

MAX KUNZE

ZUR UMRISSEZEICHNUNG IN DER ILLUSTRATION

John Flaxman bei August Wilhelm von Schlegel

In einem fiktiven Gespräch, dessen erster Teil in der Dresdner Antikensammlung spielt, formulierte August Wilhelm von Schlegel 1798 zwei Wege der romantischen Bewegung, die er dem Maler Waller in den Mund legt: «Allein das Nationalgefühl und die stolze Erinnerung an vollbrachte große Taten werden nie etwas übermenschliches ersinnen. Wenn der Künstler also auf dieses nicht ganz Verzicht tun will, so ist er auf die Alternative reduciert, die Ideale einer ausgestorbenen Götterwelt zu wiederholen, oder den göttlichen und heiligen Personen eines noch bestehenden und wirkenden Glaubens fortbildend zu huldigen. Ich habe diesen Glauben und die daran geknüpften Überlieferungen und Sagen als schöne freie Dichtung zu nehmen versucht. Die Poesie beweist auf diesem Wege der Malerei ihre Dankbarkeit...»¹

Wie nun, wenn die Alternative, also die Wiederholung der «Ideale einer ausgestorbenen Götterwelt», wirksam wird; die griechische Literatur hatte ja nach Schlegel durchaus eine in die Gegenwart wirkende Kraft: er selbst hatte darüber in seinen Berliner Vorlesungen 1801–1804 ausführlich gesprochen. Wenn nun die Ideale der griechischen Götterwelt in die zeitgenössische Graphik übersetzt werden? Wie sollte eine solche Kunst beschaffen sein? Auf diese Frage gab August Wilhelm von Schlegel ein Jahr später im 2. Band des *Athenäum* eine Antwort, wenngleich der Titel *Über Zeichnungen zu Gemälden und John Flaxman's Umrisse* (1799) etwas verwirrt. In seiner Berliner Vorlesungsreihe über die Kunstlehre hatte er für die Gegenwart dargelegt, daß die Antike in der Plastik unumstößliche Autorität besitzt und die Poesie und Mythologie ein nachahmenswertes Vorbild darstellen. In der Betrachtung der Plastik folgt Schlegel – wie sein Bruder Friedrich – Winckelmanns Anschauungen: «Unsterblich» sei das Verdienst Winckelmanns, welcher die richtige Nachahmung der Alten und die Fehler der Neuen gezeigt hätte. «Die Griechen scheinen das Wesen der Skulptur dergestalt erschöpft zu haben, daß man sich kaum von ihrem Vorbild entfernen kann, ohne Gefahr, an den Grenzen der Kunst selbst zu verirren» – schreibt er in seiner Rezension der Fernowschen Winckelmann-Ausgabe 1812.²

Im Sinne der romantischen Interpretation der Kunstgestaltungen modifizierte er diese streng klassische Betrachtungsweise durch den Hinweis, daß das gesamte griechische Kulturbild letzten Endes der Natur entstamme, Nachahmung schließlich auf die Natur selbst zurückführe. Nur in einem ist die Entwicklung des Modernen völlig frei und ohne Vorbild: in der Musik und größtenteils in der Malerei.³

Graphik, wenn sie der Poesie zugeordnet wird im Sinne der Illustration literarischer Werke, unterliegt einer besonderen Gesetzlichkeit. Am Beginn dieser kleinen Schrift unterzieht er die zeitgenössische Buchillustration einer scharfen Kritik. Die Kupferblätter und Blättchen zu Gedichten, Schauspielen und Romanen sind ihm «embryonische Geburten», in denen sich Kunst in der Regel erschöpft. Das ungünstige Octavformat, die Qualität («schönede wie sie meist hingekratzt sind») und ihre Beziehungslosigkeit zum Text, seien zu kritisieren und deuten darauf hin, daß diese Arbeiten für Leute be-

stimmt sind, die «in ihrem Leben kein ordentliches Kunstwerk gesehen haben, denn wiewohl manche Stadt Deutschlands herrliche Schätze der Kunst verwahrt, so reisen die Deutschen doch selbst in ihrem Vaterland zu wenig». Und er resümiert: «Der dürftige Bücherzierat ist dazu ungefähr ebenso tauglich, als Heiligenbilder, aus Marzipan gebacken, die Kinder zur Frömmigkeit vorzubereiten»⁴.

Selten, so argumentiert Schlegel weiter, trafe der Künstler allerdings auf einen adäquaten literarischen Gegenstand: mit schlechter Literatur läßt sich schwer wetteifern. Hinzu kommen schädliche Einflüsse durch Autoritäten, wie die des Engländers William Hogarth, dessen «künstlerisches Unvermögen, seine Blindheit für das Höchste unter dem Sichtbaren, das Schöne» – er selbst durch seine «Zergliederung der Schönheit unwiderleglich dargetan» hat.⁵ Seine Stiche seien unpoetisch und verbreiten einen Hauch «ekelhaftester Anatomie moralischer Verwesung».⁶ Die Hogarthsche Unmoral wurde – nach Schlegel – zur Quelle unzähliger Karikaturenzeichner.

Den würdigen Gegenstand zu erkennen ist nach Schlegel erste Voraussetzung, Literatur also, wo «sich schöne kräftige Gestalten ... in idealischem Costüm entschieden bewegen», dort gibt der Dichter dem Zeichner die Hand. An Zyklen vor allem denkt Schlegel, da «in der zyclischen Form Auftritte vorkommen dürfen, die erst durch vorhergehende oder folgende ihre volle Deutung erhalten».⁷ Auf die Erfassung des Wesens einer Dichtung, nicht einzelner Handlungen, komme es ferner an, soll eine «Eintracht ohne Dienstbarkeit» entstehen.⁸

All diese Voraussetzungen hat das Werk des Engländers, des Bildhauers, Malers und Zeichners John Flaxman erfüllt.⁹ Flaxman hatte zu Dantes Göttlicher Komödie, zur Ilias und Odyssee und den Tragödien des Aischylos Zeichnungen geschaffen, die später, von Piroli nachgestochen, als Illustrationszyklen zu diesen literarischen Werken Verwendung fanden. Schlegel charakterisiert im folgenden die Illustrationen Flaxmans, die «mit so viel Verstand, Geist und klassischem Schönheitssinne ausgeführt, daß man ihn in seiner Gattung Erfinder nennen» muß.

Die Wahl Homers sei durch die antiquarische und artistische Tradition genugsam bewiesen. Hinzu komme, daß «Homer, nach Winckelmanns Ausdruck, nicht in Bildern spricht, sondern fortschreitende Bilder gibt»¹⁰;

unter den Tragikern verdiente Aischylos schon deshalb Vorrang, weil die «strenge Hoheit der idealischen Bühne der Griechen» sichtbar gemacht werden kann; was Dante schließlich betrifft, dieser «große Hierophant des Katholizismus», widerspiegle in seiner Poesie sich das ganze Universum und enthalte eine «vollständige Gallerie aller menschlichen und göttlichen Charaktere»¹¹.

Die Beschreibung des Dante-Zyklus übergehen wir: für Schlegel ist Flaxman der «gelehrte Kenner der Klassiker», der mit «den griechischen Dichtern in ihrer Sprache vertraut» ist. Nicht nur die Sprache der Dichter, auch die bildende Kunst der Griechen habe Flaxman studiert, eingeschlossen alles Antiquarische. Über seine Blätter lassen sich, gesteht der durchaus hochgelehrte Schlegel, «sehr artige antiquarische Vorlesungen» halten¹², so daß selbst die Anhänger der französischen Mode à la grecque, jene «Antiquitäts-Dilletanten», auf ihre Kosten kommen würden. In der echten antiquarischen Belehrung, nicht der modegebundenen, die nicht recht ernstzunehmen sei, trete Wesentliches zutage: im Charakter der Formen und des Ausdruckes der Zierate und Bildwerke widerspiegle sich die Denkart und der Geist hellenischer Bildung; der bildende Künstler, der dies aufgreift, wird damit zum Mittler.

Mit Verstand muß zudem die Kunstsprache gewählt sein: dem vollendeten Stil der Poesie Homers ist nur ein vollendeter Stil der bildenden Kunst gegenüberzusetzen. Nicht die für Homer zeitgleiche Kunstsprache darf zitiert werden, denn die Gesänge Homers seien nur in «solchen Bildern zu begreifen, wie sie einem gegenwärtig waren.» Flaxman habe dies erkannt und realisiert.

Richtig verstanden habe Flaxman auch Aischylos. Das griechische Theater habe in den Aufführungen mehr Leben und Leidenschaft als Größe und Schönheit der Gestalten und Bewegungen gezeigt. Dies sei aber zu vermeiden, da sonst nicht die Dichtkunst, sondern das «Medium» Theater gezeigt würde; man würde den Dichter aus zweiter Hand empfangen: dies ginge nicht an.¹³

Eine wohlüberlegte Kunstsprache also, die Flaxman gewählt hat. Schlegel schätzte die Aischyleischen Zeichnungen von Flaxman übrigens mehr: die Prometheus-Darstellung etwa durch ihren größeren Charakter: «die unbe-

zwingliche Kraft ist nicht durch übermäßige Schwellung der Muskeln, sondern durch ihre Derbheit und scharfe Zeichnung erreicht.»¹⁴ Bei Homer habe es der Künstler schwieriger: «das Naive und Drollige in manchen Homerischen Erzählungen ...» muß zwar richtig erkannt, doch dem Edlen darf kein Abbruch getan werden.

Mit adäquater Kunstsprache und antiquarischer Gelehrsamkeit also (man erinnere sich an Winckelmann: «der Pinsel, den der Künstler führt, soll in



*Nach John Flaxman, gestochen von Piroli
Odyssee. Pl. 24: Apollon und Artemis*

Verstand getunkt sein») ist Flaxman an diese Illustrationen herangegangen. Seine Stilmittel, aus seinen Studien zur Antike erwachsen, sie sind der griechischen Vasenmalerei entlehnt; Schlegel setzt aber hinzu: «Doch halte man dies ja nicht für eine blinde oder knechtische Nachahmung. Zwar kann es nicht fehlen, daß unter der großen Menge von Figuren hie und da eine eigentliche Reminiszenz vorkommen sollte; allein im ganzen hat Flaxman sich den Stil der Vasengemälde selbständig angeeignet, und nach seinen Bedürfnissen mit Verstand und Eigentümlichkeit modifiziert.»¹⁵ Auf starke Verkürzungen mußte so Flaxman verzichten, Perspektive zugunsten planer, wenn auch gestaffelter Darstellungsebenen aufgeben. Gepriesen wird die so

erreichte «gebildete Einfachheit eines Geschmacks, der sich nicht im unnütz Schwierigen gefällt, sondern mit den leichtesten Mitteln gerade zum Ziele geht.»¹⁶ «Ruhe und lebendige Wahrheit», das «Heroische und Anmutige» werden so glücklich verschmolzen.

Dieser der griechischen Vasenmalerei entlehnte Stil wird nun bei Schlegel als das für die gesamte zeitgenössische Illustrationskunst adäquate Stilmittel gepriesen, dem alle Künstler folgen sollten. Und er ist nicht verlegen an noch so ausgefallenen Argumenten, so etwa, wenn er andeutet, bloße Umrisse seien auch ökonomischer als ausgefüllte Zeichnungen, so daß man sich mehr Illustrationen zur Verbreitung des guten Geschmacks leisten könne.¹⁷

Umrißzeichnungen im Flaxman-Stil allein, wir kommen auf Schlegels Ausgangspunkt zurück, gewährleisteten eine Analogie zur Poesie: sie deuten nur an, werden «fast zu Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Fantasie (des Betrachters) wird aufgefordert zu ergänzen»,¹⁸ oder, wie es an anderer Stelle drastisch heißt: «Endlich wird die Fantasie sie viel dreister zu den vorhergehenden und nachfolgenden Handlungen begleiten, als wo die Schranken eines völlig dekorierten Schauplatzes entgegenstehen»,¹⁹ – womit er die herkömmlichen Kupferstiche meint. Die Linienführung von Flaxman charakterisiert er: «Keine überflüssigen Striche, auch nicht von jenen Schwüngen, die bloß zur Verbindung dienen... Alles ist mit wenigstem gemacht: seine Umrisse vereinigen die bedeutsame Keckheit des ersten Gedankens mit der Sorgfalt und Zierlichkeit einer ausgeführten Behandlung».²⁰

Soweit die Schlegelsche Schrift, die hinsichtlich ihres Ausgangspunktes, einen Beitrag zur Buchillustration zu leisten, kaum als wegweisend bezeichnet werden kann. Hat er doch selbst die Gattungsgrenzen von freier zur Buchgraphik verwischt: Flaxmans Illustrationen erschienen bekanntlich ohne Text als graphische Zyklen. Was bleibt, ist die Würdigung Flaxmans und seines Stils. Er führte damit den Chor der allgemeinen Begeisterung zu Flaxmans Homerillustrationen an, der vor allem dazu beitrug, den «reinen Stil» von klaren Umrißzeichnungen in Mode zu bringen, wie er aus der Beschäftigung mit griechischer Vasenmalerei erwachsen war. Dahinter steht ein Teil Winckelmannscher Ästhetik, der im Kontur, im Umriß, ein Kriterium für die Schönheitsdefinition gesehen hatte. Schlegel hat sich, in einigen

Stellen direkt, des Winckelmannschen Begriffsapparates bedient, um Flaxmans Kunst zu charakterisieren. Wir brauchen dies nicht im einzelnen nachzuweisen.

Eine echt romantische Haltung steht aber auch dahinter: daß nämlich bei formeller Treue der Eigenwert der Gattung vollständig gewahrt bleibt. Dieses Hineinschlüpfen in die verschiedensten Formen ist dem Romantiker erstrebenswert und von Schlegel – man denke an Schlegels *Ion*, wo er antike Chorlieder wörtlich nachbildet – praktiziert worden.²¹

Als 1787 Flaxman in Rom eintraf, hatte er sich schon zuvor an der Londoner Akademie mit griechischer Vasenmalerei beschäftigt und entwarf seit 1775 Zierreliefs und Gefäße für die Steingutfirma Wedgwood.²² In Rom, wo er bis 1794 weilte, entstanden diese Zyklen zu Homer, Aischylos, Hesiod und Dante, die in makelloser Idealität griechische Kunst interpretieren wollen. Subjektive Deutungen und persönliches Empfinden sind ausgeschaltet zugunsten einer äußersten linearen Abstraktion, von Schlegel als Ruhe und Wahrheit bezeichnet.

Vorlagen fand Flaxman in den Stichen zur griechischen Vasenmalerei, wie sie in Winckelmanns *Monumenti antichi* (1767)²³ abgebildet waren, auch in dem dreibändigen Stichwerke von Passeri²⁴, dessen erster Band im selben Jahr wie Winckelmanns *Monumenti* erschien.

Tischbeins vier Bände, die die Vasensammlung Sir William Hamiltons vorstellen, dürfte er nur zum Teil noch benutzt haben: der vierte Band erschien erst nach seiner Abreise aus Rom.²⁵

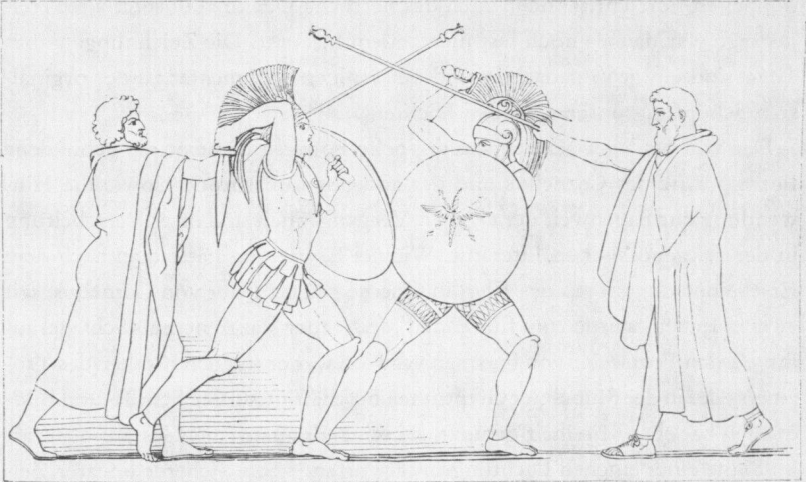
Wir wissen, wie viel Energie Winckelmann in die 208 Tafeln der *Monumenti antichi* gelegt hatte, ein Werk, das einen Umbruch zur wissenschaftlichen Abbildung in der Geschichte der Buchgraphik bedeutete und zugleich die Anonymität des Stechers einleitete. Die von Winckelmann abgebildeten Vasen deuten den Umriss der Gefäße an und entrollen die umlaufenden Figurenszenen. Sie sind – bei allen qualitätsmäßigen Unterschieden – exakter als die von Passeri benutzten Kupfer. Auf die Verwendung als Vorlagen für bildende Künstler hat Winckelmann selbst verwiesen. In der Geschichte der Kunst schrieb er: «Diese Gefäße sind wie die kleinsten geringsten Insekten die Wunder in der Natur, das Wunderbare in der Kunst der Alten – ebenso erscheint in den Gefäßen mehr die große Fertigkeit und Zuversicht als in

den anderen Werken. Eine Sammlung derselben ist ein Schatz von Zeichnungen.»²⁶ Diese wissenschaftliche Sicht und die wissenschaftliche Graphik hatten den Boden bereitet, auf den Flaxman bauen konnte.

Flaxman als ein Klassizist par excellence, der in Schlegel seinen Interpreten gefunden hat? Die Antwort ist damit nicht erschöpft – wie könnte es auch in einer Zeit, in der klassizistische und romantische Züge oftmals ver-

Iliad Plate 13

HECTOR & AJAX SEPARATED BY THE HERALDS.



BETWEEN THEM SHINE THEIR PRICKLY BUSTLED HEADS.
Engraved by Robert Smith, 1788.

*Nach John Flaxman, gestochen von Piroli
 Ilias. Pl. 13: Hektor und Ajax*

worren nebeneinander standen. Schlegel war, wie wir gesehen, an der Wiedergeburt von «Idealen einer ausgestorbenen Götterwelt» durchaus nicht interessiert. Dennoch war, gerade bei August Wilhelm von Schlegel wie bei seinem Bruder Friedrich, Winckelmann und die von ihm interpretierte Antike wirksam, punktuell wirksamer als bei manchen Klassikern.

Schlegel hatte, als er 1828 in zwei Bänden seine gesammelten Aufsätze unter dem Titel *Kritische Schriften* herausgab und diesen Beitrag nochmals publizierte, eine *Anmerkung zum neuen Abdruck* angefügt. Sein Lob galt – nach fast 30 Jahren – ihm selbst: hatten doch die Flaxmanschen Umrisse

durch die «europäische Meinung» in «Italien, England, Deutschland und Frankreich allgemeinen Beifall gefunden».²⁷ In eben diesen Ländern waren die Nachstiche in großen Auflagen herausgekommen. Hatte nicht auch sein Aufruf, sich würdig «bei der malerischen Begleitung der Dichter» zu verhalten, Erfolg: er selbst sieht eine direkte Nachfolge in den Blättern seines Freundes Peter von Cornelius, der zur *Nibelungensage* und zum *Faust* Arbeiten geschaffen hatte. Zu Cornelius schreibt Schlegel: «Jene bezeichnen einen doppelten Fortschritt: denn auch das herrliche Denkmal unserer alten Heldensage war damals noch fast niemandem bekannt. Die Zeichnungen zum *Faust* sind ein groß gedachter und tiefsinniger Kommentar zu der originalsten Schöpfung unseres großen Dichters...»²⁸

Der von Schlegel bezeichnete doppelte Fortschritt meint die gebundene Formsprache des Cornelius und der anderen Lukasbrüder sowie die Hinwendung zur Sagenwelt der eigenen Vergangenheit und ihrer Verarbeitung in der zeitgenössischen Literatur. Wieviel Erwartung hatte man nach dem Erscheinen des 1. Teils des *Faust* in Goethe gelegt! Peter von Cornelius, seit 1811 in Italien, wurde zum führenden Meister der Nazarener; als Schlegel auf ihn als den Fortsetzer von Flaxman verwies, war er mit den Fresken des Trojanersaales in der Münchner Glyptothek beschäftigt; antike Schrift- und Bildquellen hat er mit Freiheit genutzt, sie seiner dramatischen Gestaltungskraft im Sinne einer eigenen Dichtung unterworfen.²⁹ Sein sicherer linearer Zeichenstil verband ihn mit den anderen Nazarenern: Franz Pforr schrieb zu Beginn des Jahres 1808 aus Wien einem Freund: «Man wirft den Alten ihre Härte und Bestimmtheit in den Konturen vor, das ist ein Fehler, den ich sehr wünsche zu besitzen.»³⁰ Der Bezugspunkt ist jedoch nicht der gleiche: Die «Alten» sind für Pforr die italienischen und deutschen Meister des 15. Jahrhunderts.

Auch für Flaxman war die griechische Vasenmalerei nicht der einzige Bezugspunkt. Flaxman war bei dem Grafen Jean Battiste Seroux d'Agincourt beschäftigt, der nach Rom gekommen war, «die Geschichte der Kunst dort fortzuführen, wo Winckelmanns Werk endete». Ernst Gombrich ist diesem Sachverhalt in seinem Werk *Kunst und Fortschritt, Wirkung und Wandlung einer Idee* nachgegangen.³¹

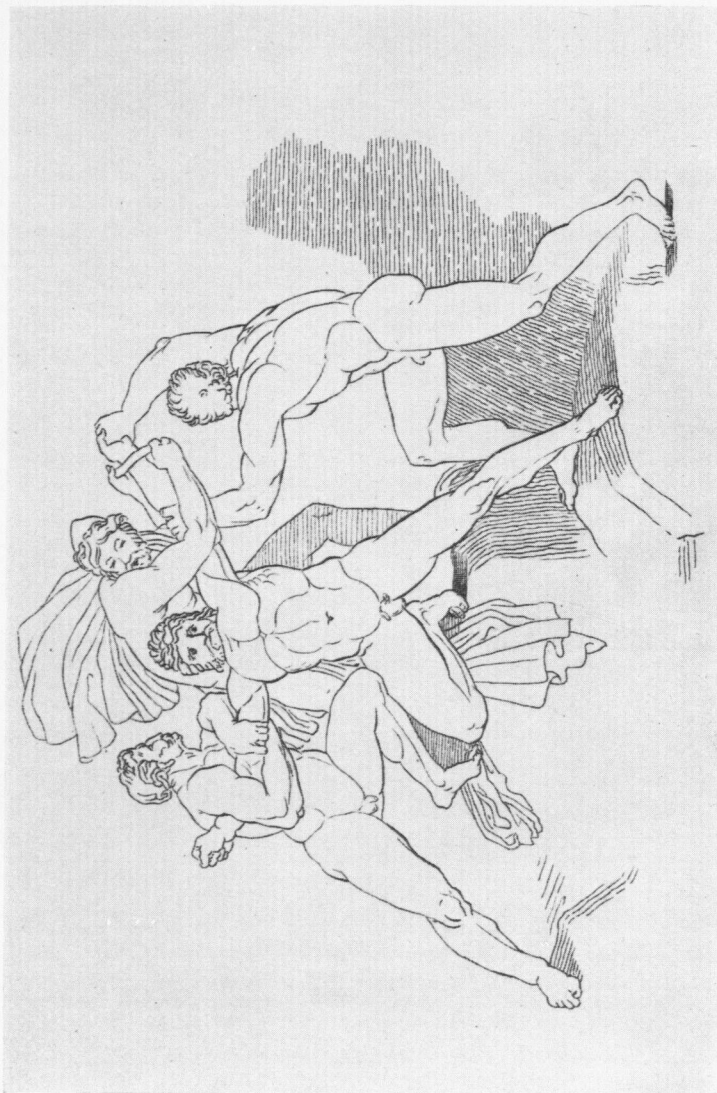
D'Agincourts Werk, das gründlich dokumentiert und illustriert sein sollte und für das eine Reihe jüngerer Künstler arbeitete, reflektiert auch das neu-



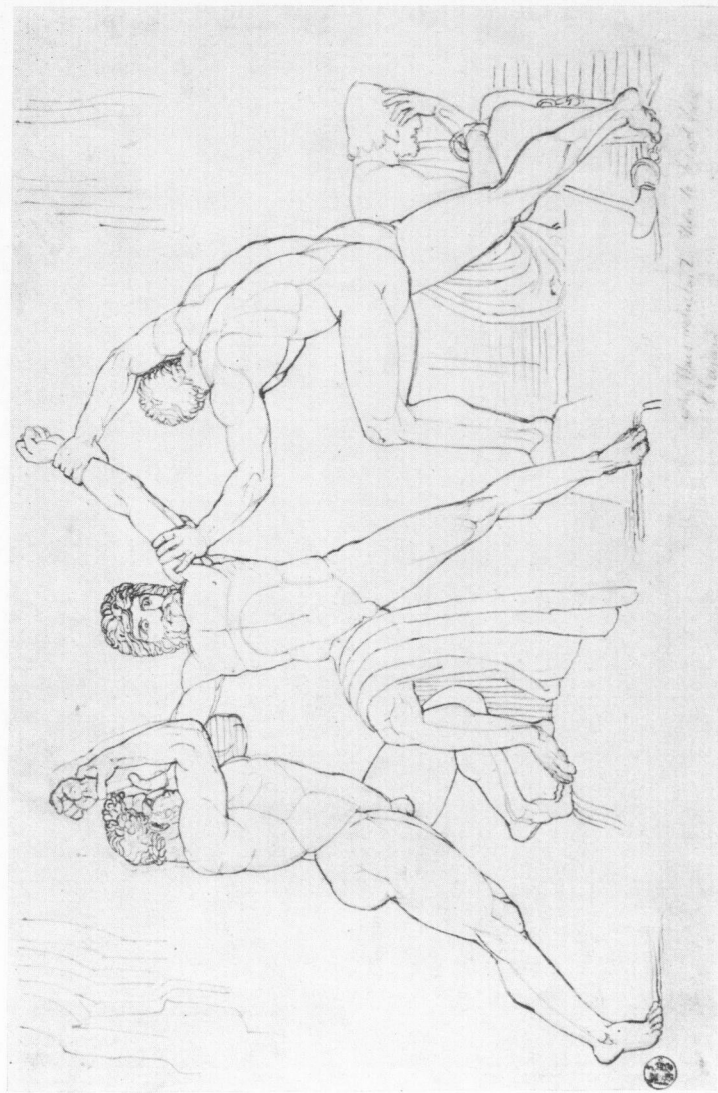
Ferdinand Ruscheweyb (1816) nach Peter Cornelius (1811):

Gretchen im Gebet

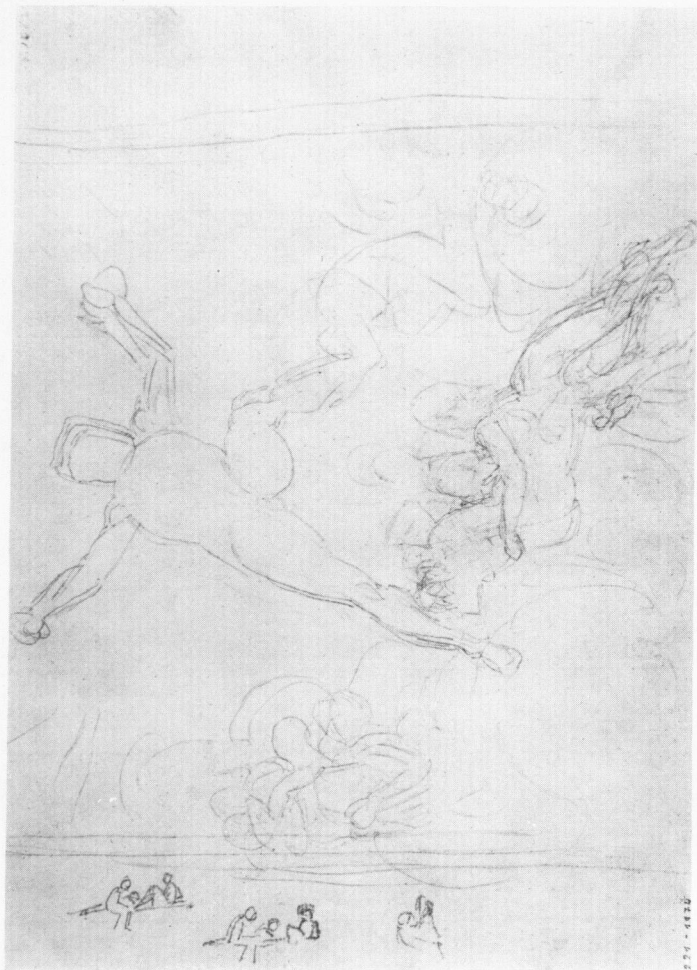
(Bilder zu Goethes Faust, 9). Kupferstich



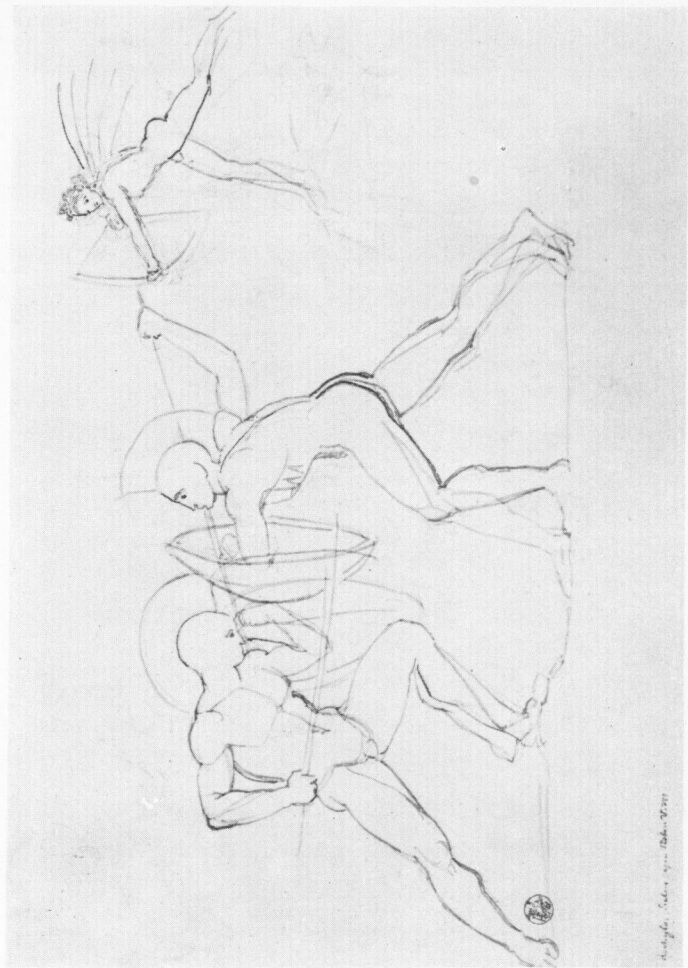
Nach John Flaxman, Anonym: Prometheus. Federzeichnung.
Berlin: Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen



John Flaxman: Prometheus, die Fesselung (zu Aischylos). Federzeichnung, 24,2 x 34 cm.
Berlin: Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen



*John Flaxman: Prometheus. Grabritzzeichnung. 24,3 × 33,5 cm
Berlin: Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen*



*John Flaszman : Zu Aischylos, Sieben gegen Theben. Zweikampf. Graphitzzeichnung und Feder. 24,3 x 33,1 cm.
Berlin: Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen*

erwachte Interesse an den sogenannten primitiven Italienern. Die Skizzenbücher von Flaxman bezeugen sein persönliches Interesse an den frühen Italienern, aber auch an archaisch griechischer Kunst. So kopierte er eine frühe archaische Gemme aus Winckelmanns Hauptwerk.³² Gombrich hat ebenfalls darauf aufmerksam gemacht, daß Flaxman denselben Stil seiner Umrißzeichnungen in den Bildern zu einer romantisch-mittelalterlichen Erzählung *Der Ritter vom flammenden Kreuz*, die er im Jahre 1796 zum Geburtstag seiner Frau verfaßte und illustrierte, benutzte. «Der Wert der Unschuld und Schlichtheit könnte nicht stärker betont werden als in dem Text und in den Bildern dieser kleinen Erzählung, an deren Ende die Seele angehalten wird, das Leben der himmlischen Geister zu betrachten, deren Sendung es ist, die Seelen der Kinder zu lehren und zu leiten, die die Welt ohne Makel und Schuld verlassen haben. Wir sind in den Jahren, in denen Wackenroder 1797 seinen Schriften über die Kunst den schwärmerischen Titel: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* gab.»³³ Für Schlegel haben wir eine ähnliche Haltung feststellen können.

Gombrich versuchte ferner, aus Textstellen des Winckelmannschen Werkes Belege zu finden für jene neue Bewegung, die «die Unschuld des noch unverdorbenen Zeitalters pries(en) und die sich als <primitiv> bezeichnete».³⁴ Aus Winckelmanns Entdeckungen und Unterscheidungen archaischer und archaischer Kunst erwachse jener beabsichtigte Primitivismus als Teil der romantischen Bewegung, die zudem durch Winckelmanns Einschätzung der frühen Renaissance-Kunst belegbar sei. Gombrich zitiert aus Winckelmanns *Geschichte der Kunst*: «Die Kunst vor dem Phidias und Michel Angelo und Raffael, ist zwar in keine völlige Vergleichung zu stellen; sie hat aber dort wie hier, *eine Einfalt und Reinigung*, die desto mehr zur Verbesserung geschickt ist, je ungekünstelter und unverdorbenere sie sich erhalten hat.» Der Weg von *edler* Einfalt zur *frommen* Einfalt sei damit vorgezeichnet.

Ob die Romantiker Winckelmann so verstanden haben, läßt sich angesichts der Schlegelschen Interpretation der Flaxman-Arbeiten kaum feststellen. Winckelmann sah die Bedeutung der Renaissance-Kunst in einer Richtung viel schärfer: «Da Homer in seiner Sprache, wie in Athen erklärt wurde, und man sich Gedanken machte, angeführte griechische Stellen zu überset-

zen, weil es wenige nötig hatten, da war die Zeit der Kenntnis des Altertums unter Gelehrten und Künstlern, und Aristo, Raphael und Michel Angelo malten ewige Werke, und arbeiteten für die Unsterblichkeit. Der damalige Flor der griechischen Gelehrsamkeit war freilich nicht die nächste Ursache der Nachahmung des Alterthums bei den erwähnten beiden Künstlern. Die allgemeine Kenntnis der Griechen lehrte denken wie sie und flößte einen Geist der Freiheit ein und durch die Weisen breitete sich der Geist der Freiheit aus.»³⁵

Der Freiheitsbegriff vermittelte nach Winckelmann zwischen historisch getrennten Kunststilen und setzt die Anerkennung der geschichtlichen Bedingungen der Kunst voraus: hierin sind sich die Romantiker und Winckelmann einig; zur Anerkennung der verschiedenen geschichtlichen Kunstmöglichkeiten, wie es die Romantiker taten, dazu hatte sich Winckelmann allerdings nicht durchringen können.

Für Winckelmann stand die Frage der Wiederholbarkeit antiker Kunstblüte im Zentrum; hier knüpfen die Frühromantiker an, hier rezipierten sie Winckelmansche Gedanken. 1810 wurde jenes eben zitierte kleine Fragment von Carl Daub und Friedrich Creuzer, die beide der Romantik nahestanden, aus dem Nachlaß Winckelmanns ediert, die *Reiferen Gedanken über die Nachahmung der Alten in der Zeichnung und Bildhauerkunst*, in dem Winckelmann am Beispiel der Renaissance aussprach, was er für die Bedingung jedes Fortschritts in der Kunst hielt.

Goethe hat sich für diese Sicht Winckelmanns nicht in dem Maße entscheiden können wie die Frühromantiker unter den Schlegels, die Winckelmanns These in kaum veränderter Übertragung übernahmen. Friedrich Schlegels anthropologische Konzeption einer sozialen Utopie hat solche Passagen Winckelmanns unverändert übernommen und weitergeführt.³⁶ Die Ereignisse der Französischen Revolution haben diese Utopie mitgeprägt. Wie sich der politische und gesellschaftlich bezogene Begriff der Freiheit in der mittleren und späteren Romantik fortentwickelte zur Freiheit des Künstlers von jedem Dienst an der Gesellschaft, ist bekannt; E. T. A. Hoffmanns Künstlervelle *Das Marmorbild* setzt den Schlußpunkt: Der Freiheitsbegriff wurde zum literarischen Motiv reduziert und ging in dieser späten Phase in das allgemeine geistige Reich einer autonomen Kunst ein.³⁷

- 1 A. W. Schlegel, *Kritische Schriften*, Berlin 1928, Bd. II, S. 240.
- 2 A. W. Schlegel, *Sämtliche Werke* Bd. 12.
- 3 Ausführlich bei August Emmerleben, *Die Antike in der romantischen Theorie. Die Gebrüder Schlegel und die Antike*, Berlin 1937, bes. S. 118–130.
- 4 Schlegel (wie Anm. 1) S. 254
- 5 Schlegel (wie Anm. 1) S. 256.
- 6 Schlegel (wie Anm. 1) S. 257.
- 7 Schlegel (wie Anm. 1) S. 264.
- 8 ebd.
- 9 Zu John Flaxman vgl. u. a. W. G. Constabb, *John Flaxman* (Walpole Society XXVIII. 1940.
- 10 Schlegel (wie Anm. 1) S. 268.
- 11 Schlegel (wie Anm. 1) S. 269.
- 12 Schlegel (wie Anm. 1) S. 287.
- 13 Schlegel (wie Anm. 1) S. 292.
- 14 Schlegel (wie Anm. 1) S. 301.
- 15 Schlegel (wie Anm. 1) S. 292.
- 16 Schlegel (wie Anm. 1) S. 295.
- 17 Schlegel (wie Anm. 1) S. 265.
- 18 Schlegel (wie Anm. 1) S. 266.
- 19 Schlegel (wie Anm. 1) S. 267.
- 20 ebd.
- 21 Vgl. dazu Emmerleben (wie Anm. 3) S. 131.
- 22 J. Gordy, *Flaxman's Work for Wedgwood in Antiquities*, London 1955.
- 23 J. J. Winckelmann, *Monumenti antichi inedit ...* Roma 1767.
- 24 Passeri 1767.
- 25 *Collection of engravings from ancient vases ... in the possession of S. W. Hamilton* publ. by W. Tischbein, 4 Bd. 1791–1795.
- 26 J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden. 1764, S. 123.
- 27 Schlegel (wie Anm. 1) S. 306. Zur Einschätzung von Flaxman als dichtender Plastiker vgl. auch W. v. Schadow, *Der moderne Vasari*, Berlin 1854, S. 16 (den Hinweis verdanke ich Dr. Werner Schade, Berlin, der mir auch bei der Auswahl der Abbildungsvorlage behilflich war).
- 28 Schlegel (wie Anm. 1) S. 309.
- 29 Zu den Fresken: H. v. Einem, *Die Ausmalung der Festsäle durch P. Cornelius*. In: *Münchener Glyptothek 1830–1980*, München 1980, S. 214–233.
- 30 Franz Pfaff, Brief von 6. Jan. 1808; vgl. H. Uhde-Bernays, *Künstlerbriefe*, Dresden 1926, S. 390.
- 31 Ernst Gombrich, *Kunst und Fortschritt, Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1978, S. 3–9.

- 32 Vgl. Gombrich (wie Anm. 28) S. 61.
- 33 Gombrich (wie Anm. 28) S. 61.
- 34 Gombrich (wie Anm. 28) S. 54.
- 35 J. J. Winckelmann. Kleine Schriften. Entwürfe und Vorrede. Hrg. von W. Rehm. Berlin (West) 1968, S. 145/6.
- 36 T. Namowicz, Die aufklärerische Utopie. Rezeption der Griechenauffassung J. J. Winckelmanns um 1800 in Deutschland und Polen, Warschau 1979, S. 137-170.
- 37 Vgl. dazu auch Hans Bangart, E. T. A. Hoffmanns Künstlernovelle In: Deutschland-Italien. Festschrift W. Waetzoldt, Berlin 1941, S. 293-307.