

William Blake's
THE ANCIENT BRITONS

Erscheinungen eines verschollenen Bildes
Appearances of a Vanished Picture

Textem

William Blake's
THE ANCIENT BRITONS

Erscheinungen eines verschollenen Bildes
Appearances of a vanished picture

Arbeitsgruppe Ancient Britons /
Ancient Britons Team:

Clemens Baiker, Hendrik Fleck, Dimitra Gatsiou,
Dana Kast, Mizi Lee, Janosch Mueller, Theresa Mueller,
Julius Naegele, Alexander Roob, Ansgar Schwarzer

The Ancient Britons – Three Ancient Britons
overthrowing the Army of armed Romans; the Figures
full as large as Life – From the Welch Triades.

(William Blake, *Advertisement of Exhibition of Paintings in
Fresco, Poetical and Historical Inventions*, 15/05/1809)

Blakes grösstes und vollendetstes Werk (...) gründet sich auf eines jener seltsamen Ueberbleibsel der alten Walisischen Dichtkunst, welches Owen unter dem Namen von Triaden folgendermassen giebt:

In der letzten Schlachte die Arthur focht,
war der Schönste einer
Der wiederkehrte, und der Stärkste ein andrer:
mit ihnen kehrte auch wieder
Der Hässlichste,
und kein andrer kehrte wieder vom blutigen Felde.
Der Schönste,
Rom's Krieger bebten vor ihm und dienten.
Der Stärkste,
sie schmolzen vor ihm und zerstoben in seiner Nähe.
Der Hässlichste,
sie flohen mit Geschrey und Verdrehung ihrer Glieder.

Diese dunkle Rede hat folgenden noch dunkleren Commentar (Blakes) zu Wege gebracht. „Der starke Mann stellt das Erhabene im Menschen vor, der schöne Mann das Leidenschaftliche im Menschen, was in Eden's Kriegen in das Männliche und Weibliche getheilt erschien, der hässlichste Mann endlich die Vernunft im Menschen. Sie waren ursprünglich Ein Mensch, der vierfach war; dieser war in sich selbst getheilt, und sein eigentliches Menschseyn im Augenblicke der Zeugung vernichtet. Die Gestalt des vierten war aber wie der Sohn Gottes. (...)“

(Anon., „William Blake: Künstler, Dichter und religiöser Schwärmer“, in: *Vaterländisches Museum*, Hamburg, Januar 1811)

Inhaltsverzeichnis
Content

- 08 Einleitung/*Introduction*
Stell dir vor. William Blakes Hauptwerk.
Verschollen und wieder aufgetaucht.
Imagine. William Blake's Principle Work.
Lost and Reappeared.
- 17 Reimagination/*Reimagination*
- 29 Rekonstruktion/*Reconstruction*
- 35 Die ungesehene Ausstellung/*The unseen exhibition*
- 48 William Blake:
Die alten Briten/*The Ancient Britons (1809)*
- 58 The Ancient Britons
Gruppenvision/*Team vision*
- 68 Alexander Roob:
Als Klopstock Blake herausforderte und Alte Briten
auf einmal Deutsche waren.
When Klopstock Defied Blake and Ancient Britons
Were Suddenly Germans.
- 93 The Ancient Britons
Einzelvision/*Single vision*

Stell dir vor.

William Blakes Hauptwerk *The Ancient Britons*.
Verschollen und wieder aufgetaucht.

Die erste und einzige Einzelausstellung des Malers und Dichters William Blake (1757 – 1827) fand im September 1809 im Londoner Wirkwarengeschäft seines Bruders statt.⁽¹⁾ Sie erwies sich als Reinfall – nur wenige sahen sie. Trotz der verlängerten Laufzeit von über einem Jahr wurde keines der ausgestellten Werke verkauft. Die einzige zeitgenössische Besprechung, die in der tonangebenden Londoner Gazette *Examiner* erschien, war vernichtend: Es handle sich um Werke eines unglücklichen Geisteskranken, hieß es dort.⁽²⁾ In der ausländischen Presse erschien eine ganz andere, eine ermutigende Kritik, allerdings erst nach Ablauf der Ausstellung. Sie war im Januar 1811 in einem patriotischen Hamburger Kulturmagazin zu lesen – kurz vor der Annexion der norddeutschen Hansestadt durch das französische Kaiserreich. Ob Blake sie damals zu Gesicht bekam, ist unklar, denn er hatte sich mittlerweile nahezu vollständig aus der Öffentlichkeit zurückgezogen.

Auch das zentrale Gemälde der Ausstellung, *The Ancient Britons*, verschwand in der Folge spurlos. Zu ihm gibt es weder Studien oder Skizzen noch grafische Abbildungen, überliefert ist allerdings das genaue Format sowie eine umfangreiche Beschreibung und Interpretation des Künstlers selbst, die in einem begleitenden *Descriptive Catalogue* abgedruckt war. Auf dieser Grundlage gelang es der Arbeitsgruppe *Ancient Britons* an der

(1) Vgl. G. E. Bentley, *Blake Records*, neue Ausg., London und New Haven 2004, S. 281–295.

(2) Robert Hunt, *The Examiner*, 17. September 1809.

Kunstakademie Stuttgart in den letzten Jahren unter Verwendung alter und neuer Techniken, dieses der genannten Quelle nach größte Werk Blakes wieder zum Vorschein zu bringen. Zuerst suchten wir mittels innerer Visualisierungen Zugang zu dem verlorenen Bild, die während einer Seminarwoche am Bodensee durch eine Gruppentrance unter Anleitung des Hypnoseforschers und Franz Anton Mesmer-Spezialisten Walter Bongartz befördert wurden. Danach setzte eine Phase der gemeinschaftlichen Rekonstruktion ein, bei der die individuellen Vorstellungen mit den Details der Blake'schen Bildbeschreibung abgeglichen wurden.

Blake selbst ging es in seinem Werk weniger um die bildnerische Materialisierung einer Situation als um eine Formung der Vorstellungskraft. Das Vorstellungsvermögen war der eigentliche Gegenstand und das Ziel seiner Kunst. Vision an sich genügte. Die Arbeit am materialen Bild war ihm nur ein Weg, um sie scharf zu stellen und zu vervollständigen. Jeder könne Visionär sein, bekannte er gegenüber einem jungen Kollegen, man müsse Imagination nur durch Ausarbeitung auf das Level der Vision treiben, „und das war's.“⁽³⁾ Letztlich ist es vor allem dieser Aspekt der Detaillierung und Verdichtung, die seine Auffassung einer „Ideenkunst“ von der modernen Prozesskunst und vom Konzeptualismus abhebt.

Vorstellungen in der gesteigerten Form des Visionären zu entwickeln, war für ihn mit erheblichen Anstrengungen verbunden. Die Fähigkeit zur Vision sei zwar allen Menschen angeboren, bemerkte er in einem späten Interview, sie gehe aber verloren, wenn sie nicht kultiviert werde.⁽⁴⁾ Durch exzessives Zeichnen historischer Monumente aus den unterschiedlichsten Perspektiven und durch fortgesetzte Studien nach Gipsmodellen hatte er sich ein bemerkenswertes plastisches Vorstellungsvermögen angeeignet. Nach eigenen Aussagen war er sogar in der Lage,

(3) Alexander Gilchrist, *Life of William Blake*, London 1863, Bd. 1, S. 321.

(4) Crabb Robinson, in: Arthur Symons, *William Blake*, New York, 1907, S. 261.

skulptural zu halluzinieren.⁽⁵⁾ Er verstand seine quasi-holografischen Visionen aber nicht als subjektive Einbildungen, sondern hielt sie für Evokationen von Urbildern oder Archetypen, die in einem ewigen Speicher in limitierter Anzahl zur Verfügung stehen. Diese platonische *Cloud* repräsentierte für ihn den Möglichkeitshorizont der menschlichen Einbildungskraft, den Radius des menschlichen Geists. Der Dichter Charles Lamb, der die Ausstellung besucht hatte, zählte die *Ancient Britons* denn auch zu den Arbeiten, die auf diesen limitierten Speicher bezogen waren. Er nannte sie „Retro-Visionen“, Vorstellungsbilder, von denen der Künstler glaube, er teile sie bis ins Kleinste mit künstlerischen Vorläufern wie Raffael oder Michelangelo.⁽⁶⁾ Lamb konnte sich bei seiner Auslegung der kollektiv geteilten Vision auf Blakes eigene Bildinterpretation im *Descriptive Catalogue* stützen, die zu den Schlüsseltexten der Kunst- und Geschichtsauffassung des Künstlers zählt und in diesem Band erstmals in einer kommentierten Übersetzung vorliegt.

Akzeptiert man die genannten Parameter, dann kann eine Retro-Vision wie die *Ancient Britons* also unmöglich verloren gehen, denn das Original muss nach wie vor vorhanden sein und sich mit ähnlichen Techniken wieder „laden“ lassen, wie sie Blake selbst für seine Visualisierung zur Anwendung brachte, zumal er in diesem Fall den Zugang durch seine Beschreibung wesentlich erleichtert hat und damit auch Partizipationen unterhalb der Brillanzschwelle eines Raffael oder Michelangelo ermöglichte. Doch wie genau ging Blake vor, um diese *Ancient Britons*-Szenerie – die Drei, die eigentlich Vier sind – vor seinem inneren Auge als Eins zu sehen?

Vieles deutet darauf hin, dass er gezielt Trance-techniken eingesetzt hat. Dass sein ständiges Insistieren auf dem *see thro'*, dem Schauen über das physische Auge hinaus, das sich im charakteristischen „Ewigkeitsblick“,

(5) Alexander Gilchrist, *Life of William Blake*, London 1863 Bd.1, S. 319 – 320.

(6) Charles Lamb, Brief an Bernard Barton vom 15. Mai 1824.

den stets erweiterten Pupillen seiner Figuren zeigte, einen rein metaphorischen Hintergrund hatte, ist wenig wahrscheinlich. Seit seiner Jugend hatte er sich mit Klassikern der Trance-Literatur befasst, etwa mit den Schriften des hermetischen Heilers Paracelsus, auf den sich Franz Anton Mesmer in seiner Begründung des Animalischen Magnetismus berief, sowie mit den theosophischen Werken des Paracelsus-Nachfolgers Jakob Böhme, die eine Vielzahl von Anleitungen zur Visualisierung innerer Welten enthalten. Hinzu kommt, dass etliche seiner Bekannten und Künstlerfreunde Anhänger des mesmeristischen Therapeuten John Bonniot de Mainaduc waren und manche von ihm als Magnetiseure ausgebildet waren.⁽⁷⁾ Unklar ist, wie weit sich Blake selbst mit mesmeristischen Verfahren beschäftigt hat. In seinen Werken finden sich etliche Indizien, die nahelegen, dass er an der Ausbildung innerer Stimmen und damit auch an einer autosuggestiven, selbsthypnotischen Praxis gearbeitet hat. Während das Ohr in seinem mythopoetischen System *Los*, dem Avatar der Imagination, zugeordnet war, schlug er das Auge *Uri-zen* zu, die Personifikation der kalten Vernunft. Die Parallelen dieser Zuschreibungen mit den Erfahrungen eines (Selbst-)Hypnotisierten, der nach Ausschaltung des kontrollierenden Verstands mithilfe seines Gehörs sieht, sind offenkundig.

Mit der Evokation der *Ancient Britons* in der Heimat Mesmers drängt sich auch die Frage nach dem Hintergrund der frühen Rezeption dieses Gemäldes in Deutschland auf. In dem sonderbaren Hamburger Artikel von 1811 war der unbekannte Blake einer in Zukunft zu schaffenden deutschen Nation als ausdrucks- und mentalitätsverwandter Künstler empfohlen worden. Waren seine „alten Briten“ also eigentlich „alte Deutsche“? Oder wiesen die erhabenen Wilden nicht längst, wie der anonyme Autor im Nachhinein vermutete, ganz woandershin?

(7) Vgl. Marsha Keith Schuchard, *Blake's Healing Trio: Magnetism, Medicine, and Mania*, in: *Blake Quarterly*, Bd. 23, Nr. 1, Summer 1989, S. 20 – 32.

Imagine.

William Blake's Principle Work *The Ancient Britons*. Lost and Reappeared.

The first and only solo exhibition of the painter and poet William Blake (1757 – 1827) took place in the hosiery shop of his brother in London in September 1809.⁽¹⁾ It turned out to be a flop – only few people saw it. Despite the extended duration of over a year, none of the displayed works were sold. The only contemporary review, published in the influential London gazette *Examiner*, was devastating, stating that the works were those of an unfortunate lunatic.⁽²⁾ In the foreign press, quite a different, encouraging review appeared, but only after the exhibition had ended. It was published in January 1811 in a patriotic Hamburg cultural magazine – shortly before the northern German Hanseatic city was annexed by the French Empire. Whether Blake read it at the time, is unclear, for he had by then almost completely withdrawn from the public.

The key painting of the show, *The Ancient Britons*, also disappeared without a trace. There are neither studies nor sketches nor graphic depictions of it, but its exact format is known – and there is a comprehensive description and interpretation by the artist himself that was printed in the accompanying *Descriptive Catalogue*. Based on this, the work group *Ancient Britons* at the Stuttgart State Academy of Art and Design succeeded in the past years in letting this, according to the mentioned sources, largest work by Blake reappear using old and new techniques. First, we attempted to gain access to the lost painting via inner visu-

- (1) See G. E. Bentley, *Blake Records*, new edition, London and New Haven, 2004, pp. 281 – 295
- (2) Robert Hunt, *The Examiner*, September 17, 1809.

alizations, facilitated during a seminar week at the Bodensee by a group trance guided by the hypnosis researcher and Mesmer specialist Walter Bongartz. A phase of joint reconstruction then commenced, during which the individual ideas were compared with the details of Blake's description of the picture.

Blake himself was less concerned with the pictorial manifestation of a situation in his work than with shaping imagination. The power of imagination was the actual subject and aim of his art. Vision as such sufficed. Working on a material picture was just one way for him to sharpen and complete it. Anyone can be a visionary, he once admitted to a young artist-friend, one only has to work up imagination to the state of vision "and the thing is done."⁽³⁾ In the end, it is above all this aspect of detailing and condensing that distinguishes his view of an "art of ideas" from modern process art and conceptualism.

For him, developing ideas in the intensified form of the visionary was connected with considerable efforts. In an interview late in his life, he said that everyone has the faculty of vision from early infancy, but it is lost by not being cultivated.⁽⁴⁾ Through the excessive drawing of historical monuments from the most various perspectives and ongoing studies after plaster models, he had acquired a remarkable, sculptural power of imagination. He even claimed to be able to hallucinate sculpturally.⁽⁵⁾ But he did not understand his quasi holographic visions as subjective epiphanies, regarding them instead as evocations of archetypal images or archetypes available in limited numbers in an eternal storage. For him, this Platonic "cloud" represented the horizon of possibilities of human imagination, the radius of the human mind. The poet Charles Lamb, who had visited the exhibition, saw *The Ancient Britons* as one of the works related to this limited storage.

(3) Alexander Gilchrist, *Life of William Blake*, London 1863, vol. 1, p. 321.

(4) Crabb Robinson, in: Arthur Symons, *William Blake*, New York, 1907, p. 264.

(5) Alexander Gilchrist, *Life of William Blake*, London 1863 vol.1, pp. 319 – 320.

He called them “retro-visions”, imagined images which the artist believed to precisely share with artistic precursors such as Raphael or Michelangelo.⁽⁶⁾ Lamb was able to base his reading of collectively shared visions on Blake’s own interpretation of the picture in the *Descriptive Catalogue*, which is considered one of the key texts of the artist on his notion of art and history and is published in this volume for the first time in an annotated translation.

If one accepts the mentioned parameters, then a retro-vision like *The Ancient Britons* can impossibly be lost, since the original must still exist and can be “loaded” using techniques similar to those that Blake employed for his visualization, especially since in this case he made it quite easy to access it with his description, thus enabling participations below the brilliance threshold of a Raphael or Michelangelo. But exactly how did Blake proceed in order to see this scenery of *Ancient Britons* – the three that are actually four – as one before his mind’s eye?

There are many indications that he employed trance techniques in a targeted way. It is not very probable that his constant insistence on *see thro’*, on seeing beyond the physical eye that revealed itself in the characteristic eternity gaze, the always dilated pupils of his figures, had a purely metaphorical background. Since his youth, Blake had dealt with the classics of trance literature, for example, the writings of the hermetic healer Paracelsus, to whom Franz Anton Mesmer referred in his rationale for animalistic magnetism, or the theosophical works of the Paracelsus successor Jakob Böhme that contain many instructions on visualizing inner worlds. Moreover, many of his acquaintances and artist-friends were followers of the Mesmerist therapist John Bonniot de Mainaduc and many of them were trained by him to become magnetizers.⁽⁷⁾ It is not clear to what extent Blake himself dealt with Mes-

(6) Charles Lamb, Letter to Bernard Barton dated May 15, 1824.

(7) See Marsha Keith Schuchard, “Blake’s Healing Trio: Magnetism, Medicine, and Mania”, in: *Blake Quarterly*, vol. 23, no. 1, summer 1989, pp. 20 – 32.

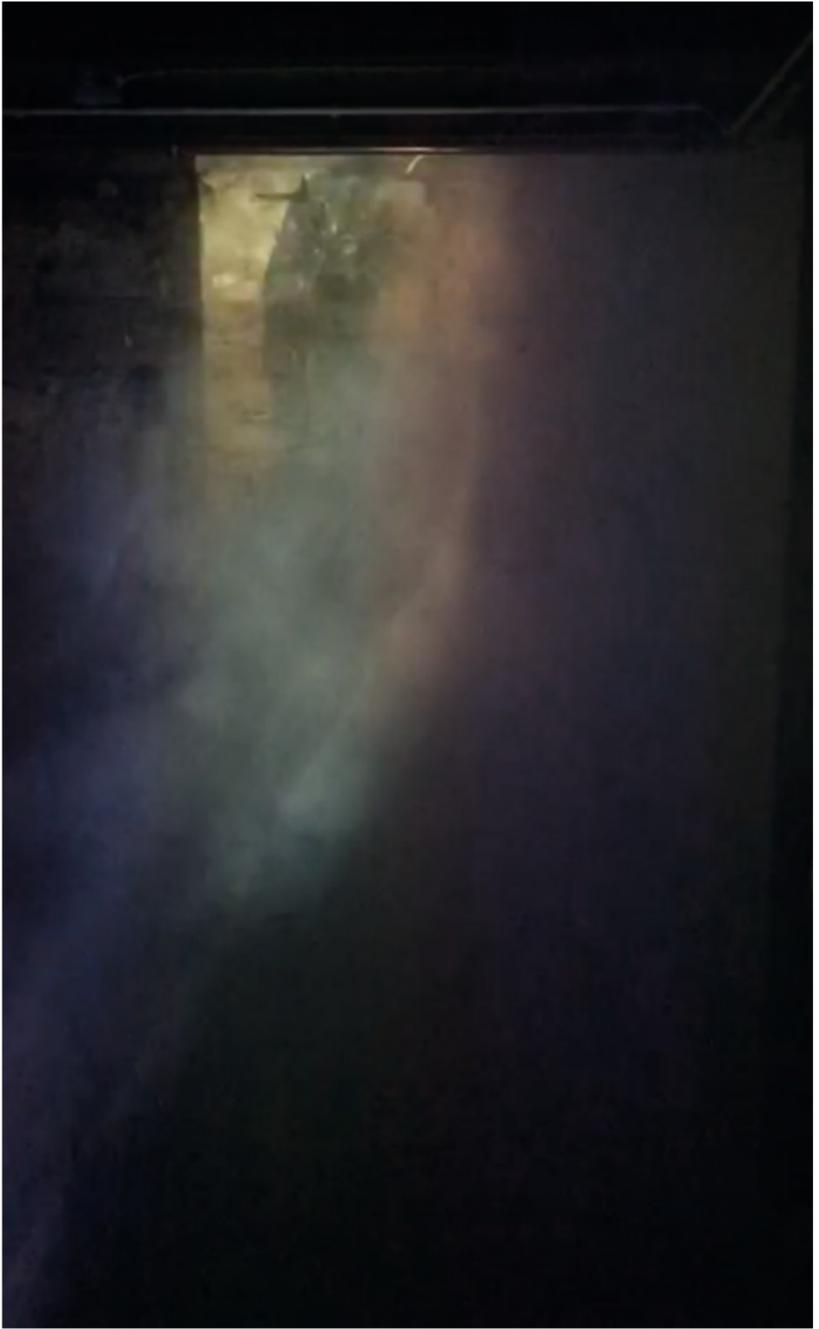
merist procedures. In his oeuvre, there are numerous indications that he worked on forming inner voices and thus also on an autosuggestive, self-hypnotic practice. While in his mythopoetic system the ear was ascribed to Los, the avatar of imagination, the eye was ascribed to Urizen, the personification of cold reason. The parallels of these ascriptions with the experiences of a (self-)hypnotized person who sees with his ears after shutting down controlling reason are evident.

Evoking the *Ancient Britons* in the homeland of Mesmer gives rise to the question as to the background of the early reception of this painting in Germany. In this peculiar Hamburg article from 1811, then-unknown Blake had been recommended to a German nation yet to be created as an artist affiliated in terms of expression and mentality. So were his “ancient Britons” in fact “ancient Germans”? Or didn’t the noble primitives long point somewhere else, as the anonymous author surmises in the end?

Reimagination
Reimagination

Die Visualisierungsversuche des Gemäldes im Rheinwaldhaus in Bodman vom 28.10. – 02.11.2019 wurden von einer Exkursion auf Schloss Klingenberg im Thurgau zum Institut für klinische Hypnose und einem Besuch des Grabs Franz Anton Mesmers in Meersburg begleitet. Die anschließenden Rekonstruktionsarbeiten dauerten ein Jahr und wurden über Videotelefonie organisiert.

The experiments in visualizing the painting took place in the Rheinwaldhaus in Bodman from 10/28 – 11/02/2019 and were accompanied by an excursion to Schloss Klingenberg in the Thurgau to the Institute for Clinical Hypnosis and a visit to Franz Anton Mesmer's grave in Meersburg. The subsequent work of reconstruction took one year and was organized via video teleconference.



Esemplastische Versuche (diffus)
Esemplastic experiments (hazy)



Esemplastische Versuche (diffus)
Esemplastic experiments (hazy)





Glasharmonien (nach Mesmer)
Glass harmonies (after Mesmer)





Gruppentrance auf Schloss Klingenberg, Homburg – CH, 29.10.2019
Group trance at Schloss Klingenberg, Homburg – CH, 10/29/2019

– Vielleicht können wir sogar die Augen dieser Person wahrnehmen – Ob sie starr sind, ob sie beweglich sind – ob sie glänzen, ob sie stumpf sind – Und dass man wahrnimmt, wie – wie diese Stärke, dieses geradezu Unbesiegbare, wahrgenommen wird – auch zu uns durchkommt – Und da kann es sein, dass der eigene Körper sich verändert – und in dieser Person größer wird. – Dass er breiter wird. Oder dass er – kleiner wird. Dass man über die Körpergröße versucht – diese Figur zu verstehen –



*– Maybe we can even perceive the eyes of this person
– Whether they are fixed or moving – whether they are shiny or
dull – And that one perceives how – how this strength, this
invincibility is perceived – and gets through to us – And then
it could happen that one's own body changes, – and grows
bigger in this person. – That he gets broader. Or that he – gets
smaller. That one tries to use the body size – to understand
this figure –*



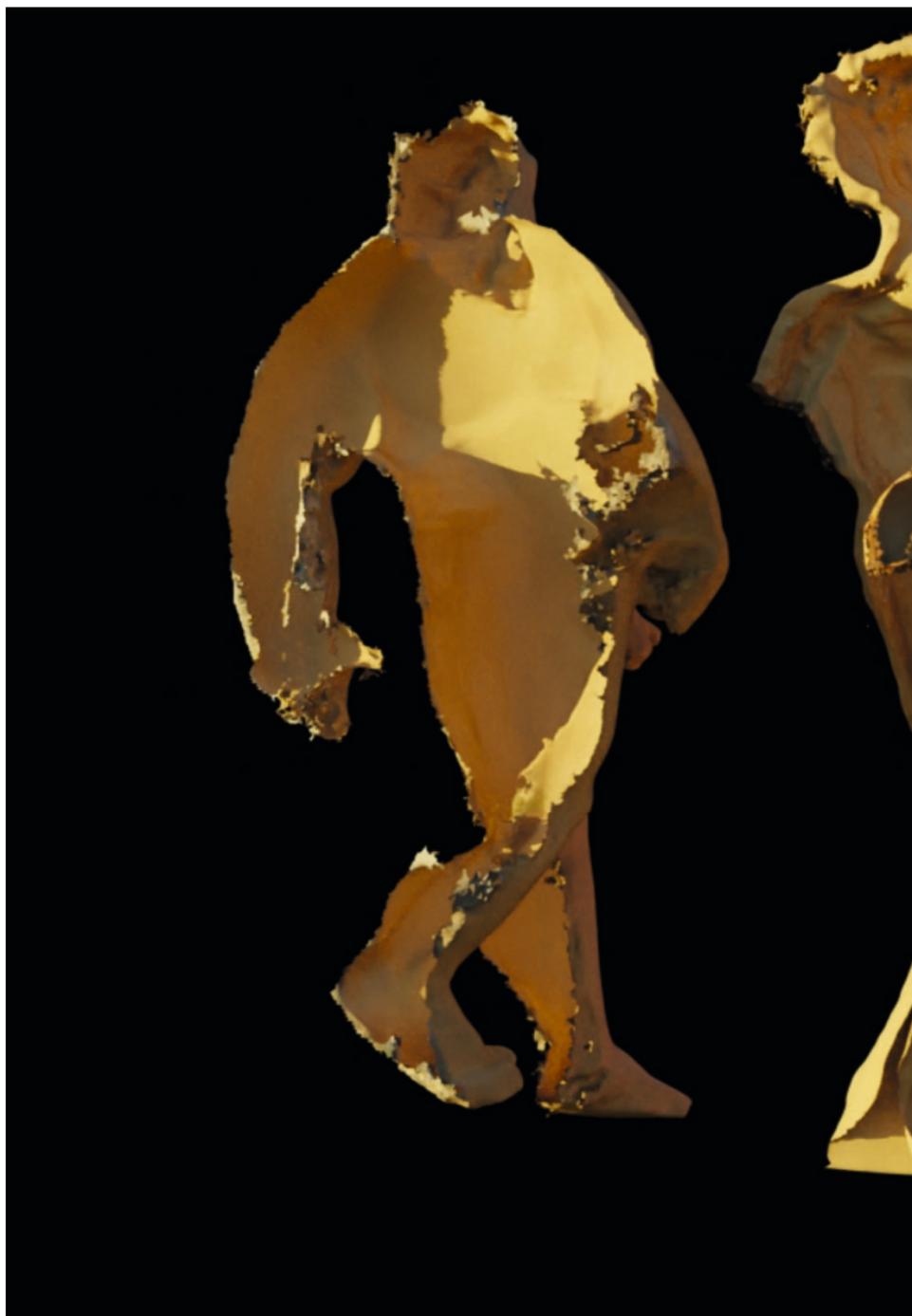
Gruppenrance auf Schloss Klingenberg, Homburg – CH, 29.10.2019
Group trance at Schloss Klingenberg, Homburg – CH, 10/29/2019

Und jetzt vielleicht all diese drei – Figuren – diese drei
zusammenbringen – So als wäre man eine Person,
die all das zusammen hat. Dieses starke Überlegene –
dieses offene Schöne – aber auch das Durchtriebene –
Auch diese – Lust am – Unrecht, am Kampf, an
Brutalität – Was passiert mit einer Persönlichkeit – wenn
diese Persönlichkeit, die jetzt all dies umfasst – sich
umdreht, und was sich da stark macht. Ist der Vierte, der
nicht da ist – Wie sieht der aus, was ist mit ihm?



And now maybe bring all these three – figures – these three together – As if one were a single person that has all of that together. This strong superiority – this open beauty – but also the slyness – Also this – pleasure taken in – injustice, fighting, brutality – What happens to a personality – when this personality that now comprises all this – turns around, and is strengthened there. Is the fourth, who is not there – What does he look like, what about him?

Rekonstruktion
Reconstruction

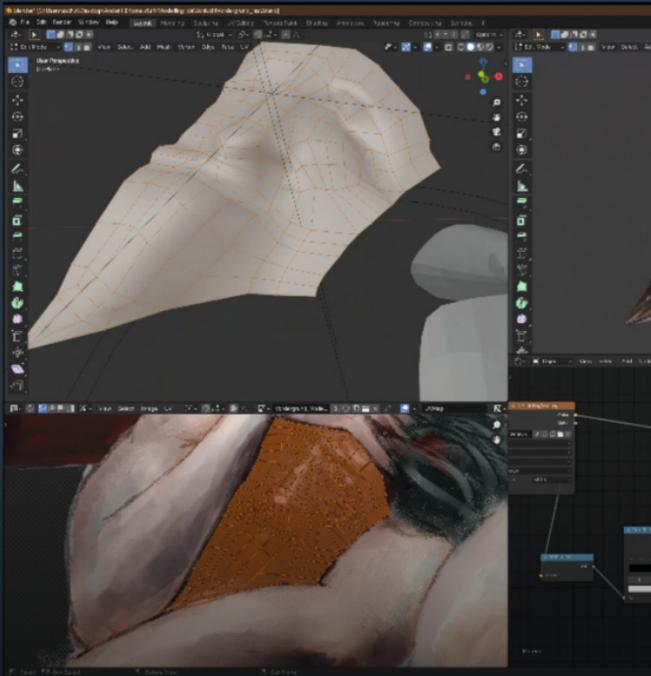


Esemplastische Übung (in Ton)
Esemplastic exercise (in clay)



Yokohamahuhndabab

40:02

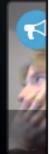
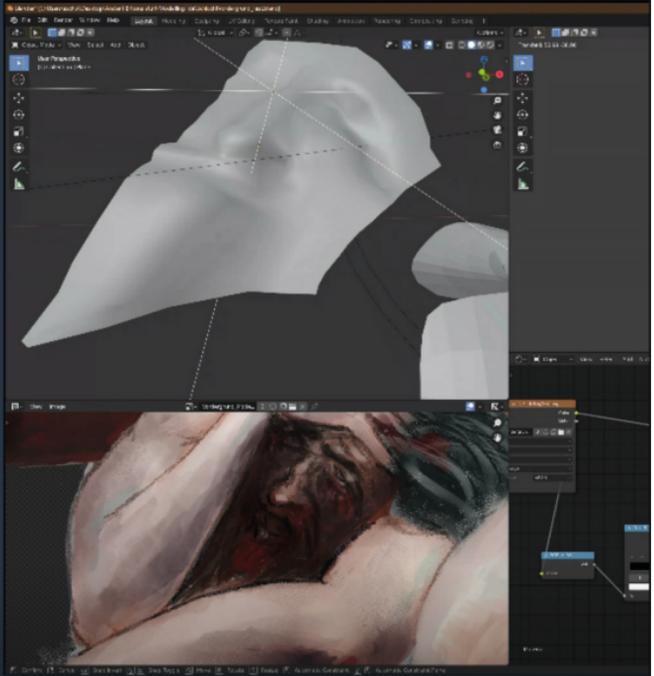


Arbeitsbesprechung über Videotelefonie (3D-Entwürfe)
Working meeting via video teleconference (3D drafts)



Yokohamahuhndabdb

40:47



Die ungesehene Ausstellung
The Unseen Exhibition

Anfang November 2020 fand in einer Hochphase von Covid-19 eine erste öffentliche Erscheinung dieses Bilds statt, unter ähnlich schlechten Bedingungen wie die originale Präsentation. Kaum jemand sah sie. Nach zwei Tagen musste die Ausstellung wieder schließen.

In early November 2020, during a high phase of Covid-19, a first public appearance of this painting took place, under conditions similarly poor as the original presentation. Hardly anyone saw it. After two days the exhibition had to close again.

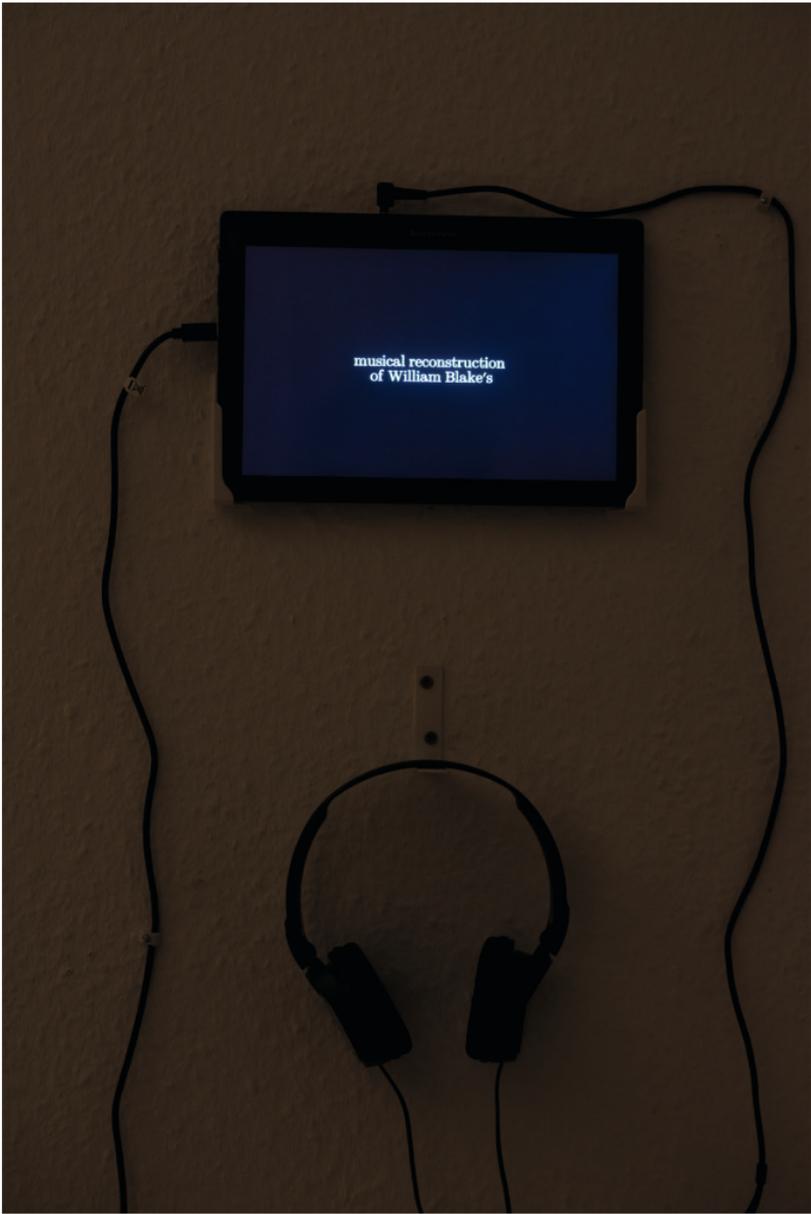


Projektraum AKKU, Stuttgart, November 2020
AKKU project space, Stuttgart, November 2020

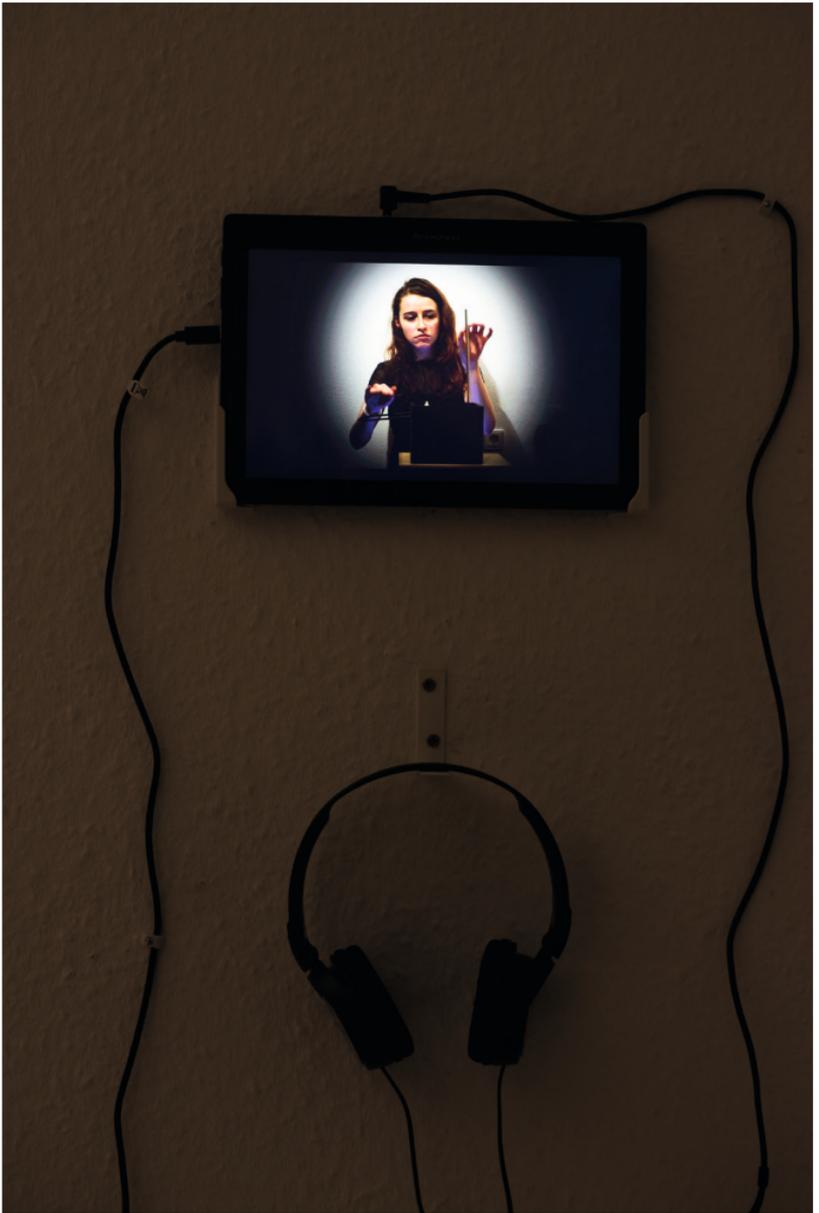


Dana Kast & Julius Nägele, Barde (mechanische Box)
Dana Kast & Julius Nägele, Bard (mechanical box)



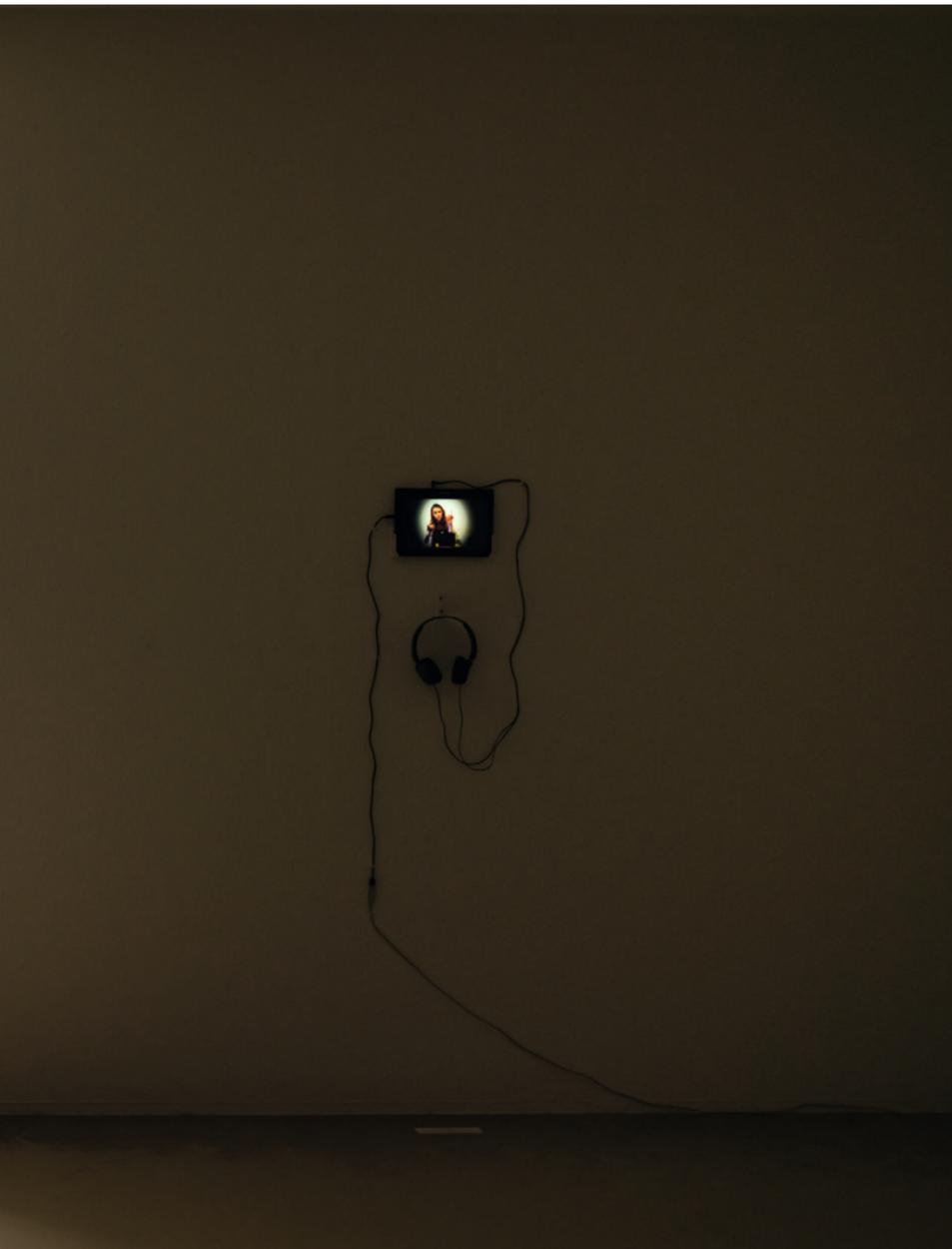


Dimitra Gatsiou, *And did those feet in ancient time* (Video keiner Theremin-Aufführung)
Dimitra Gatsiou, And did those feet in ancient time (video of no Theremin performance)



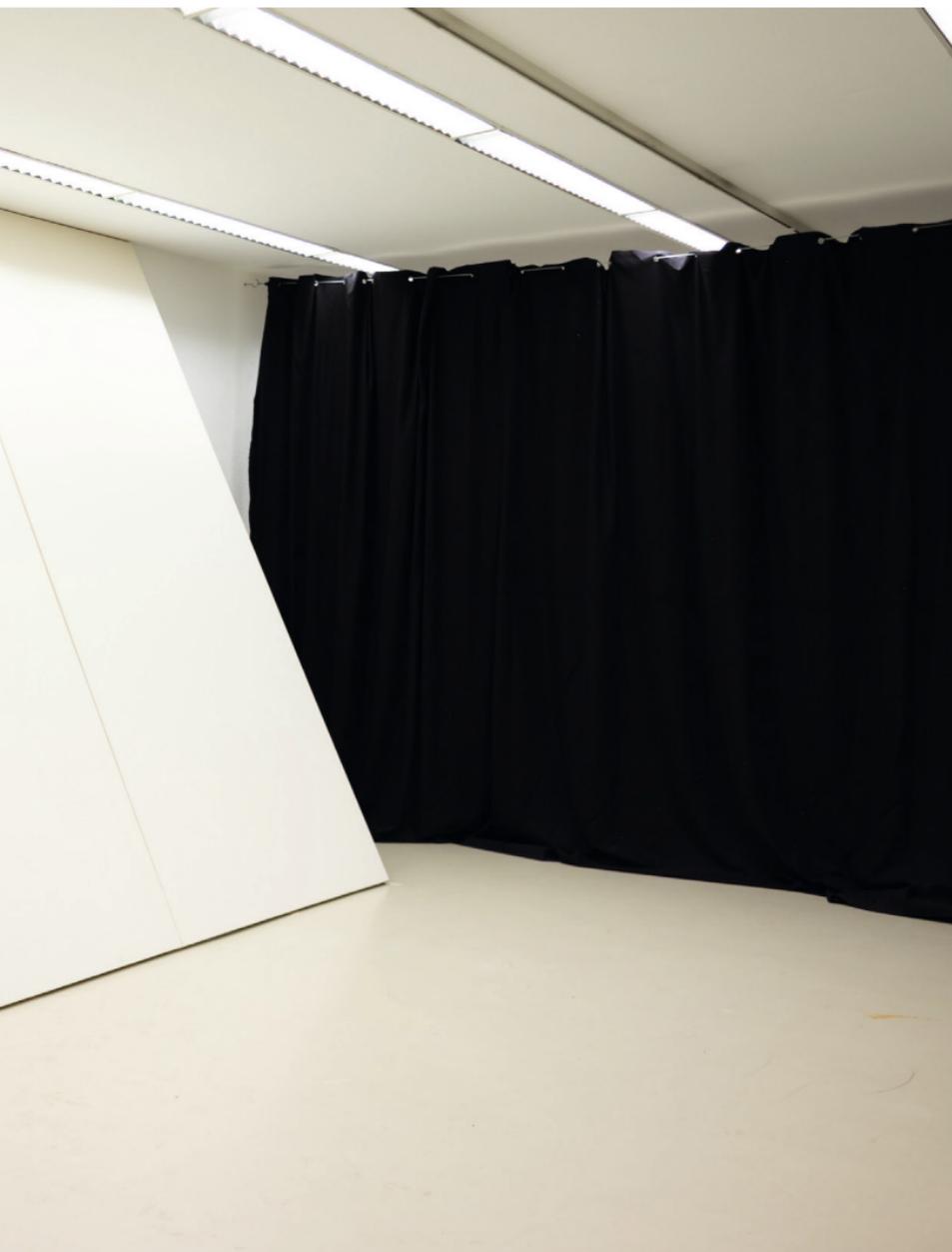


Ausstellungsansicht (im Hintergrund: Grafikserie *The Ancient Britons* von Hendrik Fleck)
*Exhibition view (in the background: graphics series *The Ancient Britons* by Hendrik Fleck)*



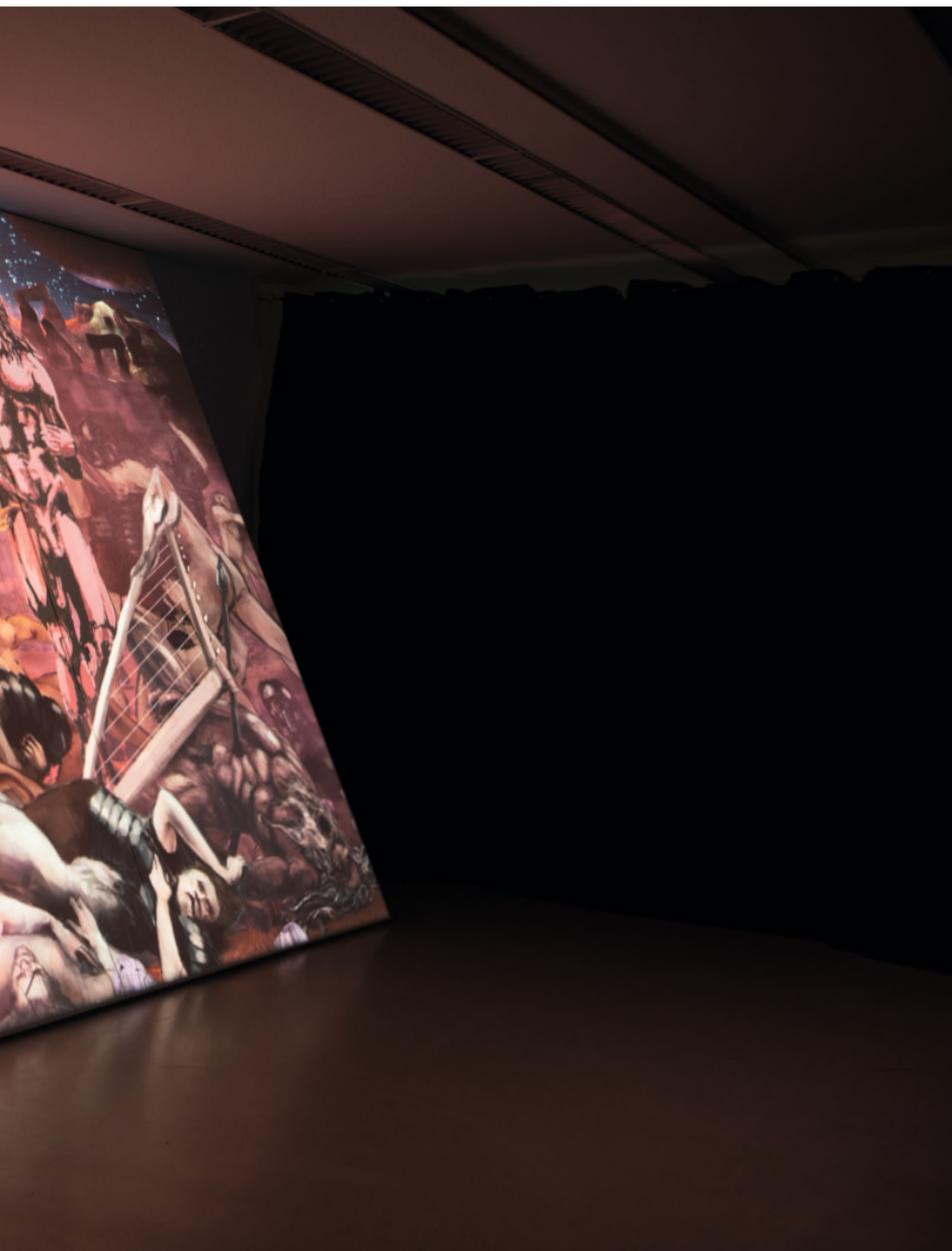


Arbeitsgruppe Ancient Britons, grundierte Leinwand im Originalformat 4,20×3,00 m
Ancient Britons Team, primed canvas in the original format 4.20×3.00 m





Arbeitsgruppe Ancient Britons, Projektion der Reimagination auf der grundierten Leinwand
im Originalformat 4,20×3,00 m
*Ancient Britons Team, projection of the reimagination on primed canvas in the original format
4.20×3.00 m*



William Blake:
Die alten Briten.

Der letzten Schlacht des König Artus konnten nur Drei Briten entkommen; das waren der Stärkste Mann, der Schönste Mann und der Hässlichste Mann: die Drei marschierten unbesiegt über das Feld, wie Götter, und die Sonne Britanniens ging unter, aber sie wird wieder aufgehen mit zehnfacher Strahlkraft, wenn Artus aus dem Schlaf erwacht und seine Herrschaft über Land und Meer erneuert.⁽¹⁾

Die drei Klassen von Menschen, die durch den Schönsten, den Stärksten und den Hässlichsten repräsentiert sind, könnten durch keine anderen historischen Fakten als die unseres eigenen Landes, des alten Britannien,

(1) Es handelt sich um die legendäre Schlacht von Camlann, die erstmals in einer walisischen Chronik des 10. Jahrhunderts erwähnt wird und dort auf das Jahr 537 datiert ist. Sie ist Gegenstand der Triade Nr. XLIII in William Owen Pughe's *The Myvyrian Archaeology of Wales* (Bd. 2, 1801). Die drei Charaktere, die entkommen konnten, sind dort namentlich genannt: Morfran ail Tegid (Der Hässliche), Sandde Bryd Angel (Der Schöne) und Cynwyl Sant (Der Starke). Blake enthistorisiert und generalisiert sie, um sie als überzeitliche, elementare Kräfte kenntlich zu machen. Das Schlachtfeld als spiritueller Austragungsort spielt auch in der Bhagavad Gita, der heiligen Schrift der Hindus, eine zentrale Rolle. Blake hatte sie studiert und ihren Übersetzer Charles Wilkins in einem weiteren verschollenen Werk der Ausstellung als nackten Brahmanen idealisiert.

repräsentiert sein, ohne die Kleiderordnung zu verletzen. Die Briten (sagen die Historiker) waren nackte zivilisierte Menschen, gelehrt, fleißig, dunkel im Denken und der Kontemplation; nackt, einfach, geradeaus in ihren Handlungen und Manieren; weiser als die Nachgeborenen. Sie wurden durch brutale Waffengewalt niedergemacht, alle bis auf einen kleinen Rest; Stärke, Schönheit und Hässlichkeit, sie entgingen dem Verderben und verbleiben auf ewig unbesiegt, Epoche auf Epoche.

Das britische Altertum liegt nun in den Händen des Künstlers; all seine visionären Betrachtungen, die sich auf sein eigenes Land und dessen uralten Ruhm beziehen, als es noch, wie es wieder sein wird, die Quelle der Gelehrsamkeit und der Inspiration war – (Artus war eine Bezeichnung für das Sternbild Arcturus oder Boötes, der Hüter des Nordpols); und all die Fabeln von Artus und seiner Tafelrunde; von den kriegerischen nackten Briten; von Merlin; von Artus' Eroberung der ganzen Welt; von seinem Tod oder Schlaf und dem Versprechen wiederzukehren;⁽²⁾ von den druidischen Monumenten oder Tempeln; vom Pflaster der Watling Street; vom London Stone;⁽³⁾ von den Höhlen in Cornwall, Wales, Derbyshire und Schottland; von den Riesen von Irland und Britannien; von den Elementarwesen, die wir allgemein als Feen bezeichnen; und diesen Drei, die entkamen, namentlich: Schönheit, Stärke und Hässlichkeit. Herr B. hält in seinen

(2) Seit dem späten Mittelalter sind Assoziationen des keltischen Sagenkreises um König Artus mit Sternbildern überliefert. Owen Pughe, der Auftraggeber des Gemäldes, vermutete in seiner *Cambrian History* (1803) den Ursprung des Mythos der Tafelrunde in den Bezügen zwischen dem Polarstern und der Konstellation des Großen Wagen, der auch Arthus' Streitwagen genannt wurde. Trotz aller mythischer Emphase ist der artusische Topos in Blakes Dichtungen sehr zwiespältig besetzt, ganz im Gegensatz zu den Verklärungen späterer neugotischer Künstler. Er repräsentiert ein kriegerisches druidisches Zeitalter und falsche ritterliche Moral- und Sexualvorstellungen. Artus ist eine Erscheinungsform des Giganten Albion, der mit den Vorstellungen eines vorzeitlichen atlantischen Kontinents verbunden ist. Beide können erst aus ihrem Todesschlaf erwachen, wenn ihre energetischen Kräfte ausbalanciert sind, und das Vierte erscheint.

(3) Zeugnisse der römischen Okkupation Britanniens. Das Pflaster steht für Sklaverei, Regulation und die Monotonie rationaler Ordnungssysteme. Es symbolisiert auch die Hybris Satans, der in seiner imperialen Prunksucht die überirdische Herrlichkeit Gottes imitieren will. (2. Moses, 24:10).

Händen Dichtungen von allerhöchstem Altertum. Adam war ein Druiden, Noah ebenso; auch war Abraham dazu berufen, das druidische Zeitalter abzulösen, welches anfang, allegorische und mentale Bedeutungen in körperliche Gebote zu verwandeln, wodurch Menschenopfer die Erde entvölkert hätten.⁽⁴⁾ Alle diese Dinge sind in Eden aufgeschrieben. Der Künstler ist ein Einwohner dieses glücklichen Lands: und wenn alles so weitergeht, wie es begonnen hat, darf man erwarten, dass die Welt des Vegetierens und der geschlechtlichen Zeugung wieder dem Himmel eröffnet wird, mittels Eden, wie es zu Anfang war.⁽⁵⁾

Der Starke repräsentiert das menschlich Erhabene; der Schöne das menschlich Herzergreifende, das in den Kriegen von Eden in männlich und weiblich geteilt ward; der Hässliche die menschliche Vernunft. Ursprünglich waren sie ein einziger Mensch, der vierfältig war; er ward in sich zerteilt, und sein wahres Menschsein an den Stämmen der Zeugung zerschlagen, und die Gestalt des Vierten war wie der Sohn Gottes.⁽⁶⁾ Wie er geteilt wurde, ist ein

- (4) Abraham, dem das Menschenopfer verwehrt wurde, markiert zwar die Überwindung der druidischen Phase des Christentums, aber keineswegs das Ende der kriegerischen Verfasstheit institutionalisierter Religiosität. Alle Stadien religiöser Irrtümer wiederholen sich zyklisch.
- (5) Blake benennt hier die reverse Perspektive, aus der heraus er historisch argumentiert. Wie Michelangelo, Jakob Böhme und John Milton versucht er sich in den Anfang der Schöpfungsgeschichte zu versetzen. Von diesem platonischen Fluchtpunkt aus spielt sich die konventionelle Historiografie an dem „dumpfen Rund“ einer äußeren Peripherie ab. Alle Ereignisse, von der sie berichtet, alle physischen Phänomene sind von der edenischen Signatursprache bestimmt. Blakes Vorstellung von spiritueller Personifikation, die sich leicht mit den Animismen der Griechen, Kelten und der amerikanischen Stämme synchronisieren ließ, bezieht sich auf das vorsintflutliche Zeitalter der Patriarchen und Giganten, von dem im 1. Buch Mose die Rede ist (6:1–4). Durch die Sintflut der Materialisierung haben sich die vorzeitlichen Heroen in Kontinenten, Landschaften, Städten und Physiognomien abgelagert und sind als eingefrorene Energien präsent. Sie sind die eigentliche, okkulte Realität, die der spirituelle Historiograf durch seine archäologische Arbeit der inneren Visualisierung freilegen muss.
- (6) Die geschlechtliche Spaltung des „Human Pathetic“, des christologischen Herz-Zentrums, wird in Blakes finale Epos *Jerusalem*, an dem er parallel arbeitete, in der Vereinigung des Opferlammes mit seiner Seelenbraut überwunden. Er stellt diesen Akt einer universellen Befreiung allerdings nicht als einen statischen Chiliasmus vor, wie in der Johannes-Offenbarung, sondern im Bild des Voranschreitens auf dem Schlachtfeld als einen permanenten Prozess und ewigen Streit. Das Bild der ergänzten Trias rekurriert auf die Erzählung von den drei Männern im Feuerofen im Buch Daniel: „Ich sehe aber vier Männer (...) und der vierte sieht wie ein Göttersohn aus.“ (3:25)

Gegenstand großer Erhabenheit und Feierlichkeit. Der Künstler hat alles unter Eingebung aufgeschrieben und wird es, so Gott will, veröffentlichen; es ist sehr umfangreich und beinhaltet die alte Geschichte Britanniens sowie die Welt von Satan und Adam.⁽⁷⁾

Unterdessen hat er dieses Bild gemalt, das von der Annahme ausgeht, dass in der Regierungszeit dieses britischen Herrschers, der im fünften Jahrhundert lebte, Rückstände jener nackten Helden in den Walisischen Bergen verblieben; und sie sind noch da – Gray sah sie in der Gestalt seines Barden auf dem Snowdon; dort weilen sie in nackter Schlichtheit; glücklich ist derjenige, der sie sehen kann und in der Lage ist, sich mit ihnen über die Schatten der Generatio und des Tods hinweg zu unterhalten.⁽⁸⁾ Der Gigant Albion war Patriarch des Atlantiks; er ist der Atlas der Griechen, einer von denen, die die Griechen Titanen hießen. Die Geschichten von Artus sind die Taten Albions, angewandt auf einen Fürsten des fünften Jahrhunderts, der Europa eroberte und das Reich der Welt

- (7) In groben Zügen umreißt Blake hier seinen zentralen Mythos der „Four Zoas“, der vier Grundkräfte des Menschen, die auf die Merkaba-Vision des Ezechiel zurückgeht. Die finale Fassung dieses work in progress, *Jerusalem – The Emanation of the Giant Albion*, deren Publikation er in Aussicht stellt, bedendete er erst 1820.
- (8) Etliche Jahre vor der Ossianischen Welle schob Thomas Gray mit seinem kurzen Poem *The Bard* (1757) das identitäre keltische Revival an. Erstmals brach sich hier das englische Trauma der nationalen Fremdbestimmung dichterisch die Bahn. *The Bard* regte auch das deutsche Nationalbewusstsein an. Klopstocks patriotische Oden-Dichtungen bauen auf ihm auf. Blake griff in seinem Gemälde in der Figur des sterbenden Sängers auf Grays walisischen Barden zurück, der sich angesichts der eindringenden Armee König Eduards I. in den Tod stürzt. Sein Todesgesang besteht in einer Beschwörung von Arthus' vergangenem Ruhm und einer Verfluchung des französischen Herrscherhauses, der der englische König entstammte. Zur Zeit der *Ancient Britons* sah sich der Barde Blake nicht nur einer französischen Bedrohung ausgesetzt, sondern auch einem oppressiven deutschstämmigen Herrscherhaus.
- (9) Der historische Artus und sein frühes British Empire ist hier deutlich mit Satan, dem Fürsten der Welt, assoziiert. Das römische und das britische Weltreich waren in Blakes Augen beide Wiedergänger des apokalyptischen Babylon. Seine anti-imperialistische Einstellung als Dichterprophet stand allerdings in einem erheblichen Spannungsverhältnis zu den hohen Ambitionen als Historienkünstler, die er während der napoleonischen Koalitionskriege entwickelte. Die beiden Proben für eine nationalheroische, spiritualistische Monumentalkunst, die er in der Ausstellung präsentierte, *The Spiritual Form of Pitt Guiding Behemoth* und *The Spiritual Form of Nelson Guiding Leviathan* konnten jedoch, ebenso wie die *Ancient Britons*, keine hehren Gefühle erwecken. Sie wirkten vor allem befremdlich.

im dunklen Zeitalter beherrschte, das die Römer nie wieder zurückgewannen.⁽⁹⁾

Wie Milton im Glauben an die alte britische Geschichte hat es Herr B. in diesem Bild gemacht, gleich all den Alten und Modernen, die des Ruhmes würdig sind – historische Fakten gibt er in ihrer poetischen Kraft wieder, was auch immer passiert, und nicht in jener dumpfen Weise, die einige Historiker vorgeben, die, da sie selbst schwächlich verfasst sind, weder Mirakel noch Wunderbares sehen können: alles ist ihnen ein dumpfes Rund aus Wahrscheinlichkeiten und Möglichkeiten; aber die Historie aller Zeiten und aller Orten besteht immer nur aus Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten – unmöglich würden wir zu allem sagen, sähen wir es nicht ständig vor unseren Augen.⁽¹⁰⁾

Die Altertümer einer jeden Nation unter dem Himmel sind nicht weniger heilig als die der Juden. Sie sind gleich, wie Jacob Bryant und alle Altertumsforscher bewiesen haben.⁽¹¹⁾ Wie es dazu kam, dass andere Überlieferungen vernachlässigt und bezweifelt wurden, während die der Juden gesammelt und aufgearbeitet wurden, ist einer Nachforschung wert, sowohl von Seiten der Archäologie wie auch der Geistlichkeit. Alle hatten ursprünglich eine Sprache und eine Religion; es war dies die Religion Jesu, das immerwährende Evangelium. Die Vorzeit predigt das Evangelium Jesu. Dem vernünftelnden Historiker, dem Wender und Verdreher von Ursachen und Wirkungen – so wie Hume, Gibbon und Voltaire – kann es

(10) Obwohl John Milton in seiner *The History of Britain* (1670) die Historizität der Artus-Erzählungen massiv in Zweifel zog, nimmt Blake ihn von seiner Fundamentalkritik an einer quellenkritischen Geschichtsschreibung aus. Zum einen vermutlich, weil Milton die poetische Qualität der Legenden zu würdigen wusste, vor allem aber, weil er als sein zentrales Dichtervorbild sakrosankt schien. Das „dumpfen Rund“ (dull round) historischer Spekulation steht für die begrenzte, zirkuläre Natur der Ratio.

(11) Während er die kritische Geschichtsschreibung der Aufklärungszeit rigoros ablehnte, stellten die Werke der esoterischen Altertumskunde eine endlose Quelle der Inspiration für ihn dar. An der Illustrierung des umfangreichen Hauptwerks des Mythografen Jacob Bryant *A New System or Analysis of Ancient Mythology* (1774–76) hatte er als Kupferstecherlehrling selbst mitgearbeitet.

mit all seinen Kniffen nicht gelingen, auch nur ein Faktum zu drehen und zu wenden oder augenscheinliche Handlung und Wirklichkeit durcheinander zu bringen. Begründungen und Meinungen, die Handlungen betreffen, sind keine Historie; Die Handlungen selbst sind allein die Historie, und die sind nicht das exklusive Eigentum von Hume, Gibbon oder Voltaire, Echard, Rapin, Plutarch oder Herodot. Erzähl mir die Taten, o Historiker, und lass mich draus schließen, wie mir beliebt; weg mit deinen Argumentationen und deinem Mist! Alles, was nicht Handlung ist, ist nicht wert, gelesen zu werden. Sag mir das Was; ich will nicht, dass du mir erklärst Warum und Wie; das kann ich selbst rauskriegen, genauso wie du, und ich werd mich nicht von dir zu Meinungen verführen lassen, die du gern aufdrängst, nämlich das nicht zu glauben, was du für unwahrscheinlich oder unmöglich hältst. Die Meinung dessen, der keine Spiritualität am Werk sieht, ist es nicht wert, von irgendwem gelesen zu werden; wer einen Fakt verwirft, weil er unwahrscheinlich ist, muss die ganze Historie verwerfen, und behält am Ende nur Zweifel über.

Es ward dem Künstler gesagt, nimm den Apollo zum Modell für deinen Schönen, und den Herkules für deinen Starken, und den tanzenden Faun für deinen Hässlichen. Nun kommt für ihn die Bewährungsprobe. Er weiß, dass das, was er tut, den großartigsten Antiken in nichts nachsteht. Übertreffen kann er sie nicht, denn menschliche Kraft kann weder über das hinausgehen, was er tut, noch über das, was sie damals taten; sie ist ein Geschenk Gottes, ist Eingebung und Vision. Er hatte sich entschlossen, jenen kostbaren Relikten des Altertums nachzueifern; er hat es getan, und das Ergebnis sehen Sie; seine Vorstellungen von Kraft und Schönheit sind nicht arg unterschiedlich gewesen. Dichtkunst, wie sie jetzt auf Erden existiert, in den verschiedenen Überbleibseln antiker Autoren, Musik, wie sie in alten Weisen oder Melodien existiert, Malerei und Bildhauerei, wie sie in den Altertumsrelikten und den Werken modernerer Genies existieren – ein jedes ist Eingebung und kann nicht übertroffen werden; ist voll-

kommen und ewig. Milton, Shakespeare, Michael Angelo, Raphael, die besten Beispiele antiker Bildhauerei und Malerei und Architektur, gotisch, griechisch, hinduistisch und ägyptisch, sie alle repräsentieren den Umfang des menschlichen Geistes. Der menschliche Geist kann nicht die Gabe Gottes übersteigen, den Heiligen Geist. Anzunehmen, dass Kunst über die hervorragendsten Kunstwerke, die es gegenwärtig in der Welt gibt, hinausgehen könne, bedeutet, nicht zu wissen, was Kunst ist; bedeutet, blind zu sein für die Gaben des Geistes.

Es ist wohl notwendig, dass der Maler etwas zu seinen Vorstellungen von Schönheit, Stärke und Hässlichkeit sagt: Die Schönheit, die der Torheit innewohnt und ihr anhängt, ist ein bedauerliches Versehen und ein Irrtum des vergänglichen und zugrunde gehenden Lebens; er kommt jedoch nur selten vor; mit dieser unnatürlichen Verbindung kann der erhabene Künstler allerdings nichts zu tun haben; sie entspricht nur der Burleske. Die Schönheit, die der sublimen Kunst angemessen ist, besteht aus Lineamenten oder Formen und Elementen, die in der Lage sind, Gefäße des Intellekts zu sein; entsprechend hat der Maler in seinem Schönen seine eigene Vorstellung von intellektueller Schönheit vermittelt. Das Gesicht und die Glieder, die von der Kindheit bis zum hohen Alter am wenigsten abweichen oder sich verändern, sind auch dasjenige Gesicht und diejenigen Glieder, die von größter Schönheit und Vollendung sind.

Gleichermaßen ist auch das Hässliche, wenn es mit Gebrechen und Erkrankung einhergeht und verbunden ist, ein Gegenstand für die Burleske und nicht für historische Erhabenheit; der Künstler hat sich seinen Hässlichen imaginiert; einen, der in seiner Gestalt und seinen Gesichtszügen einem wilden Tier nahe kommt, mit einer kleinen Stirn ohne Wulste, einem großen Kiefer, seine Nase hoch und schmal, die Brust klein und die Belastbarkeit seines ganzen Aufbaus vergleichsweise gering, seine Gelenke und Gliedmaßen hingegen groß, Augen mit

kaum Weiß, die schmal und verschlagen sind, und alles hintendierend zu dem, was wahrhaft Hässlich ist – die Unfähigkeit zum Intellekt.⁽¹²⁾

Der Künstler hat seinen Starken als ein Gefäß der Weisheit begriffen, als einen sublimen Kraftspender; seine Bestandteile und Gliedmaßen schrauben sich nicht kraftlos in die Länge, noch sind sie zu groß und schwerfällig, auch nicht sein Gehirn oder sein Brustkorb. Stärke besteht in der Kumulation von Kraft zum Hauptzentrum hin und von dort aus in regelmäßigen Abstufungen und Untergliederung; Stärke ist Kompaktheit, weder Ausdehnung, noch Masse.

Der Starke handelt aus bewusster Überlegenheit und marschiert voran in furchtlosem Vertrauen auf die göttlichen Dekrete, aufbrausend in den Eingebungen eines prophetischen Geists. Der Schöne handelt aus Pflichtbewusstsein und ängstlicher Sorge um die Schicksale derer, für die er kämpft. Der Hässliche handelt aus Liebe zum Gemetzel und aus Vergnügen an den wilden Barbareien des Krieges, indem er sich mit ausgelassenem Übereifer in die Klauen des verängstigten Feindes stürzt.

Die römischen Soldaten, die vor ihnen zu einem Haufen zusammengerollt sind, „wie wirbelnder Staub vor dem Sturm“,⁽¹³⁾ zeigen jeder einen unterschiedlichen Charakter und Ausdruck von Furcht, oder Rachsucht, Neid oder blankem Entsetzen, Erstaunen, oder andächtiger Verwunderung und widerstandsloser Ehrfurcht.

Die Toten und die Sterbenden, nackte Briten, vermengt mit bewaffneten Römern, übersäen das Feld darunter. Unter ihnen ist auch der letzte der Barden, der an kriegerischen Taten teilhatte, zu sehen im Fall, ausgestreckt

(12) Intellekt ist die erweiterte, regenerierte Form der hässlichen Vernunft. Sie geht vom Herz-Zentrum aus und kann dadurch den Zirkelschluss des dumpfen Runden durchbrechen. Intellekt ist unmittelbare Einsicht, jähe Erkenntnis und äußert sich in einer apodiktischen, prophetischen Sprache.

(13) Jesaiah 17:13.

zwischen den Toten und Sterbenden, wie er unter Schmerzen des Todes zu seiner Harfe singt. In der Ferne auf den Bergen druidische Tempel, ähnlich wie Stonehenge. Die Sonne geht hinter den Bergen unter, blutig wie der Tag der Schlacht.

Die Aufwallung der Gesundheit im Fleisch, das der freien Luft ausgesetzt ist, von den Geistern der Wälder und Fluten genährt, in jener uralten glücklichen Epoche, von der die Geschichte kündigt, kann nicht wie die kränklichen Schmierereien von Tizian oder Rubens sein. Wo wird der Kopierer der Natur heute einen zivilisierten Menschen finden, der es gewohnt ist, nackt zu gehen?⁽¹⁴⁾ Nur die Einbildungskraft kann uns ein passendes Kolorit liefern, wie man es auch in den Fresken von Raffael und Michael Angelo findet: Es ist immer die Anordnung der Formen, die in Werken wahrer Kunst die Farbgebung bestimmt.⁽¹⁵⁾ Ein moderner Mensch, von der Last seiner Kleidung befreit, gleicht einem leblosen Leichnam. Daher wirken Rubens, Tizian, Correggio und dergleichen wie Leder und Kalk; ihre Männer sind wie Leder und ihre Frauen wie Kalk, denn die Anlage ihrer Formen lässt keine prächtige Farbgebung zu; bei den Briten von Herrn B. sieht man das Blut in den Gliedern zirkulieren; er trotzt der Konkurrenz im Einsatz der Farben.

(Auszug aus: William Blake, *A Descriptive Catalogue of Pictures, Poetical and Historical Inventions*, London 1809.
Übersetzung und Anmerkungen: Alexander Roob)

- (14) Als gewerblicher Reproduktionsgrafiker hatte Blake eine hohe Auffassung von der Tätigkeit des Kopierens, insofern es sich um appropriative, geistige Akte handelte, um Kopien der Imagination, wie er es nannte. Davon setzte er die Kopisten der Natur mit ihren atomistischen und retinalen Auffassungen der Wirklichkeit ab und stellte ihnen äußeren Kameratechniken seine Techniken der inneren Visualisierung entgegen.
Einem Augenzeugenbericht zufolge praktizierten die Blakes im eigenen Garten das paradiesische Nacktsein.
- (15) Der Ausdruck der Imagination war die Linie für ihn, der Ausdruck des Naturhaften das Malerische, Punkte und Flecken, Florenz trumpft Venedig, Michelangelo Tizian. Zum Schluss seiner programmatischen Bildbeschreibung wartet der Ekstater der Linie und Pionier des psychedelischen Kolorits mit einer überraschenden Auflösung des disegno / colore – Paragones auf.





Arbeitsgruppe Ancient Britons, *The Ancient Britons* (Digitalmontage aus Zeichnung, Malerei, Skulptur und 3d-Objekten)

Ancient Britons Team, The Ancient Britons (digital montage comprising drawing, painting, sculpture and 3D objects)

William Blake:
The Ancient Britons

In the last Battle of King Arthur only Three Britons escaped; these were the Strongest Man, the Beautifullest Man, and the Ugliest Man: these three marched through the field unsubdued, as Gods, and the Sun of Britain set, but shall arise again with tenfold splendour when Arthur shall awake from sleep, and resume his dominion over earth and ocean.⁽¹⁾

The three general classes of men who are represented by the most Beautiful, the most Strong, and the most Ugly, could not be represented by any historical facts but those of our own country, the Ancient Britons, without violating costume. The Britons (say historians) were naked civilized men, learned, studious, abstruse in thought and contemplation; naked, simple, plain, in their acts and man-

(1) It is the legendary Battle of Camlann, first mentioned in a Welsh chronicle of the 10th century, where it has been dated to the year 537. It is the subject matter of Triad No. XLIII in William Owen Pughe's *The Myvyrian Archaeology of Wales* (vol. 2, 1801). The three characters who were able to escape are named there: Morfran ail Tegid (The Ugly), Sandde Bryd Angel (The Beautiful), and Cynwyl Sant (The Strong). Blake dehistoricizes and generalizes them in order to accentuate the characters as supratemporal, elemental forces. The notion of a battlefield plays a central role in the *Bhagavad Gita*, the sacred scripture of the Hindus, where it is also interpreted as a spiritual arena. Blake had studied the scripture and idealized its translator Charles Wilkins. He depicted him as a naked Brahmin in another lost work of the exhibition.

ners; wiser than after-ages. They were overwhelmed by brutal arms, all but a small remnant; Strength, Beauty, and Ugliness escaped the wreck, and remain for ever unsubdued, age after age.

The British Antiquities are now in the Artist's hands; all his visionary contemplations relating to his own country and its ancient glory, when it was, as it again shall be, the source of learning and inspiration – (Arthur was a name for the constellation Arcturus, or Boötes, the Keeper of the North Pole); and all the fables of Arthur and his Round Table; of the warlike naked Britons; of Merlin; of Arthur's conquest of the whole world; of his death, or sleep, and promise to return again;⁽²⁾ of the Druid monuments, or temples; of the pavement of Watling-street; of London stone;⁽³⁾ of the Caverns in Cornwall, Wales, Derbyshire, and Scotland; of the Giants of Ireland and Britain; of the elemental beings, called by us by the general name of Fairies; and of these three who escaped, namely. Beauty, Strength, and Ugliness. Mr. B. has in his hands poems of the highest antiquity. Adam was a Druid, and Noah; also Abraham was called to succeed the Druidical age, which began to turn allegoric and mental signification into corporeal command, whereby human sacrifice would have depopulated the earth.⁽⁴⁾ All these things are written in

- (2) Since the late Middle Ages, Celtic legends concerning King Arthur have been associated with constellations. Owen Pughe, who commissioned the painting, established in his *Cambrian History* (1803), the origin of the myth regarding the Round Table in the references between the North Star and the constellation of the Big Dipper, which was also called Arthur's chariot. Despite all mythical emphasis, the Arthurian topos in Blake's poems is very dichotomous, in contrast to the idealizations of following neo-Gothic artists. Blake represents a warlike druidic age with inverted chivalric morals – and sexual notions. Arthur is a manifestation of the giant Albion, who is linked to concepts of a prehistoric Atlantic continent. The two can only awake from their sleep of the dead when their energetic forces are balanced out, and the Fourth appears.
- (3) Testimonies of the Roman occupation of Britain. The pavement represents slavery, regulation and the monotony of rational classification systems. It also symbolizes the hubris of Satan, who with his imperial pomposity wants to imitate God's supernatural glory. (2 Moses, 24:10)
- (4) Abraham, who was denied human sacrifice, may mark the overcoming of the druidic phase by Christianity, but by no means does he mark the end of the warlike constitution of institutionalized religiousness. All stages of religious falsities repeat themselves cyclically.

Eden. The Artist is an inhabitant of that happy country: and if everything goes on as it has begun, the world of vegetation and generation may expect to be opened again to Heaven, through Eden, as it was in the beginning.⁽⁵⁾

The Strong Man represents the human sublime; the Beautiful Man represents the human pathetic, which was in the wars of Eden divided into male and female; the Ugly Man represents the human reason. They were originally one man, who was fourfold; he was self-divided, and his real humanity slain on the stems of generation, and the form of the fourth was like the Son of God.⁽⁶⁾ How he became divided is a subject of great sublimity and pathos. The Artist has written it under inspiration, and will, if God please, publish it; it is voluminous, and contains the ancient history of Britain, and the world of Satan and of Adam.⁽⁷⁾

In the meantime he has painted this Picture, which supposes that in the reign of that British Prince, who lived in the fifth century, there were remains of those naked Heroes in the Welch Mountains; they are there now – Gray

- (5) Here, Blake names the reverse perspective from which he argues historically. Like Michelangelo, Jakob Böhme and John Milton, he tries to set himself in the beginning of the history of creation. From this Platonic vanishing point, conventional historiography acts out on the “dull round” of an outer periphery. All the historic events, all the physical phenomena, are defined by the Edenic language of signature. Blake’s imagination of spiritual personification can be compared to the animisms of the Greeks, Celts, and those of American tribes. It refers to the antediluvian age of patriarchs and giants which also occurs in *The First Book of Moses, Genesis* (6:1 – 4). Through the deluge of materialization, the antediluvian heroes have been deposited in continents, landscapes, cities and physiognomies and manifest as frozen energies. They embody the actual, occult reality that the spiritual historiographer must uncover through his archaeological work of inner visualization.
- (6) The fission of gender of the “Human Pathetic”, the christological heart center, is overcome in Blake’s final epic *Jerusalem*, on which he worked simultaneously, in the unification of the sacrificial lamb and his soul bride. However, he does not present this act of universal liberation, as a static chiliasm, as in St. John’s Revelation. He conveys it through the image of advancing on the battlefield as a permanent process and eternal dispute. The image of the completed triad refers back to the narrative of the three men in the furnace from the Book of Daniel: “But I see four men (...) and the fourth looks like a son of gods.” (3:25).
- (7) Here, Blake outlines his central myth of the “Four Zoas”, the four basic forces of man, which goes back to the Merkabah vision of Ezekiel. The final version of this work in progress, *Jerusalem – The Emanation of the Giant Albion*, whose publication he announces here, was not completed until 1820.

saw them in the person of his Bard on Snowdon; there they dwell in naked simplicity; happy is he who can see and converse with them above the shadows of generation and death.⁽⁸⁾ The Giant Albion was Patriarch of the Atlantic; he is the Atlas of the Greeks, one of those the Greeks called Titans. The stories of Arthur are the acts of Albion, applied to a Prince of the fifth century, who conquered Europe, and held the empire of the world in the dark age, which the Romans never again recovered.⁽⁹⁾

In this Picture, believing with Milton the ancient British History, Mr. B. has done as all the ancients did, and as all the moderns who are worthy of fame – given the historical fact in its poetical vigour, so as it always happens, and not in that dull way that some Historians pretend, who, being weakly organised themselves, cannot see either miracle or prodigy: all is to them a dull round of probabilities and possibilities; but the history of all times and places is nothing else but improbabilities and impossibilities – what we should say was impossible if we did not see it always before our eyes.⁽¹⁰⁾

- (8) Several years before the Ossianic wave, Thomas Gray boosted the identitarian Celtic revival through his short poem *The Bard* (1757). For the first time, the English trauma of national heteronomy asserted itself poetically. *The Bard* also inspired German national consciousness. Klopstock's patriotic odes are based on it. Blake incorporates the figure of the dying singer in his painting which he drew on Gray's Welsh bard who falls to his death when faced with King Edward I's invading army. His death song draws on an invocation of Arthur's past glory and a curse on the French dynasty from which the English king was descended. At the time of the making of *The Ancient Britons*, the bard Blake not only faced a French threat, but also an oppressive German dynasty.
- (9) Here, the historical Arthur and his early British Empire is being clearly associated with Satan, the ruler of the world. In Blake's eyes, the Roman and British Empires were both revenants of apocalyptic Babylon. His anti-imperialist attitude as a prophetic poet and his high ambitions as a historical artist, which he developed during the Napoleonic Coalition Wars, resulted in a charged relationship. The two samples of a national heroic, spiritualist monumental art he presented in the exhibition, consisted of *The Spiritual Form of Pitt Guiding Behemoth* and *The Spiritual Form of Nelson Guiding Leviathan*. However, like *Ancient Britons*, they failed to arouse feelings of loftiness. They seemed particularly strange.
- (10) While he rigorously rejected critical historiography of the Age of Enlightenment, the works of esoteric antiquity studies presented an endless source of inspiration for him. He once had worked as an apprentice copperplate engraver on the illustration of the extensive main work *A New System or Analysis of Ancient Mythology* (1774–76) of mythographer Jacob Bryant.

The antiquities of every Nation under Heaven are no less sacred than those of the Jews. They are the same thing; as Jacob Bryant and all antiquaries have proved.⁽¹¹⁾ How other antiquities came to be neglected and disbelieved, while those of the Jews are collected and arranged, is an inquiry worthy of both the Antiquarian and the Divine. All had originally one language, and one religion; this was the religion of Jesus, the everlasting Gospel. Antiquity preaches the Gospel of Jesus. The reasoning historian, turner and twister of causes and consequences – such as Hume, Gibbon, and Voltaire – cannot, with all his artifice, turn or twist one fact or disarrange self-evident action and reality. Reasons and opinions concerning acts are not history; acts themselves alone are history, and these are not the exclusive property of either Hume, Gibbon, or Voltaire, Echard, Rapin, Plutarch, or Herodotus. Tell me the Acts, O historian, and leave me to reason upon them as I please; away with your reasoning and your rubbish! All that is not action is not worth reading. Tell me the What; I do not want you to tell me the Why and the How; I can find that out myself, as well as you can, and I will not be fooled by you into opinions, that you please to impose, to disbelieve what you think improbable or impossible. His opinion who does not see spiritual agency is not worth any man's reading; he who rejects a fact because it is improbable must reject all History, and retain doubts only.

It has been said to the Artist, take the Apollo for the model of your Beautiful Man, and the Hercules for your Strong Man, and the Dancing Faun for your Ugly Man. Now he comes to his trial. He knows that what he does is not inferior to the grandest Antiques. Superior it cannot be, for human power cannot go beyond either what he does, or what they have done; it is the gift of God, it is in-

(11) Although, John Milton in his *The History of Britain* (1670) greatly questions the historicity of the Arthurian tales, Blake excepts him from his fundamental criticism of a source-critical historiography. Presumably, because, for one thing, Milton appreciated the poetic quality of the legends, for another thing, being his central poetic model he seemed sacrosanct. The "dull round" of historical speculation stands for the finite, circular nature of reason.

piration and vision. He had resolved to emulate those precious remains of antiquity; he has done so, and the result you behold; his ideas of strength and beauty have not been greatly different. Poetry as it exists now on earth, in the various remains of ancient authors, Music as it exists in old tunes or melodies. Painting and Sculpture as they exist in the remains of Antiquity and in the works of more modern genius – each is Inspiration, and cannot be surpassed; it is perfect and eternal. Milton, Shakspeare, Michael Angelo, Raphael, the finest specimens of Ancient Sculpture and Painting and Architecture, Gothic, Grecian, Hindoo, and Egyptian, are the extent of the human mind. The human mind cannot go beyond the gift of God, the Holy Ghost. To suppose that Art can go beyond the finest specimens of Art that are now in the world is not knowing what Art is; it is being blind to the gifts of the Spirit.

It will be necessary for the Painter to say something concerning his ideas of Beauty, Strength, and Ugliness. The Beauty that is annexed and appended to folly, is a lamentable accident and error of the mortal and perishing life; it does but seldom happen; but with this unnatural mixture the sublime Artist can have nothing to do; it is fit for the burlesque. The Beauty proper for sublime art is lineaments, or forms and features, that are capable of being the receptacles of intellect; accordingly the Painter has given, in his Beautiful Man, his own idea of intellectual Beauty. The face and limbs that deviate or alter least, from infancy to old age, are the face and limbs of greatest Beauty and perfection.

The Ugly likewise, when accompanied and annexed to imbecility and disease, is a subject for burlesque and not for historical grandeur; the Artist has imagined his Ugly Man; – one approaching to the beast in features and form, his forehead small without frontals, his jaws large, his nose high on the ridge, and narrow, his chest and the stamina of his make comparatively little, and his joints and his extremities large; his eyes with scarce any whites, narrow and

cunning, and everything tending toward what is truly Ugly – the incapability of intellect.⁽¹²⁾

The Artist has considered his Strong Man as a receptacle of Wisdom, a sublime energiser; his features and limbs do not spindle out into length without strength, nor are they too large and unwieldy or his brain or bosom. Strength consists in accumulation of power to the principal seat, and from thence a regular gradation and subordination; strength is compactness, not extent nor bulk.

The Strong Man acts from conscious superiority, and marches on in fearless dependence on the divine decrees, raging with the inspirations of a prophetic mind. The Beautiful Man acts from duty, and anxious solicitude for the fates of those for whom he combats. The Ugly Man acts from love of carnage, and delight in the savage barbarities of war, rushing with sportive precipitation into the very teeth of the affrighted enemy.

The Roman Soldiers, rolled together in a heap before them, “like the rolling thing before the whirlwind”,⁽¹³⁾ show each a different character, and a different expression of fear, or revenge, or envy, or blank horror or amazement, or devout wonder and unresisting awe.

The dead and the dying, Britons naked, mingled with armed Romans, strew the field beneath. Among these, the last of the Bards who was capable of attending warlike deeds is seen falling, outstretched among the dead and the dying, singing to his harp in the pains of death. Distant among the mountains are Druid Temples, similar to Stonehenge. The Sun sets behind the mountains, bloody with the day of battle.

(12) Intellect is the extended, regenerated form of ugly reason. It originates from the heart center and can thus break the vicious circle of the dull round. Intellect is immediate, sudden insight, and finds expression in an apodictic, prophetic language.

(13) Isaiah 17:13.

The flush of health in flesh, exposed to the open air, nourished by the spirits of forests and floods, in that ancient happy period which history has recorded, cannot be like the sickly daubs of Titian or Rubens. Where will the copier of nature, as it now is, find a civilized man who has been accustomed to go naked?⁽¹⁴⁾ Imagination only can furnish us with colouring appropriate, such as is found in the Frescoes of Raphael and Michael Angelo: the disposition of forms always directs colouring in works of true art.⁽¹⁵⁾ As to a modern Man stripped from his load of clothing, he is like a dead corpse. Hence Rubens, Titian, Correggio, and all of that class, are like leather and chalk; their men are like leather and their women like chalk, for the disposition of their forms will not admit of grand colouring; in Mr. B.'s Britons, the blood is seen to circulate in their limbs; he defies competition in colouring.

(Excerpt from: William Blake, *A Descriptive Catalogue of Pictures, Poetical and Historical Inventions*, London, 1809. Annotations: Alexander Roob/Translation: Dimitra Gatisou)

- (14) As a commercial printmaker, Blake had a high opinion of the occupation of copying, provided that it involved appropriative, spiritual processes, copies of the imagination, as he called it. Different from his notion were the copyists of nature with their atomistic and retinal conceptions of reality. He contrasted their external camera-like techniques with his techniques of internal visualization. According to an eyewitness account, the Blakes practiced paradisiac nudity in their own garden.
- (15) For him, the most suitable way to express the notion of imagination artistically was in the form of lines. The notion of the natural was captured best by painting, particularly, in the form of dots and spots. Florence trumps Venice, Michelangelo Titian. At the end of his programmatic image description, the ecstatic of the line and pioneer of psychedelic colouring comes up with a surprising resolution of the *disegno/colore* – Paragone.

Als Klopstock Blake herausforderte und Alte Briten
auf einmal Deutsche waren.

Eine Revision der großen Hamburger Blake-Ausstellung
von 1975

I. Eine merkwürdige Rezension

Im Januar 1811 erschien in dem profilierten Hamburger Kulturmagazin *Vaterländisches Museum* unter dem Titel „William Blake. Künstler, Dichter und religiöser Schwärmer“ ein umfangreiches Porträt des englischen Künstlerpoeten im Zusammenhang einer Besprechung seiner verhängnisvollen Londoner Ausstellung.⁽¹⁾ Er wurde der Leserschaft darin als ein Künstler vorgestellt, in dessen genialisch-wahnwitzigem Werk sich „eine Menge von Ausdrücken“ fänden, „die man eher von einem Deutschen als von einem Engländer erwartet hätte.“⁽²⁾ Es handelte sich um die einzige umfangreiche Besprechung in einer Zeitschrift zu seinen Lebzeiten, die nicht niederschmetternd war. Eine Wende in der Rezeption konnte auch sie nicht

(1) Blakes einzige Einzelausstellung wurde nur von wenigen gesehen. Trotz der verlängerten Laufzeit von nahezu einem Jahr konnte keines der Exponate verkauft werden. Die Kritik, die im September 1809 in dem tonangebenden *The Examiner* erschien, war vernichtend und trug wohl entscheidend zu seinem Rückzug aus der Öffentlichkeit bei.

(2) Kareen Junod: Crabb Robinson, „Blake, and Perthes' *Vaterländisches Museum* (1810 – 1811)“, *European Romantic Review*, 23 (4), 2012, S. 435 – 451.

bewirken. Der Appell an die deutsche Nation, sie solle an diesem mentalitätsverwandten Werk „in noch höherem Grade“ Anteil nehmen, „als selbst die englische“, lief mehr oder weniger ins Leere. Zwar tauchte Blakes Name danach hin und wieder in lexikalischen Einträgen, anglistischen Fachbeiträgen und pathologischen Studien auf, von der Breitenwirkung, die sich der nicht namentlich genannte Autor Henry Crabb Robinson erhofft hatte, konnte jedoch keine Rede sein.⁽³⁾ Hatte er sich also in seinen Einschätzungen geirrt? Was hatte ihn überhaupt dazu bewogen, einen obskuren englischen Künstler, den er selbst ein „verunglücktes Genie“ nannte, das vom Wahnsinn gezeichnet sei, in einem deutsch-patriotischen Zusammenhang zu präsentieren und ihn dort in eine Reihe mit Raffael und dem populären Goethe-Maler Johann Wilhelm Tischbein zu stellen, den einzigen beiden Künstlern, die in der Hamburger Monatsschrift bislang vorgestellt worden waren? Und vor allem: Wie deutsch war dieser Blake tatsächlich?

II. Wir und sie

Die Zeitschrift war dem Gedenken des kürzlich in Hamburg verstorbenen Friedrich Gottlieb Klopstock gewidmet, – ausgerechnet, denn es gab wohl kaum einen Kollegen, den Blake in seinen formativen Jahren heftiger attackiert hat als diesen bekanntesten deutschen Dichter vor Goethe. „Als Klopstock England herausforderte“, hieß es in der Eingangstrophe eines skatologischen Schmähdgedichts, das sich in gleich zwei Versionen in Blakes Notizbuch findet, stellte sich ihm stolz „der Englische Blake“⁽⁴⁾ entgegen. Die grelle Parodie eines kosmischen Bardenwettstreits spielte sich buchstäblich in den Innereien des wesentlich älteren Konkurrenten ab und kannte am Ende nur einen Sieger, den englischen Platzhirschen, der selbst

(3) Susanne Schmid: „Blake in Germany and Austria in the Nineteenth Century“, in: *The Reception of William Blake in Europe*, hrsg. Sibylle Erle und Morton D. Paley, Bd.1, S. 237 – 238.

(4) Blake verwendete dieses Notizbuch von ca. 1787 – 1818.

beim satirischen Scheißen noch besser sei als der Deutsche beim Dichten. Der Hintergrund dieser mit biblischen Anspielungen gespickten Satire war zweifellos Klopstocks Monumentaldichtung *Der Messias*. Ein Heldengedicht, mit der er es in den späten 1740er gewagt hatte, die Nachfolge des englischen Nationaldichters John Milton anzutreten, eines Dichters, den Blake nach eigenem Bekunden seit seiner Jugend geliebt hatte und mit dem er in allen Phasen seines Werks kritische Zwiesprache hielt. Die Identifikation ging so weit, dass er bei der Revision von dessen Werk die eigene spirituelle Wiedergeburt zu erfahren glaubte.⁽⁵⁾ Der Vulgärjargon, die deftigen Körpermetaphern und die innerleibliche Perspektive deuteten an, dass Blake nicht nur den hohen vergeistigten Ton von Klopstocks pietistischem Opus für völlig verfehlt hielt, sondern auch die bürgerlich orthodoxe Lesart der Heilsgeschichte, die von einem abgetrennten, unpersönlichen Gott ausging – den Blake als einen furzenden und rülpsenden *Nobodaddy* karikierte.

Die ätherische Empfindsamkeit Klopstocks musste ihm als Paradebeispiel für einen verheerenden christlichen Leib-Seele-Dualismus erscheinen, gegen den er in seiner frühen satirischen Bilddichtung *Marriage of Heaven and Hell* vorgegangen war. Er beendete sie vermutlich zur gleichen Zeit, in der er auch seinen Eingeweiden-Angriff auf den „verschlossenen“ Klopstock formulierte.⁽⁶⁾ Der *Messias* stand für diese konventionelle Scheidung von Geist und Körper in Himmel und Hölle, während er in Miltons *Paradise lost* einen Ansatz zur Umwertung und zur Auflösung der Gegensätze sah, den er selbst weiter vorantreiben wollte. Milton sei, ohne es zu wissen, „of the Devil’s party“ gewesen, auf der Seite der leiblichen Energien.⁽⁷⁾

(5) Vgl. William Blake, *Milton. A Poem in Two Books*, 1804 – 1810.

(6) Es liegen zwei verschiedene Datierungsversuche der Klopstock-Satire vor, ein älterer von Geoffrey Keynes, der von einer Abfassung um das Jahr 1793 ausging, sowie David Erdmans Ansatz, sie mit einem Disput zwischen Coleridge und Klopstock anno 1798 zu synchronisieren. In Bezug auf den Kontext und die Verwendung der Metaphern erscheint Keynes Datierung plausibler.

(7) Vgl. William Blake, *Marriage of Heaven and Hell*, ca. 1790 – 93, Tafel 6.

Wenn schon Milton und Klopstock in ihren Hauptwerken zwei kontrastierende Haltungen repräsentierten, deren Differenz von Herder mit dem Unterschied zwischen einer archaischen Architektur und einem elegischen Zaubergemälde verglichen wurde, wie weit musste dann erst die Entfernung zwischen Klopstock und Blake sein?⁽⁸⁾ So weit jedenfalls in den Augen einer anglozentrischen Blake-Forschung, dass dieser evidente Bezug nach dem Zweiten Weltkrieg nicht weiter thematisiert wurde, geschweige denn in den Werkanalysen und Biografien eine Erwähnung fand. In der einzigen, sehr skizzenhaften Studie zu Klopstock und Blake war der Literaturhistoriker Frederick E. Pierce 1927 zu dem Schluss gekommen, ein Einfluss des *Messias* auf die Entwicklung von Blakes bild-dichterischem Spätwerk sei „extrem wahrscheinlich.“ Beide hätten auf Milton basierende Erlösungs-Epen geschaffen, die „die Konzeption der christologischen Erlösung aus einem extrem subjektiven Standpunkt interpretieren.“⁽⁹⁾ Klopstocks vielstimmige Art der elegischen Introspektion scheint für Blake als negativer Katalysator für die psychokosmische und multiperspektivische Auseinandersetzung mit seinem Lieblingsdichter fungiert zu haben. Während Milton dem Deutschen zu Kopf gestiegen war, fuhr er Blake in seiner gleichnamigen Dichtung Milton in den Fuß, als fallender Stern, und durchdrang von dort seinen ganzen Leib.

Doch Klopstocks Ruhm beschränkte sich bei weitem nicht auf seine Autorschaft an der *Messiade*. Parallel trat er seit 1750 mit einer fortlaufenden Reihe von Oden hervor, zumeist kurzen Gesängen, in denen er in äußerster sprachlicher Verknappung eine breite Palette von Empfindungen zum Ausdruck brachte, von intimen Freundschaftserfahrungen und Liebeserlebnissen bis hin zu zeitkritischen Alltagsbeobachtungen und politischen

(8) Vgl. Gottfried Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*. 8. Fragment, Riga, 1796.

(9) Frederick E. Pierce „Blake and Klopstock“. *Studies in Philology*, vol. 25, no. 1, 1928, S. 26. (JSTOR, www.jstor.org/stable/4171991) Vgl. William Blake, *Marriage of Heaven and Hell*, ca. 1790–93, Tafel 6.

Stellungnahmen. Das poetische „Wildpanorama, himmel- und höllenweit entfernt vom säuberlich planierten Weimar“ war in seiner kontrastierenden Vielfalt Blakes *Songs of Innocence and Experience* nicht unähnlich.⁽¹⁰⁾ Kultstatus errangen seit Mitte der 60er Jahre seine patriotischen Bardengesänge, von ihm selbst als Bardiets bezeichnet, in denen er den urtümlichen Geist einer alten Keltensprache beschwor. Auch hier knüpfte er an eine englische Vorlage an: Thomas Grays Poem *The Bard. A Pindaric Ode*, das 1757 erschienen war und stilprägend für einen neuen, immersiven Zugang zur Altertumsforschung wurde.

Die ersten Teile des *Messias* konnte Blake in einer weit verbreiteten Übersetzung von 1763 studieren.⁽¹¹⁾ Von den populären Oden hingegen gab es keine Übertragungen, verständlicherweise, wenn man den nationalistischen und zum Teil antibritischen Tenor einiger Bardiets bedenkt. Man kann jedoch davon ausgehen, dass er auch über diesen Bereich von Klopstocks Produktion ausreichend informiert war, so weit zumindest, um ermessen zu können, wie massiv die Herausforderung des germanischen Milton war. Frühe Kenntnisse der Oden hatte er zweifellos über seinen Künstlerfreund Heinrich Füßli, der wie die meisten Stürmer und Dränger aus dem Kreis um den Züricher Milton-Übersetzer Jakob Bodmer ein glühender Verehrer Klopstocks war.⁽¹²⁾ Ein weiterer Gewährsmann könnte Thomas Holcroft gewesen sein, ein befreundeter republikanischer Dichter, Verleger und Übersetzer, der Klopstock 1799 in Hamburg besuchte.⁽¹³⁾

(10) Peter Rühmkorf, *Friedrich Gottlieb Klopstock. Gedichte*, Frankfurt 1969, S. 28

(11) *The Messiah*, in der Übersetzung von Mary und Joseph Collyer. Später hatte ihm auch sein Mäzen William Hayley, für den er ein allegorisches Porträt des deutschen Dichters anfertigte, aus dem Original gelesen und übersetzt. Über den Einfluss anglo-deutscher kultureller Netzwerke auf Blake vgl. auch: Alexander Regier, *Exorbitant Enlightenment: Blake, Hamann, and Anglo-German Constellations*, Oxford 2018.

(12) Lavater hatte Füßli in den 70er Jahren mit den Oden bekannt gemacht. Vgl. Leonard M. Trawick, „William Blake's German Connection“, *Colby Library Quarterly*, Volume 13, No.4, December 1977, S.229 – 245. Eudo C. Mason, *Deutsche und englische Romantik*, Göttingen 1959, S. 88 – 89.

(13) Vgl. *Memoirs of the late Thomas Holcroft, written by himself*, Vol 1, London 1852, S. 256, 257.

Zu den Bewunderern der dunkel geraunten Vaterlandsdichtungen zählten neben Schiller und Hölderlin auch die studentischen Mitglieder des 1772 gegründeten Göttinger Hainbunds. Der Name leitete sich von Klopstocks berühmtestem Bardiet *Der Hügel und der Hain* (1767) ab, in dem er die Überlegenheit der nordischen „Stimme der rauhen Natur“ gegenüber der apollinischen „Grazie“ besang. Während er 1752 in der Ode *Die beiden Musen* noch formuliert hatte, dass sich diese nordische Stimme nur in einem deutsch-britannischen „Streiflauf“ zu „krönenden Zielen“ erheben könne, postulierte er 1766 in *Wir und sie* bereits eine musikalische und dichterische Überlegenheit der Deutschen.

Zu Blakes Ausbildungszeit war das nationalmythische „Bardengebrüll“ der Klopstockianer so laut geworden, dass es auch in England gut zu vernehmen war. Etliche Jahre bevor man sich auf der Insel neudruidisch zu inszenieren begann, trafen sich die Mitglieder des deutschen Hainbunds eichenlaubbekrönt als keltogermanische Dichtersänger und fantasierten sich unter kraftspendenden Bäumen in eine pseudohistorische Gegenwelt, deren Gefühlstiefe im programmatischen Gegensatz zur Rationalität der Aufklärung stand. Es waren ehemalige Mitglieder und Sympathisanten dieser nationalheroischen studentischen Verbindung, die den Hamburger Buchhändler und Verleger Ludwig Perthes zur Herausgabe eines patriotischen Magazins animierten, das im Geist Klopstocks die Begründung einer nationalen Kultur vorantreiben sollte. Es begann in der ersten Ausgabe mit Auszügen aus dessen nachgelassenen Schriften und endete in der letzten Nummer mit einem Artikel über den unbekanntenen englischen Blake.

Dass diese frühe Rezension einen zentralen Anknüpfungspunkt für Werner Hofmanns bahnbrechende Blake-Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle von 1975 darstellte, ging schon allein aus dem kompletten Abdruck des langen Artikels im Katalog hervor.⁽¹⁴⁾ Wichtig für seine

Reihe „Kunst um 1800“ war auch der lose Zusammenhang, der sich dadurch zu Philipp Otto Runge ergab, den künstlerischen Mitarbeiter des *Vaterländischen Museums*. Umso überraschender ist es, dass sich in dieser um Kontextualisierung bemühten Publikation kein einziger Hinweis auf den Klopstock-Bezug findet. Dabei lag Blakes Gedicht in der Gesamtausgabe von Keynes vor und auch in Samuel Foster Damons *Blake Dictionary* fand sich ein Eintrag dazu. Beide Werke waren in der Bibliografie aufgeführt. Dass man Blakes Scheiß-Tirade und den nationalistischen Bardenstreit nicht in einer Ausstellung hervorkehren wollte, der es nach den Weltkriegen vor allem um eine Harmonisierung der kulturellen Beziehungen ging, scheint noch nachvollziehbar, nicht jedoch, wie David Bindman, einer der führenden Experten und zentraler Mitarbeiter der Ausstellung, in seinem Beitrag „Über die Kunst William Blakes“ zu dem Schluss kommen konnte, dass dieser „kaum irgendwelche Kenntnisse der deutschen Ideen- und Gedankenwelt des frühen 19. Jahrhunderts besessen haben“ könne.⁽¹⁵⁾

III. Deutsche Ketten

Als die Hamburger Rezension erschien, lebte der enttäuschte und psychisch angeschlagene Künstler äußerst zurückgezogen. Von der Veröffentlichung musste er aber trotzdem gewusst haben, denn der englische Rezensent Henry Crabb Robinson, dessen Name aus guten Gründen nicht preisgegeben wurde, war einer der wenigen Besucher seiner Einzelausstellung und stand in engem Kontakt mit Blakes Freund und Kollegen John Flaxman. Er hatte auch James Blake kennengelernt, den älteren Bruder, in dessen Wirkwarenladen die Präsentation stattfand. Eine Absprache scheint es allerdings nicht gegeben zu haben, denn Crabb Robinsons biografische Angaben stütz-

(14) Werner Hofmann (Hrsg.): *William Blake, 1757–1827. Kunst um 1800*, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, München: Prestel, 1975.

(15) ebd., S. 104, S. 256, 257.

ten sich allein auf sekundäre, zum Teil irreführende Quellen. Ob es Versuche einer Kontaktaufnahme gab ist nicht bekannt. Mit einer Unterstützung war jedenfalls kaum zu rechnen, denn Blakes Verhältnis zu den Deutschen war nicht nur durch die Konkurrenz im Bardischen getrübt. In dem Notizbuch der Klopstock-Attacken fand sich auch eine Entwurfsfassung seines berühmten Poems *London*, das vermutlich zur gleichen Zeit abgefasst wurde. Darin war von deutsch-geschmiedeten Verbindungen die Rede, in deren Gewalt sich die deprimierten und verzweifelten Einwohner der englische Kapitale befänden.⁽¹⁶⁾

Mit diesen *german forged links*, aus denen in der finalen Fassung unspezifische *mind forged manacles* wurden, spielte er offensichtlich auf die deutschen Söldner im Dienst der Englisch-Hannoverschen Dynastie an, die in den bedrückenden 90er Jahre, in denen man jederzeit eine französische Invasion befürchtete, verstärkt die Städte patrouillierten. Für einen bekennenden Republikaner wie Blake stellte ihre Präsenz zusammen mit den royalistischen Mobs eine ständige Bedrohung dar. Es waren die gleichen hessischen und hannoverschen Milizen, die zuvor vom englischen Königshaus und den deutschen Provinzfürsten gegen die amerikanische Unabhängigkeitsbewegung eingesetzt worden waren. Danach waren deutsche Truppen im Angriffskrieg gegen Frankreich für die Radikalisierung der Revolution verantwortlich.⁽¹⁷⁾

Die *german forged links* verwiesen auf ein tief sitzendes Gefühl nationaler Fremdbestimmung, dem Thomas Gray in seinem *The Bard* prominent Ausdruck verliehen hatte. Aus identitärer Sicht stellte sich die Herrschaft der Hannoveraner nur als die letzte Folge einer langen Serie von Fremdherrschaften dar, die mit dem Einfall der Römer begann, mit der Eroberung durch die Normannen

(16) „In every cry of every man, / In every infant's cry of fear / in every voice, in every ban, / The german forged links I hear.“ (Später abgeändert in: *The mind-forged manacles I hear*).

(17) Vgl. Alexander Roob: *Auch ich in Verdun. Zu den Ansichten und Zeichnungen des Kriegsreisenden Goethe*, Köln 2007.

und der Unterdrückung des „freien Sachsentums“ durch die feudalen französischen Kasten fortgesetzt wurde, eine weitere Volte mit einer niederländischen Invasion erfuhr, die als Glorreiche Revolution verbrämt wurde, bevor schließlich das Zepter 1714 in die Hände der Hannoveraner geriet, die immer wieder im Verdacht absolutistischer Ambitionen standen, trotz ihres Vernichtungskriegs gegen die aufständischen Stuart-Anhänger.

Für Blake gingen politische Fremdbestimmung und kulturelle Unterwanderung Hand in Hand. Wie kein anderer analysierte er Strukturen von Grafiken und Malereien unter diesem Aspekt. Er sah in der englischen Kunst seiner Zeit vor allem einen verderblichen Einfluss der flämischen und französischen Schule. Die Übergriffigkeit der Deutschen hingegen ließ sich am deutlichsten am Beispiel des Nationaldichters Milton ausmachen. Zuerst war er von ihnen auf englischem Boden musikalisch vereinnahmt worden, von Händel, dem Hofmusiker der Hannoveraner, den Klopstock in *Wir und sie* als Paradebeispiel der deutschen Überlegenheit angeführt hatte, sowie von dessen deutschstämmigem Schüler John Christopher Smith, der *Paradise lost* vertonte, dann zog Klopstock dichterisch nach und schließlich trat 1791, wiederum in England, der Klopstockianer Heinrich Füssli mit seinem Monumentalprojekt einer *Milton Gallery* bildnerisch auf den Plan.⁽¹⁸⁾ Während Füsslis Unternehmen im zweiten Anlauf ein beachtlicher Erfolg beschieden war, der ihm in London eine fabelhafte akademische Karriere eröffnete, zerschlugen sich alle öffentlichen Ambitionen Blakes.⁽¹⁹⁾

Dass es ausgerechnet der sächsische Großverleger und Bilddruckunternehmer Rudolph Ackermann war, der schließlich den Löwenanteil der Ernte seines größten

(18) „Wen haben Sie, der kühnes Flugs, / Wie Händel Zaubereyen tönt? / Das hebt uns über Sie!“ (Klopstock, *Wir und sie*, 1766). Händels Oratorien *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740) und *Samson* (1743). Seine Pläne, *Paradise lost* zu vertonen, wurden schließlich 1760 von seinem Schüler Smith realisiert.

(19) Vgl. Claudia Hattendorf: „Die Milton-Galerie“, in: Christoph Becker (Hrsg.), Johann Heinrich Füssli, *Das Verlorene Paradies*, Stuttgart, 1997, S. 15 – 18.

künstlerischen Erfolgs einfahren würde, seiner eingängigen Illustrationsserie zu Robert Blairs Poem *The Grave*, wird kaum dazu beigetragen haben, ihn von solchen Resentiments abzubringen. Der aus Stollberg bei Leipzig stammende Allrounder – Kutschenbauer, Erfinder, Grafiker, Zeichenpädagoge, Galerist, und Buchhändler in einem – hatte in London binnen weniger Jahre das erfolgreichste Kunstunternehmen auf der Insel aufgezogen.⁽²⁰⁾ 1794 übernahm er die ehemaligen Räumlichkeiten von Henry Pars' Jugendzeichenschule, in der der junge Blake noch nach den Regeln der klassischen Kunstlehre ausgebildet worden war, und richtete dort eine moderne, auf Retinalität und Naturbeobachtung ausgerichtete Kunstschule ein. Die angegliederte Manufaktur und Grafikhandlung, in der eine Vielzahl kontinentaler Revolutionsflüchtlinge beschäftigt war, vor allem Adelige und Priester, kann man sich als einen Ort denunziatorischer, royalistischer Aktivitäten vorstellen, die ein Republikaner wie Blake am besten mied.⁽²¹⁾

Das Verhältnis zu Rudolph Ackermann muss auf lange Sicht sehr wechselhaft und spannungsgeladen gewesen sein. Obwohl der wendige Verleger seine Hauptumsätze mit pittoresken Pleinair-Motiven und comicartigen Bilderfolgen machte, nahm er in Blakes erhabener Fantastik offenbar ein attraktives Marktsegment wahr. 1813 erwarb er die Druckplatten zu *The Grave* aus dem Nachlass des Verlegers Cromeck und brachte in schneller Folge zwei Neuauflagen des populären Werks auf den Markt.⁽²²⁾ Dass er dort als Urheber der Bildentwürfe nur noch beiläufig aufgeführt war, während der Dichter und der ausführende Graveur hinlänglich biografisch vorgestellt wurden, war ärgerlich, dürfte Blake jedoch kaum verwundert haben,

(20) Vgl. John Ford: *Ackermann. 1783–1983. The Business of Art*, Hampshire 1983, S. 20, 25.

(21) Vgl. C. Hibbert, B. Weinreb, J. Keay (Hrsg.): *The London Encyclopaedia*, London 2008, S. 3.

(22) Dass Blake in diesem Fall seine Entwürfe nicht selbst gravieren durfte, empfand er nicht nur als eine künstlerische Niederlage, sondern bedeutete auch einen herben Einkommensverlust.

denn Ackermann hatte schon kurz nach Erscheinen der Erstausgabe von 1708 den Rahm seiner Bildfindungen abgeschöpft, ohne ihn auch nur mit einem Wort zu erwähnen. Zusammen mit dem anglikanischen Geistlichen Joseph Thomas, der Blake gut kannte und ihn sammelte, sowie dem Illustrator John Thurston und der ersten Garde der englischen Holzstecher produzierte er 1809 *Religious Emblems*, ein spirituelles Bilderbuch, das zwar auf die barocke Emblem-Tradition rekurrierte, in weiten Teilen jedoch unverkennbar Blakes Bildwelt nachempfunden war, und nicht nur das.⁽²³⁾ Die erfolgreiche Publikation nahm für sich in Anspruch, die Hochdrucktradition eines Dürers zu erneuern. Dass im Vorwort seine Konkurrenten John Flaxman und Thomas Stothard als Künstler genannt wurden, von denen man sich in Zukunft überragende Beiträge in diesem Medium erhoffen könne, muss Blake, der mit seinem kombinierten Gravur- und Hochätzverfahren schon lange für solch eine Erneuerung einstand, enorm verletzt haben und trug möglicherweise auch zu seinem weitgehenden Rückzug aus dem „ocean of business“ bei.⁽²⁴⁾

Blakes Furcht vor deutscher Konkurrenz und Vereinnahmung stand in einem ungeklärten Spannungsverhältnis zu den eminenten deutschen Prägungen seiner Kunst und Vorstellungswelt, auf die er im Einzelnen immer wieder hingewiesen hat. In der Einzelausstellung waren die Einflüsse altdeutscher Malerei und Grafik, eines Dürer, Holbein und Aldegrever, sowie seine Verbundenheit mit der Mystik eines Paracelsus und Jakob Böhme, die ihn auch mit den Vertretern des deutschen Idealismus verband, so deutlich zum Ausdruck gekommen, dass sie Crabb Robinson, der in Jena eine Zeit lang Philosophie studierte und dort Vorlesungen von Hegel und dem Böhmen Schelling hörte, sofort aufgefallen sind. Als er Blake

(23) Vgl. Karl Josef Höltgen: „Religious Emblems (1809) by John Thurston and Joseph Thomas and its Links with Francis Quarles and William Blake“, in: *Emblematica 10* (1996), S. 107 – 143. Dass Blake zu den Subskribenten zählte, lässt sich nicht eindeutig belegen, im Gegenteil. Mit William Blake Esq. ist vermutlich ein gleichnamiger Gutsherr und bibliophiler Sammler gemeint.

(24) Brief an George Cumberland vom 26. 08. 1799.

dann 1825 persönlich kennenlernte und dieser im Gespräch überraschenderweise die enigmatischen Illustrationen der englischen Böhme-Gesamtausgabe als seinem großen Vorbild Michelangelo ebenbürtig an die Seite stellte, muss sich für ihn dieser Verdacht einer tiefen Verbundenheit mit der spekulativen deutschen Philosophie im nachhinein aufs beste bestätigt haben. Ein aktuellerer deutschsprachiger Einfluss, der vor allem in den Beschreibungen des *Descriptive Catalogue* zum Ausdruck kam, bestand in der enorm populären Physiognomik des Züricher Theologen und mesmeristischen Heilers Johann Caspar Lavater, mit deren Verbreitung in England auch sein Freund Füssli befasst war. Für Crabb Robinson gab es also etliche Anlässe, den Fall des deutschen Blake in seinem germanophilen Freundeskreis zu diskutieren, zu dem Wordsworth, Southey und Coleridge gehörten.

IV. Posaunen des Heiligen Kriegs

Die erste Nummer des *Vaterländischen Museums* erschien im Juli 1810, in der aufgeladenen Situation der französischen Besatzung. Wie aus dem Vorwort des Verlegers hervorging, hatten sich er und seine Mitarbeiter, darunter Friedrich Schlegel, Philipp Otto Runge, Joseph Görres und Jean Paul Richter, eine „Bewahrung deutsch-eigentümlicher Art“ auf die Fahnen geschrieben, allerdings im transnationalen Kontext einer Gesamtdarstellung der europäischen Kultur. Letzterer Aspekt beschränkte sich allerdings vor allem auf die Aufrechterhaltung des unterdrückten kulturellen Austauschs mit England, Hamburgs wichtigstem Handelspartner, der durch die Kontinental Sperre wirtschaftlich isoliert war. Inoffiziell und vorbei an den Ohren der Zensur gab Perthes allerdings eine ganz andere Losung aus, dass nämlich „leidenschaftlicher Patriotismus“ allemal „besser sei, als kalter Kosmopolitismus.“⁽²⁵⁾

Im Januar 1811 endete das Magazin abrupt nach nur sieben Nummern, denn Hamburg war zwischenzeitlich annektiert worden, woraufhin der Verleger, so Crabb Robinson, „mannhaft“ aufgegeben habe, da es ohne Vaterland auch kein *Vaterländisches Museum* mehr geben könne.⁽²⁶⁾ Der letzte Beitrag war klug gewählt, denn der Artikel über Blake enthielt etliche Anregungen, wie sich quasi im Alleingang und aus dem partisanischen Off eine nationalheroische Widerstandskunst formieren ließ. Die Beschreibungen der Gemälde und auch einzelne Auszüge aus seinen Dichtungen waren offenbar dazu bestimmt, für kontinentale Kollegen unter französischer Kuratel als Projektionsfläche zu fungieren.

Perthes hatte Crabb Robinson bereits einige Jahre vor seiner Anfrage in Hamburg kennengelernt und zwar in seiner Eigenschaft als erster Auslandskorrespondent der *Times*. Nach seiner Studienzeit in Jena und Aufhalten in Weimar hatte der umtriebige Netzwerker zuerst eine diplomatische Karriere avisiert, war dann aber im noch jungen journalistischen Metier gelandet. Seit 1807 hatte er der englischen Öffentlichkeit vom benachbarten dänischen Altona aus von der kritischen Situation in Hamburg und den militärischen Aktivitäten der Besatzer berichtet. Nachdem sich auch das vormals neutrale Dänemark mit Frankreich verbündete, musste er seinen Posten allerdings nach kurzer Zeit aufgeben und wechselte an die Frontlinien des Spanischen Bürgerkriegs. Als ihn, zurück in London, der bedrängte Perthes kontaktierte, muss diesem also klar gewesen sein, dass er es nicht nur mit der wichtigsten Vermittlergestalt des britisch-deutschen Kulturaustauschs zu tun hatte, sondern mehr noch mit einem Experten des antinapoleonischen Widerstands, der dazu noch über ausgezeichnete Kontakte zum Außen- und Verteidigungsministerium verfügte. Zweifellos führte der ju-

(25) Friedrich Andreas Perthes, aufgezeichnet von Clemens Theodor Perthes: *Friedrich Perthes' Leben nach dessen schriftlichen und mündlichen Mitteilungen. Erster Band*. Ausgabe Gotha, 1872, S. 133.

(26) Edith J. Morley (Hrsg.): *Blake, Coleridge, Wordsworth, Lamb, Etc. being Selections from the Remains of Henry Crabb Robinson*, Manchester 1922, S. 17.

ristisch geschulte Journalist während der Koalitionskriege auch Agententätigkeiten aus und es stellt sich die Frage, ob der Beitrag tatsächlich auf Anfrage von Perthes geschrieben, oder nicht vielmehr von der britischen Seite lanciert worden war. Letzteres würde auch erklären, warum Crabb Robinson beim ersten Besuch der Ausstellung im April 1810 nach eigenen Angaben gleich vier Exemplare des *Descriptive Catalogue* erwarb, worüber Blakes Bruder völlig überrascht war. Der Katalog war im Eintrittspreis enthalten und bei nur zwanzig bekannten Exemplaren handelte es sich um eine erstaunliche Menge, über deren Verwendung man sich zurecht wundern konnte.

Bei der Sichtung der Werke wird Crabb Robinson neben den deutschen Bezügen auch das propagandistische Potenzial von Werken wie *The Bard*, *The Spiritual Form of Pitt Guiding Behemoth*, *The Spiritual Form of Nelson Guiding Leviathan*, und vor allem von *The Ancient Britons* aufgefallen sein. Auf letzteres Gemälde ging er am ausführlichsten ein und hob es als das größte und vollendetste Werk hervor. Er zitierte auch ausgiebig aus Blakes Kommentar. Im patriotischen Kontext ließen sich die überzeitlichen Drei, die glorreich aus der letzten Schlacht von König Arthus hervorgegangen waren, unschwer als Repräsentanz des ewigen Selbstbestimmungsrechts der Völker verstehen und Roms Krieger, die vor ihnen erbeben und zerstoßen, als Napoleons Grande Armée. Es handelte sich mithin um die perfekte Ikone für einen kommenden Befreiungskrieg. Die Beschreibungen der übrigen keltischen Schlachtenszene und freskoartiger Darstellungen von Staatsmännern und Helden der Koalitionskriege in der Art von „Vergötterungen, die man auf persischen, indischen und ägyptischen Alterthümern findet“, dazu die martialische Metaphorik des zitierten *Tyger*- Gedichts, sowie ein effektvoller Auszug aus einer prophetischer Bilddichtung namens *Europe*, in der von kosmischem Aufruhr die Rede war, das alles musste, selbst bei massiven Vorbehalten gegenüber den Idiosynkrasien des Künstlers, die Vorstellung einer robusten Nationalkunst hervorrufen,

wie sie sich in Deutschland erst Jahrzehnte später mit der neuen Reichsgründung herauszubilden begann.

Crabb Robinson muss bewusst gewesen sein, dass er damit den Nerv des Verlegers treffen würde.⁽²⁷⁾ 1807, in dem Jahr, als sie sich in Hamburg kennenlernten, hatte Perthes von einer Publikation geschwärmt, die von einem ähnlich endzeitlich-kriegerischen Pathos getränkt war. *Die Posaune des heiligen Kriegs aus dem Munde Mohammed Sohns Abdallah des Propheten* war kurz zuvor in Leipzig erschienen und bestand aus einer Kompilation von Mohammeds Aufrufen zum Dschihad. Bezeichnenderweise waren sie von einem auf Orientalistik spezialisierten Diplomaten übersetzt worden, der im Dienst Metternichs stand. Im Vorwort war von der weltbefreienden Allmacht des Glaubens die Rede, deren Ansturm keine imperiale Kriegskunst gewachsen sei.⁽²⁸⁾ Perthes war der Überzeugung, dass der entflammende Gestus der Predigten „auch unser Abendland stärken und begeistern“ könne, und es scheint naheliegend, dass er sich darüber auch mit dem englischen Reporter ausgetauscht hat.⁽²⁹⁾ Nach der verhängnisvollen Schlacht von Jena hielt er einen lange andauernden Volkskrieg für zwingender denn je, und mittlerweile hatte er nicht nur den Dschihad als leuchtendes Beispiel vor Auge, sondern auch den Furor der spanischen Erhebung gegen Napoleon.⁽³⁰⁾ Wie viele andere Hamburger hatte er freundschaftliche Beziehungen zu Repräsentanten der großen spanischen Division unterhalten, die von Napoleon zur Durchsetzung der britischen Handelsblockade und zur Sicherung der dänischen Häfen in den

(27) Blakes Name war Perthes nicht unbekannt. Jean Paul Richter hatte ihn in der von ihm 1804 verlegten *Vorschule der Aesthetik* beiläufig als einen Künstler des phantastischen Genres erwähnt. Über eine mäzenatische Schenkung war er in den Besitz einer kostbaren Folioausgabe zu Edward Youngs *Night-Thoughts* gekommen. Es gibt jedoch keinerlei Hinweis darauf, dass diese oder andere Illustrationen im Kreis der Redaktion des *Vaterländischen Museums* zirkulierten. Vgl. Werner Hofmann, München, 1975, S. 25.

(28) Johann von Müller (Hrsg.): Ahmad ibn al-Nahhas, *Die Posaune des heiligen Kriegs aus dem Munde Mohammed Sohns Abdallah des Propheten* in der Übersetzung von Joseph von Hammer-Purgstall, Leipzig, 1806.

(29) Vgl. Perthes, 1872, Erster Band, S. 152.

(30) Ebd., S. 161.

Norden beordert worden waren. Die Entschlossenheit, mit der sie bei Ausbruch des spanischen Volkskriegs die Seiten wechselten, um in der Heimat für die patriotische Sache einzutreten, hatte ihn tief beeindruckt.⁽³¹⁾

Widerständiges Potenzial ließ sich für Crabb Robinson nicht nur in der Motivik des heiligen Volkskriegs in den *Ancient Britons* ausmachen, sondern auch in seiner krypto-katholischen Innerlichkeit und in den Anlehnungen an die altdeutschen „Primitiven“, die ihn an die aufstrebenden deutschen Nazarener erinnerten. Rückzüge in imaginierte Mittelalter und andere Frühzeiten waren ein probates Mittel, um die klassizistisch geprägte akademische Leitkultur des aufgeklärten Internationalismus zu unterminieren, die Napoleon diktiert hatte.⁽³²⁾ Dass die Förderung solcher identitärer, nationalmythischer Strömungen in Einklang mit den Intentionen des *Vaterländischen Museums* stand, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass es von britischer Seite her womöglich um einen kulturpolitischen Schachzug ging, der mit der Lancierung „freiheitlich“-abstrakter Tendenzen durch die CIA während des Kalten Kriegs vergleichbar war.

Wenn es in London eine zentrale Gestalt gab, bei der die Fäden des deutschen antinapoleonischen Widerstands im Kulturbetrieb zusammenliefen, dann war das Rudolph Ackermann. Seit der Niederlage Preußens 1807 organisierte er Spendenaktionen für seine Heimat und transferierte massive Geldmittel und Hilfslieferungen an der Kontinentalsperre vorbei, vermutlich auch Propagandamaterial aus den eigenen Druckerpressen. Aufgrund der Schlüsselposition Leipzigs als zentralem Handelsplatz war davon auszugehen, dass auch von staatlicher Seite ein großes Interesse an seinen Initiativen bestand. Es sei daher, so John Ford, der Chronist des Kunstunternehmens, „eine nahezu zwingende Schlussfolgerung, dass Ackermanns

(31) Vgl. Perthes, 1872, Erster Band, S. 160 f.

(32) Zentral in der Ausstellung das panoramatische Temperagemälde *The Canterbury Pilgrims* in altdeutscher Manier.

verdeckte Aktivitäten von der britischen Regierung unterstützt wurden.“⁽³³⁾

Im Juni 1810 war in Ackermanns neu gegründetem Kunstmagazin *Repository of Arts* eine ebenso kurze wie unvermittelte Eloge auf Blakes Bilderserie zu Blairs *The Grave* erschienen, die einige Fragen aufwarf. Er wurde darin von einem Anonymus, der unter dem Pseudonym Junius publizierte, als jemand gepriesen, der „vielleicht mehr Genie besaß, wie jeder andere Graveur in diesem Land.“⁽³⁴⁾ Für Janet Warner, die diesen Fund 1976 im *Blake Quarterly* veröffentlichte, ergab es wenig Sinn, dass seine Stecherkunst hier im Zusammenhang eines Druckwerks hervorgehoben wurde, bei dem er selbst gar nicht als ausführender Graveur involviert war.⁽³⁵⁾ Handelte es sich vielleicht um eine Art Wiedergutmachungsaktion für die Aneignung seiner Motive und die Missachtung seiner druckgrafischen Leistungen durch die *Religious Emblems*? Warum aber erschien der Beitrag zu einem Zeitpunkt, in der beide Veröffentlichungen schon Jahre zurücklagen? Warner wies auf die zeitliche Nähe der Rezension zu Crabb Robinsons Besuch von Blakes Ausstellung hin.⁽³⁶⁾ Dass der ehemalige *Times*-Korrespondent aufgrund seiner strategischen Kenntnisse in Ackermanns verdeckte Aktivitäten involviert war, ist nicht unwahrscheinlich, ebenso, dass Ackermann von dem geplanten Beitrag für das *Vaterländische Museum* wusste. Ging es also womöglich um eine konzertierte Aktion mit dem Ziel, den renitenten und in die Obskurität abdriftenden Künstler zu protegieren, um ihn für die antinapoleonische Sache zu gewinnen?

Die entscheidende Frage, ob und inwieweit eine solche Agenda überhaupt mit Blakes Überzeugungen zur

(33) John Ford, *Ackermann. 1783 – 1983. The Business of Art*, Hampshire 1983, S. 32.

(34) Junius, „On Splendour of Colours & C“, in: *Ackermann's Repository of Arts*, Juni 1810, S. 408 – 09.

(35) Janet Warner: „A Contemporary Reference to Blake“, in: *Blake / An Illustrated Quarterly*, Volume 9, Issue 4, Spring 1976, S. 122.

(36) Als der Artikel erschien, war die Ausstellung vermutlich nach mehr als einem Jahr Laufzeit gerade zu Ende gegangen.

Deckung zu bringen war, lässt sich kaum abschließend beantworten. Zu schnell changierten Haltungen und Konstellationen in den bewegten Zeiten. Anders als die eskapistischen Nazarener verstand er sich in seiner Bestimmung als Dichterprophet stets auch als ein politischer Künstler, wenn auch der Rahmen seiner Agitationen oft nur schwer zu durchschauen war. Als apokalyptischer Heros stand Napoleon für ihn auf der gleichen, wenn nicht auf einer viel höheren Stufe als die englischen Nationalhelden Pitt und Nelson, deren Apotheosen er in der Ausstellung zeigte.⁽³⁷⁾ Noch 1803 hatte er sich während einer tätlichen Auseinandersetzung mit einem englischen Militär als glühender Verehrer des französischen Revolutionsgenerals zu erkennen gegeben. Schon ein Jahr später war jedoch mit der Kaiserkrönung aus dem strahlenden Freiheitsheld ein finsterer Imperator geworden.⁽³⁸⁾ Wie ein Zeitzeugenbericht nahelegt, waren seine Sympathien für ihn jedoch auch danach nicht gänzlich abgekühlt. Noch kurz vor der finalen Schlacht von Waterloo lagen sie eher bei dem heroischen Outcast als bei den versammelten Monarchen, die ihn zu Fall bringen wollten.⁽³⁹⁾ Wenn er also tatsächlich das patriotische Anliegen des *Vaterländischen Museums* unterstützt haben sollte, dann ganz sicher nicht, um die dynastischen *german links* zu stärken, die wenig später mit dem Wiener Kongress ganz Europa in Ketten legen sollten.

V. Das große Rätsel

Das Hauptaugenmerk von Crabb Robinsons Rezension lag auf Blakes Nähe zu den Nazarenern. Perthes tendierte selbst zu einer neukatholischen Form des Pietismus und hatte als Verleger der ästhetischen Schriften Heinrich Wackenroders einen nicht unwesentlichen Anteil an der

(37) Vgl. Paul Miner: „A Possible Sketch of Blake's Napoleon“, in: *Blake/An Illustrated Quarterly*, Vol. 43, Fall 2009, S. 76–77.

(38) Vgl. Blakes Verschwörungstheorie vom ausgetauschten Napoleon in: Alexander Gilchrist, *The Life of William Blake, Pictor Ignotus*. Bd. 1, London 1863, S. 331.

(39) G.E. Bentley Jr.: *The Stranger from Paradise. A Biography of William Blake*, New Haven and London 2001, S. 355.

Entstehung dieser mittelalterfrommen Künstlerbewegung. Crabb Robinson war davon ausgegangen, dass Blake in einem ikonoklastisch geprägten puritanischen Dissentermilieu aufgewachsen war. Daher lautete die zentrale Frage, auf die er letztlich keine Antwort fand: Wie konnte es sein, dass der Prototyp „eines Katholiken, in dem Religion und Kunstliebe zu einem Wesen verschmolzen waren“, den Wackenroder in seiner nazarenischen Programmschrift *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* entworfen hatte, gerade im „protestantischen England zum Vorschein“ gekommen war? Wie konnte sich jemand wie Blake in diesem rationalen, utilitaristischen Umfeld entwickeln? Er selbst bedauerte seinen schlecht recherchierten Beitrag später nachdrücklich und schrieb 1852 in seinen Erinnerungen, er enthalte nichts, „was auch nur von geringstem Wert“ sei, ein Umstand, der nebenbei auch den Verdacht zu bestätigen scheint, dass damals in erster Linie Eile geboten war und es weniger um die Präsentation des Künstlers als um die Platzierung eines agitatorischen Subtexts ging.⁽⁴⁰⁾

Er wäre jedenfalls weit weniger über Blakes deutschromantische Religiosität überrascht gewesen, wenn ihm der tatsächliche familiäre Hintergrund bekannt gewesen wäre. Die Erkenntnis, dass seine Eltern Anhänger der Herrnhuter Brüdergemeinde waren, hat die Blake-Forschung seit Anfang der 2000er Jahre auf eine neue Grundlage gestellt. Aufgrund von Recherchen in Geburtsregistern und einer archivarischen Trouvaille stellte sich heraus, dass Blakes Mutter in die Londoner Sektion der deutschstämmigen protestantischen Glaubensgemeinschaft aufgenommen wurde, die in England als Moravian

(40) Henry Crabb Robinson: „Reminiscences 1852“, in: G.E. Bentley Jr, *Blake Records*, Ausgabe Oxford 1969, S. 537.

(41) Vgl. u.a.: Keri Davies: „William Blake’s Mother: „A New Identification“, in: *Blake / An Illustrated Quarterly*, Volume 33 · Issue 2, Fall 1999, S. 36–50 / Keri Davies und Marsha Keith Schuchard: „Recovering the Lost Moravian History of Blake’s Family“, in: *Blake / An Illustrated Quarterly* 38, 1 (summer 2004) S. 36–43. Marsha Keith Schuchard, „Young William Blake and the Moravian Tradition of Visionary Art“, in: *Blake / An Illustrated Quarterly*, Vol. 40, 3, Winter 2006/2007 S. 84–100. Colin Podmore: „Zinzendorf and the English Moravians“, in: *Journal of Moravian History*, No. 3 (Fall 2007), S. 31–50.

Church bekannt wurde und nicht nur dort unter dem Verdacht katholisierender Idolatrie stand.⁽⁴¹⁾ Ihr ekstatischer Gefühls- und Bilderkult, der um Blakes Geburt bizarre, teils surreale, teils magische Formen annahm, hatte einen eminenten und in all seinen Verzweigungen noch viel zu wenig erforschten Einfluss auf die Kultur des Sturm und Drang und der Frühromantik.

David Bindman stellte im Katalog der Hamburger Kunsthalle Crabb Robinsons ungelöste Frage aufs Neue, – warum es gerade ein Engländer war, der „den ureigensten Gehalt der deutschen Romantik vorwegnehmen sollte“ – und erklärte das Paradox mit seiner Sozialisation im Milieu eines millenaristisch gefärbten Londoner Handwerkerradikalismus, auf dessen Erforschung sich die anglo-amerikanische Blake-Gemeinde seit Mitte der 50er Jahre zunehmend konzentriert hatte.⁽⁴²⁾ Dabei waren bereits 1929 in einer weit verbreiteten zweibändigen Biografie des Künstlers ernstzunehmende Hinweise über Verbindungen seiner Familie zu der deutschen Brüdergemeinde aufgetaucht, die teilweise auf Zeitzeugenberichte zurückgingen.⁽⁴³⁾ Aber dem deutschen Bombenhagel des Zweiten Weltkriegs war offenbar nicht nur das Herrnhuterische Zentrum in London, die bilderreiche Kapelle in der Fetter Lane zum Opfer gefallen, deren enthusiastische Gottesdienste die Blakes besucht hatten, es war auch jedes Interesse geschwunden, diese Spuren weiterzuverfolgen.⁽⁴⁴⁾ Der zweite Brückenschlag, den sich Werner Hofmann von der Hamburger Ausstellung versprochen hatte, konnte jedenfalls ohne eine Kenntnis dieses radikalpietistischen Zusammenhangs und ohne eine Auslegung des Klopstock-Kontexts nur in einer Baustelle enden.⁽⁴⁵⁾ Die Verbindungen blieben ein weiteres Mal gekappt.

(42) Vgl. Werner Hofmann, (Hrsg.), Katalog Hamburg 1975, S. 104.

(43) Vgl. Thomas Wright, *Life of William Blake*, London, 1929. Margaret Lowry, *Windows of the Morning. A Critical Study of William Blake's Poetical Sketches*, New Haven 1940, S. 14 – 15.

(44) Vgl. Marsha Keith Schuchard, *Why Mrs Blake cried. William Blake and the Erotic Imagination*, Ausgabe London 2007, S. 8

(45) Vgl. Werner Hofmann (Hrsg.), Katalog Hamburg 1975, Vorwort, S. 7.

Es ist wenig wahrscheinlich, dass Blake diesen biografischen Irrtum korrigiert hat, als er Crabb Robinson mehr als zwei Jahrzehnte nach seinem Hamburger Artikel im Haus des seit 1811 in London ansässigen rheinischen Sammlers Karl Aders kennenlernte, denn es gab gute Gründe, mit diesen Bezügen hinterm Berg zu halten, selbst in dem germanophilen Umfeld der Aders-Familie⁽⁴⁶⁾ Der Begründer der Moravian Church Nikolaus Graf Zinzendorf hatte die Gemeinschaft mit seinen religiösen Experimenten in argen Verruf gebracht und wenige Jahre vor Blakes Geburt sein Londoner Hauptquartier aufgrund der massiven Anfeindungen fluchtartig verlassen. Gnostische Häresie, staatgefährdender Antinomismus und sexuelle Libertinage waren die Hauptvorwürfe, mit denen er sich von Seiten der anglikanischen und lutherischen Orthodoxie konfrontiert sah.

Zinzendorf war der furiose theologische Anwalt der leiblichen Energien, deren Präsenz Blake in Klopstocks Messias vermisst hatte. Der Hamburger Dichterpapst gehörte denn auch zu denjenigen, die den Grafen ganz und gar nicht komisch fanden, und auch nicht, wie sein jüngerer Kollege Goethe, vom „kühnen Fluge“ seiner Einbildungskraft fasziniert waren, sondern stattdessen seine Ächtung forderten. Der einzige Prominente, der öffentlich für Zinzendorfs Pietismus der körperlichen Entgrenzung eintrat, war der von Blake verehrte Johann Caspar Lavater, der den Grafen in seinen *Physiognomischen Fragmenten* als ein „Religionsgenie“ pries, der vom „kalten Vernünftler“ zertreten worden sei. Von Zinzendorfs Nachfolgern war die weltweit missionierende Erweckungsbewegung mit Mühe wieder in ein moderates Fahrwasser manövriert worden, die Exzesse der vierziger Jahre waren ein Kapitel geworden, über das man in England wie auch auf dem Kontinent lieber nicht mehr sprach.⁽⁴⁷⁾

(46) Vgl. Gilchrist, 1863 Bd. 1, S. 336, 337. Bentley Jr. 2001, S. 410, 417.

(47) Vgl. Paul Peucker, *A Time of Sifting: Mystical Marriage and the Crisis of Moravian Piety in the Eighteenth Century*, Pennsylvania 2016.

Nach ihrer Bekanntschaft bemühte sich Crabb Robinson erneut, den englischen Außenseiter im deutschen Kunstbetrieb bekannt zu machen, indem er ihn in Kontakt mit dem Heidelberger Historienmaler Jakob Götzenberger brachte, einem Schüler des Nazareners Peter Cornelius. Der alte Blake genoss es, sich im Umfeld der kathedralenartig inszenierten spätmittelalterlichen Sammlung von Karl Aders, zu der auch eine hochwertige Kopie des Genter Altars zählte, als ein wahrer Altmeister oder Primitiver feiern zu lassen. In diesem Licht sahen ihn auch seine jugendlichen Anhänger, die Ancients, die ebenfalls mit der Sammlung Aders verbunden waren. Blake erschien ihnen als jemand, der einem Dürer gleichkam, nicht indem er ihn imitierte oder ihm nachfolgte, wie die Nazarener, sondern indem er visionär aus der gleichen Quelle schöpfte. Samuel Palmer, der bekannteste Vertreter der Ancients, hob später hervor, keiner habe den Nürnberger Meister mehr bewundert als er.⁽⁴⁸⁾

Über diesen jugendlichen Anhängerkreis kam er auch in Kontakt zu Henry James Richter, einem deutschstämmigen Künstlerphilosophen, der Miltons *Paradise lost* illustriert und sich der Interpretation und Verbreitung von Immanuel Kants Transzendentalphilosophie verschrieben hatte.⁽⁴⁹⁾ 1817 publizierte er bei Ackermann einen mit Kant argumentierenden Kunstessay, eine seltsame Mischung aus satirischem Totengespräch, frühimpressionistischem Malereitraktat und heroischem Appell.⁽⁵⁰⁾ Er sah darin eine „Epoche der intellektuellen Erhabenheit in der Kunst“ aufscheinen, mit einer neuen Art von Künstler, die allein der Originalität des eigenen Geists verpflichtet sei. Richters Utopie schien nicht weit entfernt von der Perspektive, die

(48) Dürers *Melencholia* hing als einziges Bildwerk in der Nähe seines Arbeitsplatzes. Vgl. Gilchrist, 1863 Bd. 1, S. 302, 303.

(49) Vgl. Gilchrist, 1863, Bd. 1, S. 296, 340. David V. Erdman vermutete in Blake: *Prophet Against Empire* (Princeton 1954) dass der Kontakt zu Richter bereits auf Mitte der 90er Jahre zurückging.

(50) Henry James Richter, *Daylight, a recent Discovery in the Art of Painting, with Hints on the Philosophy of the Fine Arts, and on that of the Human Mind, as first dissected by Emmanuel Kant*, London 1817. Vgl. René Wellek: *Immanuel Kant in England, 1793–1838*, Princeton 1931, S. 205–211.

Blakes Jünger auf ihren Meister hatten. Das Ancients-Mitglied Francis Oliver Finch bezeichnete ihn als eine „neue Art von Mensch“, der völlig originär in allen Dingen war.⁽⁵¹⁾ Ein weiterer Ackermann-Künstler, der Landschaftsmaler John Varley, arbeitete mit ihm intensiv an einer ganz anderen Form von Totengesprächen, an spiritistischen Séancen, die Lavaters spirituelle Physiognomik astrologisch fundieren sollten.⁽⁵²⁾ Falls Blake die Aktivitäten des Großverlegers während seines Rückzugs aus den Augen verloren haben sollte, dann war er durch seine Künstlerfreunde nun erneut damit konfrontiert.

Mit Ende der Befreiungskriege waren für Ackermann vermehrt deutsche Themen und Kontakte in den Vordergrund gerückt. 1817 veröffentlichte er in Kooperation mit der lithografischen Anstalt Strixner und Piloty und der Münchner Hofbibliothek ein lithografisches Faksimile von Dürers Randzeichnungen für das Gebetbuch Kaiser Maximilians.⁽⁵³⁾ Morton D. Paley nimmt mit guten Gründen an, dass sich die Kenntnis dieser Reproduktionen entscheidend auf die Konzeption von Blakes letztem druckgrafischem Opus *Illustrations of the Book of Job* ausgewirkt hat.⁽⁵⁴⁾ Im gleichen Jahr erschien im patriotischen Verlagshaus F. A. Brockhaus in Leipzig eine hochwertige Lizenzausgabe der *Religious Emblems*.⁽⁵⁵⁾ Im Vorwort wurde die tiefe und kräftige Empfindung der Drucke betont, aber auch ihre für hiesige Leser befremdliche Art eingeräumt. Sieben Jahre nach Crabb Robinsons Hamburger Empfehlung schien damit eine erste Begegnung des deutschen Publikums mit einer englischen Innigkeit à la Blake angebahnt. Allerdings fand sie ohne ihn statt, denn auch in dieser Edition fehlte jeder Verweis.

(51) Vgl. Gilchrist, 1863, Bd. 1, S. 317.

(52) 1828, kurz nach Blakes Tod veröffentlichte Varley eine kleine Publikation über diese Séancen. *A Treatise of Zodiacal Physiognomy, illustrated with engravings of heads and features* wurde nicht, wie seine anderen Publikationen über Ackermann, sondern über den Buchhändler Longman vertrieben.

(53) R. Ackermann (hrsg.), *Albert Durer's Designs of the Prayer Book*, London, September 1, 1817.

(54) Vgl. Morton D. Paley, *The Traveller in the Evening: The Last Works of William Blake*. Oxford, 2003, S. 226, 227.

(55) *Sinnbilder der Christen. Erklärt von Arthur vom Nordstern*, Leipzig, 1818.

VI. Transatlantischer Epilog

Nach Blakes Tod waren es vor allem Crabb Robinsons *Reminiscences* von 1852, die die Erinnerungen an ihn zwar sehr lebendig, aber auf kleiner Flamme aufrecht erhielten. Der eigentliche Durchbruch zu internationaler Bekanntheit war einer reich illustrierten zweibändigen Biografie von Alexander Gilchrist zu verdanken, die mehr als eine Dekade später erschien.⁽⁵⁶⁾ Der Autor war ein Schüler von Thomas Carlyle, einem langjährigen Bekannten von Crabb Robinson, der diesem als zweite zentrale Vermittlergestalt des deutschen Idealismus in England nachgefolgt war. Danach bog der Hauptstrom der Rezeption allerdings Richtung Nordamerika ab, vor allem durch die Kontakte der präraffaelitischen Rossetti-Brüder, die maßgeblich an der Publikation mitgewirkt hatten, um sich dort mit der neuidealistischen Bewegung Neuenglands zu verbinden, dem Transzendentalismus, in dem nicht nur der Einfluss Böhmes, Kants und Schellings allgegenwärtig war, sondern auch alle möglichen Spielarten des Mesmerismus und Spiritismus. Schlussendlich setzte sich die Blake-Legende also nicht dort fort, wo Crabb Robinson sie sah, in der kontinentalen Kultur des Alten Reichs, sondern orientierte sich dorthin, wo Blake seinen transatlantischen Giganten Albion weltrepublikanisch hingeträumt hatte, in die Gegend, in die auch die rothäutigen *Ancient Britons* wiesen, von denen Crabb Robinson in seinen *Reminiscences* vermutete, dass es eigentlich keine Briten waren, sondern amerikanische Ureinwohner.

(56) Alexander Gilchrist, *Life of William Blake*, „Pictor Ignotus“, 2 Bände, London, 1863.

Hendrik Fleck, *The Ancient Britons* (Radierung)
Hendrik Fleck, *The Ancient Britons* (etching)





Alexander Roob

When Klopstock Defied Blake and Ancient Britons Were Suddenly Germans.

A revision of the large Blake exhibition in Hamburg
in 1975

I. A strange review

In January 1811, an extensive portrait of the English artist-poet was published in the high-profile Hamburg cultural magazine *Vaterländisches Museum* under the title “William Blake. Künstler, Dichter und religiöser Schwärmer” (“William Blake. Artist, Poet and Religious Enthusiast”) in conjunction with a review of his disastrous London exhibition.⁽¹⁾ He was presented to the readers as an artist whose ingenious-insane oeuvre contained many expressions “which one would expect from a German rather than an Englishman.”⁽²⁾ It is the only comprehensive review in a

(1) Blake's only solo exhibition was viewed by just a few people. Despite the extended duration of close to a year, none of the exhibits were sold. The review that appeared in September 1809 in the influential *The Examiner* was devastating and likely contributed to Blake's withdrawal from the public.

(2) Kareen Junod: “Crabb Robinson, Blake, and Perthes' *Vaterländisches Museum*” (1810–1811), *European Romantic Review*, 23 (4), 2012, p. 435–451.

periodical published during his lifetime which was not shattering. But it could not effect a turn in his reception, either. The appeal to the German nation to partake in this mentality-affiliated work “in a higher degree even than Englishmen” more or less came to nothing. Blake’s name occasionally appeared in lexicon articles, Anglicist expert contributions and pathological studies, but there could be no talk of the mass appeal that the author Henry Crabb Robinson, who was not mentioned by name, had hoped for.⁽³⁾ So was he wrong in his assessments? What induced him in the first place to present an obscure English artist, of whom he himself said that he was an “unsuccessful genius” marked by insanity, in a patriotic German context and to compare him with Raphael and the popular Goethe painter Johann Wilhelm Tischbein, the only two artists who had previously been presented in the Hamburg monthly? And above all: How German was this Blake really?

II. We and they

The magazine was dedicated to the commemoration of the recently deceased Friedrich Gottlieb Klopstock – of all people, for there was hardly a colleague Blake hadn’t attacked more vehemently in his formative years than this most popular German poet before Goethe. “When Klopstock England defied, / Uprose William Blake in his pride,” were the first lines of his scatological smear poem that can be found in two versions in Blake’s notebook.⁽⁴⁾ The glaring parody of a cosmic competition of bards mainly played out quite literally inside the much older competitor and in the end knew only one victor, the English top dog, who even in satirical shitting was better than the German in writing poetry. The background of this satire riddled with biblical allusions was doubtless Klopstock’s monumental

(3) Susanne Schmid: “Blake in Germany and Austria in the Nineteenth Century”, in: *The Reception of William Blake in Europe*, ed. Sibylle Erle and Morton D. Paley, Vol.1, p. 237 – 238.

(4) Blake used this notebook from around 1787 to 1818.

poem *The Messiah*, with which in the late 1740s he had dared to succeed the English national poet John Milton, whom Blake, by his own account, had loved in his youth and with whom he had held critical dialogues throughout all phases of his work. His identification with Milton went to such extremes that with the revision of his work he believed to experience his own spiritual reincarnation.⁽⁵⁾ The vulgar jargon, the ribald corporeal metaphors and the perspective from inside the body indicate that Blake not only deemed the highly spiritualized tone of Klopstock's pietistic opus entirely misguided, but also the bourgeois, orthodox interpretation of the salvation history based on the assumption of a separate, impersonal God – whom Blake caricatured as a farting and belching *Nobodaddy*.

Blake must have perceived Klopstock's ethereal sensitivity as a prime example of a devastating Christian body-soul dualism, which he had attacked in his early satirical pictorial poem *Marriage of Heaven and Hell*. He presumably completed it during the same time he formulated his bowels-attack on "shuttered" Klopstock.⁽⁶⁾ *The Messiah* stood for this conventional division of mind and body into heaven and hell, while in Milton's *Paradise lost* he perceived an approach to revalorize and dissolve these oppositions, something which he also wanted to pursue. Without knowing it, Milton had been "of the Devil's party," on the side of bodily energies.⁽⁷⁾

If in their principle works, Milton and Klopstock already represented two contrasting stances, whose unlikeness Herder compared to the difference between an archaic architecture and an elegiac magical painting, how far apart must Klopstock and Blake have been?⁽⁸⁾ At least far enough in the eyes of Anglo-centric Blake research that

(5) Cf. William Blake, *Milton. A Poem in Two Books*, 1804 – 1810.

(6) There are two different attempts at dating Klopstock's satire, an older one by Geoffrey Keynes, who assumed the year 1793, and David Erdman's approach of synchronizing it with a dispute between Coleridge and Klopstock in the year 1798. As regards the context and the use of metaphors, Keynes' dating appears more plausible.

(7) Cf. William Blake, *Marriage of Heaven and Hell*, ca. 1790 – 93, Panel 6.

(8) Cf. Gottfried Herder: *Briefe zur Beförderung der Humanität. 8th Fragment*, Riga, 1796.

this evident reference was no longer addressed after the Second World War, not to speak of being mentioned in work analyses and biographies. In the only, extremely sketchy study on Klopstock and Blake, the literary historian Frederick E. Pierce came to the conclusion in 1927 that the influence of *the Messiah* on the development of Blake's pictorial-poetic late work was "extremely probable." Based on Milton, each wrote "epics of the redemption of humanity by a Saviour, interpreting the conception from his own point of view, and telling the story in his own way."⁽⁹⁾ Klopstock's multi-voiced style of elegiac introspection seems to have functioned as a negative catalyst for Blake's psycho-cosmic and multi-perspectival dealing with his favorite poet. While Milton had gotten to the head of the German, he had gotten into the foot of Blake in his eponymous poem *Milton*, as a falling star, and from there went through his entire body.

But Klopstock's fame was by far not limited to his authorship of the *Messiah*. In parallel, he presented an ongoing series of odes from 1750 onward, mostly short, linguistically extremely condensed cantos expressing a broad range of sensations, from intimate experiences of friendship and love to everyday observations and political statements critical of the times. The poetic "wild panorama, as far away from neatly leveled Weimar as heaven and hell," was not dissimilar to Blake's *Songs of Innocence und Experience* in regard to its contrasting diversity.⁽¹⁰⁾ Since the mid-1760s, his patriotic bard songs had attained cult status. In the "Bardiets," as he called them, he evoked the primeval spirit of an ancient Celtic language. Here, too, he took up an English model: Thomas Gray's poem *The Bard. A Pindaric Ode* that was published in 1757 and became style-defining for a new, immersive approach to the study of antiquity.

(9) Frederick E. Pierce, "Blake and Klopstock". *Studies in Philology*, vol. 25, no. 1, 1928, p. 26. (JSTOR, www.jstor.org/stable/4171991).

(10) Rühmkorf, Peter: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Gedichte*, Frankfurt, 1969, p. 28.

Blake was able to study *the Messiah* in the form of a broadly circulated translation from 1763.⁽¹¹⁾ But there were no translations of the popular odes, understandably enough, when considering the nationalistic and in part anti-British tenor of some of the Bardiets. Yet it can be assumed that he was also sufficiently informed of this part of Klopstock's production, at least well enough to gauge how massive the challenge posed by the Germanic Milton was. He had certainly gained early knowledge of the odes through his artist friend Heinrich Füssli, who, like most of the Sturm und Drang adherents from the circle of the Zurich Milton translator Jakob Bodmer, was a great admirer of Klopstock.⁽¹²⁾ A further source could have been Thomas Holcroft, a befriended republican poet, publisher and translator, who had visited Klopstock in Hamburg in 1799.⁽¹³⁾

Among the admirers of the darkly murmured fatherland poems, beside Schiller and Hölderlin, were the student members of the Göttinger Hainbund founded in 1772. The name derives from Klopstock's famous Bardiet *Der Hügel und der Hain* (The Hill and the Grove, 1767), in which he wrote of the superiority of the Nordic "song of nature wild" over Apollonian "Grace." While in the ode *The Two Muses* from 1752, he had still formulated that this Nordic voice could only be raised in a German-Britannic "race" "crown'd" by "[t]wo goals," in 1766 he already postulated the musical and poetic superiority of the Germans in *We and they*.

During Blake's period of education, the national-mythical "bard roaring" of the Klopstockians had be-

(11) *The Messiah*, in the translation of Mary and Joseph Collyer. Later, his patron William Hayley, for whom he did an allegorical portrait of the German poet, read and translated it for him. On the influence of the Anglo-German cultural network on Blake, see also: Alexander Regier: *Exorbitant Enlightenment: Blake, Hamann, and Anglo-German Constellations*, Oxford, 2018.

(12) Lavater had acquainted Füssli with the odes in the 1770s. Cf. Leonard M. Trawick, *William Blake's German Connection*, *Colby Library Quarterly*, Volume 13, No.4, December 1977, p. 229 – 245. Eudo C. Mason, *Deutsche und englische Romantik*, Göttingen, 1959, p. 88 – 89.

(13) Cf. *Memoirs of the late Thomas Holcroft, written by himself*, Vol 1, London, 1852, p. 256, 257.

come so loud that it could be clearly heard in England as well. Many years before people started staging themselves on the island as new druids, members of the German Hainbund came together, crowned with oak leaves, as Celtic-Germanic poet-singers, fantasizing under power-bestowing trees about being in a pseudohistorical counter-world whose emotional depth stood in programmatic opposition to the rationality of Enlightenment. It was former members and sympathizers of this national-heroic student fraternity whom the Hamburg bookseller Ludwig Perthes incited to publish a patriotic magazine aimed at advancing the foundation of a national culture in the spirit of Klopstock. It began in the first issue with excerpts of Klopstock's unpublished writings and ended in the last with an article on the unknown Englishman Blake.

That this early review was a central point of departure for Werner Hofmann's seminal Blake exhibition at the Hamburger Kunsthalle in 1975 was already made clear by the complete reprint of the long article in the catalogue.⁽¹⁴⁾ What was also important for his series "Kunst um 1800" ("Art Around 1800") was the loose connection that emerged through this to Philipp Otto Runge, the artistic assistant of the *Vaterländisches Museum*. So it is all the more surprising that this publication concerned with contextualization contained not a single reference to Klopstock. Blake's poem was available in the complete edition of Keynes and there was also an entry in Samuel Foster Damon's *Blake Dictionary*. Both works were listed in the bibliography. That Blake's shite-tirade and the nationalistic bard battle were things that the exhibition did not want to highlight, since the aim after two world wars was foremost to harmonize cultural relations, is understandable. But not how David Bindman, one of the leading experts and an important associate of the exhibition, could come to the conclusion in his contribution "Über die Kunst William Blakes" that Blake could "hardly have had any knowledge

(14) Werner Hofmann (ed.): *William Blake, 1757–1827. Kunst um 1800*, exh. cat. Hamburger Kunsthalle, Munich: Prestel, 1975.

of German ideas and the conceptual world of the early 19th century.”⁽¹⁵⁾

III. German links

When the Hamburg review was published, the disappointed and psychologically ailing artist was living a very secluded life. Yet he must have known about the publication, for the English reviewer Henry Crabb Robinson, whose name was not revealed for good reasons, was one of the few visitors of his solo exhibition and stood in contact with Blake's friend and colleague John Flaxman. He had also met James Blake, the older brother, in whose hosiery store the presentation took place. But there does not seem to have been a collusion, because Crabb Robinson's biographical information was based solely on secondary and partially misleading sources. Whether there were attempts at establishing contact is not known. In any case, support was hardly to be expected, for Blake's relation to the Germans was not only tainted by the bardic competition. In the notebook containing the attacks on Klopstock, there is also a draft of his famous poem *London*, which was presumably written at around the same time. In it, he writes about *german forged links* in whose power the desperate residents of the English capital find themselves.⁽¹⁶⁾

With these *german forged links*, changed to unspecific *mind forged manacles* in the final version, he apparently alluded to the German mercenaries at the service of the English-Hanoverian dynasty that patrolled the streets in the depressing 1790s, when a French invasion was feared at any time. For a declared republican like Blake, their presence, along with the royalist mob, posed a permanent threat. They were the same Hessian and Hanoverian militias

(15) Ibid., p. 104.

(16) "In every cry of every man, / In every infant's cry of fear / in every voice, in every ban, / The german forged links I hear." (Later changed to: The mind-forged manacles I hear).

that had previously been deployed by the same English crown and German provincial princes against the American independence movement. Afterwards, German troops in the war of aggression against France were responsible for the radicalization of the revolution.⁽¹⁷⁾

The *german forged links* referred to a deeply rooted sense of national heteronomy that Thomas Gray had expressed so prominently in his *The Bard*. From an identity point of view, the rule of the Hanoverians was merely the last step in a long series of foreign rule that began with the invasion of the Romans, continued with the conquest by the Normans and the suppression of “free Saxonism” by the feudal French castes, experienced a further volte through a Dutch invasion dressed up a Glorious Revolution, before the scepter in 1714 finally fell into the hands of the Hanoverians, who were repeatedly suspected of absolutist ambitions, despite their war of extermination against the insurgent Stuart followers.

For Blake, political heteronomy and cultural subversion went hand in hand. As no other, he analyzed structures of graphics and paintings under this aspect. In English art of his times, he mainly discerned a pernicious influence of the Flemish and French schools. The encroachment by the Germans, in turn, was most evident in the example of the national poet Milton. First he was musically co-opted by them on English soil, by Handel, the court musician of the Hanoverians, whom Klopstock in *We and they* had called a prime example of German superiority, as well as by his student of German descent, John Christopher Smith, who had set *Paradise lost* to music. Then it was Klopstock in poetry, and finally, in 1791, again in England, the Klopstockian Heinrich Füssli entered the scene in painting with his monumental project of a *Milton Gallery*.⁽¹⁸⁾ While Füssli’s undertaking was quite successful after the second attempt, opening a fabulous academic

(17) Cf. Alexander Roob: *Auch ich in Verdun. Zu den Ansichten und Zeichnungen des Kriegreisenden Goethe*, Cologne, 2007.

career for him in London, all of Blake's public ambitions foundered.⁽¹⁹⁾

That it was the Saxon major publisher and picture printing entrepreneur Rudolph Ackermann, of all people, who would ultimately harvest the lion's share of his biggest artistic success, his catchy series of illustrations for Robert Blair's poem *The Grave*, hardly contributed to his refraining from such resentments. The allrounder from Stollberg near Leipzig – he was a coach builder, inventor, graphic artist, drawing teacher, gallerist, and bookseller – had built up the island's most successful art enterprise in London in just a few years.⁽²⁰⁾ In 1794 he took over the former spaces of Henry Pars' youth drawing school, where young Blake had still been trained according to the rules of the classical theory of art, and installed a modern art school oriented toward retinality and the observation of nature. The associated manufactory and graphics store, which employed many continental refugees from the revolution, above all aristocrats and priests, can be pictured as a place of denunciatory, royalist activities that a republican like Blake tended to avoid.⁽²¹⁾

The relationship with Ackermann in the long-term must have been checkered and tensional. Although the versatile publisher made the most revenue with picturesque plein-air motifs and cartoon-like picture series, he apparently perceived in Blake's sublime fantasies an attractive market segment. In 1813 he acquired the printing plates for *The Grave* from the estate of the publisher Cromeck and in rapid succession marketed two new editions of the

(18) "Whom have they, that, with soaring flight, / Like HANDEL can the soul delight? / There we at least have won." (Klopstock, *We and they*, 1766). Handel's oratorios *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740) and *Samson* (1743). His plans to set *Paradise* lost to music were ultimately realized by his student Smith in 1760.

(19) Cf. Claudia Hattendorf: "Die Milton-Galerie", in: Christoph Becker (ed.), Johann Heinrich Füssli, *Das Verlorene Paradies*, Stuttgart, 1997, p. 15 – 18.

(20) Cf. John Ford: *Ackermann. 1783 – 1983. The Business of Art*, Hampshire, 1983, p. 20, 25.

(21) Cf. C. Hibbert, B. Weinreb, J. Keay (eds.): *The London Encyclopaedia*, London 2008, p. 3.

(22) That in this case Blake was not allowed to engrave his own drafts, is something he not only felt to be an artistic defeat – it also entailed a great loss in income.

popular work.⁽²²⁾ That Blake was mentioned only incidentally as the creator of the picture drafts, while the poet and the executing engraver were adequately introduced in biographical respect, was annoying, but it could hardly have surprised him, for shortly after the publication of the first edition in 1708, Ackermann had already skimmed the cream off of his pictorial inventions without even mentioning him. Together with the Anglican clergyman Joseph Thomas, who knew Blake well and collected his works, as well as the illustrator John Thurston and the leading English wood engravers, he produced *Religious Emblems* in 1809, a spiritual picture book that, although making recourse to the Baroque emblem tradition, for the most part unmistakably adapted Blake's image world, and not only that.⁽²³⁾ The successful publication claimed to renew the relief printing of a Dürer. The fact that his competitors John Flaxman and Thomas Stothard were mentioned in the foreword as artists, from whom one could expect outstanding contributions to this medium in the future, must have hurt Blake tremendously, for he had long advocated such a renewal with his combination of engraving and relief etching techniques, and it possibly contributed to his general withdrawal from the "ocean of business."⁽²⁴⁾

Blake's fear of German competition and co-opting stood in an unresolved tensional relationship to the eminently German characteristics of his art and conceptual world, to which he repeatedly made detailed reference. In the solo exhibition, the influences of old German painting and graphic, of Dürer, Holbein and Aldegrever, as well as his affinity with the mysticism of a Paracelsus and Jakob Böhme, which also connected him to the proponents of German idealism, were so evident that they were immediately noticed by Crabb Robinson, who had studied philosophy

(23) Cf. Karl Josef Hölzgen, "Religious Emblems (1809) by John Thurston and Joseph Thomas and its Links with Francis Quarles and William Blake", in: *Emblematica* 10 (1996), p. 107–143. It cannot be clearly established whether Blake was a subscriber. William Blake Esq. was presumably a squire and bibliophile collector of the same name.

(24) Letter to George Cumberland dated 08/26/1799.

for a while in Jena, attending lectures by Hegel and the Böhman Schelling. When he personally met Blake in 1825, and Blake in a conversation surprisingly placed the enigmatic illustrations of the first English Complete Edition of Boehme alongside Michelangelo, his suspicion of a deep affiliation with speculative German philosophy must have been perfectly confirmed in retrospect. A more contemporary German-language influence, expressed above all in the *Descriptive Catalogue*, was the enormously popular physiognomy of the Zurich theologian and mesmerist healer Johann Caspar Lavater, with whose dissemination in England his friend Füssli was also concerned. So for Crabb Robinson, there were numerous occasions to discuss the case of the German Blake in his Germany-oriented circle of friends, to which Wordsworth, Southey and Coleridge belonged.

IV. Trombones of the Holy War

The first issue of the *Vaterländisches Museum* appeared in July 1810, during the charged situation of French occupation. As can be gathered from the publisher's foreword, he and his staff, including Friedrich Schlegel, Philipp Otto Runge, Joseph Görres, and Jean Paul Richter, had committed themselves to the mission of "preserving the peculiar German nature," albeit in the transnational context of providing a survey of European culture. However, the latter aspect was limited foremost to upholding the suppressed cultural exchange with England, Hamburg's most important trade partner, which was economically isolated because of the Continental Blockade. But unofficially, and circumventing the ears of censorship, Perthes proposed an entirely different solution, namely, that "passionate patriotism" is always "better than cold cosmopolitanism."⁽²⁵⁾

(25) Friedrich Andreas Perthes, aufgezeichnet von Clemens Theodor Perthes: *Friedrich Perthes' Leben nach dessen schriftlichen und mündlichen Mitteilungen. Volume One*. Gotha Edition, 1872, p. 133.

In January 1811, the magazine came to an abrupt end after only seven issues, for Hamburg had meanwhile been annexed, whereupon the publisher, in Crabb Robinson's words, gave up in a "manly" way, since there could be no *Vaterländisches Museum* without a fatherland.⁽²⁶⁾ The last contribution was intelligently selected, for the article on Blake contained a number of suggestions on how a national-heroic art of resistance could be formed alone and from the partisan off, so to speak. The descriptions of the paintings and also individual excerpts from his poems were obviously meant to function as a projection screen for the continental colleagues under French administration.

Perthes had already met Crabb Robinson a few years prior to his request in Hamburg in his capacity as the first foreign correspondent of the *Times*. After studying in Jena and stays in Weimar, the restless networker had first planned a diplomatic career, but then wound up in journalism when he was still in his early years. Since 1807 he had been reporting for the English public from neighboring Danish Altona on the critical situation in Hamburg and the military activities of the occupiers. A short while later, after formerly neutral Denmark also became an ally of France, he had to give up his post and relocated to the frontlines of the Spanish civil war. When he contacted hard-pressed Perthes after returning to London, it must have been clear to him that he was not only dealing with the most important mediator of British-German cultural exchange, but even more so with an expert on anti-Napoleonic resistance, who also had excellent ties to the foreign office and ministry of defense. The journalist educated in law was certainly also active as an agent during the coalition wars, and the question is whether his contribution was actually written upon the request of Perthes, or if it wasn't instead launched by the British side. The latter would also explain why Crabb Robinson, when he first visited the exhibition in April 1810, bought four copies of

(26) Edith J. Morley (ed.): *Blake, Coleridge, Wordsworth, Lamb, Etc. being Selections from the Remains of Henry Crabb Robinson*, Manchester, 1922, p. 17.

the *Descriptive Catalogue*, totally astounding Blake's brother. The catalogue was included in the price of admission, and with only 20 known copies, that is a surprising amount, and one can rightly wonder what they were used for.

When viewing the works, Crabb Robinson would have noticed not only the German references but also the propagandistic potentials of works such as *The Bard*, *The Spiritual Form of Pitt Guiding Behemoth*, *The Spiritual Form of Nelson Guiding Leviathan*, and especially *The Ancient Britons*. The latter painting is the one he discussed most extensively, highlighting it as the greatest and most perfect work. He also cited long parts of Blake's commentary. In the patriotic context, the timeless three, emerging gloriously from the last battle of King Arthur, can easily be read as representing the peoples' eternal right of self-determination, and Rome's warriors, trembling and dispersed in front of them, as Napoleon's Grande Armée. It would therefore be the perfect icon of a coming war of liberation. The descriptions of the rustic Celtic battle scene and fresco-like depictions of statesmen and heroes of the coalition wars in the style of "deifications one can find in Persian, Indian and Egyptian relics," as well as the martial metaphors of the cited *Tyger* poem and an effective excerpt from a prophetic picture poem entitled *Europe* addressing cosmic uprising—all this must have evoked, even in the face of reservations regarding the artist's idiosyncrasies, the idea of a robust national art, as it began to emerge in Germany only decades later with the new foundation of the Reich.

Crabb Robinson must have been aware that this would strike a chord with the publisher.⁽²⁷⁾ In 1807, the year they met in Hamburg, Perthes had raved about a publication imbued by a similar eschatological-bellifere emotionalism. *Die Posaune des heiligen Kriegs aus dem Munde Mohammed Sohns Abdallah des Propheten* had appeared shortly beforehand in Leipzig and was a compilation of Mohammed's calls to jihad. Tellingly, they were translated

by a diplomat specialized in Oriental studies who was at the service of Metternich. In the foreword, talk was of the world-liberating omnipotence of faith, whose onslaught no imperial art of war could stand up to.⁽²⁸⁾ Perthes was convinced that the inflaming gesture of the sermons could also “strengthen and enthuse our Occident,” and it suggests itself that he had talked about this with the English reporter as well.⁽²⁹⁾ After the disastrous battle of Jena, he deemed a lengthy people’s war more necessary than ever, and now he had in mind not only the jihad as a shining example, but also the furor of the Spanish uprising against Napoleon.⁽³⁰⁾ Like many other Hamburg citizens, he maintained friendly relations with representatives of the large Spanish division that Napoleon had ordered north to enforce the British trade blockade and secure the Danish ports. He was deeply impressed by the resoluteness with which they changed sides after the outbreak of the Spanish people’s war to stand up for the patriotic cause in their homeland.⁽³¹⁾

Crabb Robinson discerned the potential of resistance not only in the motif of the holy people’s war in the Ancient Britons, but also in its crypto-Catholic inwardness and the references to the old German “primitives” that reminded him of the aspiring German Nazarenes. Withdrawals to an imagined Middle Ages and other earlier times were an effective means to undermine the classicist academic guiding culture of enlightened internationalism as dictated by Napoleon.⁽³²⁾ That the support of such iden-

(27) Perthes was familiar with Blake’s name. Jean Paul Richter had mentioned him in passing as an artist of the fantastical genre in his 1804 *Vorschule der Aesthetik*. Through the gift of a patron, he was in the possession of a valuable folio edition on Edward Young’s *Night-Thoughts*. But there is no indication that these or other illustrations circulated in the context of the *Vaterländisches Museum*. Cf. Werner Hofmann, Munich, 1975, p. 25.

(28) Johann von Müller (ed.): *Ahmad ibn al-Nahhas, Die Posaune des heiligen Kriegs aus dem Munde Mohammed Sohns Abdallah des Propheten in der Übersetzung von Joseph von Hammer-Purgstall*, Leipzig, 1806.

(29) Cf. Perthes, 1872, Volume One, p. 152.

(30) *Ibid.*, p. 161.

(31) *Ibid.*, p. 160, 161.

(32) A central work of the show was the panorama tempera painting *The Canterbury Pilgrims* executed in an “old-German style.”

titary, national-mythical movements resonated with the intentions of the *Vaterländisches Museum* should not hide the fact that, from the British side, it may have been a cultural political move comparable with the CIA's launching of "liberal"-abstract trends during the Cold War.

If there was a pivotal figure in London who pulled all the strings of the German anti-Napoleonic resistance in the field of culture, it was Rudolph Ackermann. Since Prussen's defeat in 1807, he had been organizing donation campaigns for his homeland, transferring huge amounts of money and aid supplies past the Continental Blockade, and presumably also propaganda material from his own printing presses. Due to Leipzig's key position as a central trade location, it could be assumed that the British government had a close interest in his initiatives. According to John Ford, the chronicler of the art enterprise, "it is an almost overwhelming conclusion that Ackermann's cloak and dagger activities were supported by the British government."⁽³³⁾

In June 1810, a short and unexpected eulogy of Blake's picture series for Blair's *The Grave* had been published in Ackermann's newly founded art magazine *Repository of Arts*, which raised several questions. He was praised by an anonymous, publishing under the name of Junius, as someone who "has more genius than any one in his profession in this country."⁽³⁴⁾ For Janet Warner, who published this find in *Blake Quarterly* in 1976, it made little sense that his engraving skills would be emphasized here in the context of a publication in which he was not even involved as an executing engraver.⁽³⁵⁾ Was it perhaps a kind of compensation for the appropriation of his motifs and the disregard of his printing achievements through the Religious Emblems? But why did the contribution appear many years after both had already been published? Warner

(33) John Ford, *Ackermann. 1783 – 1983. The Business of Art*, Hampshire, 1983, p. 32.

(34) Junius, *On Splendour of Colours & C.*, in: *Ackermann's Repository of Arts*, June 1810, p. 408 – 09.

(35) Janet Warner: "A Contemporary Reference to Blake", in: *Blake / An Illustrated Quarterly*, Volume 9, Issue 4, Spring 1976, p. 122.

points out the proximity of time between the review and Crabb Robinson's visit to Blake's exhibition.⁽³⁶⁾ It is not improbable that the former *Times* correspondent was involved in Ackermann's covert activities due to his strategic knowledge, and also that Ackermann was aware of the planned contribution to the *Vaterländisches Museum*. So was it perhaps a concerted action with the aim of winning over the recalcitrant artist drifting off to obscurity for the anti-Napoleonic cause?

The crucial question as to whether and to what extent such an agenda could even be brought in line with Blake's convictions can hardly be conclusively answered. The attitudes and constellations changed too quickly during these turbulent times. In contrast to the escapist Nazarenes, Blake always grasped himself in his destiny as a poet-prophet as a political artist, even if the scope of his agitations were often difficult to figure out. For Blake, Napoleon as an apocalyptic hero stood on the same, if not on a much higher level than the English national heroes Pitt and Nelson, whose apotheoses he displayed in the exhibition.⁽³⁷⁾ In 1803, during a physical row with an English member of the military, he had still revealed himself as an ardent admirer of the French revolutionary general. Yet a year later, after the imperial coronation, the shining hero of freedom had become a dark imperator in his view.⁽³⁸⁾ But as an eyewitness account suggests, his sympathies for Napoleon hadn't entirely waned either. Even prior to the final battle at Waterloo, he sympathized more with the heroic outcast than with the gathered monarchs who sought to topple him.⁽³⁹⁾ Therefore, should he really have supported the patriotic cause of the *Vaterländisches Museum*, then certainly not to strengthen the dynastic German links,

(36) When the article was published, the exhibition, which had lasted around a year, had just closed.

(37) Cf. Paul Miner: "A Possible Sketch of Blake's Napoleon", in: *Blake / An Illustrated Quarterly*, Vol. 43, Fall 2009, p. 76–77.

(38) Cf. Blake's conspiracy thesis of a replaced Napoleon in: Alexander Gilchrist, *The Life of William Blake, "Pictor Ignotus"*, vol. 1, London, 1863, p. 331.

(39) G.E. Bentley Jr: *The Stranger from Paradise. A Biography of William Blake*, New Haven and London, 2001, p. 355.

which a short while later, in the wake of the Congress of Vienna, would shackle all of Europe.

V. The big mystery

The main focus of Crabb Robinson's review was on Blake's proximity to the Nazarenes. Perthes himself gravitated toward a neo-Catholic form of pietism and, as the publisher of the aesthetic writings of Heinrich Wackenroder, played a significant role in the emergence of this medieval-devout artistic movement. Crabb Robinson, on the other hand, assumed that Blake had grown up in an iconoclastic, puritan, dissenter milieu. Therefore, the central question, which he ultimately couldn't answer, was: How could it be that the prototype of "a Catholic, in whom religion and the love of art were fused," whom Wackenroder had portrayed in his Nazarene manifesto *Outpourings of an art-loving friar*, "appeared in Protestant England," of all places? How could someone like Blake develop in this rational, utilitarian environment? Crabb Robinson himself later regretted his poorly researched contribution and in 1852 wrote in his reminiscences that there was "nothing in it of the least value," which incidentally seems to confirm the suspicion that speed was of the essence at the time, and that it was less about presenting an artist than placing a fomenting subtext.⁽⁴⁰⁾

At any rate, he would have been far less surprised by Blake's German-Romantic religiosity had he known about his real family background. Finding out that Blake's parents were followers of the Herrnhuter Brethren Church has provided a new basis for Blake studies since the beginning of the 2000s. Research in birth registers and an archival trouvaille showed that Blake's mother had been accepted by the London section of the originally German Protestant denomination, which became known in England as the

(40) Henry Crabb Robinson, "Reminiscences 1852", in: G.E. Bentley Jr, *Blake Records*, Oxford Edition, 1969, p. 537.

Moravian Church and was suspected not only there of Catholic idolatry.⁽⁴¹⁾ Its ecstatic cult of feelings and images, which at around the time when Blake was born had taken on bizarre, partially surreal, partially magical forms, influenced the culture of Sturm und Drang and early Romanticism in an eminent way, the ramifications of which have still not been sufficiently researched.

In the catalogue of the Hamburger Kunsthalle, David Bindman raised Crabb Robinson's unresolved question a new – why it was an Englishman, of all people, who “was to anticipate the innermost content of German Romanticism” – and explained the paradox with his socialization in the milieu of Millenarian-tainted, London craftsmen radicalism, on which the Anglo-American Blake community had increasingly focused its research since the mid-1950s.⁽⁴²⁾ Yet as early as 1929, in a popular two-volume biography of the artist, serious indications of family ties to the German Brethren Church had appeared, which partially derived from accounts by contemporary witnesses.⁽⁴³⁾ But it seems that not only the Moravian center in London, the picture-rich chapel at Fetter Lane whose enthusiastic masses Blake had attended, had fallen victim to the German hail of bombs during the Second World War, all interest in further pursuing these traces had also vanished.⁽⁴⁴⁾ At any rate, the second bridge that Werner Hofmann had expected from the Hamburg exhibition could only end in a construction site without the knowledge of this radical pietistic interconnection and without an interpretation of the

(41) Cf., among others, „William Blake's Mother: A New Identification”, in: *Blake / An Illustrated Quarterly*, Volume 33 · Issue 2, Fall 1999, p. 36–50 / Keri Davies and Marsha Keith Schuchard: “Recovering the Lost Moravian History of Blake's Family”, in: *Blake / An Illustrated Quarterly* 38, 1, Summer 2004, p. 36–43. Marsha Keith Schuchard, “Young William Blake and the Moravian Tradition of Visionary Art”, in: *Blake / An Illustrated Quarterly*, Vol. 40, 3, Winter 2006 / 2007, p. 84–100. Colin Podmore: “Zinzendorf and the English Moravians”, in: *Journal of Moravian History*, No. 3 (Fall 2007), p. 31–50.

(42) Cf. Werner Hofmann, (ed.) exh. cat. Hamburg, 1975, p. 104.

(43) Cf. Thomas Wright, *Life of William Blake*, London, 1929. Margaret Lowry, *Windows of the Morning. A Critical Study of William Blake's Poetical Sketches*, New Haven, 1940, p. 14–15.

(44) Cf. Marsha Keith Schuchard, *Why Mrs Blake cried. William Blake and the Erotic Imagination*, London Edition, 2007, p. 8.

Klopstock context.⁽⁴⁵⁾ Once again, the connections remained unresolved.

It is rather improbable that Blake corrected this biographical mistake when he met Crabb Robinson more than two decades after he had written his Hamburg article in the house of the Rhenish collector Karl Aders, who had been living in London since 1811, for there were good reasons to keep quiet about these connections, even in the Germanophile context of the Aders family.⁽⁴⁶⁾ The founder of the Moravian Church, Nikolaus Graf Zinzendorf, had brought the congregation in disrepute with his religious experiments, and abandoned his London headquarters a few years before Blake's birth because of massive hostilities. Gnostic heresy, subversive antinomianism and sexual libertinage were the main accusations with which he saw himself confronted by the Anglican and Lutheran orthodoxy.

Zinzendorf was the rousing theological advocate of bodily energies, whose presence Blake had missed in Klopstock's Messiah. The Hamburg pope of poetry was among those who found Zinzendorf not at all amusing, and also not the way in which his younger colleague Goethe was fascinated by the "daring flight" of his imagination. Instead, he demanded that he be ostracized. The only prominent person who publicly advocated Zinzendorf's pietism of bodily transgression was Johann Caspar Lavater, whom Blake admired. In his *Physiognomische Fragmente*, he praised Zinzendorf as a religious genius who had been crushed by "cold reasoners." With great effort, Zinzendorf's successors maneuvered the globally proselytizing revival movement into more moderate waters again, the excesses of the 1740s had become a chapter about which one preferred to keep silent, both in England and on the continent.⁽⁴⁷⁾

(45) Cf. Werner Hofmann (ed), exh. cat. Hamburg, 1975, Foreword, p. 7.

(46) Cf. Gilchrist, 1863 Vol. 1, p. 336, 337. Bentley Jr., 2001, p. 410, 417.

(47) Cf. Paul Peucker, *A Time of Sifting: Mystical Marriage and the Crisis of Moravian Piety in the Eighteenth Century*, Pennsylvania, 2016.

After their acquaintance, Crabb Robinson again tried to introduce the English outsider to the German art world by bringing him in contact with the Heidelberg history painter Jakob Götzenberger, a student of the Nazarene Peter Cornelius. Old Blake enjoyed being celebrated as a true old master or primitive in the surroundings of the late-medieval collection of Karl Aders, which was staged like a cathedral and included a high-quality copy of the Ghent Altarpiece. His youthful followers, the Ancients, who were also associated with Aders' collection, saw him in this light, as someone equaling a Dürer, not because he imitated him or sought to succeed him, like the Nazarenes, but because he drew from the same source in a visionary way. Samuel Palmer, the best known representative of the Ancients, later emphasized that no one admired the Nuremberg master more than Blake did.⁽⁴⁸⁾

Through this circle of youthful followers he also came in contact with Henry James Richter, an artist-philosopher of German descent, who had illustrated Milton's *Paradise lost* and was dedicated to the interpretation and dissemination of Immanuel Kant's transcendental philosophy.⁽⁴⁹⁾ In 1817 Ackermann published one of his art essays that argued with Kant, a strange combination of satirical dialogue with the dead, early-Impressionist painting treatise and heroic plea.⁽⁵⁰⁾ He saw an "epoch of intellectual sublimity in art" emerging, with a new type of artist, obliged solely to the originality of his own mind. Richter's utopia appeared to resemble the way Blake's followers saw their master. The Ancients member Francis Oliver Finch called him a "new kind of man," wholly original in all things.⁽⁵¹⁾ Another Ackermann artist, the landscape painter John

(48) Dürer's *Melancholia* was the only picture hanging near his workplace. Cf. Gilchrist, 1863 Vol. 1, p. 302, 303.

(49) Cf. Gilchrist, 1863, Vol. 1, p. 296, 340. David V. Erdman, in Blake: *Prophet Against Empire* (Princeton, 1954), assumes that the contact to Richter went back to the mid-1790s.

(50) Henry James Richter, *Daylight, a recent Discovery in the Art of Painting, with Hints on the Philosophy of the Fine Arts, and on that of the Human Mind, as first dissected by Emmanuel Kant*, London, 1817. Cf. René Wellek: *Immanuel Kant in England, 1793–1838*, Princeton, 1931, p. 205–211.

(51) Cf. Gilchrist, 1863, Vol. 1, p. 317.

Varley, worked with him intensely on a very different form of a dialogue with the dead, on spiritistic séances that were to astrologically underpin Lavater's spiritual physiognomy.⁽⁵²⁾ Should Blake have lost sight of the activities of the major publisher during the time of his withdrawal, he was now confronted with them anew through his artist friends.

With the end of the liberation wars, Ackermann increasingly foregrounded German themes and contacts. In 1817, in cooperation with the lithographic printing office Strixner und Piloty and the Münchner Hofbibliothek, he published a lithographic facsimile of Dürer's marginal drawings for Emperor Maximilian's prayer book.⁽⁵³⁾ Morton D. Paley has good reasons to believe that the knowledge of these reproductions had a decisive influence on the conception of Blake's last graphic opus, *Illustrations of the Book of Job*.⁽⁵⁴⁾ That same year, the patriotic publishing house F. A. Brockhaus in Leipzig published a high-quality licensed edition of the *Religious Emblems*.⁽⁵⁵⁾ The foreword underscored the deep and powerful sensation of the prints, while also conceding their style would appear outlandish to local readers. Seven years after Crabb Robinson's Hamburg recommendation, this appeared to initiate a first encounter of the German audience with English inwardness à la Blake. However, it took place without him, for in this edition there was no reference to Blake at all.

VI. Transatlantic epilogue

After Blake's death, it was above all Crabb Robinson's *Reminiscences* from 1852 that kept the memories of him alive, albeit on the backburner. The actual breakthrough

(52) In 1828, shortly after Blake's death, Varley published a small treatise on these séances. *A Treatise of Zodiacal Physiognomy, illustrated with engravings of heads and features* was not distributed via Ackermann, like his other publications, but via the bookseller Longman.

(53) R. Ackermann (ed.), *Albert Durer's Designs of the Prayer Book*, London, September 1, 1817. Cf. Morton D. Paley, *The Traveller in the Evening: The Last Works of William Blake*.

(54) Oxford, 2003, p. 226, 227.

(55) *Sinnbilder der Christen. Erklärt von Arthur vom Nordstern*, Leipzig, 1818.

to international fame came with a richly illustrated, two-volume biography by Alexander Gilchrist published more than a decade later.⁽⁵⁶⁾ The author was a student of Thomas Carlyle, a longtime acquaintance of Crabb Robinson, who succeeded him as the second pivotal mediator of German idealism in England. But after that, the main stream of Blake's reception made a turn to North America, especially via the contacts of the pre-Raphaelite Rossetti brothers who decisively collaborated in the publication, to merge with the neo-idealist movement in New England, transcendentalism, in which not only the influence of Böhme, Kant and Schelling, but also all variants of mesmerism and spiritism were omnipresent. In the end, Blake's legend was not perpetuated where Crabb Robinson saw it, in the continental culture of the Old Empire, but was instead oriented to where Blake had dreamed of his transatlantic giant, Albion, in a globally republican way, in the direction in which the red-skinned *Ancient Britons* had also pointed, of whom Crabb Robinson in his Reminiscences had assumed that they were actually not Britons but American natives.

(56) Alexander Gilchrist, *Life of William Blake, "Pictor Ignotus"*, 2 Volumes, London, 1863.

Bildnachweise
Image credits

Mizi Lee	21 – 29
Julius Nägele / Dana Kast	32 – 33
Vincent Mayr / Ansgar Schwarzer	34 – 35
Chris Binder	39 – 49
Dana Kast / Ancient Britons Team	60 – 61
Nadine Bracht / Hendrik Fleck	94 – 95

Ancient Britons-Website mit Zusatzmaterialien
Ancient Britons-Website with additional materials

<https://ancientbritons.org/>



Impressum
Imprint

Herausgeber / *Editor*
Alexander Roob

Gestaltung / *Design*
Christoph Reinicke

Alle Übersetzungen, soweit nicht anders ausgewiesen /
All translations unless otherwise indicated
Karl Hoffmann

Lektorat / *Copy editing*
Clemens Krümmel, Textem

Druck / *Printing*
Offizin Scheufele, Stuttgart

Dank an / *Thanks go to*
Chris Binder, Walter Bongartz, Uli Cluss,
Michael Glasmeier, Clemens Krümmel, Nora Sdun

Mit freundlicher Unterstützung von /
With friendly support of
Klingenberger Institut für Klinische Hypnose / Institut
für Buchgestaltung und Medienentwicklung der SAdBK
Stuttgart / Stiftung Landesbank Baden-Württemberg /
Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart /

Erschienen im / *Published*
Textem-Verlag / Hamburg 2022

ISBN: 978-3-86485-276-3

Akzeptiert man die Parameter von William Blakes Beschreibung seines Gemäldes, dann kann eine Vision wie die Ancient Britons unmöglich verloren gehen, denn das Original muss nach wie vor in einer platonischen „Cloud“ vorhanden sein und sich mit ähnlichen Techniken wieder laden lassen, wie sie Blake selbst für seine Visualisierung zur Anwendung brachte.

If one accepts the mentioned parameters of William Blake's description of his painting, then a vision like The Ancient Britons can impossibly be lost, since the original must still exist in a Platonic "cloud" and can be reloaded using techniques similar to those that Blake employed for his visualization.