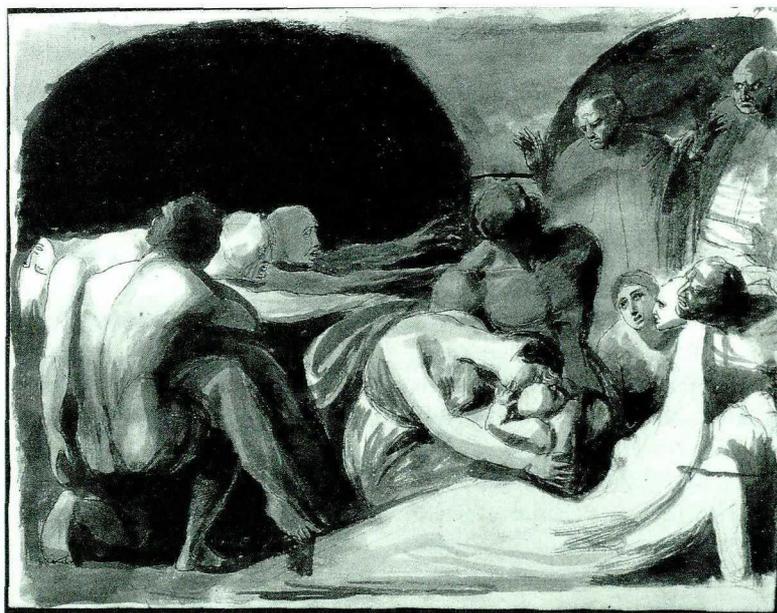


Romneys Zeichnungen zu Howard: Datierung und typenmäßige Scheidung

Gut einen Monat vor Romneys Parisreise, am 26. Juni 1790, waren, es galt bereits darauf hinzuweisen, in der »London Gazette« Gillrays Stiche zu Howard und zur Befreiung aus der Bastille als Pendants angekündigt worden, das eigentliche Publikationsdatum des Stiches nach Northcote war der 12. Juli. Offenbar sollten die Stiche zum Jahrestag des Sturmes auf die Bastille vorliegen. Unmittelbar vor, auf der Parisreise oder unmittelbar danach scheinen Romneys Zeichnungen zu Howard einzusetzen, parallel zur Entstehung von Hayleys 1791 veröffentlichten »Eulogies of Howard«. Die erhaltenen Skizzenbücher legen diese Datierung nahe. Im Skizzenbuch des Britischen Museums¹²⁶ sind zwei Passagen, unterbrochen von einer längeren Folge zu einem Thema nach Milton, Howards Gefängnisbesuchen gewidmet. Auf der vorderen Innenseite des Einbandes findet sich das Datum 22. Juli 1790 – die Parisreise begann am 31. Juli. Das Skizzenbuch der Courtauld Institute Galleries¹²⁷, das mit der Ausnahme einer Zeichnung vollständig dem Thema von Howards Gefängnisbesuchen gewidmet ist, weist verstreut und ohne Bezug zu bestimmten Zeichnungen

folgende Daten auf: 26. Juli, 30. August und 22. November 1790. Im Skizzenbuch C 61 der Folger Shakespeare Library¹²⁸, in dem sich eine ganze Reihe von Szenen zu Howard findet, ist wieder, wie beim Skizzenbuch des Britischen Museums, auf der vorderen Innenseite des Deckels das Datum vermerkt, in diesem Falle: 19. Juli 1791. Allerdings sind auf der rückwärtigen Innenseite des Einbandes Pläne für die Parisreise eingetragen.

Alle drei genannten Skizzenbücher sind ausgesprochen klein, es dürfte sich um Reiseskizzenbücher handeln, für den Ausflug nach Paris gekauft. Im Falle des Skizzenbuches aus dem Britischen Museum wird die Datierungsfrage dadurch verkompliziert, daß auf der rückwärtigen Außenseite des Einbandes, groß mit der Feder über den Deckel geschrieben, aber verblaßt »Milton July 1792« zu entziffern ist. Schaut man genau hin, so ist unter der eindeutigen Zwei von 1792 noch eine Null zu erkennen, das Skizzenbuch ist also umdatiert worden. Daraus kann zweierlei gefolgert werden: zum einen – und das legt auch der Befund anderer Skizzenbücher nahe – hat Romney seine Skizzenbücher nicht selten über einen längeren Zeitraum hinweg benutzt, zum anderen aber, viel wichtiger, wird durch die Umdatierung nahegelegt, daß der erste



7 George Romney, Gefangene werden von Howard besucht.
BV 154, 1792–94. Cambridge, Fitzwilliam Museum

Teil der Szenen zu Howard 1790 entstand, das Skizzenbuch dann weggelegt wurde, um 1792 zuerst den großen Mittelteil mit den Szenen nach Milton aufzunehmen, um danach für den zweiten Teil der Szenen zu Howard genutzt zu werden. Diese Vermutung wird bestärkt durch die Beobachtung, daß sich die erste Gruppe von der zweiten Gruppe Zeichnungen zu Howard kompositionell grundsätzlich unterscheidet, man von zwei stark voneinander abweichenden Typen sprechen kann.

Zur Gewißheit wird diese Vermutung durch ein in der Literatur bisher nicht eingeführtes Skizzenbuch aus der Huntington Library, San Marino, Los Angeles¹²⁹. Auf ihm lassen sich, hält man es gegen das Licht, auf dem vorderen Einband, wieder breit mit der Feder geschrieben, aber stark verblaßt, dennoch eindeutig das Datum Oktober 1792 und die Bezifferung »No. 3« erkennen. Seine Szenen zu Howard, die den zweiten Teil des Skizzenbuches einnehmen, sind eng mit den entsprechenden Szenen des letzten Teils des Skizzenbuches aus dem Britischen Museum verbunden. Der erste Teil des Huntington Skizzenbuches ist in einer grandiosen Folge von Zeichnungen einer bestimmten Szene aus Miltons »Lost Paradise« gewidmet, deren Identifizierung andernorts nachgetragen werden soll.

Das Datierungsproblem der Zeichnungen zu Howard in den Skizzenbüchern wurde deswegen hier in einigem Detail verfolgt, weil mit den beiden nun zeitlich zu fixierenden Typen von 1790 und von 1792 die zwei Hauptformen von Romneys Beschäftigung mit dem Gefängnisthema zu greifen sind, denen sich verschiedene Varianten zuordnen lassen. Die Konstatierung bestimmter Typen ist deswegen wichtig, weil sie bereits entscheidende Einblicke in Romneys Arbeitsweise zuläßt. Denn es ist keineswegs so, daß Romney Bildideen systematisch und schrittweise entwickeln würde, von der ersten Ideenskizze über ausgeführte Kompositionszeichnungen, Studien am Modell bis zum ausgeführten, auf die Leinwand übertragbaren Entwurf. Er nutzt vielmehr zwei Formen von Zeichnungen: die Skizzenbuchzeichnungen (Abb. 6) und einzelne große davon abgeleitete präzisierte Zeichnungen (Abb. 7). Beide Formen sind – bei aller Spontaneität der Skizzenbuchblätter – bildmäßig angelegte Kompositionszeichnungen, in den Skizzenbüchern finden sich daneben wenige Detailstudien, die Varianten von Einzelmotiven erproben¹³⁰.

Die äußerst rasant gezeichneten Skizzenbuchzeichnungen, in Blei, Feder oder Kohle, gehen von einer Grundkomposition aus und umkreisen sie in immer neuen Anläufen, bei häufig nur minimalen Änderungen. Dabei handelt es sich allerdings nicht, wie man erwarten könnte, primär um die Klärung genereller Gewichtung und Massenverteilung, sondern um Motivrochaden. Die Bildidee konstituiert sich für Romney in einer Kombination von Einzelmotiven. Diese Kombination wird variiert. Motive wandern durchs ganze Bild, gehen neue Verbindungen ein, werden in der neuen Verbindung selbst variiert. Gewisse Grundkonstellationen verfestigen sich.

Ist dieser Punkt der Verfestigung erreicht, greift Romney zur großen Zeichnung, sie ist sehr viel vorsichtiger vorgetragen. Zumeist liegt eine dünne Bleistiftzeichnung zugrunde, die Feder präzisiert die hauptsächlichen Umriß- und Binnenlinien, stark eingesetzte Tusche als Lavierung sorgt für die deutliche Scheidung in Licht und Schatten. Danach geht Romney wieder zurück auf die Skizzenbuchzeichnungen, neue Konstellationen entstehen, verfestigen sich und werden wieder in die großen Zeichnungen übertragen.

Diese allerdings, und das macht ihren besonderen Reiz aus, sind wider alle Erwartung, trotz ihres eher vorsichtigen Übertragungsverfahrens, alles andere als akademisch gerundet. Ihre Figurengruppen – im Gegensatz zu denen der Skizzenbuchzeichnungen – sind klar erkennbar und dennoch hochgradig abstrakt und extrem stilisiert, sie sprechen anatomischen Anforderungen hohn. Die Gruppen stellen höchst einprägsame Ausdrucksschiffren dar, von einem bis zu diesem Zeitpunkt in der Kunst selten erreichten Abstraktionsgrad.

Dennoch läßt sich ein gut Teil dieser Figurationen kunsthistorisch und ikonographisch herleiten, und erst diese Herleitung zeigt Romneys historische Position, aber auch die historische Problematik dieser Zeichnungen auf und kann erklären, warum Romney nicht bis zum fertigen Ölbild vordringen konnte. Sicherlich ist manches dieser Abstraktions- und Stilisierungstendenz aus der Tradition des Neoklassizismus zu verstehen. Romney hat Füßli und David studiert, er hat Flaxman selbst »entdeckt« und gefördert, war von seinen Umrißzeichnungen fasziniert, ebenso erging es ihm mit Blake.

Dennoch muß man sagen, daß Flaxman und Blake die Stufe unmittelbar nach Romney bezeichnen. Flaxman sandte seine Umrisszeichnungen zur Ilias und Odyssee 1793 an Romney – er war seit sechs Jahren in Italien –, nachdem er ihm brieflich im September 1792 von den Zeichnungen berichtet hatte¹³¹. Blake setzte mit entwickelten Zeichnungen, die ein fortgeschrittenes Maß an Abstraktion aufweisen, im Grunde genommen erst mit den ›Visions of the Daughters of Albion‹ 1793/94 ein. In beiden Fällen durchwaltet allerdings die stilisierende Abstraktion nicht nur die einzelne Figuration, sondern das ganze Blatt.

Es scheint kein Zufall, daß genau gleichzeitig dieses Maß an Abstraktion auch bei so unterschiedlichen Künstlern wie Goya und Carstens erreicht ist¹³². Allerdings scheint es nur Goya zu gelingen, in seinen Zeichnungen zu den ›Caprichos‹, die Abweichung vom anatomisch und perspektivisch Möglichen gezielt zum Ausdruck existentieller Leiderfahrung einzusetzen; gezielt heißt dabei aber auch, daß Goya bewußt mit dem Einsatz gänzlich abstrakter Formmittel experimentiert. Romney, im Klassischen bei allem Darüberhinauswollen befangen, scheint eine Ahnung von diesen Möglichkeiten gehabt zu haben. Mittelbar haben offenbar die ihn erregenden Ereignisse der Revolution diese Ahnung in seinen Zeichnungen spürbar werden lassen.

Der erste Typus von Romneys Zeichnungen zu Howards Gefängnisbesuchen – der Beweinungstyp

Im folgenden gilt es, die beiden Haupttypen der Szenen zu Howard im einzelnen zu analysieren. Den ersten 1790 entwickelten Typus könnte man den Beweinungstypus nennen. In ausgebildeter Form findet er sich vor allem auf einem gut Teil der großformatigen Zeichnungen des Fitzwilliam Museum in Cambridge. Die wichtigsten gehören zu der umfassenden Auswahl von Zeichnungen Romneys, die dessen Sohn John Romney aus dem Nachlaß seines Vaters an das Museum gegeben hat. Sie haben im Schnitt die Maße von 35 x 50 Zentimetern¹³³.

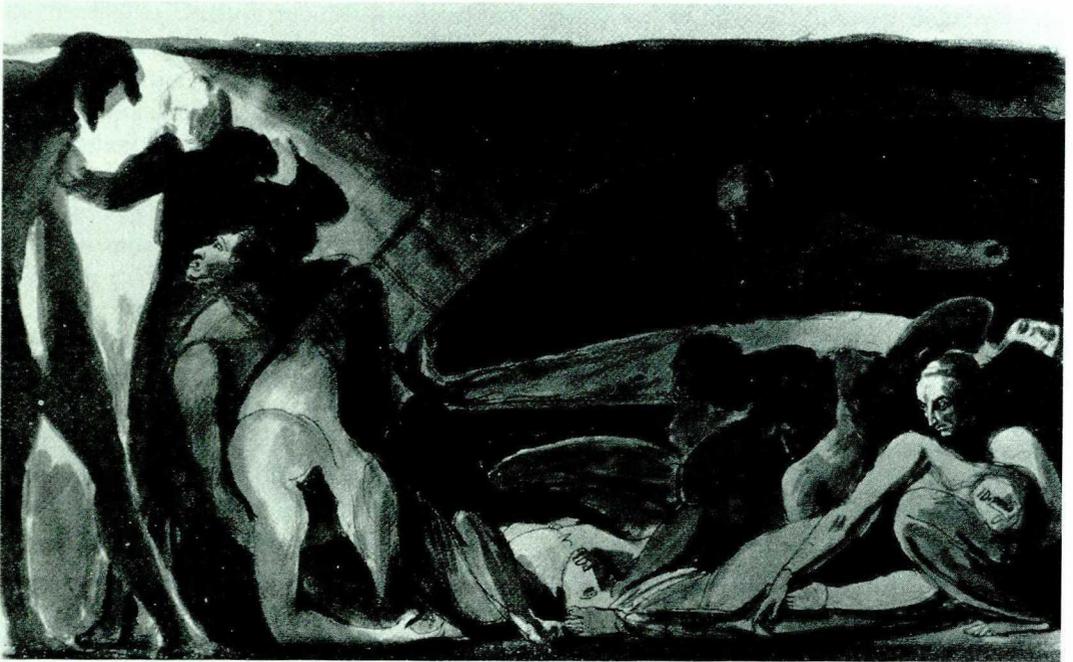
Auf ihnen bildet der Gefängniswärter, gelegentlich mit Schwert und Schlüssel bewaffnet und daran zu identifizieren, am linken Bildrand eine riesige, die gesamte Bildhöhe einnehmende bedrohlich schwarze Repoussoirfigur (Abb. 8). Mit seiner leicht vom Rück-

ken gesehenen Silhouette setzt das Bild ein. Neben ihm, frontal zum Betrachter, leicht nach hinten versetzt und mit ausgebreiteten Armen, erscheint Howard, den Wärter mit der Rechten zurückdrängend; seine Linke weist vorwurfsvoll auf die rechts sich findende geballte Gruppe von verzweifelten, klagenden, sterbenden, toten oder auch Hoffnung schöpfenden Gefangenen¹³⁴. In Varianten dieses Typs (Abb. 9) kann die Hand aber auch wie zum Segen über die Gefangenen gehalten sein.

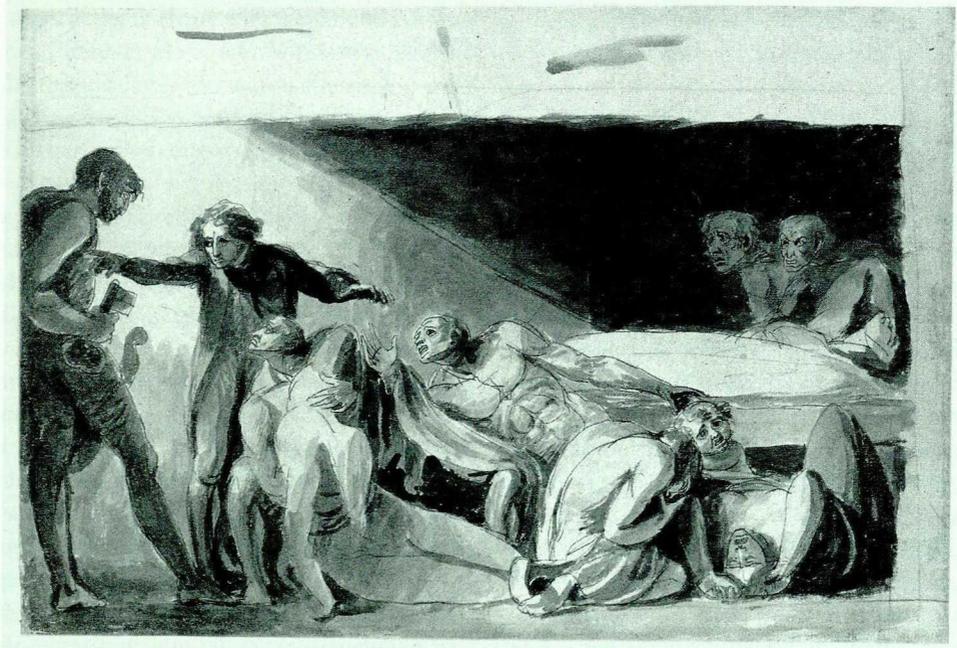
Howard bildet das Zentrum eines scharf konturrierten, von links oben kommenden, diagonal geführten Lichtkeils. Die über dem Keil befindlichen Partien sind in starkes Dunkel getaucht, gelegentlich benutzt Romney zu ihrer Markierung direkt schwarze Tusche. In den Lichtkeil kann von rechts ein höhlenartiger Bogen, den Verliescharakter andeutend, einschneiden. Er bildet dann als Gegengewicht zum Wärter und zu Howard den Erscheinungsort einer dramatischen, halb verschatteten, weit vorgebeugten Figur mit auseinandergerissenen Armen, mit geballten Fäusten, Wut und Verzweiflung im Gesicht.

Zumeist ist diese kombiniert mit einer großen, auf einer Art Kline aufgebahrten weiblichen Figur im Mittelgrund. Mehr als die Hälfte der Bildbreite einnehmend und bildparallel angeordnet, sorgt sie dafür, daß das gesamte Vordergrundgeschehen wie auf einem schmalen Bühnenstreifen zusammengedrängt erscheint, zumal alle dort befindlichen Figuren am Boden knien, hocken, sitzen oder liegen und die Kline nicht überragen.

Das Standardrepertoire in diesem Vordergrundstreifen besteht aus drei Elementen. Rechts, das Bild abschließend, eine bildeinwärts gewendete Hockende, mit einer dem Betrachter zugewendeten bildparallel angeordneten, lang ausgestreckten Entkräfteten mit gefalteten Händen im Schoß. In der Bildmitte eine engverkeilte Gruppe mit Knienden, die eine kopfübergestürzte, häufig in starker Verkürzung und vom Scheitel aus gesehene weibliche Figur betrauern, der Gruppe sind nicht selten auch Kinder beigelegt. Links davon am Fuß der Kline und Howard und dem Wärter zugeordnet als drittes eine dramatische Hauptgruppe des Blattes, die in ihrer Figuration in den Zeichnungen offenbar lange als definitiv angesehen wurde. Sie besteht aus einem frontal knienden Mann, der jedoch den Kopf zu Howard und dem Wärter zurückgewor-



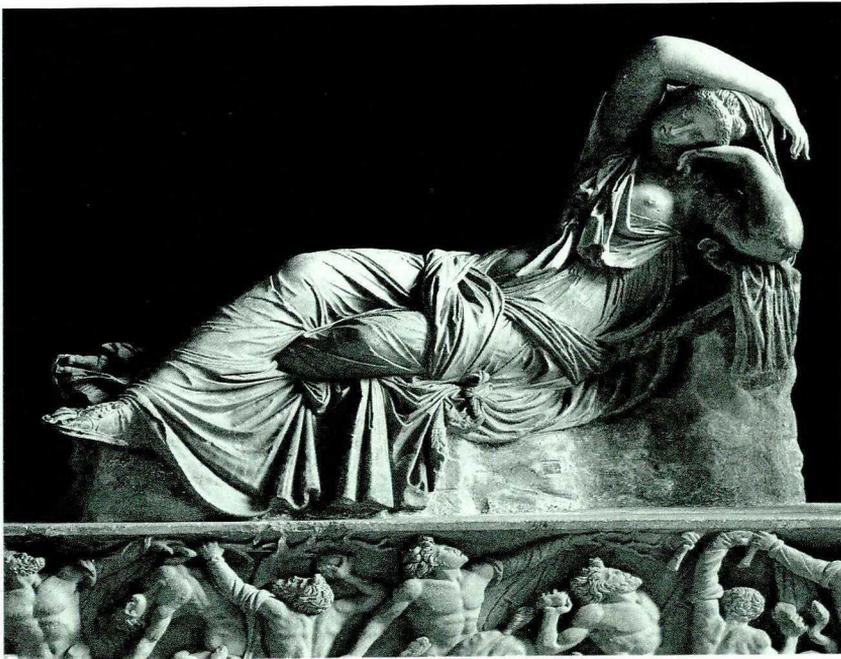
8 George Romney, Howard besucht Gefangene.
Ehem. Truro, Royal Institution of Cornwall, County Museum



9 George Romney, Howard besucht Gefangene.
BV 152, 1790-92. Cambridge, Fitzwilliam Museum



10 George Romney, Howard besucht Gefangene.
BV 157, 1790–92. Cambridge, Fitzwilliam Museum



11 Schlafende Ariadne, 2. Jh. n. Chr.
Rom, Museo Pio Clementino

fen hat. Er hat unter den Armen den erschlafft hängenden Körper einer sterbenden oder toten Frau ergriffen, deren Kopf mit langem Haar weit vornüber gefallen ist.

Dieser Grundbestand an Motiven wird variiert, erweitert oder auch reduziert. Die Kopfübergestürzte kann aus der Bildmitte an den rechten Rand wandern, dafür verschwindet dann dort die Trauergruppe mit der in den Schoß gebetteten, lang ausgestreckten Frau, oder an die Stelle der aus dem Bogendunkel auftauchenden weit vornübergebeugten Pathosfigur können zwei aus dem Dunkel starrende bewegungslose Alte treten. Sie zum Beispiel werden noch eine lange Geschichte haben. Denn selbst wenn sie an dieser Stelle gleich wieder verworfen werden: die Pathosfigur für sich scheint Romney überzeugt zu haben, so kann sie später als Bilderfindung in ganz anderen kombinatorischen Zusammenhängen wieder auftauchen.

Die kunsthistorische Herkunft der Hauptmotive des ersten Typs von Romneys Zeichnungen zu Howard

Eine Reihe der Hauptmotive läßt sich kunsthistorisch ableiten¹³⁵; hat man ihre Herkunft erkannt, so wird Romneys besonderer Umgang mit ihnen in den Variationen deutlich. Er nutzt sie zuerst aufgrund der Funktion und Ausdrucksdimension, die sie in einem ganz bestimmten ikonographischen Kontext historisch gewonnen haben. Für diese Ausdrucksdimension können sie in dem bestimmten ikonographischen Kontext kanonisch einstehen. Dann jedoch kann er sie immer stärker aus diesem Kontext lösen, mit Figurationen anderer Kontexte überblenden oder sie durch diese ersetzen.

Bevor es zur Darstellung der Aufgebahrten kam, war an ihrer Stelle vorn rechts eine halb zum Betrachter gewendete rücklings angelehnte Figur zu finden mit hinter den Kopf genommenen Armen, wobei der rechte Arm ein hochaufgerichtetes Dreieck bildet (Abb. 10). Kein Zweifel, diese Figuration folgt der berühmten sogenannten schlafenden Ariadne aus dem Museo Pio Clementino (Abb. 11), die seit ihrem Ankauf durch den Papst 1512 für den Hof des Belvedere ein künstlerisch verwendbarer Topos gewesen ist, man braucht etwa nur an Tizian zu erinnern. Im 18. Jahrhundert diskutierte man, was die Figur, heute als Hadrianische Kopie nach einer Pergamenischen Figur

des 2. Jahrhunderts v. Chr. gesehen, denn wirklich darstelle. Die alte Identifizierung als Nymphe lehnte man aufgrund ihrer würdigen Erscheinung ab, zwei Vorschläge fanden die meiste Unterstützung: sterbende Kleopatra oder verlassene Ariadne¹³⁶. Beide Konnotationen dürften Romney als geeignet für die Verwendung des Typus in einer Gefängniszene erschienen sein. Sterben, Tod, Verzweiflung, Verlassenheit kennzeichnen seine Kerkerdarstellung.

In einer Modifikation wird aus dem Typus der angelehnten Ariadne die Aufgebahrte, allein das Ariadnemotiv des aufgereckten angewinkelten Armes bleibt noch, um dann endgültig durch eine flach liegende Tote ersetzt zu werden. In diesem Moment taucht die vorgebeugte Pathosfigur über der Bahre auf, und die Gruppe wird zu einem Beweinungstypus nach christlichem Vorbild mit großer Klagefigur hinter der auf einem Leichentuch liegenden Toten, selbst wenn das Motiv der Pathosfigur den vorn Schwebenden aus Raffaels ›Vertreibung des Heliodor‹ verarbeitet.

Dieser Beweinungstypus wird verschiedentlich variiert. Eine unbefriedigende Lösung, die offenbar auch nicht weiter verfolgt wurde, stellt eine Zeichnung aus dem Victoria and Albert Museum dar (Abb. 12), bei der der christliche Beweinungstypus dominant wird, sich ikonographisch entschieden zu weit vordrängt. Die Aufgebahrte wird zum Hauptmotiv, hier liegt sie nach links ausgestreckt, sie wird von einer Figur im Typus Mariens umarmt. Kußmotiv und um den Leib gelegter Arm entstammen der östlichen Ikonographie, im Westen etwa bei Giotto und Duccio kanonisch geworden. Am Fußende kniet eine Frau, die die Rolle der Maria Magdalena übernimmt, und selbst auf das Salbgefäß neben ihr ist nicht verzichtet worden. Die vorgebeugte Pathosfigur, dieser Figuration schwer zu vermitteln, ist noch weiter in den Hintergrund genommen und nur dünn mit dem Bleistift angedeutet; ikonographisch gehört sie als Klagefigur durchaus dazu. In einer anderen Variante (Abb. 13) ist die Bahrenfigur gänzlich verschwunden, dafür ist die vorgebeugte Pathosfigur, ihres ursprünglichen Bezugspunktes verlustig gegangen, vorgerückt worden.

Bei der zumeist in der Mitte des Bildvordergrundes auftauchenden Gruppe mit der rücklings Gestürzten und den Kindern läßt sich die Herkunft des Grundgedankens ebenfalls präzise angeben, das Vorbild stellt



12 George Romney, Howard besucht Gefangene.
V 1495, 1790–92. London, Victoria & Albert Museum



13 George Romney, Howard besucht Gefangene.
V 1497, 1790–92. London, Victoria & Albert Museum



14 Nicolas Poussin, Pest von Ashdod, 1630/31.
Paris, Louvre, Inv. Nr. 7276



16 Johann Heinrich Füssli, Schweigen. Szene aus Miltons *Il Penseroso*
(Milton-Galerie Nr. 33), 1796–99. Schweizer Privatbesitz

Poussins ›Pest von Ashdod‹ (Abb. 14) dar, die Romney auf seiner Paris-Reise gerade noch gesehen haben dürfte. Die Gruppe findet sich bei Poussin an entsprechender Stelle im Bildorganismus und ist vor allem ausgezeichnet durch die gestürzte tote Mutter, zu deren Brust das verzweifelnde Kind strebt.

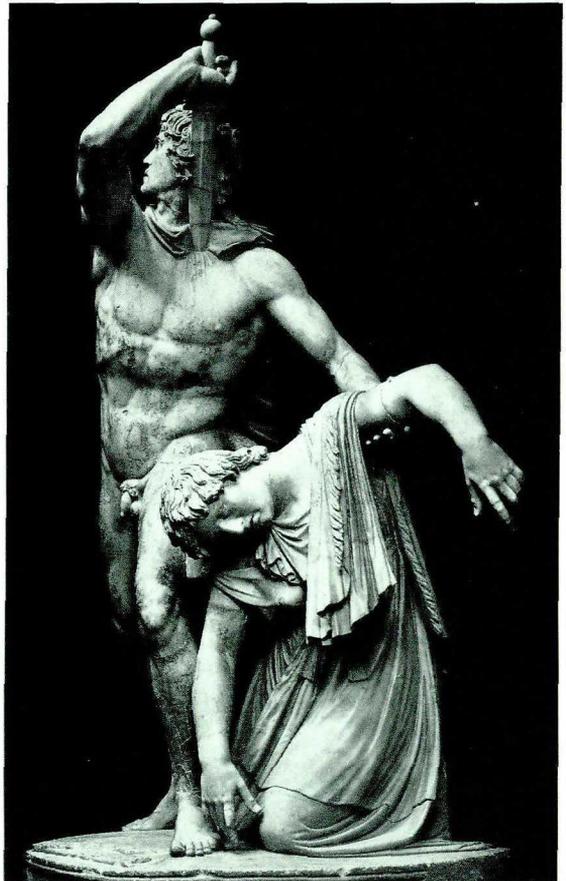
Es ist auch anzunehmen, daß Romney die Herkunft des Poussinschen Pestmotives geläufig war, er dürfte Marcanton Raimondis Stich der ›Phrygischen Pest‹ nach Raffael gekannt haben. Inwieweit der extreme Lichteinfall in den dunklen Raum oben links auf dem Raffaelschen Vorbild Romney zu seinem Kerkerlicht angeregt hat, mag dahingestellt bleiben. Man darf allerdings auch davon ausgehen, daß ihm Poussins Vorbild für die extreme Verkürzung der Gestürzten geläufig war: Marcantons Nachstich von Raffaels ›Kindermord zu Bethlehem‹.

Man wußte im 18. Jahrhundert durchaus noch, daß es sich bei dem Pestmotiv ursprünglich um ein in den kunsttheoretischen Schriften überliefertes antikes Motiv handelt. Im Falle Romneys läßt sich die Kenntnis dieser Tradition leicht verifizieren. Der gelehrte Hayley listet sie in einer Anmerkung seiner Epistel auf Romney 1780 mit Angabe der Quellen auf, die, nach Plinius, die Erfindung dem griechischen Maler Aristides zuschreiben¹³⁷. Beinahe wörtlich folgt Romney Poussin in der Zeichnung in Cambridge (s. Abb. 9), die bei der Aufgebahrtten noch Reste des Ariadnemotives aufweist.

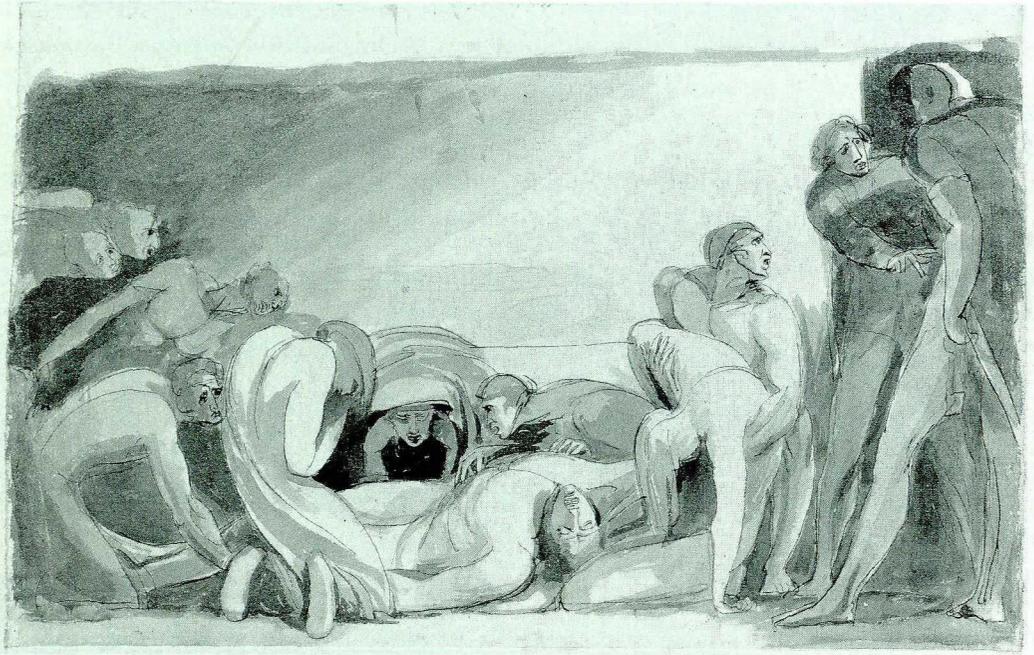
Doch auch die dritte Vordergrundgruppe ist direkt herzuleiten. Sie stellt eine Paraphrase dar auf die Paetus und Arria-Gruppe (Abb. 15) aus dem Thermenmuseum in Rom – eine der in graphischen Wiedergaben und vor allem Kopien am meisten verbreiteten antiken Gruppe überhaupt, am Ende des 18. Jahrhundert besonders in England als Kleinbronze beliebt, vertrieben von den Firmen Zoffoli und Righetti. In Righettis Verkaufskatalog von 1794 kostete sie als Kleinbronze 38 römische Zechinen¹³⁸. Ein Blick auf ein Gemälde Füßlis zu ›Il penseroso‹ (Abb. 16) nach Milton von 1796 zeigt eine Variante der Gruppe im Bildhintergrund, bezeichnenderweise auch ohne das Selbstmordmotiv des Paetus, sondern wie im Falle der Romneyschen Adaption mit dem Griff unter beide Arme der sterbenden Figur. Zudem fällt der Kopf des Sterbenden bei Füßli nicht wie bei der weiblichen Figur des antiken Vorbildes eindeutig auf die rechte Schulter, sondern

deutlich nach vorn. So spricht einiges dafür, daß Romney, wie Füßli, von einer Version der Kleinplastik ausgegangen ist. Die berühmte Kopfdrehung des Paetus nutzt Romney, um den Bezug zu Howard und dem Wärter herzustellen.

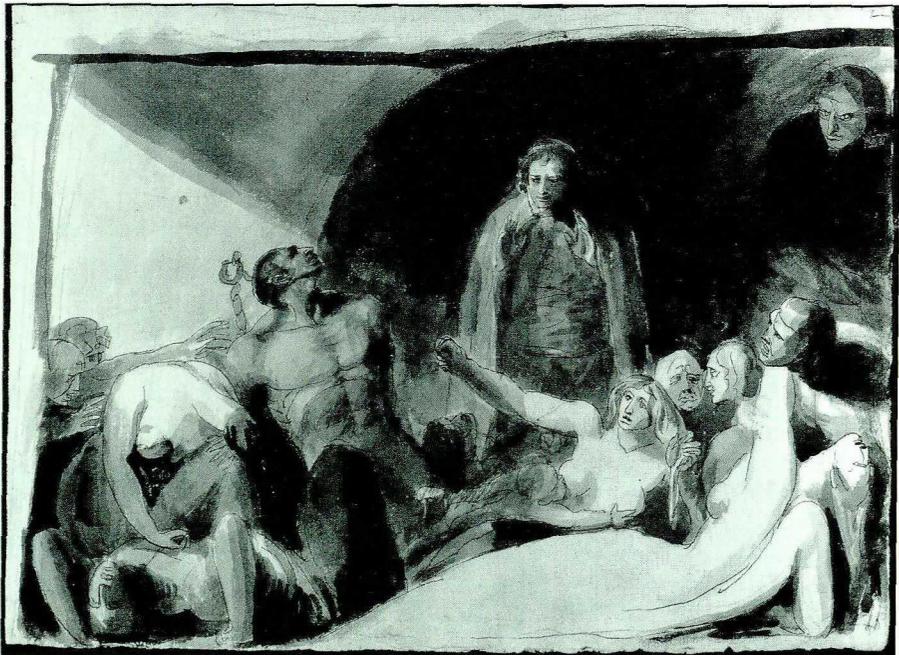
Festzuhalten bleibt, daß Romney in durchaus klassischer Manier auf kanonische Werke der Antike, Motive aus Bildern von Raffael und Poussin zurückgreift und sie seiner Komposition anverwandelt. Die Rochade der Motive mag bei Romney extrem sein, auch eine zeittypische Unsicherheit anzeigen, zur kompositorischen Einheit zu finden. Sie ist, denkt man vor allem an Poussins Zeichnungen, die Romney aus königlichem Besitz in Windsor kennen mochte¹³⁹, an sich keineswegs unklassisch, im Gegenteil, sie zeigt, daß die Komposition von der Figur oder Figurengruppe her gedacht ist.



15 Paetus und Arria-Gruppe, 2. Jh. n. Chr.
Rom, Thermenmuseum



17 George Romney, Howard besucht Gefangene.
BV 160, 1790–92. Cambridge, Fitzwilliam Museum



18 George Romney, Gefangene werden von Howard besucht.
BV 153, 1792–94. Cambridge, Fitzwilliam Museum

Unklassisch ist die extreme stilisierende Zuspitzung der Adaption, wie sie besonders deutlich in der Tragegruppe wird. Diesem Phänomen sei nach der Betrachtung des zweiten Typs Romneyscher Szenen zu Howard besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

Romneys zweiter Typus der Zeichnungen zu Howard und die historische Herkunft seiner Hauptmotive

Der zweite Typus von 1792 (s. Abb. 7) unterscheidet sich vom ersten vor allem darin, daß der Wärter und Howard nicht mehr von links vorn, sondern von rechts hinten kommen, sie befinden sich nun an der Stelle, die vorher zumeist die vorgebeugte Pathosfigur einnahm, die, wie die aufgebahrte Figur, endgültig verschwindet. Damit entfällt auch der Anspielungsbereich Pietà oder Beweinung.

Dem riesigen Wärter schauen wir nun ins haß- erfüllte Gesicht, Howard neben ihm in weitem Umhang hat die Hände segnend oder auch angerührt von dem, was er sieht, erhoben. Der Vordergrundstreifen ist beibehalten, das Personal ist ein wenig reduziert, damit klarer in zumeist drei Gruppen geordnet, die Erscheinung ist monumentaler.

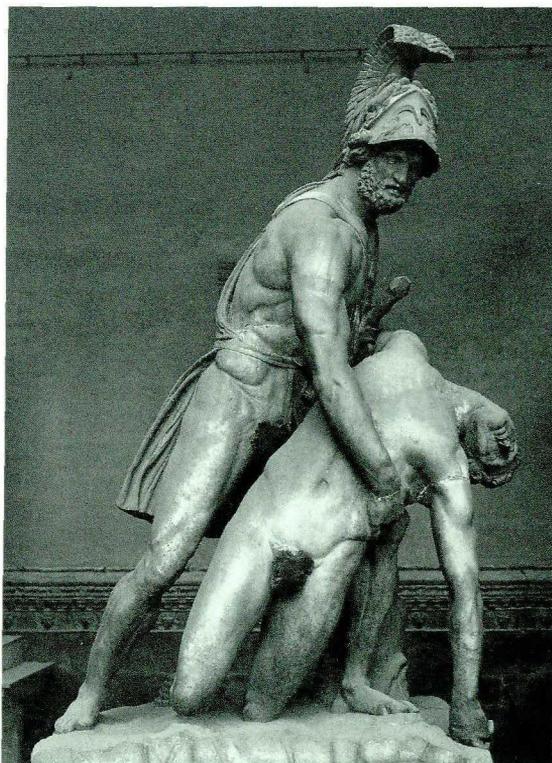
Links haben wir eine neue Tragegruppe, in der Mitte eine Weiterentwicklung des Mutter-Kind-Motives, rechts eine Variante der Gruppe mit der ausgestreckten weiblichen Figur im Schoß einer Sitzenden. Hinzugekommen hinter der Tragegruppe sind zwei dramatisch zur rechten Seite vorgereckte Figuren mit nun ausgestreckten Armen, deren Herkunft aus der Variante des ersten Types, der noch Reste des Ariadnemotives aufwies, offensichtlich ist. Bei einer seitenverkehrten experimentierenden Variante des ersten Typus (Abb. 17) nämlich, die zugleich das Pietàmotiv weiterentwickelt, tauchen die Starrenden am linken Bildrand auf, beunruhigend nur aus Hälsen und vorgereckten Köpfen bestehend. Die verhüllte zentrale trauernde Hockfigur dieser Variante ist in Erinnerung zu behalten, sie wird wieder aufgegriffen werden.

Die Tragegruppe des zweiten Typs zeigt nun einen knienden männlichen Rückenakt mit einer über die Schulter geworfenen toten weiblichen Figur, die mit einem Griff um die Hüfte in ihrer Position gehalten wird. Die Mutter-Kind-Gruppe in der Mitte, die die Mutter tief über ihr Kind gebeugt sein läßt, wird mehrfach im Rücken von einer an den Pfeiler des Ker-

kerbogens geketteten männlichen frontalen Aktfigur, die sich zu Howard hochreckt, begleitet. Die rechte Gruppe mit der ausgestreckten weiblichen Figur gibt diese nun vom Rücken, sie stützt sich mit dem rechten aufgesetzten Ellenbogen vom Boden ab, ihr Kopf fällt über die rechte Schulter weit nach hinten, der linke Arm ist nach oben gestreckt, der Unterarm um den Hals einer hockenden männlichen Figur geschlungen.

Eine grandiose Variante in Cambridge (Abb. 18) rückt die Mutter und den Angeketteten nach links, womit die Tragegruppe entfällt. Zu Füßen dieser neuen Gruppe findet sich die rückwärts gestürzte Figur des ersten Typus, die Mitte nimmt nun eine neue Mutter-Kind-Gruppe ein, mit dem Kind an der Brust.

Damit ist zwar bei diesem Motiv der Zusammenhang mit der Raffael-Poussin-Tradition und der Pestikonographie aufgegeben, dafür aber eine weitere Möglichkeit der ursprünglichen antiken Quelle des Motives ausgeschöpft. Romney kannte sie wieder aus



19 Sog. Pasquino, Loggia dei Lanzi, Florenz, römische Kopie eines pergamenischen Originals des 3. Jh. v. Chr.



20 George Romney, Tragegruppe zu ›Gefangene werden von Howard besucht‹, 1792.
Blatt 52 des Skizzenbuches 66.14. Los Angeles, San Marino, Huntington Library

Hayleys Kommentar. Dort nämlich wird die englische Übersetzung der Verse des Aemilius aus Daniel Webbs ›Inquiry into the Beauties of Painting‹, dem ersten eigentlich neoklassizistischen Kunsttraktat Englands von 1760, zitiert: ›Saug, kleines armes Wesen, so lange deine Mutter noch lebt. / Saug den letzten Tropfen den ihr schwach werdender Busen noch gibt! / Sie stirbt: ihre Zärtlichkeit überlebt ihren Atem. / Und ihre tiefe Liebe ist vorausschauend im Tod.‹¹⁴⁰ Es spricht manches dafür, daß diese Verse die vielen Varianten des Motives im Skizzenbuch der Huntington Library ausgelöst haben, das abschließend in Hinblick auf ein anderes Hauptmotiv, das neue Tragemotiv, zu betrachten ist.

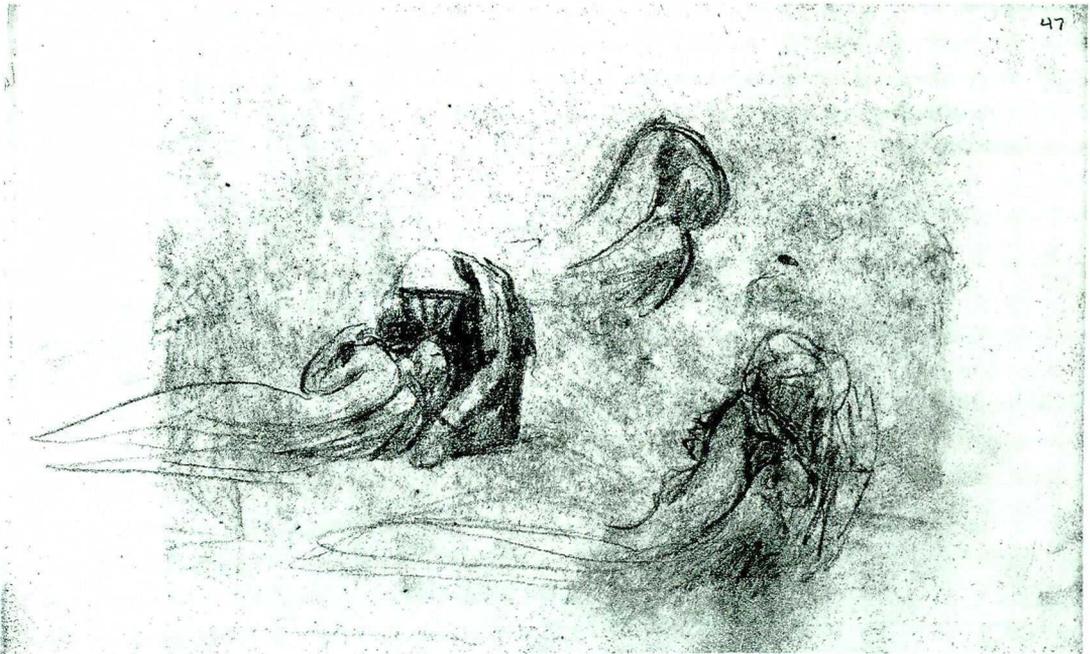
Dieses Motiv, das eine ähnliche Kontinuität wie das entsprechende Motiv des ersten Typus' aufweist, stellt erneut einen Reflex auf eine berühmte antike Tragegruppe dar, auf den sogenannten Pasquino (Abb. 19) der Loggia dei Lanzi in Florenz. Francesco Righetts Preisliste der Kleinbronzen nennt ihn schlicht den Ajax aus Florenz, sah in ihm also Ajax, der den toten Patroklos trägt¹⁴¹. Das Motiv, das ihn auch wohl für Romney so anziehend gemacht hat, der bis zur Plinthe fast gerade herunterhängende Arm, ist das Werk der

Restauratoren, die ganz offensichtlich an das Motiv der Kreuzabnahme Christi gedacht haben, und auch Romney dürfte in seiner Variante an diese ikonographische Konnotation angeknüpft haben. Dem Motiv des toten Patroklos folgt er wörtlich, wenn er es auch seitenverkehrt gibt, was für eine graphische Vorlage sprechen könnte. Das Tragemotiv probiert er im Huntington-Skizzenbuch in immer neuen Anläufen aus, einmal nahe an der Gesamtgruppe des Pasquino mit einer stehenden Tragefigur, ein andermal seitenrichtig oder auch mit einer ganz zusammengekauerten Tragefigur (Abb. 20)¹⁴².

Das Huntington-Skizzenbuch zeigt das Motiv der ausgestreckt im Schoß Liegenden zumeist in der Form des ersten Typs (Abb. 21): die Liegende ist von vorn mit gefalteten Händen gegeben, einmal jedoch nutzt es auch den neuen Typus und auf dieser Zeichnung findet sich zugleich die verhüllte hockende Frontalfigur in der Mitte¹⁴³. Auf einer Detailzeichnung (Abb. 22) werden diese Motive gekoppelt, sie verrät zugleich, daß auch das neue Motiv letztlich wieder der Darstellungstradition der Ariadne entstammt. Die verhüllte Hockende dagegen reflektiert verschiedene Werke von Füßli, ein parzenartiger Typ, der seinen



21 George Romney, Gefangene werden von Howard besucht, 1792.
Blatt 46 des Skizzenbuches 66.14. Los Angeles, San Marino, Huntington Library



22 George Romney, Liegegruppe zu 'Gefangene werden von Howard besucht', 1792.
Blatt 47 des Skizzenbuches 66.14. Los Angeles, San Marino, Huntington Library.

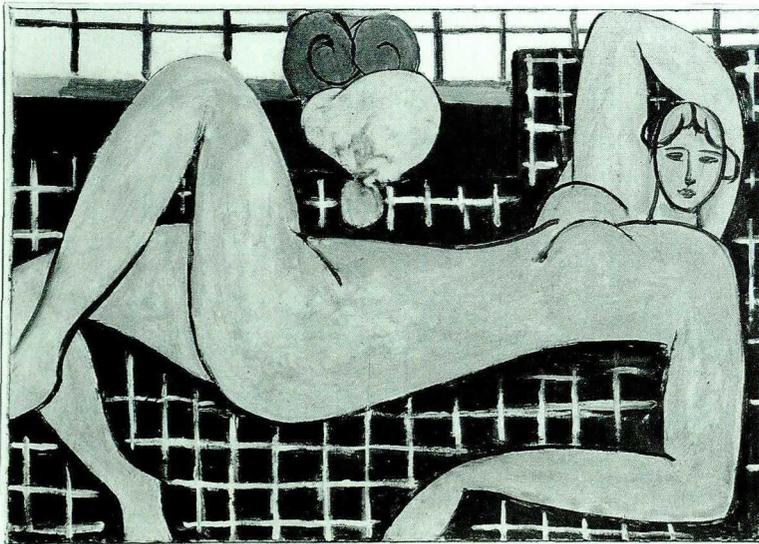
Ursprung in Michelangelo haben mag, bei Füßli vor allem auf die Figur des Schweigens oder eine Sibylle Anwendung findet¹⁴⁴.

So können wir auch hier konstatieren: antike und klassische Renaissancekunst mitsamt der christlichen Ikonographie bilden den motivischen Quellboden, einzig die von Füßli herzuleitende Figur fällt ein wenig aus dem Rahmen. Das nimmt nicht wunder, denn eine gänzlich frontal angeordnete, geradezu achsensymmetrisch postierte Figur ist eine primär neoklassizistische Prägung. Ihre Verwendung auch bei Romney mag einen bezeichnenden Hinweis auf seine Schwierigkeiten geben, zu einer organischen Zusammenfügung seiner Kompositionen zu kommen. Gänzliche Frontalität sprengt eine klassische Bildform. Die entwickelte neoklassizistische Form eines Flaxman erreicht diese Zusammenfügung nur über eine gänzliche Ornamentalisierung des Blattes, die zu einer wahrnehmbaren Vorherrschaft der Bildfläche als Bezugsgröße führt, damit aber, um mit Goethes Bemerkungen zum Dilettantismus zu argumentieren, dem Bild »Architektonik im höchsten [gemeint: im klassischen] Sinne«¹⁴⁵ raubt, die Figuren selbst zu leblosen Schemen macht. Dies haben Goya und ganz anders Romney bei aller Abstraktionstendenz vermieden, Romney nicht selten auf Kosten der Kohärenz, mit dem Gewinn allerdings von neuartigen ausdrucks-haltigen Chiffren.

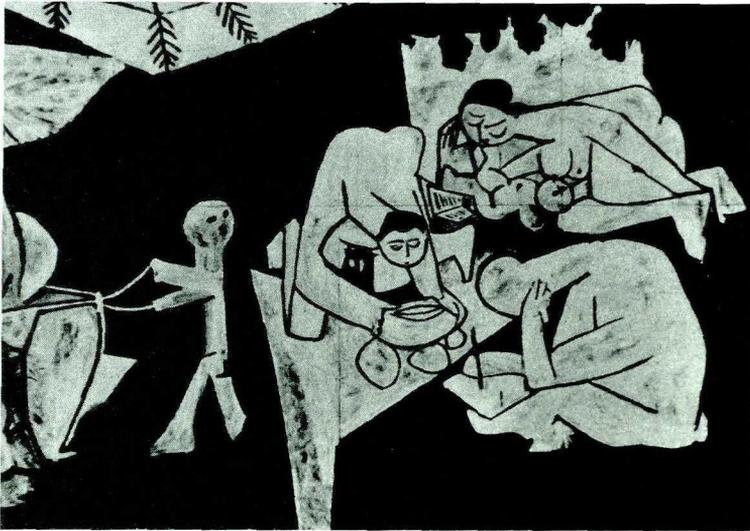
Romneys abstrahierende Stilisierung und die Prägung neuer Ausdrucksfiguren

Auf diese Chiffren sei im folgenden noch einmal rekurriert, und zwar aus dem Blickwinkel der Moderne, auf die sie vorauszuweisen scheinen. Drei Motive sollen dabei erneut betrachtet werden: zum einen die Langhingestreckte mit dem halbaufgerichteten Oberkörper und dem zurückgeworfenen Kopf des zweiten Typus' (s. Abb. 18), zum zweiten die gebeugte Mutter mit dem rund gebogenen Rücken und dem langen Hals, ebenfalls des zweiten Typus' (s. Abb. 18) und, zum dritten, die beiden hereindräuhenden Köpfe der Variante des ersten Typus', die im zweiten wieder auftauchen, mehrfach etwa in den Zeichnungen der Huntington Library (s. Abb. 17, 18, 21). Allerdings gilt es nachdrücklich zu betonen, daß die folgenden Vergleiche nicht etwa unmittelbare Abhängigkeiten behaupten, sondern Wesensverwandtschaften, und zwar insofern, als sich den Künstlern nach wie vor im Prinzip identische Formprobleme stellen.

Das Abstraktionsmoment der Langhingestreckten hat verschiedene Charakteristika. Der Künstler ist zum einen an der Darstellung des Hingegossenen als solchem interessiert, deswegen läßt er die Form von den geschwungenen Hüften zu den Füßen einfach gänzlich undifferenziert auslaufen, ein weiter Weg von der



23 Henri Matisse, Grand nu couché (The pink nude), 1935. Baltimore, Baltimore Museum of Art



24 Pablo Picasso, Ausschnitt aus dem ›Friedensbild‹, Temple de la paix in Vallauris, 1952

Ariadne bis hierher, ein kurzer, wie es scheint, zu Cézanne, Matisse oder Picasso. Zu vergleichen wäre etwa mit Matisse's liegender Mittelfigur von ›La joie de vivre‹ von 1905/06, die einerseits mit der Vegetation verschmilzt, andererseits Binnenformen des Körpers in einer Gesamtform aufgehen lässt¹⁴⁶.

Zum anderen experimentiert Romney mit der Wirbellinie des Rückens, die er bruchlos in den ausgestreckten linken Arm überführt und von der er gleichzeitig den aufgestellten rechten Oberarm in einem einzigen Bogen abzweigt, um ihn dann schnurgerade enden zu lassen. Einer von Matisse's rosafarbenen liegenden Akten (Abb. 23) von 1935 wäre zu nennen, wobei Ariadne auch hier noch entfernt grüßen lässt. Bei Picasso wäre Vergleichbares anzuführen, vorgeprägt ist es bei Cézanne, gerade auch in dem Bild der Badenden, das Matisse besessen hat. Die drei Badenden aus dem Petit Palais von 1881–1884 mögen als Hinweis genügen, besonders die linke Rückenfigur gibt die klare Teilung des Körpers in fast parallele Kompartimente vor¹⁴⁷. Sie ist bekanntlich eine der wichtigsten Voraussetzungen für Matisse's berühmte Serie der vier Reliefs eines weiblichen Rückenaktes von 1909–1930¹⁴⁸. Romney scheint Momente dieser Motiventfaltung vorweggenommen zu haben, Zwischenstufen ließen sich etwa bei Ingres finden.

Blickt man auf die Figur von Romneys gebeugter Mutter, vor allem in der Variation, in der sie groß und

allein links im Bildvordergrund auftaucht, so lassen sich Vergleiche mit dem Picasso der späten fünfziger Jahre kaum abweisen, mit dem Picasso der Variationen auf Manets ›Frühstück im Grünen‹; erinnert sei allein an die vorgebeugte Badende im Bildhintergrund, die es Picasso besonders angetan hatte¹⁴⁹. Doch auch auf den Picasso des großen Friedensbildes (Abb. 24) von 1952 wäre zu verweisen, in dem die ganz rechts im Gras sitzende Figur eine direkte Weiterentwicklung von Romneys gebeugter Frau zu sein scheint, die historisch gesehen in ihrer extremen Form ganz einzigartig ist. Bei ihr bildet der Kontur aus Arm, Schulter und Hals eine einzige runde Form, die, wie bei Picasso, an die Stelle des Kopfes zu treten scheint, der, wiederum wie bei Picasso, in der Größe völlig reduziert an einem Hals ansitzt, der, erneut wie bei Picasso, wichtiger als Parallelförmigkeit auf der Bildfläche ist als in seiner anatomischen Funktion. Bei Romney korrespondiert er der rechten schweren Brust der Frau, bei Picasso bildet er die Parallele zum aufgestützten Oberarm.

Bei Romneys hereinragenden Köpfen schließlich mag man an ›Guernicas‹ Kerzenträgerin im Fenster denken¹⁵⁰, beide Male handelt es sich um Alarmchiffren. Die Dominanz des Zeichenhaften über das Körperhafte verbindet sie. Abstraktion triumphiert über Imitation, ohne die natürliche Herkunft des Motives zu verleugnen.

Bei Romneys erstem Typ der Zeichnungen scheint der Grundgedanke gewesen zu sein, den Betrachter das Elend der Gefangenen im Kerker aus der Perspektive des Wärters mit einigem Erschrecken wahrnehmen zu lassen, dann das Eingreifen Howards zu erleben, wodurch die Hoffnung auf das Heil durch den Lichtbringer Howard aufkeimen kann. Der zweite Typus scheint eher ohne Hoffnung zu sein, wir gehören zu den Gefangenen, erfahren ihre Verzweiflung und Verzerrung am eigenen Leib, Howard und der Wärter kommen aus dem Dunkel, das Ende ist offen.

Das Skizzenbuch der Huntington Library stammt von Oktober 1792. Die Nachrichten von den Septembermorden hatten Romney erschüttert, er vermerkt drei Tage nach dem Massaker in einem Brief an Hayley: »Die heutigen Meldungen aus Frankreich sind entsetzlich. Alle eingesperrten Priester sind ermordet worden, vielleicht ist die City von Paris in diesem Moment in Flammen. Ich bin so erregt über die schreckliche Situation dieses armen Landes, daß ich nicht fähig bin, auch nur irgendetwas zu tun¹⁵¹.« Nach einigen Tagen raffte er sich wieder zur Arbeit auf. Obwohl es ihm 1792 gesundheitlich sehr schlecht ging, war seine Imagination, wie Hayley zu diesem Jahr schreibt, bemerkenswert aktiv¹⁵². Am 10. November berichtete er seinem Freund, mit Milton komme er im Moment nicht gut voran, dafür aber mit anderen Dingen der Einbildungskraft¹⁵³. Zu ihnen zählten vor allem die Zeichnungen zu Howard, bei denen er in der Erregung über die Ereignisse der Revolution zu Formfindungen gelangte, für die es, bei aller Einbindung Romneys in die klassische Tradition, die wie ein Alp auf ihm lastete, keine Vorbilder gab.

Nun muß man sich natürlich fragen, ob die besondere Verfassung des neuen Helden, als dessen Inbegriff Howard hier beschrieben wurde, unmittelbare Konsequenzen für die abstrahierende Darstellung der Zeichnungen zum Gefängnisthema gehabt hat. Das ist durchaus zu bejahen. Howards Heldenrolle ist das Resultat eines extremen Prozesses der Selbststilisierung, mit dessen Hilfe das Wissen um seine individuellen Grenzen und Schwächen zu kompensieren war. Die Stilisierung tritt aber auch an die Stelle einer Howard per Rang nicht zustehenden Ikonographie, deren Exi-

stenz den klassischen Helden legitimierte. Diese fehlende Möglichkeit des Rekurses auf eine verbindliche Sprachregelung drängte den Künstler zur formalen Abstraktion. Man kann mit einigem Recht sagen, daß die Abstraktion an die Stelle der Ikonographie tritt, Stilisierung an die Stelle normgebundener Idealisierung.

Das ist auch insofern richtig, als die stilisierende Abstraktion der Ausdruckssteigerung dient. Die Liegende mit dem zurückgeworfenen Kopf ist eine pathetische Chiffre für gänzliche Hilflosigkeit, die gebeugte Mutter der Inbegriff von verzweifelter Zuwendung, die Tragegruppe in der dramatischen Arm- und Kopfhaltung der Gestürzten und der Wendung des Tragenden eine Ausdrucksfigur für Zusammenbruch und Anklage zugleich.

Diese Chiffren, das unterscheidet sie, trotz ihrer Herkunft aus tradierter Ikonographie, von aller klassischen Bildersprache, sind ausdrucks haltig als Form. Sie sind im jeweiligen Bildzusammenhang neu zu finden. Erst in der Abweichung vom anatomisch Möglichen bringen sie die Formdominanz hervor. Wir lesen sie primär in Relation zur Bildfläche und nicht vorrangig als gegenstandsbezeichnend. Diese Verlagerung transformiert den zeitgenössischen, individuell bedingten, bloß aktuellen Gegenstand nicht etwa im klassischen Sinne zu idealer Dauer, die auf eine vorgängige Norm rekurrierte, sondern zu allein bildbezogener, insofern immanenter Kunstform, die aufgrund ihrer gesteigerten Ausdruckshaltigkeit den Betrachter von ihrer Schönheitlichkeit überzeugt. Diese Immanenz jedoch ist nicht etwa reine, übergeschichtliche Form, sondern Resultat subjektiver momentaner geschichtlicher Erfahrung.

Bei Romney erfüllt sich das Kunstwerk im Moment seiner Rezeption, nicht weil es kanonische Formgesetze einlöste. Der Gegenstand selbst wird dadurch nicht aus seiner Fragwürdigkeit gelöst, der Held bleibt verschiedenen, auch sich widersprechenden Diskursen ausgesetzt, er kann seine Legitimation nicht mit Notwendigkeit aus der Geschichte beziehen, sondern nur aus dem schönen, aber höchst wirksamen Schein der Darstellung, der allerdings, um es noch einmal zu sagen, sich in seiner Ausprägung der unmittelbaren historischen Erfahrung verdankt. Das Bild erzeugt seinen Sinn erst in der Produktion der ausdrucks haltigen abstrahierenden Form und ist auf die jeweilige

Aktivierung durch den Betrachter, der seine Erfahrung mitbringt, angewiesen. Allerdings läßt gerade die Abstraktion der Betrachterprojektion auch Raum, fordert Aktivität geradezu heraus.

Das klassische Bild ist insofern eindeutig und eindimensional, als es positiv Sinn setzt und rationalem Nachvollzug überantwortet. Das neue Bild, zu dem Romney einen Beitrag liefert, macht betroffen durch

ausdruckshaltige Chiffren, durch appellierende Gesten, der abstrakten Form abgerungen. Romney ist erst auf dem Wege zu dieser Bildersprache, Klassisches und Modernes durchdringen sich bei ihm, Konvention und Abstraktion widerstreiten. Zu einer klassischen Historie wollen sich seine Entwürfe nicht mehr fügen, dafür machen sie partiell Bildfindungen, die in der Geschichte der Kunst weit vorausweisen.

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZTEN LITERATUR

- Anecdotes 1790: *Anecdotes of the Life and Character of John Howard*, London 1790
- Bishop 1951: Morchard Bishop, *Blake's Hayley. The Life, Works and Friendships of William Hayley*, London 1951
- Brown 1818: J. Baldwin Brown, *Memoirs of the Public and Private Life of John Howard the Philanthropist*, London 1818
- Busch 1977: Werner Busch, Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 7), Hildesheim/New York 1977
- Busch 1984: Werner Busch, Hogarths und Reynolds' Porträts des Schauspielers Garrick, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47 (1984), S. 82–99
- Busch 1985: Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985
- Busch 1986: Werner Busch, Joseph Wright of Derby, Das Experiment mit der Luftpumpe. Eine Heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion, Frankfurt a. M. 1986
- Busch 1993: Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993
- Chan 1984: Victor Chin-Keung Chan, *Pictorial Image and Social Reality: George Romney's Late Drawings of John Howard Visiting Prisoners*, Ph. D. Stanford University 1983, University Microfilms International, Ann Arbor, Mich. 1984
- Cooper 1963: Douglas Cooper, *Picasso. Les Déjeuners*, New York/London 1963
- Cox-Johnson 1961: Ann Cox-Johnson, *John Bacon R. A. 1740–1799* (St. Marylebone Society Publication, Nr. 4), London 1961
- Crookshank 1957: Anne Crookshank, *The Drawings of George Romney*, in: *The Burlington Magazine* 99 (1957), S. 43–48
- Darwin 1790: Erasmus Darwin, *The Botanic Garden, Part II: The Loves of the Plants*, London ²1790
- Dixon 1850: Hepworth Dixon, *John Howard and the Prison-World of Europe*, London ³1850
- Eitner 1978: Lorenz Eitner, *Cages, Prisons and Captives in Eighteenth-Century Art*, in: Karl Kroeber und William Walling (Hrsg.), *Images of Romanticism, Verbal and Visual Affinities*, New Haven/London 1978, S. 13–38
- Elsen 1971: Albert E. Elsen, *The Sculpture of Henri Matisse*, New York 1971
- Farington 1978: *The Diary of Joseph Farington*, hrsg. von Kenneth Garlick und Angus MacIntyre, Bd. 2, January 1795 – August 1796, New Haven/London 1978
- Field 1950: J. Field, *The Life of John Howard*, London 1950
- Friedman 1976: Winifried H. Friedman, *Boydell's Shakespeare Gallery*, New York/London 1976
- Gardner 1926: A. Gardner, *The Place of John Howard in Penal Reform*, London 1926
- Goethe 1896: *Goethes Werke*, Sophienausgabe, I. Abteilung, Bd. 47, Weimar 1896
- Gombrich 1981: Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a. M. 1981 (zuerst London 1970)
- Hartley 1820: Cecil Hartley, *British Genius Exemplified*, London 1820
- Haskell/Penny 1982: Francis Haskell und Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1550–1900*, New Haven/London ²1982
- Hayley 1809: William Hayley, *The Life of George Romney, Esq.*, Chichester 1809
- Hayley 1978 (1): William Hayley, *The Eulogies of Howard ... (A Garland Series, Romantic Context: Poetry. Significant Minor Poetry 1789–1830, hrsg. von Donald H. Reiman)*, New York/London 1978
- Hayley 1978 (2): William Hayley, *A Poetical Epistle to an Eminent Painter ... (A Garland Series, Romantic Context: Poetry. Significant Minor Poetry 1789–1830, hrsg. von Donald H. Reiman)*, New York/London 1978
- Hayley 1979: William Hayley, *Ode Inscribed to John Howard ... (A Garland Series, Romantic Context: Poetry. Significant Minor Poetry 1789–1830, hrsg. von Donald H. Reiman)*, New York/London 1979

- Hill 1965: Draper Hill, Mr. Gillray, The Caricaturist. A Biography, London 1965
- Howard 1958: Derek Lionel Howard, John Howard: Prison Reformer, London 1958
- Howard 1780: John Howard, The State of the Prisons in England and Wales with preliminary Observations, and an account of some foreign Prisons and Hospitals, Warrington 1780 (2. Oktavausgabe)
- Howard 1791: John Howard, An Account of the Principal Lazarettos in Europe; with various papers relative to the Plague: together with further observations on some foreign Prisons and Hospitals; and additional remarks on the present State of those in Great Britain and Ireland (Bd. 2 von: The Works of John Howard), London 1791
- Howard 1792: John Howard, The State of the Prisons in England and Wales with preliminary observations, and an account of some foreign prisons and Hospitals (Bd. 1 von: The Works of John Howard), London 1792
- Kat. Blake 1975: Kat. Ausst. William Blake, Hamburger Kunsthalle, München 1975
- Kat. Europa 1789 1989: Kat. Ausst. Europa 1789. Aufklärung – Verklärung – Verfall, Hamburger Kunsthalle, Köln 1989
- Kat. Flaxman 1979: Kat. Ausst. John Flaxman, Mythologie und Industrie, Hamburger Kunsthalle, München 1979
- Kat. Greuze 1976/77: Kat. Ausst. Jean Baptiste Greuze, 1725–1804, Hartford, Wadsworth Atheneum – San Francisco, The California Palace of the Legion of Honor – Dijon, Musée des Beaux-Arts 1976/77
- Kat. Hayley 1982: Kat. Ausst. Leader of My Angels, William Hayley and His Circle, hrsg. von Victor Chan, The Edmonton Art Gallery, Edmonton, Alberta 1982
- Kat. Musée du Petit Palais 1981: Catalogue Sommaire Illustré des Peintures, Musée du Petit Palais, Paris 1981
- Kat. Reynolds 1986: Kat. Ausst. Reynolds, Royal Academy of Arts, London 1986
- Kat. Romney 1961: Kat. Ausst. George Romney, Paintings and Drawings, The Iveagh Bequest, Kenwood, London County Council, London 1961
- Kat. Romney 1962: Kat. Ausst. The Drawings of George Romney. An Exhibition held from May to September at the Smith College Museum of Art, hrsg. von Patricia Milne-Henderson, Northampton, Mass. 1962
- Kat. Romney 1977: Kat. Ausst. Drawings of George Romney, From the Fitzwilliam Museum Cambridge, hrsg. von Patricia Jaffé, Cambridge 1977
- Kat. The Shadow of the Guillotine 1989: Kat. Ausst. The Shadow of the Guillotine. Britain and the French Revolution, hrsg. von David Bindman, The British Museum, London 1989
- Kat. Wright of Derby 1990: Kat. Ausst. Wright of Derby, hrsg. von Judy Egerton, The Tate Gallery, London 1990
- Newman 1986: John Newman, Reynolds and Hone, The Conjuror: Unmasked, in: Kat. Ausst. Reynolds, Royal Academy of Arts, London 1986, S. 344–354
- Nicolson 1968: Benedict Nicolson, Joseph Wright of Derby. Painter of Light, 2 Bde., London/New York 1968
- Paulson 1965: Ronald Paulson, Hogarth's Graphic Works, 2 Bde., New Haven/London 1965
- Paulson 1983: Ronald Paulson, Representations of Revolution (1789–1820), New Haven/London 1983
- Penrose/Golding 1973: Roland Penrose und John Golding, Picasso 1881/1973, London 1973
- Pointon 1970: Marcia R. Pointon, Milton and English Art, Manchester 1970
- Pratt 1786: [Samuel Jackson Pratt], The Triumph of Benevolence; A Poem occasioned by the National Design of erecting a Monument to John Howard, Esq., a new edition, corrected and enlarged; to which are added, Stanzas on the Death of Jonas Hanway, Esq., London 1786
- Prochno 1990: Renate Prochno, Joshua Reynolds, Weinheim 1990
- Reichardt 1989: Rolf Reichardt, Die Bildpublizistik zur »Bastille« 1715 bis 1800, in: Kat. Ausst. Die Bastille – Symbolik und Mythos in der Revolutionsgraphik, Landesmuseum Mainz und Universitätsbibliothek Mainz 1989, S. 23–70
- Reynolds 1988: Sir Joshua Reynolds, Discourses on Art, hrsg. von Robert R. Wark, New Haven/London 1988
- Romney 1830: John Romney, Memoirs of the Life and Works of George Romney ..., London 1830
- Romney-Dixon 1977: Yvonne Romney-Dixon, The Drawings of George Romney in the Folger Shakespeare Library, University of Maryland Ph.D. 1977, University Microfilms International, Ann Arbor, Mich. 1977
- Rosenblum 1970: Robert Rosenblum, Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton 1970
- Schiff 1963: Gert Schiff, Johann Heinrich Füssli's Milton-Galerie (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich, Schriften Nr. 5), Zürich/Stuttgart 1963
- Schneider 1984: Pierre Schneider, Matisse, München 1984
- Shawe-Taylor 1990: Desmond Shawe-Taylor, The Georgians. Eighteenth-Century Portraiture and Society, London 1990
- Southwood 1958: Martin Southwood, John Howard. Prison Reformer, London 1958
- Tasch 1991: Stephanie Tasch, Vom Rollenporträt zur Charakterrolle. Sir Joshua Reynolds' Frauenportraits, ungedr. M.A. Bochum 1991
- Ward/Roberts 1904: Humphrey Ward und W. Roberts, Romney. A Biographical and Critical Essay with a Catalogue Raisonné of his Works, 2 Bde., London/Manchester/Liverpool/New York 1904
- Webster 1970: Mary D. Webster, Francis Wheatley, London 1970
- Werckmeister 1991: Otto Karl Werckmeister, Picassos »Guernica« und die Pariser Weltausstellung, in: Monika Wagner (Hrsg.), Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 491–510
- Zervos 1958: Christian Zervos, Pablo Picasso, Bd. 9, Œuvres de 1937 à 1939, Paris 1958

- ¹ Victor Chin-Keung Chan, *Pictorial Image and Social Reality: George Romney's Late Drawings of John Howard Visiting Prisoners*, Ph. D. Stanford University 1983, University Microfilms International Ann Arbor, Mich. 1984, S. 10, geht von etwa 500 Zeichnungen Romneys zum Howard-Thema aus. Chans Dissertation ist mir erst einige Zeit nach Abschluß meines Manuskriptes zugänglich gewesen, worüber ich im nachhinein froh bin. So konnte meine Untersuchung »ungestört« einen gänzlich anderen Weg einschlagen. Chan unternimmt vor allem zweierlei, was das hier Versuchte durchaus ergänzen kann, ohne es in Frage zu stellen. Er bettet die Howard-Zeichnungen in den weiteren Kontext von Romneys zeichnerischen Bemühungen, insbesondere zu Themen aus Shakespeare und Milton ein, sieht tendenziell motivische und ausdrucksmäßige Verwandtschaften (S. 72–114). Zum anderen scheidet er kleinteiliger als es hier geschieht, einzelne Typen von Romneys Beschäftigung mit dem Howard-Thema (S. 115–196). Im groben ist dem zu folgen, mit einer wichtigen, im folgenden anzumerkenden Ausnahme. Die gesamte zeitgenössische Reaktion, Romneys unmittelbare Vorläufer oder die Denkmalkampagne für Howard blendet er aus. Die wenigen Berührungspunkte und Differenzen zur Arbeit von Chan sind in den folgenden Anmerkungen nachgetragen worden.
- ² Dieser Hinweis auf seine körperlichen Schwächen wurde schon früh topisch: Hayley 1798 (1), S. 17, 37.
- ³ Das Lebensbild Howards, das im folgenden entworfen wird, nährt sich aus Quellenstudium und drei neueren Monographien: Field 1950, Howard 1958 und Southwood 1958; die Arbeiten des früheren 19. Jahrhunderts sind gelegentlich für den Transport bezeichnender Anekdoten interessant: Brown 1818; Hartley 1820; Dixon 1850, sie fußen zumeist auf der anonymen Publikation: *Anecdotes* 1790. S. auch Gardner 1926.
- ⁴ Im folgenden wird die 4. Auflage benutzt: Howard 1792.
- ⁵ Im folgenden wird die 2. Auflage benutzt: Howard 1791.
- ⁶ Howard 1792, S. 513–540: »Historical Remarks and Anecdotes on the Castle of the Bastille, translated from the French, published in 1774.«
- ⁷ Howard 1958, S. 50.
- ⁸ Die Literatur zur Bastille ist inzwischen Legion, sehr präzise, auch gerade zum Mythos: Reichardt 1989.
- ⁹ Howard 1792, S. 175 f., 515.
- ¹⁰ Howard 1792, Vorwort des französischen Herausgebers: S. 517 f., Zitat: S. 528.
- ¹¹ Hayley 1809, S. 87; Southwood 1958, S. 97 (Brief von Howard an Hayley, in dem er ablehnt, von Romney gemalt zu werden: 30. Juni 1784).
- ¹² Howard 1958, S. 114.
- ¹³ Hartley 1820, S. 30.
- ¹⁴ Hartley 1820, S. 30 f., Zitate: S. 30.
- ¹⁵ Howard 1958, S. 135; Southwood 1958, S. 109 f. Das Denkmalprojekt wird im *Gentleman's Magazine* angeregt und fortlaufend diskutiert; die wichtigsten Quellen: *The Gentleman's Magazine* Bd. 56, Mai 1786, S. 359–361; Juni 1786, S. 447–448, 484–485; Juli 1786, S. 535–537; August 1786, S. 627–632; September 1786, S. 723–728; Oktober 1786, S. 822–824; November 1786, S. 992; Bd. 57, Januar 1787, S. 44; April 1787, S. 284; Juni 1787, S. 464, 486 f.; August 1787, S. 672 f., Supplement for the Year 1787, S. 1150 f.; Bd. 58, Juli 1788, S. 638; Bd. 60, März 1790, S. 276–279; Bd. 61, Mai 1791, S. 395 f.; Juli 1791, S. 657; Bd. 62, Januar 1792, S. 12, 61–65; Februar 1792, S. 156 f.; Bd. 63, Juni 1793, nach S. 512 (mit Abb. von Howards Geburtshaus in Clapton); Bd. 66, März 1796, S. 179–181 (nach S. 178, Abb. 1: J. Basires Stich von Bacons Howard-Denkmal).
- ¹⁶ *The Gentleman's Magazine* Bd. 62, Januar 1792, S. 61–65 Besprechung von John Aikin, *A view of the Character and public Services of John Howard*; Februar 1794, S. 156 f. Fortsetzung der Besprechung des Buches von Aikin.
- ¹⁷ Hayley 1799.
- ¹⁸ So auch Chan, op. cit. (Anm. 1), S. 28.
- ¹⁹ Hayley 1799, S. 6.
- ²⁰ Hayley 1799, S. 7.
- ²¹ Hayley 1799, S. 9.
- ²² Siehe Busch 1986 (2), S. 64–67 mit Lit.
- ²³ Darwin 1790, S. 88–90, Z. 439–472.
- ²⁴ Hayley 1799, S. 10 f.
- ²⁵ Hayley 1799, S. 12.
- ²⁶ Hayley 1799, S. 14 f.
- ²⁷ Hayley 1799, S. 15–19.
- ²⁸ Howard 1780, S. 82 Anm.
- ²⁹ Hayley 1809, S. 86 f. berichtet, der Stich sei nach einer Federzeichnung Romneys von 1780 gefertigt.
- ³⁰ So etwa im frühen Skizzenbuch des British Museum Nr. 198 a 20. Wichtig in diesem Zusammenhang der Brief von Richard Payne Knight aus Rom an Romney vom 24. November 1776 über die Leidenschaften in der Malerei, s. Romney 1830, S. 321–327 und s. u. S. 467. Zu Romneys Lebrun-Studium auch: *Kat. Romney* 1977, S. 3, 52.
- ³¹ Siehe oben Anm. 11.
- ³² Siehe oben Anm. 15.
- ³³ Pratt 1786, auf S. 30–36 beigegebenen Aufruf »Statue for Mr. Howard and Howardian fund for Prison-Charities and Reforms« und Subskribentenliste bis zum 26. Oktober 1786. Letztere ist interessant, weil sich Künstler, Philanthropen, Reformer, progressive Wissenschaftler und Industrielle darunter befinden, z. B. Sir Joshua Reynolds, John Boydell, Joshua Wedgwood, Erasmus Darwin, David Hartley und etwa auch William Hayley und George Romney.
- ³⁴ Pratt 1786, S. 9 f.
- ³⁵ Pratt 1786, S. 12.
- ³⁶ Pratt 1786, S. 13.
- ³⁷ *The Gentleman's Magazine* Bd. 56, Mai 1786, S. 359.
- ³⁸ *The Gentleman's Magazine* Bd. 56, Mai 1786, S. 360.
- ³⁹ *The Gentleman's Magazine* Bd. 56, Juni 1786, S. 447.
- ⁴⁰ *The Gentleman's Magazine* Bd. 56, Juni 1786, S. 485; Juli 1786, S. 535; Juli 1786, S. 536.
- ⁴¹ *The Gentleman's Magazine* Bd. 56, Juli 1786, S. 535. In diesem Zusammenhang wird ebenda, S. 536 eine »Scale of Beings, or of Merit« entworfen, absteigend von Gott bis zum Teufel, in

- der Mitte der Skala, quasi neutral auf »Null«, befindet sich der normale Arbeiter. Für die Umwertung der Werte ist diese Rangliste nach Verdienst sehr bezeichnend: »GOD: /Friend of Nature [dazu gehört Howard]/Tyrannicide: /Man of Honour: /Honest Man: /PLAIN LABOURER. /Knavey Secular: /Saint: /Statesman: /Hero: /DEVIL.« Politiker und erst recht (traditionelle) Helden befinden sich in unmittelbarer Nähe des Teufels.
- ⁴² The Gentleman's Magazine Bd. 56, Juli 1786, S. 536 f.
- ⁴³ The Gentleman's Magazine Bd. 56, August 1786, S. 627.
- ⁴⁴ The Gentleman's Magazine Bd. 56, August 1786, S. 629.
- ⁴⁵ Zuerst offenbar The Gentleman's Magazine Bd. 56, August 1786, S. 630.
- ⁴⁶ Zur Medaille zuerst: The Gentleman's Magazine Bd. 57, April 1787, S. 284; Juni 1787, S. 464, 486 f.; August 1787, S. 672 f.
- ⁴⁷ Rosenblum 1970, S. 96, Abb. 99 (Gemälde ausgestellt in der Royal Academy 1788); Webster 1970, S. 68 f., Kat. Nr. 57, der Stich: Kat. Nr. E. 68; Kat. Europa 1789 1989, Kat. Nr. 220 (Stich von James Hogg nach Wheatley 1790).
- ⁴⁸ Zu Chodowieckis »Calas« ausführlich: Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 39–58.
- ⁴⁹ Paulson 1965, P. 116, P. 133, P. 144, P. 177, P. 206, P. 233.
- ⁵⁰ Hill 1965, S. 34.
- ⁵¹ Nach langem Suchen fand ich das Blatt da, wo ich's gleich hätte suchen sollen: bei Andrew Edmunds, dem unüberbietbaren Händler für englische Karikatur in Lexington Street, London. Er hatte es – gleich zweimal – in seiner Privatsammlung. Ihm verdanke ich auch die Fotografie und die Umschrift der ausführlichen Legende.
- ⁵² The Gentleman's Magazine Bd. 60, März 1790, S. 279.
- ⁵³ Siehe oben Anm. 47.
- ⁵⁴ Kat. Greuze 1976/77, Kat. Nr. 84, S. 170–173.
- ⁵⁵ Zu dieser englischen Tradition und ihrer Bedeutung in der Revolutionsikonographie: Eitner 1978, bes. S. 14 f., 17, 34; Kat. The Shadow of the Guillotine 1989, S. 37–40 und Kat. Nr. 22; Kat. Wright of Derby 1990, Kat. Nr. 53, S. 109 f., Kat. Nr. 64, S. 125, Kat. Nr. 165, S. 245, Kat. Nr. P 28, S. 249.
- ⁵⁶ Kat. Wright of Derby 1990, Kat. Nr. 53, S. 109 f., Nachstich von Thomas Ryder: Kat. Nr. P 28, S. 249.
- ⁵⁷ Nicolson 1968, Kat. Nr. 217, Abb. Pl. 162, Nachstich von John Raphael Smith: Kat. Wright of Derby 1990, Kat. Nr. 165, S. 245.
- ⁵⁸ Zu Wests »Wolfe« mit Literatur: Busch, op. cit. (Anm. 48), S. 58–64.
- ⁵⁹ Kat. The Shadow of the Guillotine 1989, Kat. Nr. 96.
- ⁶⁰ Kat. The Shadow of the Guillotine 1989, S. 31 und Kat. Nr. 88–95, 97–100.
- ⁶¹ Warburgs Formulierung aus seiner Rembrandt-Vorlesung, zitiert bei Gombrich 1981, S. 312.
- ⁶² Hill 1965, S. 42; Kat. The Shadow of the Guillotine 1989, S. 31, Kat. Nr. 24, S. 92.
- ⁶³ Zu dieser legendären Figur: Kat. The Shadow of the Guillotine 1989, S. 38–42; Reichardt 1989, S. 41–43, dort Abb. 46, Kat. Nr. 84 eine nicht als solche erkannte Kopie des Gillray-Northcote-Stiches von I. Hardener nach Klooger. Populäre Illustrationen zum Comte de Lorges: Kat. Nr. 80–83.
- ⁶⁴ Kat. The Shadow of the Guillotine 1989, Kat. Nr. 25, Abb. S. 41.
- ⁶⁵ Haskell-Penny 1982, Nr. 3, S. 136–141, Abb. 72.
- ⁶⁶ Friedman 1976.
- ⁶⁷ Zur endgültigen Planung, Fertigung und Aufstellung der Statue: Cox-Johnson 1961, S. 35–38. Die Geschichte der Statue ist im British Museum dokumentiert: B. M. Add. ms. 26.055. The Gentleman's Magazine Bd. 61, Mai 1791, S. 395 f.; Bd. 66, März 1796, S. 179–181.
- ⁶⁸ The Gentleman's Magazine Bd. 61, Juli 1791, S. 657.
- ⁶⁹ Hayley 1978 (1).
- ⁷⁰ Hayley 1978 (1), S. 2–4.
- ⁷¹ Hayley 1978 (1), S. 6, 9.
- ⁷² Hayley 1978 (1), S. 32 f.
- ⁷³ Hayley 1978 (1), S. 37, 42, 44 f.
- ⁷⁴ Hayley 1978 (1), S. 59–61.
- ⁷⁵ Hayley 1978 (1), S. 62 f.
- ⁷⁶ Hayley 1978 (1), S. 65 f., 68.
- ⁷⁷ Hayley 1978 (1), S. 77–81.
- ⁷⁸ Hayley 1978 (1), S. 85 f.
- ⁷⁹ The Gentleman's Magazine Bd. 66, März 1796, S. 180 f.
- ⁸⁰ The Gentleman's Magazine Bd. 66, März 1796, S. 180.
- ⁸¹ Zu Canova und dem Wandel in der Funktion des Attributes: Busch, op. cit. (Anm. 48), S. 211–235.
- ⁸² Besonders Romney 1830, S. 139 f.
- ⁸³ Bishop 1951, dort zur romantischen Ablehnung Hayleys etwa S. 20, zu Blake S. 260 ff.
- ⁸⁴ Bishop 1951, S. 99.
- ⁸⁵ Bishop 1951, S. 97 f. Zum Zusammenhang von Sensibilität, Hayleys Dichtung und Romneys Porträts jetzt vor allem: Shawe-Taylor 1990, S. 143–45. Zu Romney und Emma Hart-Hamilton s. Kat. Romney 1977, S. 35–46; genauer Nachweis zur »Sensibility«, S. 46. Zum historischen Phänomen: Mullau 1984.
- ⁸⁶ Bishop 1951, S. 99.
- ⁸⁷ Bishop 1951, S. 72.
- ⁸⁸ Bishop 1951, S. 88 (1783) und S. 125.
- ⁸⁹ Hayley 1809, S. 198 (22. April 1793); zu Romneys depressiven Phasen S. 155 f., 161–164, 184, 191, 221 et al.; Bishop 1951, S. 56; Kat. Romney 1977, S. 61.
- ⁹⁰ Hayley 1809, S. 123.
- ⁹¹ Ward/Roberts 1904, Bd. 1, S. 81 ff.: Romney's Diaries 1776–1795.
- ⁹² Hayley 1809, S. 123.
- ⁹³ Kat. Romney 1962, Einführung. Blake dachte gar an »engraving after Romney, whose spiritual aid has not a little conduced to my restoration to the light of Art«. Einige Kupferstiche sind in der Tat entstanden: Hayley 1809 reproduziert einen dieser Stiche.
- ⁹⁴ Hayley 1978 (2).
- ⁹⁵ Kat. Blake 1975, S. 107 (David Bindman).
- ⁹⁶ Hayley 1978 (2), Z. 78 f.
- ⁹⁷ Hayley 1978 (2), Z. 81, 87.
- ⁹⁸ Romney 1830, S. 172; Kat. Romney 1977, S. 43.
- ⁹⁹ Reynolds 1988, S. 70–72 (4. Diskurs 1771); Busch 1984 (1), S. 94; Prochno 1990, S. 49–53.
- ¹⁰⁰ Taschen 1991.

- ¹⁰¹ Zu Reynolds Rollenproträt und dem spielerischen Umgang mit der Rolle: Busch, op. cit. (Anm. 48), S. 394–411.
- ¹⁰² Newman 1986 und Kat. Reynolds 1986, Kat. Nr. 173.
- ¹⁰³ Hayley 1978 (2), Z. 111–120.
- ¹⁰⁴ Reynolds 1988, S. 27 (2. Diskurs 1769), S. 96 (6. Diskurs 1774), S. 106 f. (6. Diskurs 1774), S. 215–222 (12. Diskurs 1784); Busch 1977 (1), S. 25–30.
- ¹⁰⁵ Busch 1984 (1), S. 90–94.
- ¹⁰⁶ Hayley 1978 (2), II, Z. 339–365.
- ¹⁰⁷ Hayley 1978 (2), II, Z. 374.
- ¹⁰⁸ Hayley 1978 (2), II, S. 41–44.
- ¹⁰⁹ Hayley 1978 (2), II, Z. 455–458.
- ¹¹⁰ Hayley 1978 (2), II, S. 76 Anm. 45 zu Z. 457.
- ¹¹¹ Romney 1830, S. 151; Kat. Romney 1977, S. 46–48; Bishop 1951, S. 101.
- ¹¹² Schiff 1963.
- ¹¹³ Zum Beispiel Folger Shakespeare Library Art Volume c59 und Art Volume c61, s. Romney-Dixon 1977, c59: S. 241–281, c61: S. 319–363; British Museum BM 198 a 21; Huntington Library, Romney Sketchbook 66.14; Chan, op. cit. (Anm. 1), S. 6, geht von 45 ihm bekanntesten Skizzenbüchern Romneys aus. Zahlreiche sind auch dem Howard-Thema gewidmet. Leider schildert er nicht ihren genauen Aufbau und den direkten Zusammenhang der Howard-Zeichnungen mit anderen jeweils behandelten Themen.
- ¹¹⁴ Beste Zusammenfassung des Verhältnisses Romney-Französische Revolution von Patricia Jaffé, in: Kat. Romney 1977, S. 52 f., 61, 65–68; s. auch Bishop 1951, S. 137–144; Hayley 1809, S. 143–153, 18 f.; Kat. The Shadow of the Guillotine 1989, S. 73 f.
- ¹¹⁵ Zitiert bei Pointon 1970, S. 97; Farington 1978, S. 288 f.
- ¹¹⁶ Pointon 1970, S. 92; zu Milton als revolutionärem Stoff s. bes. Schiff 1963, S. 30 f.; Kat. The Shadow of the Guillotine 1989, S. 66–74; Kat. Romney 1977, S. 66 f.; zu Burkes konterrevolutionärer Adaption Miltons bes. Paulson 1983, S. 66–73.
- ¹¹⁷ Schiff 1963, S. 31.
- ¹¹⁸ Zu Paines Position vor allem: Paulson 1983, S. 73–79.
- ¹¹⁹ Zu Wollstonecrafts Position wieder vor allem: Paulson 1983, S. 79–87.
- ¹²⁰ Kat. The Shadow of the Guillotine 1989, S. 26–28; Bishop 1951, S. 140.
- ¹²¹ Romney 1830, S. 223 f.; Kat. Romney 1977, S. 66.
- ¹²² Siehe oben Anm. 114.
- ¹²³ Hayley 1809, S. 145–151; Kat. Romney 1977, S. 52 f.
- ¹²⁴ Siehe Romney-Dixon 1977, S. 140 f., 147; Crookshank 1957; Hayley 1809, S. 132; Kat. Romney 1977, S. 49.
- ¹²⁵ Romney 1830, S. 229–233; Hayley 1809, S. 196 (5. Januar 1793); Kat. Romney 1977, S. 67 f.
- ¹²⁶ British Museum Sketchbook 198 a 21.
- ¹²⁷ Courtauld Sketchbook Witt no. 2504. Obwohl die Zeichnungen für den Umzug der Galleries bereits in Kisten verpackt waren, war Dr. William Bradford so freundlich, mir den gesamten Romney-Bestand zugänglich zu machen.
- ¹²⁸ Folger Shakespeare Library Art Vol. c 61, s. Romney-Dixon 1977, S. 319–363. Auch das sonderbarerweise verschwundene Skizzenbuch aus Truro mit Howard-Szenen ist 1790 datiert, und zwar bereits in den März, d. h. Romney setzt mit den Howard-Zeichnungen sehr bald nach Bekanntwerden von Howards Tod in London ein, s. auch Chan, op. cit. (Anm. 1), S. 139–141, Diagramme 1–5, S. 119–123, Fig. 41–44, 59–61, 63–65, 80–81.
- ¹²⁹ Huntington Library Romney Sketchbook 66.14. Ich danke Dr. Robert R. Wark für erhellende Gespräche und die Erlaubnis, die Zeichnungen des Skizzenbuches zu veröffentlichen. Chan, op. cit. (Anm. 1), S. 7, erwähnt beiläufig zwei seiner Meinung nach undatierte Skizzenbücher der Huntington-Library, die er offensichtlich nicht gesehen hat. Das eine hat keine Howard-Szenen, das andere »Oktober 1792« datierte, das hier vorgestellt wird, ermöglicht eine klare Scheidung und genauere Datierung der Entstehung der beiden Haupttypen der Howard-Szenen. Chans Ansatz des auch von ihm gesehenen zweiten Haupttypus in das Jahr 1793 ist auf die zweite Hälfte des Jahres 1992 vorzudatieren, seine sechste Variante des ersten Typus eindeutig dem zweiten Typus zuzurechnen (s. Chan, op. cit. (Anm. 1), S. 124, 126 f.
- ¹³⁰ Chan, op. cit. (Anm. 1), S. 13, 117 ff. kommt zu verwandten Schlüssen.
- ¹³¹ Hayley 1809, S. 201–203, 221, 226; Kat. Flaxman 1979, S. 106.
- ¹³² Zur Abstraktionstendenz bei Carstens und Goya: Busch, op. cit. (Anm. 48), S. 91–95, 156–159.
- ¹³³ Aus John Romneys Nachlaß stammen neun großformatige Howard-Szenen, und zwar die Nr. BV 152–160, davon gehören die Nr. 153, 154 dem zweiten Typ an, die übrigen dem ersten, wobei Nr. 158 und 160 seitenverkehrt erscheinen. Die dem zweiten Typ angehörende Nr. 154 ist unmittelbar zu vergleichen mit Skizzen aus einem Skizzenbuch ehemals in der Sammlung Kenneth Garlick (1963 bei Sotheby's und dann aufgelöst). Es war auf dem Deckel »August 1792« datiert – womit unser Datierungsvorschlag für die beiden Typen noch einmal bestätigt wird, s. Kat. Romney 1977, S. 59 f. Daneben besitzt das Fitzwilliam Museum fünf weitere großformatige Howard-Szenen, die 1874 erworben wurden: Nr. LD 86–90. Sie gehören alle dem ersten Typ an, die Nr. 86 und 90 geben die Komposition nicht sehr glücklich hochformatig. 1874 wurden auch kleinformatige Skizzen in Cambridge erworben, die aus einem aufgelösten Skizzenbuch stammen. Sie stellen einen dritten Typus dar, der Charakteristika aus erstem und zweitem Typus mischt. Die Skizzen zeigen als Zentralmotiv einen rücklings nach links gestürzten weiblichen Akt. Sie dürften eher 1794 zu datieren sein: Nr. MD 6 b, 10b, 29a und b, 30a und b, 31a und b, 32a und b (Abb. Kat. Romney 1977, Tafel 46), 33 a und b, 50a, 61b. Ihnen schließen sich in Yale aufbewahrte kleinformatige Bleistiftzeichnungen an, die Victor Chan publiziert hat: Kat. Hayley 1982, Kat. Nr. 140–151. Die Lösungen dieses Typs sind nicht sehr überzeugend, offenbar haben sie auch keinen Niederschlag in großformatigen Zeichnungen gefunden. Dieser Typus braucht hier nicht zu interessieren. Die großformatigen Zeichnungen in Yale gehören dem zweiten Typ an: Kat. Hayley 1982, Kat. Nr. 137–139. Generell zu Romneys Auseinandersetzung mit dem Howard-Thema und Hayleys Einflusnahme: ebenda, S. 61–70.

- ¹³⁴ Die hier abgebildete großformatige Zeichnung stammt aus der Royal Institution of Cornwall, County Museum, Truro. Aus unerfindlichen Gründen ist der gesamte Bestand an Romney-Zeichnungen aus Truro verschwunden. Dazu gehörten drei Skizzenbücher, eines wies Howard-Zeichnungen auf. Eines der Skizzenbücher ist im Londoner Handel wieder aufgetaucht, wurde im guten Glauben von einem Londoner Museum gekauft, bis die Herkunft festgestellt werden konnte. Es liegt in London im Safe, ich konnte es im November 1989 einsehen, es enthält keine Howard-Zeichnungen. Die großformatige Zeichnung war 1961 ausgestellt, das Foto entstammt dem Katalog: Kat. Romney 1961, Kat. Nr. 62, S. 33. Auf derselben Ausstellung waren zwei der drei Skizzenbücher aus Truro zu sehen (Kat. Nr. 81 und 82) – ohne Abbildungen im Katalog.
- ¹³⁵ Auch Chan, op. cit. (Anm. 1), S. 43–149, 162, 165, 167, versucht verschiedene Herleitungen, auch er sieht als Haupteinflussbereiche die Antike und die klassische italienische Kunst, doch überzeugen seine Ableitungen im einzelnen so wenig, daß hier auf eine Auseinandersetzung verzichtet wird.
- ¹³⁶ Haskell/Penny 1982, Kat. Nr. 24, S. 184–187.
- ¹³⁷ Hayley 1978 (2), S. 52 f., Anm. 7 zu Teil I, Z. 202.
- ¹³⁸ Haskell/Penny 1982, Kat. Nr. 86, S. 282–284, 343.
- ¹³⁹ Romney ist mit Hayley 1787 nach Windsor gefahren, allerdings befanden sich die Poussin-Zeichnungen zu diesem Zeitpunkt in Buckingham House in London, s. Romney-Dixon 1977, S. 141.
- ¹⁴⁰ Siehe oben Anm. 137.
- ¹⁴¹ Haskell/Penny 1982, Kat. Nr. 72, S. 291–296, 343.
- ¹⁴² Vergleiche zudem Huntington Romney Sketchbook 66.14, S. 48 (dort am rechten Rand besonders deutliche Pasquino-Paraphrase), 50, 51.
- ¹⁴³ Huntington Romney Sketchbook 66.14, S. 33.
- ¹⁴⁴ Schiff 1973, Bd. 1, Abb. S. 283; Chan, op. cit. (Anm. 1), S. 142 f. hat diesen Zusammenhang ebenfalls gesehen, er verweist ferner für die frontale Figur auf Ugolino, was im Prinzip richtig ist, für 1792 jedoch gewisse chronologische Probleme aufwirft. In einem offensichtlich 1794 zu datierenden Skizzenbuch verweist Romney dann bereits auf Flaxmans Ugolino von 1793. 1792 dürfte Romney auf Füßli reagieren, die Herauslösung des Reynoldschen Ugolino aus dem klassischen Erzählzusammenhang erfolgt wenig später, womit die Frontalfigur des Ugolino zu einem künstlerischen Versatzstück wird, s. Werner Busch, Die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, Kap. Der Typus Ugolino, S. 210–227.
- ¹⁴⁵ Goethe 1896, Bd. 47, S. 326.
- ¹⁴⁶ Schneider 1984, Abb. 288.
- ¹⁴⁷ Kat. Musée du Petit Palais 1981, Kat. Nr. 223.
- ¹⁴⁸ Elsen 1971, S. 182–197.
- ¹⁴⁹ Cooper 1963; Penrose/Golding 1973, S. 226–229.
- ¹⁵⁰ Zervos 1958, Nr. 65, S. 29. Zur Lit. s. Werckmeister 1991.
- ¹⁵¹ Hayley 1809, S. 184.
- ¹⁵² Hayley 1809, S. 186.
- ¹⁵³ Hayley 1809, S. 195.