. Zu Johann Peter Langer vgl. Stern 1930.

Gestaltung des Inkarnats – für ihn „höchste Aufgabe des Colorits“ (§ 87, Abs. 43, 540) – sagt: „Die höchste Vermählung des Lichtes mit dem Stoffe, so daß das Wesen ganz Stoff und ganz Licht wird, geschieht in der Produktion des Fleisches. Das Fleisch ist das wahre Chaos aller Farben und eben deßhalb keiner besonderen ähnlich, sondern die unauflöslichste und schönste Mischung aller.“ (§ 87, Abs. 42, 540).⁵⁰

Musik und Malerei werden schließlich in der Vorlesung über die „Philosophie der Kunst“ ergänzt durch die Unterteilung der Plastik in Architektur, Basrelief und Skulptur. So ergeben sich letztlich drei Dreiergruppen, deren Systemstellung festgelegt wird durch die Zuordnung zur realen, idealen oder indifferenten Reihe. Dieses triadische System veranschaulicht Schelling durchweg mit einer beachtlichen Anzahl konkreter Kunstwerke. Es kann an Schellings Umgang mit den Werken gezeigt werden, daß dieses feingliedrig ausdifferenzierte Raster zwar gelegentlich mit Kunstwerken gefüllt wird, deren Einpassung kunsthistorisch bedenklich ist, trotzdem offenbart die systematische Behandlung oft genug hochinteressante Aspekte der Werke. So läßt sich etwa die direkte Wirkung des Systemdenkens auf Qualitätskriterien für konkrete Kunstwerke belegen. Umgekehrt ist Schelling bereit, seine systematischen Vorgaben angesichts der betrachteten Kunstwerke zu variieren. Summe dieser auch für sich selbst stehenden kunsthistorischen Einzelergebnisse ist der Nachweis eines dynamischen Wechselverhältnisses von kunstphilosophischem System und konkreten Kenntnissen. Keineswegs handelt es sich innerhalb der Schellingschen Kunstphilosophie um ein bloßes Einpassen kunsthistorischer Details in ein bestehendes systematisches Raster.

Schelling benutzt gerade hinsichtlich der konkreten Kunst etliche Quellen und macht überdies viele verborgene Anleihen. Dennoch ist die „Philosophie der Kunst“ keine bloße Versammlung fremden Wissens und Materials, sondern die produktive Verwandlung dieser Einflüsse durch Koppelung persönlicher Anschauung mit identitätsphilosophischer Spekulation. Das System wird erst lebendig durch die Beispiele der bildenden Kunst und die Werke gewinnen ureigene Interpretation und kunstgeschichtliche Stellung allein aus der systematischen Einordnung.

2. Hauptstück

Es sei nun ein Blick geworfen auf die Rede „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur“, in welcher Schelling 1807 den Kern seiner Kunstphilosophie mit aller Klarheit und Eleganz herausstellt: Die Nachahmung der Kunst soll sich auf die *Natura naturans*, nicht auf die *Natura naturata* richten. Das an konkreten Werken veranschaulichte kunstphilosophische Schema der Akademierede weicht von demjenigen der „Philosophie der Kunst“ ab, indem es sich von der triadischen Identitätsstruktur löst. Dagegen zeigt es sich geprägt von einem ausdrücklich der kunsthistorischen Entwicklung entsprechenden Verhältnis von Materie und Seele. Am Beginn

⁵⁰ Diderots Schrift „*Essai sur la peinture*“, welche Schelling in einer Fußnote als literarische Herkunft seiner Kenntnisse angibt, erscheint erstmals 1766 in Zeitschriftenheften und 1795 als Buch. Goethe publiziert seine mit begleitenden Anmerkungen versehene Übersetzung „Diderots Versuch über die Malerei“ 1798/1799 in den „Propyläen“. Das ausgeprägte Interesse in Deutschland an Diderots Werk belegt überdies die Ende 1796 erschienene Übersetzung von Carl Friedrich Cramer (*Diderot, Versuche*). Zur seelenspiegelnden Kraft des Inkarnats vgl. Goethe, *Diderot*, S. 548/549.

steht Michelangelo für ein Übergewicht der Materie über die Seele, der Ausgleich erfolgt in der Kunst Correggios, bevor eine Verschiebung zugunsten der Seele im Werk Renis zu verzeichnen ist. Michelangelo und Correggio nehmen bereits in der „Philosophie der Kunst“ die paradigmatischen Positionen für Zeichnung und Helldunkel ein, doch der das indifferente Kolorit vertretende Tizian wird in der Akademierede durch die Seelen-Malerei Guido Renis ersetzt. Gleichzeitig mit der Wandlung im System vollzieht sich ein Wandel der konkreten Beispiele, ohne daß ein klarer Vorrang erkennbar wäre. Schelling könnte das System abgewandelt haben, um Reni besser einbeziehen zu können oder aber Reni genannt haben, um das System angemessener zu illustrieren. Tertium datur. Schellings Kunstphilosophie offenbart auch hier ein ebenso dynamisches wie fruchtbares Wechselverhältnis von systematischem Anspruch und kunsthistorischer Werkkenntnis.

Der Kreisschluß des Verhältnisses von Seele und Materie nämlich erfolgt durch eine neue (keine höhere!) Kunststufe, in welcher das in der Malerei prinzipiell gegebene Übergewicht der Seele eigens betont wird.

Dies geschieht geschichtlich bei Guido Reni, dem „eigentliche[n] Maler der Seele“ (Abs. 48, Rede 320): „Dahin scheint uns sein ganzes, oft ungewisses und in manchem Werke ins Unbestimmte sich verlierendes Streben gedeutet werden zu müssen, dessen Aufschluß neben vielleicht wenigen andern das Meisterbild seiner Kunst geben möchte, das in der großen Sammlung unseres Königes zur allgemeinen Bewunderung aufgestellt ist. In der Gestalt der gen Himmel erhobenen Jungfrau ist alles plastisch Herbe und Strenge bis auf die letzte Spur getilgt; ja scheint nicht in ihr die Malerei selbst, wie die freigelassene der harten Formen entbundene Psyche auf eignen Fittichen sich zur Verklärung emporzuschwingen? Hier ist kein Wesen, das mit entschiedener Naturkraft nach außen besteht; Empfänglichkeit und stille Duldsamkeit drückt alles an ihr aus, bis auf jenes leichtvergängliche Fleisch, dessen Eigenschaft die welsche Sprache mit dem Namen der morbidezza bezeichnet, ganz verschieden von dem mit welchem Raphael die herabkommende Himmelskönigin bekleidet, wie sie dem anbetenden Papst und einer Heiligen erscheint.“ (Abs. 48, Rede 320/321).

Mit Renis „Meisterbild“ ist offenkundig das Gemälde „Die Himmelfahrt Mariae“ [Abb. 10]⁵¹ gemeint, welches Schelling in der Münchener Sammlung, für die es erst kurz zuvor angeschafft



Abb. 10
Guido Reni: Die Himmelfahrt Mariae
Vollendet 1642
Öl auf Seide
295 x 208 cm
München, Alte Pinakothek
Inv.-Nr. 446

⁵¹ Vgl. die einschlägige Sekundärliteratur zu Guido Reni: Ausst.kat. Frankfurt a. M. 1988, Ausst.kat. Wien 1988, Dückers 1967, Gnudi / Cavalli 1955, Pepper 1984, Schmidt-Linsenhoff 1979 u. Spear 1997; speziell zur „Himmelfahrt Mariae“ vgl. überdies Kultzen 1999.

wurde, selbst in Augenschein nehmen konnte. Guido Reni vollendete es 1642 als 295 mal 208 Zentimeter großes Ölgemälde auf Seide. Die Auslieferung des bereits 1631 von Marchese Rangioni in Auftrag gegebenen Bildes für die Konfraternität von S. Maria degli Angioli in Spilamberto bei Modena erfolgte im April 1642. Bis zu seinem baldigen Verkauf an eine unbekannte Person aus Bologna wegen totaler Verschuldung der Kommune blieb das Werk nur bis 1661⁵² in der Kirche von Spilamberto. Die Spuren seiner Herkunft verlieren sich, bis das Gemälde in die Sammlung des Kurfürsten von Düsseldorf gelangt. Im Winter 1805/1806 wird die Galerie aufgrund der kriegsbedingten Gefährdung nach München ausgelagert und schließlich in die kurbayerische Sammlung eingegliedert. Heute befindet sich das Gemälde in der Alten Pinakothek.⁵³

Mit Renis „Himmelfahrt“ gibt Schelling das erste Beispiel in seiner Rede, welches noch nicht in der „Philosophie der Kunst“ erwähnt wurde und stellt es zur Betrachtung von Differenzen der ebenfalls zuvor noch nicht konkret ausgewiesenen „Sixtinischen Madonna“ Raffaels [Abb. 11]⁵⁴ gegenüber. Der Künstler schuf die „Sacra conversazione“ 1512/1513 in Öl auf einer 265 mal 196 Zentimeter großen Leinwand. Bei den beiden so ähnlichen und miteinander verglichenen Gemälden handelt es sich um die einzigen konkreten Werkbeispiele, welche allein in der Akademierede auftauchen, ohne in den vorangegangenen Vorlesungen schon Erwähnung gefunden zu haben. Raffaels „Sixtina“ kannte Schelling aus eigener Anschauung in Dresden – seit 1753/54 befand sich das Gemälde hier –⁵⁵ und nennt wenig später⁵⁶ Fiorillos „Geschichte der zeichnenden Künste“⁵⁷ als genutzte Quelle.

Im zusammenfassenden Rückblick auf den Gedankengang der „Rede“ erweist sich, daß die Entwicklung von der Materie zur Seele die drei künstlerischen Positionen Michelangelo, Correggio und Reni durchläuft. Raffaels einzigartiger systematischer Ort befindet sich an der von Correggio eingenommenen Stelle des Gleichgewichts von Seele und Materie, allerdings als eine übergeordnete



Abb. 11
Raffael: Sacra conversazione (Sixtinische Madonna)
1512/1513
Öl auf Leinwand
265 x 196 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister
Inv.-Nr. 93

⁵² Pepper 1984 datiert auf 1663.

⁵³ Inv.-Nr. 446.

⁵⁴ Vgl. die allgemeine Sekundärliteratur zu Raffael: Ausst.kat. Coburg 1984, Ausst.kat. London 2004, Dussler 1971, Eberhardt 1972, Jones / Penny 1983, Löhneysen 1992, Oberhuber 1999 u. Shearman 1972 und die einschlägige Sekundärliteratur zur „Sixtinischen Madonna“: Brink / Henning 2005, Hetzer 1947, Ladwein 1998, Oberhuber 1999, S. 132-134, Putscher 1955, Rohlmann 1995, Walther 1983 u. Walther 2004.

⁵⁵ Inv.-Nr. 93 der Gemäldegalerie Alter Meister.

⁵⁶ Anm. zu Abs. 51, Rede 324/325.

⁵⁷ Fiorillo, Geschichte I, S. 286.

Position. Auf der Grundlinie Michelangelo-Correggio-Reni erhebt sich Raffael in der Mitte und vollendet das historisch-systematische Schema als Spitze eines Dreiecks.

Nachklang

Wollte man Schellings Kunstphilosophie abschließend in einer Nußschale auf dem weiten Meer ästhetischer Theorien aussetzen, so ließe sich sagen, daß er der Kunst von der Mimesis der *Natura naturata* abrät und die Mimesis der *Natura naturans* empfiehlt. Mit der Nachahmung einer schöpferischen Kraft in der Natur öffnet sich im gedanklichen Raum die Möglichkeit abstrakter Kunst. Als ein Beleg der Nähe von Schelling zur Kunsttheorie der Abstraktion kann etwa der berühmte Beginn aus Paul Klees 1918 begonnenem und 1920 veröffentlichtem Text „Schöpferische Konfession“ angeführt werden: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar. Das Wesen der Graphik verführt leicht und mit Recht zur Abstraktion.“⁵⁸ Doch Schelling geht nach dem idealen keinen realen Schritt auf die Kunst zu. Auch die zeitgenössische Avantgarde – allen voran Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich – wurde von ihm nicht ernstlich wahrgenommen, obwohl gerade hier eine Kunst erwuchs, deren selbstgeschaffene Mythologie und symbolische Systematik etliche Berührungspunkte geboten hätte.

Ein systematischer Grund dieses Verharrens im Feld seiner klassizistischen Prägung liegt in Schellings Bestimmung der menschlichen Gestalt zum höchsten Gegenstand der Kunst. Sofern die Kunst unmittelbarer Ausdruck der Vernunft sein soll und in dieser Bestimmung an die Darstellung des Menschen gebunden wird,⁵⁹ ist der Weg zur Abstraktion grundsätzlich verbaut. Zur Erreichung einer gegenstandslosen Kunst mußten in der Zeit nach Schelling folglich zwei wesentliche Hürden genommen werden: Zunächst mußten neben der menschlichen Gestalt andere Gegenstände in den Rang würdiger Symbole aufsteigen, wie dies um 1800 in der Landschaftsmalerei geschah. Der zweite grundsätzliche Schritt war die Lösung vom Gegenstand selbst. Ein Zweig der Kunstgeschichte, beginnend mit dem wie Schelling 1775 geborenen William Turner, ließ das Dargestellte zunehmend hinter der Darstellungsart verschwinden. Damit erhielt das Material der Darstellung einen nie gekannten Eigenwert und eröffnete den Horizont, hinter dem der dargestellte Gegenstand schließlich ganz verschwinden konnte. Dies geschah freilich erst im 20. Jahrhundert. Schellings Kunstphilosophie aber konnte dafür bereits 100 Jahre zuvor die Idee liefern.

Trotz seiner philosophischen Modernität verbleibt Schelling in der Tradition von Nachahmungstheorien und auch sein persönlicher Kunstgeschmack verharrt im Stilrepertoire des Klassizismus. Dies zeigt sich etwa an seinen Verehrung ausdrückenden Beiträgen zum Werk des Malers Joseph Anton Koch⁶⁰ oder in seiner Beziehung zu Bertel Thorvaldsen, den er beauftragt mit

⁵⁸ Klee 1920, S. 76.

⁵⁹ Am deutlichsten formuliert in § 87, Abs. 60, 546 u. § 123, Abs. 1/2, 602.

⁶⁰ Die ausgedehnte Beschäftigung mit Koch ist ein wichtiger Beleg für Schellings Neigung zum Klassizismus. Sie soll hier aber nicht eigens behandelt werden, da sie bereits bei Knatz 1999 (S. 240-242) deutlich herausgestellt wurde. Gegen ein übergreifendes Argumentationsmuster bei Knatz sei bemerkt, daß die häufigen Einlassungen auf konkrete Werke Kochs eher für ein überdurchschnittlich großes Interesse Schellings an der bildenden Kunst seiner Gegenwart sprechen als dagegen.

der Ausführung des letztendlich nie aufgestellten Grabmonuments der im Jahr 1800 fünfzehnjährig verstorbenen Auguste Böhmer, der Tochter Carolines aus erster Ehe.⁶¹ Als besonders aufschlußreich für Schellings Nähe zum Klassizismus erweist sich auch seine Schrift „Kunstgeschichtliche Anmerkungen zu Johann Martin Wagners Bericht über die Aeginetischen Bildwerke“,⁶² in welcher er 1817 den Klassizismus unmittelbar aus dessen Antiken-Verständnis begreift. Seinem Bruder Karl stellt Schelling diese Schrift in einem Brief vom 7. Januar 1817 vor als eine Arbeit, „die ich übernommen hatte, nämlich einen Bericht des Malers Wagner über die unserem Kronprinzen gehörigen äginetischen Kunstwerke zu redigieren und für den Druck zuzubereiten“.⁶³

1811 wurden die Giebelskulpturen des archaischen Aphaiatempels gefunden und ein Jahr später von dem Würzburger Maler Johann Martin Wagner (1777-1858) im Auftrag des bayerischen Kronprinzen Ludwig ersteigert. Den Bericht schrieb Wagner in Rom, wohin die Werke 1815 überführt wurden. Für den in Frage stehenden Zusammenhang ist freilich nicht so sehr Schellings Gefallen an dieser noch nicht persönlich in Augenschein genommenen griechischen Skulpturengruppe von Interesse, sondern seine Begeisterung für den zeitgenössischen Umgang mit der Antike in der Kunst des Klassizismus. Deshalb gilt die Aufmerksamkeit nicht den später von Thorvaldsen ergänzten und in Klenzes Glyptothek aufgestellten Skulpturen aus den Giebelfeldern des Aphaiatempels in Ägina,⁶⁴ sondern einer vergleichsweise knappen Bemerkung zum klassizistischen Künstler Johann Martin Wagner. Schelling stellt ihn in seinem „Vorbericht des Herausgebers“ nämlich vor als den „Verfasser des nachfolgenden Aufsatzes, der [...] einen ursprünglichen, durch Homer und Anschauung des Alterthums genährten Sinn für den Heldengeist griechischer Vorzeit durch ein schon vor acht Jahren vollendetes großes Gemälde, den Rath der Griechen vor Troja vorstellend, beurkundet hat“.⁶⁵ Wagner weist sich also durch ein konkretes Kunstwerk als Kenner der Antike aus!

Der gelehrte Maler, um dessen Protektion Schelling von Goethe in einem Brief vom 29. November 1803⁶⁶ gebeten wurde, lag ganz auf der Linie des Klassizismus Weimarer Prägung und war 1805 dementsprechend der einzige Künstler, welchem der erste Preis der Weimarer Preisaufgaben jemals ungeteilt zugesprochen wurde.⁶⁷ Das von Schelling offenbar in starker Erinnerung behaltene Gemälde „Der Rat der Griechen vor Troja“ von 1807 [Abb. 12]⁶⁸ stellt

⁶¹ Da keine Edition der 1811 verfaßten Briefe Schellings an Thorvaldsen vorliegt, vgl. Thiele 1852, S. 210-213 und das zusammenfassende Schreiben Schellings vom 25. Februar 1812 an den befreundeten Künstler Johann Martin Wagner (Plitt II, S. 292-294). Siehe überdies BD II, S. 496/497, 503, 506-508, u. Tagebuch 1809-1813, S. 64/65.

⁶² SW IX, S. 111-206.

⁶³ Plitt II, S. 380-383, hier S. 381.

⁶⁴ Vgl. Ausst.kat. Nürnberg 1991, S. 313-317, mit Abbildungen der klassizistischen Aufstellung der Westgiebelgruppe, 510-500 v. Chr. (S. 316, Abb. 6) und der Ostgiebelgruppe, 490-480 v. Chr. (S. 317, Abb. 7). Die gesamte bisherige Forschung zu den Ägineten faßt Wünsche 2011 zusammen.

⁶⁵ SW IX, S. 115.

⁶⁶ BD III, S. 30-32.

⁶⁷ Vgl. Pfothenhauer / Sprengel 1995, S. 668.

⁶⁸ Vgl. die einschlägige Sekundärliteratur zu Wagners „Der Rat der Griechen vor Troja“: Ausst.kat. Nürnberg 1991, S. 395-397, Beyer 2006, S. 393, Kat. München 1978, S. 377-384, Ragaller 1963 u. Scheidig 1958, S. 357-370.



Abb. 12
Johann Martin Wagner: Der Rat der Griechen vor Troja
1807
Öl auf Leinwand
300 x 440 cm
Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität
Würzburg



Abb. 13
Johann Martin Wagner: Der Rat der Griechen vor Troja
Um 1806
Öl auf Leinwand
47 x 57 cm
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum
Inv.-Nr. GK 758

ein Hauptwerk des Künstlers dar und spiegelt wesentliche Stileigenschaften des Klassizismus paradigmatisch wider. Es wird heute im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg aufbewahrt und schildert im monumentalen Anspruch vermittelnden Format von 300 mal 440 Zentimetern eine Szene aus dem zehnten Gesang der „Ilias“. Zentrale Figur des reliefartig gebauten Werkes ist der greise Nestor, dessen von Gesten begleitete Rede die Blicke der übrigen griechischen Helden auf sich zieht und so eine klare Bildordnung erzeugt. Wagner schildert sehr eng an der literarischen Quelle eine ausgeglichene Szene, deren Figuren sich an antiken Vorbildern und Michelangelo orientieren. So ist etwa der Kopf des Nestor der berühmten, mehrfach überlieferten Homerbüste nachempfunden. Eine dieses Gemälde vorbereitende Ölstudie [Abb. 13]⁶⁹ zeigt in der Mitte der Komposition noch einen zusätzlichen auf seinen Speer gestützten Jüngling und läßt die gesamte Szene von einer Personifikation der Nacht überschweben. Der Verzicht auf diese beiden Figuren in der Endfassung entspricht in seiner Konzentration der Einfachheits-Forderung des Klassizismus und führt den Blick auf die reale Körperlichkeit einer unmittelbar aus der antiken Literatur verständlichen Szene.

Die konkrete Zusammenarbeit mit den beiden Zeitgenossen Thorvaldsen und Wagner belegt das anregende Wechselverhältnis zwischen Philosophie und Kunst auf einer unmittelbar persönlichen Ebene. Schellings Kunstphilosophie erweist sich insgesamt als Spiegel seines nicht bei systematischen Errungenschaften verweilenden, sondern stets in freier Bewegung bleibenden Denkens.

⁶⁹ Öl auf Leinwand, 47 x 57 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. GK 758.

Bibliographie

Schellings Werke

AA

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Historisch-kritische Ausgabe [Akademie Ausgabe], hg. v. Hans Michael Baumgartner et al., Stuttgart-Bad Cannstatt 1976 ff. [noch nicht abgeschlossen].

BD I, II, III

F.W.J. Schelling: Briefe und Dokumente, 3 Bde., hg. v. Horst Fuhrmans, Bonn 1962/1973/1975.

Bruno

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge, hg. v. Manfred Durner, Hamburg 2005.

Plitt I, II, III

Aus Schellings Leben. In Briefen, hg. v. Gustav Leopold Plitt, 3 Bde. Leipzig 1869/1870 [Nachdr. mit einem Personenregister von Walter E. Erhardt, Hildesheim [u.a.] 2003].

Rariora

Schellingiana rariora (Philosophica varia inedita vel rariora 4), hg. v. Luigi Pareyson, Turin 1977.

SW

Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke, 14 Bde., hg. v. Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart / Augsburg 1856-1861.

Tagebuch 1809-1813

F. W. J. Schelling: Philosophische Entwürfe und Tagebücher. 1809-1813. Philosophie der Freiheit und der Weltalter (F. W. J. Schelling: Philosophische Entwürfe und Tagebücher [1]), hg. v. Lothar Knatz et al., Hamburg 1994.

Quellen

Diderot, Versuche

Denis Diderot: Versuche über die Malerey, übers. v. Carl Friedrich Cramer, Riga 1797 (1796).

Fiorillo, Geschichte I

Johann Dominik Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten, Bd. 1: Die Geschichte der Römischen und Florentinischen Schule enthaltend, Göttingen 1798, Nachdr. Ders.: Sämtliche Schriften, Bd. 1, Hildesheim [u.a.] 1997.

Fiorillo, Geschichte II

Johann Dominik Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten, Bd. 2: Die Geschichte der Venezianischen, Lombardischen und der übrigen Italiänischen Schulen enthaltend, Göttingen 1801, Nachdr. Ders.: Sämtliche Schriften, Bd. 2.1 u. Bd. 2.2, Hildesheim [u.a.] 1997.

Goethe, Cellini

Johann Wolfgang Goethe: Leben des Benvenuto Cellini [1796/1797], in: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, hg. v. Karl Richter, Bd. 7: Leben des Benvenuto Cellini. Diderots Versuch über die Malerei. Rameaus Neffe, hg. v. Norbert Miller u. John Neubauer, München / Wien 1991, S. 7-516 [Text] u. S. 721-1030 [Kommentar].

Goethe, Diderot

Johann Wolfgang Goethe: Diderots Versuch über die Malerei [1798/1799], in: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, hg. v. Karl Richter, Bd. 7: Leben des Benvenuto Cellini. Diderots Versuch über die Malerei. Rameaus Neffe, hg. v. Norbert Miller u. John Neubauer, München / Wien 1991, S. 517-565 [Text] u. S. 1037-1063 [Kommentar].

Kant, CrV

Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, 3., verb. Aufl. Riga 1790.

Mengs, Gedanken

Anton Raphael Mengs: Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei, in: Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse, hg. v. Helmut Pfotenhauer et al. (Bibliothek der Kunstliteratur 2. Bibliothek deutscher Klassiker 127), Frankfurt a. M. 1995, S. 193-249 [Text] u. S. 600-677 [Kommentar].

A.W. Schlegel, Gemälde

August Wilhelm Schlegel: Die Gemälde. Gespräch, hg. v. Lothar Müller (Fundus-Bücher 143), Dresden 1996.

A.W. Schlegel, Kunstlehre

August Wilhelm Schlegel: Die Kunstlehre, hg. v. Edgar Lohner (Kritische Schriften und Briefe 2), Stuttgart 1963.

A.W. u. F. Schlegel, Athenaeum

Athenaeum. Eine Zeitschrift, hg. v. August Wilhelm und Friedrich Schlegel, 3 Bde., Berlin 1798-1800 [Nachdr. Darmstadt 1992].

Winckelmann, Gedanken

Johann Joachim Winckelmann: Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst [1755], in: Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse, hg. v. Helmut Pfotenhauer et al. (Bibliothek der Kunstliteratur 2. Bibliothek deutscher Klassiker 127), Frankfurt a. M. 1995, S. 9-50 [Text] u. S. 344-455 [Kommentar].

Winckelmann, Geschichte

Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764, Nachdr. Ders.: Kunsttheoretische Schriften, Bd. 5, Tle. 1 u. 2: Geschichte der Kunst des Altertums (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 343), Baden-Baden / Straßburg 1966.

Sekundärliteratur**Ausst.kat. Coburg 1984**

Ausst.kat. Raphael. Reproduktionsgraphik aus vier Jahrhunderten [bearb. v. Susanne Netzer] [Veste Coburg, Kunstsammlungen 1984], o.O. u. o.J. [Coburg 1984].

Ausst.kat. Dresden 2000

Birgit Kloppenburg u. Gregor J. M. Weber: Ausst.kat. La famosissima Notte! Correggios Gemälde „Die Heilige Nacht“ und seine Wirkungsgeschichte. [Dresden, Semperbau, 12. Dezember 2000 – 25. Februar 2001], Emsdetten / Dresden 2000.

Ausst.kat. Frankfurt a. M. 1988

Ausst.kat. Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm, hg. v. Sybille Ebert-Schifferer et al. [Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle, 2. Dezember 1988 – 26. Februar 1989], Frankfurt a. M. 1988.

Ausst.kat. London 2004

Ausst.kat. Raffael. Von Urbino nach Rom [London, National Gallery, 20. Oktober 2004 – 16. Januar 2005], Stuttgart / Zürich 2004.

Ausst.kat. Nürnberg 1991

Ausst.kat. Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, hg. v. Gerhard Bott u. Heinz Spielmann [Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1. Dezember 1991 – 1. März 1992; Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, 22. März 1992 – 21. Juni 1992], Nürnberg 1991.

Ausst.kat. Wien 1988

Veronika Birke: Ausst.kat. Guido Reni und der Reproduktionsstich [Wien, Graphische Sammlung Albertina, 15. September 1988 – 13. November 1988], Wien 1988.

Beyer 2006

Klassik und Romantik, hg. v. Andreas Beyer (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 6), München [u.a.] 2006.

Bottari 1990

Stefano Bottari: Il Correggio, Navara 1990.

Brink / Henning 2005

Raffael. Die Sixtinische Madonna. Geschichte und Mythos eines Meisterwerks, hg. v. Claudia Brink u. Andreas Henning, München / Berlin 2005

Dittmann 1963

Lorenz Dittmann: Schellings Philosophie der bildenden Kunst, in: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert (Probleme der Kunstwissenschaft 1), hg. v. Hermann Bauer et al., Berlin 1963, S. 38-82.

Dückers 1967

Alexander Dückers: Guido Reni. Beiträge zur Interpretation seiner Tafelmalerei, Münster 1967.

Düsing 1999

Die Entstehung des spekulativen Idealismus. Schelling und Hegels Wandlungen zwischen 1800 und 1801, in: Der Streit um die Gestalt einer Ersten Philosophie (1799-1807). Mit Texten von Fichte, Hegel, Jacobi, Jean Paul, Reinhold, Schelling u.a. und Kommentar, hg. v. Walter Jaeschke (Philosophisch-literarischen Streitsachen 2), Hamburg 1999, S. 144-163.

Dussler 1971

Luitpold Dussler: Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries, London / New York 1971.

Dussler 1974

Liutpold Dussler: Michelangelo-Bibliographie. 1927-1970, Wiesbaden 1974.

Eberhardt 1972

Manfred Eberhardt: Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 351), Baden Baden 1972.

Einem 1973

Herbert von Einem: Michelangelo, London 1973.

Folkers 1989

Horst Folkers: „Die durch Freiheit gebaute Stadt Gottes“. Freiheit und Notwendigkeit im identitätsphilosophischen Denken Schellings, in: Die praktische Philosophie Schellings und die gegenwärtige Rechtsphilosophie, hg. v. Hans Martin Pawlowski et al., Stuttgart-Bad Cannstatt 1989, S. 107-137.

Fornari 1994

Lucia Fornari Schinachi: Correggio, Florenz 1994.

Frey 1887

Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's, hg. v. Carl Frey, Tl. 2: Le Vite di Michelangelo Buonarroti, ..., Berlin 1887.

Gnudi / Cavalli 1955

Cesare Gnudi u. Gian Carlo Cavalli: Guido Reni, Florenz 1955.

Gould 1966

Cecil Gould: Michelangelo. Battle of Cascina, Newcastle upon Tyne 1966.

Gould 1976

Cecil Gould: The Paintings of Correggio, London 1976

Günzel 1997

Klaus Günzel: Romantik in Dresden. Gestalten und Begegnungen, Frankfurt a. M. / Leipzig 1997.

Hennigfeld 1973

Jochem Hennigfeld: Mythos und Poesie. Interpretationen zu Schellings „Philosophie der Kunst“ und „Philosophie der Mythologie“ (Monographien zur philosophischen Forschung 113), Meisenheim a. G. 1973.

Heres 1991

Gerald Heres: Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert, Leipzig 1991.

Hetzer 1947

Theodor Hetzer: Die Sixtinische Madonna, Frankfurt a. M. 1947.

Hetzer 1948

Theodor Hetzer: Tizian. Geschichte seiner Farbe, 2., durchges. Aufl. Frankfurt a. M. 1948.

Hope 1980

Charles Hope: Titian, London 1980.

Jacobs 2002

Wilhelm G. Jacobs: Der Zusammenhang der Gründungsurkunde der Akademie der Bildenden Künste mit Schellings Münchner Rede „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur“, in: Schelling und die Akademie der Bildenden Künste, red. v. Bernhard Lypp (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste München 6), München 2002, S. 11-28.

Jacobs 2004

Wilhelm G. Jacobs: Schelling lesen (legenda 3), Stuttgart-Bad Cannstatt 2004.

Jones / Penny 1983

Roger Jones u. Nicholas Penny: Raphael, New Haven / London 1983.

Kat. Dresden 1992

Angelo Walther et al.: Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke, Leipzig 1992.

Kat. Dresden 2005

Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Illustrierter Katalog in zwei Bänden, Bd. 1: Die ausgestellten Werke, Bd. 2: Illustriertes Gesamtverzeichnis, hg. v. Harald Marx, Köln 2005.

Kat. München 1978

Neue Pinakothek München. Nach-Barock und Klassizismus. Vollständiger Katalog, bearb. v. Barbara Hardtwig (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Gemäldekataloge 3), München 1978.

Klee 1920

Paul Klee: Schöpferische Konfession [1920], in: Ders.: Das bildnerische Denken, hg. v. Jürg Spiller (Form- und Gestaltlehre 1), Basel / Stuttgart 1971, S. 76-80.

Knatz 1999

Lothar Knatz: Geschichte – Kunst – Mythos. Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythostheorie, Würzburg 1999.

Krings 1982

Hermann Krings: Die Konstruktion in der Philosophie. Ein Beitrag zu Schellings Logik der Natur, in: Aspekte der Kultursoziologie. Aufsätze zur Soziologie, Philosophie, Anthropologie und Geschichte der Kultur. Zum 60. Geburtstag von Mohammed Rassem, hg. v. Justin Stagl, Berlin 1982, S. 341-351.

Kultzen 1999

Rolf Kultzen: Guido Reni: Die Himmelfahrt Mariae, in: Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, 3., korr. u. erw. Aufl. München 1999, S. 422/423.

Ladwein 1998

Raphaels Sixtinische Madonna. Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten deutschen Geisteslebens, hg. v. Michael Ladwein, Stuttgart 1998.

Lammel 1981

Gisold Lammel: Michelangelo-Rezeption deutscher Maler um 1800, in: Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800, hg. v. Peter Betthausen, Dresden 1981, S. 79-93.

Löhneysen 1992

Wolfgang von Löhneysen: Raffael unter den Philosophen – Philosophen über Raffael. Denkbild und Sprache der Interpretation, Berlin 1992.

Mecklenburg 1970

Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg: Correggio in der deutschen Kunstanschauung in der Zeit von 1750 bis 1850. Mit besonderer Berücksichtigung der Frühromantik (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 347), Baden-Baden / Straßburg 1970.

Murray 1984

Linda Murray: Michelangelo. His Life, Work and Times, London 1984.

Oberhuber 1999

Konrad Oberhuber: Raffael. Das malerische Werk, München [u.a.] 1999.

Panofsky 1969

Erwin Panofsky: Problems in Titian. Mostly Iconographic, London 1969.

Pedrocco 2000

Filippo Pedrocco: Tizian, München 2000.

Pepper 1984

D. Stephen Pepper: Guido Reni. A complete Catalogue of his works with an introductory Text, Oxford 1984.

Pfotenhauer 1995

Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse, hg. v. Helmut Pfotenhauer et al. (Bibliothek der Kunstliteratur 2. Bibliothek deutscher Klassiker 127), Frankfurt a. M. 1995.

Pfotenhauer / Sprengel 1995

Klassik und Klassizismus, hg. v. Helmut Pfotenhauer u. Peter Sprengel (Bibliothek der Kunstliteratur 3. Bibliothek deutscher Klassiker 128), Frankfurt a. M. 1995.

Plessner 1954

Helmut Plessner: Das Identitätssystem [1954], in: Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen, hg. v. Manfred Frank u. Gerhard Kurz, Frankfurt a. M. 1975, S. 414-430.

Pörtner 2008

Peter Pörtner: Japan. Von Buddhas Lächeln zum Design – Eine Reise durch 2500 Jahre japanischer Kunst und Kultur, Ostfildern 2008.

Putscher 1955

Marielene Putscher: Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung, Tübingen 1955.

Ragaller 1963

Heinrich Ragaller: Martin Wagners „Rat der Griechen vor Troja“. Die Entstehungsgeschichte eines klassizistischen Bildes, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 3, 1963, S. 107-120.

Rang 2000

Bernhard Rang: Identität und Indifferenz. Eine Untersuchung zu Schellings Identitätsphilosophie (Philosophische Abhandlungen 78), Frankfurt a. M. 2000.

Rohlmann 1995

Michael Rohlmann: Raffaels Sixtinische Madonna, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 30, 1995, S. 221-248.

Rosand 1982

David Rosand: Painting in cinquecento Venice. Titian, Veronese, Tintoretto, New Haven / London 1982.

Salber 1984

Daniel Salber: System und Kunst. Eine Untersuchung des Problems bei Kant und Schelling, Aachen 1984.

Scheidig 1958

Walther Scheidig: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805 (Schriften der Goethe-Gesellschaft 57), Weimar 1958.

Schmidt-Linsenhoff 1979

Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Guido Reni im Urteil des Siebzehnten Jahrhunderts – Studien zur literarischen Rezeptionsgeschichte und Katalog der Reproduktionsgrafik, Kiel 1979.

Shearman 1972

John Shearman: The Vatican Stanza. Functions and Decoration, London 1972.

Spear 1997

Richard E. Spear: The „Divine“ Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni, New Haven / London 1997.

Spénlé 2004

Virginie Spénlé: „Eine chronologische Historie der Malerey in Gemälden“. Vorschläge aus dem Jahre 1771 zu einer Neuordnung der Dresdener Gemäldegalerie, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67, 2004, S. 461-478.

Stern 1930

Max Stern: Johann Peter Langer. Sein Leben und sein Werk (Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas 9), Bonn 1930.

Sziborsky 1986

Lucia Sziborsky: Schelling und die Münchener Akademie der Bildenden Künste. Zur Rolle der Kunst im Staat, in: Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert u. Otto Pöggeler (Hegel-Studien Beiheft 27), Bonn 1986, S. 39-64.

Thiele 1852

Just Mathias Thiele: Thorvaldsen's Leben nach den eigenhändigen Aufzeichnungen, nachgelassenen Papieren und dem Briefwechsel des Künstlers, Bd. 1, Leipzig 1852.

Thode 1908-1913

Henry Thode: Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke, 3 Bde., Berlin 1908-1913.

Tilliette 1974

Schelling im Spiegel seiner Zeitgenossen, hg. v. Xavier Tilliette, Turin 1974.

Tolnay 1943-1969

Charles de Tolnay: Michelangelo, 5 Bde., Princeton 1943-1960.

Vecchi 1984

Pier Luigi de Vecchi: Michelangelo. Der Maler, Stuttgart / Zürich 1984.

Walther 1981

Angelo Walther: Zur Hängung der Dresdener Gemäldegalerie zwischen 1765 und 1832, in: Dresdener Kunstblätter 3, 1981, S. 76-87.

Walther 1983

Angelo Walther: Die Sixtinische Madonna. Ein Meisterwerk der Renaissance als Inbegriff der Dresdener Gemäldegalerie, in: Ausst.kat. Raffael zu Ehren [bearb. v. Werner Schmidt] [Dresden, Albertinum, 17. Mai 1983 – 7. September 1983], Dresden 1983, S. 7-21.

Walther 2004

Angelo Walther: Raffael. Die Sixtinische Madonna, Leipzig 2004.

Wanning 1988

Berbeli Wanning: Konstruktion und Geschichte. Das Identitätssystem als Grundlage der Kunstphilosophie bei F. W. J. Schelling, Frankfurt a. M. 1988.

Weber 1999

Gregor J. M. Weber: 1798 in der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden, in: Dresdner Hefte 58,

1999, S. 8-15.

Weber 1999 a

Gregor J. M. Weber: The Gallery as Work of Art: The Installation of the Italian Paintings in 1754, in: Ausst.kat. Dresden in the Ages of Splendor and Enlightenment. Eighteenth-Century Paintings from the Old Masters Picture Gallery, hg. v. Harald Marx u. Gregor J. M. Weber [Columbus, Columbus Museum of Art, 23. April 1999 – 24. Oktober 1999], Columbus, Ohio 1999.

Wethey 1969-1975

Harold Edwin Wethey: The Paintings of Titian, 3 Bde., London 1969-1975.

Wilde 1944

Johannes Wilde: The Hall of the Great Council of Florence, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 7, 1944, S. 65-81.

Wilde 1953

Johannes Wilde: Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Michelangelo and his Studio, London 1953, S. 7-16.

Wilde 1953 a

Johannes Wilde: Michelangelo and Leonardo, in: The Burlington Magazine 95, 1953, S. 65-77.

Wünsche 2011

Raimund Wünsche: Kampf um Troja. 200 Jahre Ägineten in München, Lindenberg 2011.

Zeltner 1975

Hermann Zeltner: Das Identitätssystem, in: Schelling. Einführung in seine Philosophie, hg. v. Hans Michael Baumgartner, Freiburg / München 1975, S. 75-94.

Zöllner 2007

Frank Zöllner et al.: Michelangelo. Das vollständige Werk, Köln 2007.