

Originalveröffentlichung in: *Stuffmann, Margret ; Busch, Werner (Hrsgg.): Zeichnen in Rom : 1790-1830, Köln 2001, S. 10-44 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek ; 19)*



Abb. 1: John Flaxman, Stehender weiblicher Akt, um 1790, Bleistift, 12,7 x 9,2 cm, Privatbesitz Berlin

WERNER BUSCH

*Die Neudefinition
der Umrißzeichnung in Rom am Ende
des 18. Jahrhunderts*

Die folgenden Überlegungen setzen zweimal ein. Zuerst geht es um Handzeichnungsprobleme auf der Phänomenebene, dann sei für das historische Verständnis der Phänomene gesorgt. Die Konzentration liegt auf dem Rom der 1790er Jahre vor allem deswegen, weil das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts, zumindest bis zum Einmarsch der Franzosen in Rom, Januar 1798, den eigentlichen Höhepunkt des internationalen Neoklassizismus bildet. Und wenn im folgenden nur drei Künstler aus drei Ländern ihr Vorkommen haben, Flaxman, Carstens und Canova, ein Engländer, ein Deutscher und ein Italiener, dann ist eine kurze Erklärung gefordert, warum kein Franzose Berücksichtigung findet. Zwei historische Gründe dafür sind zu nennen. Zum einen verhindern die Ereignisse der Französischen Revolution einen ungebrochenen Stipendiatenfluß von Paris nach Rom. Im Jahre 1789 wird der Rompreis noch vergeben, erster Preisträger ist Girodet-Trioson, zweiter Gérard. Ersterer geht 1790 mit einer Pension nach Rom, der zweite kann ihm 1791 folgen, muß sich allerdings mit Illustrationsarbeit durchschlagen. Beider Romreise war nur möglich, da es sich bei ihnen um Schüler Davids handelte und nur dieser ihnen Pässe besorgen konnte. Der zweite Grund ist in dem, kurz gesagt, übermächtigen Einfluß von David zu sehen, so daß auch die römischen Werke seiner Schüler in erster Linie der Pariser Kunstentwicklung zuzuschlagen sind, trotz durchaus nicht zu leugnender engerer Kontakte der genannten Künstler zu in Rom tätigen ausländischen Kollegen. Girodet hatte Austausch mit Flaxman, kopierte gar seine Umrißzeich-

nungen zu Dante; noch Gérards »Amor und Psyche« von 1798 kombiniert verschiedene skulpturale Formfindungen Canovas. Und dennoch sind Girodets beide großen römischen Bilder, der sentimentale »Endymion« von 1791 und der strenge »Hippokrates, der die Gaben Artaxerxes' ablehnt« von 1792, also der sinnlich-weiche Mythos und die moralstrenge Historie, Antworten auf Davids beide Ausstellungsstücke des Salons von 1789, die eben diese beiden konträren Dimensionen verkörpern: »Paris und Helena« auf der einen, der »Brutus« auf der anderen Seite. Und fraglos ist auch Gérards genannte mythologische Szene »Amor und Psyche« immer noch in der Tradition von »Paris und Helena« zu sehen; motivische Entlehnungen hin, motivische Entlehnungen her, die Auffassung ist näher an David, selbst wenn es sich beim melancholischen Ton des Davidischen Bildes eher um eine Anspielung auf weltgeschichtliche Probleme, den Fall von Troja, handelt, bei Gérard dagegen mitnichten um neoplatonische Zusammenhänge, sondern, kaum zu vertuschen, nur Pubertätsprobleme zur Sprache kommen. Und auch die sowohl von Girodet als auch von Gérard für den Pariser Verleger Didot gelieferten Literarillustrationen im Umrißzeichenstil zu Vergils »Aeneide« von 1797/98 sind bei dem einen oder anderen Flaxman-Reflex vor allem Davidisch, nicht von leichter, schwebender, von der Vasenmalerei inspirierter griechischer Manier, sondern von melodramatischer Schwere, wie sie dann auch die proromantischen Illustrationen derselben Künstler zu Ossian, La Fontaines Fabeln und Racines »Phädra« auszeichnen. Nicht umsonst hatte ihnen David die Illustrationsarbeit vermittelt. So setzt man besser den Neubeginn der französischen Kunst in Rom erst mit Ingres' Ankunft ebenda im Jahre 1806 an und überläßt das Feld für die 1790er Jahre den genannten drei anderen Nationen.¹

I.

Eine Medaille wird gegossen, eine Münze wird geschlagen, der Guß füllt sanft, der Schlag schneidet scharf ein. Die Medaille ist eine erhabene Plastik, die Münze eher wie ein Kupferstich, das körperliche Volumen der Medaille steht gegen die geritzte und umrissene Form der Münze. Die Medaille ist Schaustück, die Münze gemeine Währung. So wird der plastische Charakter der Medaille geachtet, während der Gebrauch das

schwache Profil der Münze noch mehr reduziert und die Ritzlinien mit der Zeit schwarz werden läßt, auf diese Weise den linearen Charakter noch mehr hervorkehrend.

Medaille und Münze können uns, selbst wenn sie sich im Aussehen gelegentlich einander annähern können, als geeignetes Bild zur Charakterisierung zweier grundsätzlich verschiedener Zeichnungsauffassungen dienen, selbst wenn auch hier zeichnerische Ergebnisse der jeweiligen Auffassung, zumindest auf den ersten Blick, doch sehr ähnlich erscheinen können. Es sei dies an zwei zeichnerischen Geringfügigkeiten demonstriert. Die eine (Abb. 2), so viel sei vorab verraten, damit die Augen sich darauf einstellen können, gehört dem Medailletypus an, die andere



Abb. 2: Eugène Delacroix, Beinstudie, um 1822/24, Feder, 18,0 x 6,0 cm, Privatbesitz Bremen

(Abb. 1) folgt dem Münztypus. Erstere ist mit der Feder, die andere mit dem Bleistift gezeichnet. Erstere zeigt die Beine und den Leibansatz einer liegenden weiblichen Aktfigur. Nach einem Moment der Betrachtung werden wir uns darauf einigen können, daß die wenigen Striche der Feder die Leiblichkeit ungemein sinnlich erfahren lassen. Zu Recht ist die Zeichnung wie folgt beschrieben worden: »Da sind zwei gerundete Beine – und schon das Leuchten der Schenkel –, da ist die Andeutung des Leibes, seine Plastizität und sein Gewicht, und da ist der Luftraum, in dem sich diese Figur atmend bewegt. Da ist ›Ausdruck‹.«² In der Tat wird das eher weiche, aber volle Fleisch der Schenkel ahnbar, so wie wir uns, so wenig gezeigt wird, eine eher Rubenssche Figur vorstellen werden. So wie die Schenkel im Licht zu zittern scheinen, so vermeinen wir das Atmen des Bauches in leichtem Heben und Senken wahrzunehmen.

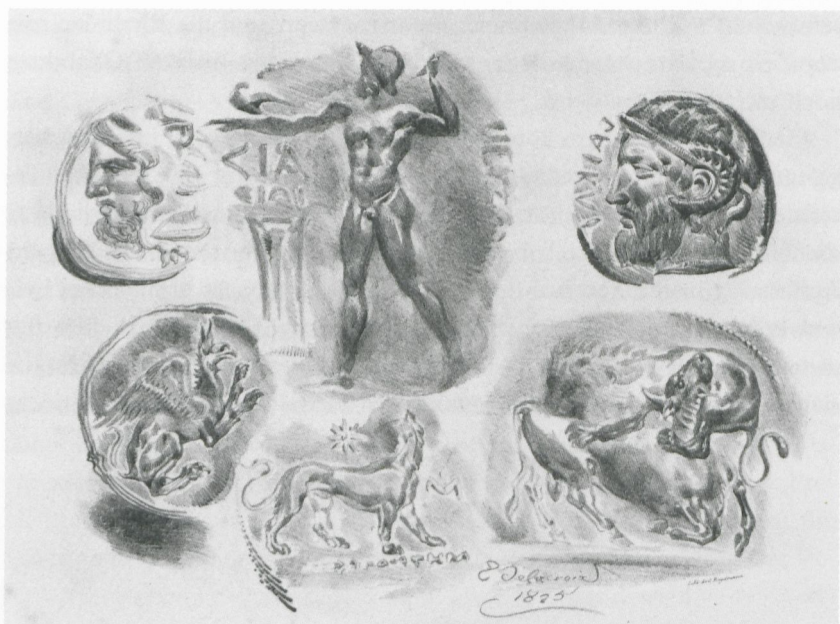


Abb. 3: Eugène Delacroix, Sechs antike Münzen, 1825, Lithographie (Delteil Nr. 44²), 19,0 x 25,0 cm, Kunsthalle, Bremen

Ja, wenn wir der Figur Ort und Zeit zugesellen sollten, so würden wir weder an ein kühles, noch an ein starkes flirrendes Licht im Naturraum denken, sondern an ein weiches, warmes im Boudoir, wir würden den Leib nicht auf kühles Linnen, sondern auf weiche, schwere Stoffe legen. Das schon nachmittägliche Licht, das von der bereits etwas tiefer stehenden Sonne stammt, fällt leicht von links auf die Schenkel, läßt den vorderen Schenkel trotz des auf ihm leuchtenden Lichts in seiner Fülle erahnen, sorgt aber auch für weiche, warme Schatten in der Kniebeuge und zwischen den beiden Unterschenkeln. Zuviel hineingelesen? Vielleicht. Aber doch, so kann man zur Entschuldigung sagen, durch die Zeichnung angeregt. Wie dies geschieht, ist zu beschreiben.

Der Künstler selbst hätte seinen Lieblingsbegriff verwendet: Imagination, die den Künstler beseelen muß, die so aber auch der Betrachter erfährt. Und der Künstler hat auch folgenden Satz geschrieben, den er eine Grundregel nennt: »Eine Linie für sich allein hat keine Aussagekraft; eine zweite ist nötig, um ihr Ausdruck zu verleihen.«³ Ebenso stammt von ihm, von 1857, die oft zitierte Definition zweier grundsätzlich verschiedener Zei-

chenweisen: »Zeichnung. Von den Mitten her oder vom Umriß.«⁴ Medaille oder Münze. Théophile Silvestre hat 1854 ausgeführt, warum für unseren Künstler nur das Zeichnen von den Mitten her verbindlich sein kann: Sein »vorzügliches Bemühen (...) geht also um das Volumen der Körper, um eine Analyse der Massen. So konstruiert er seine Figuren aus Kernen (...). Man muß außerdem betonen, daß der Maler, wenn er seine Formbuckel mit Genauigkeit festlegt, durch diese Tatsache allein jene imaginäre Grenze, die man Linie oder Kontur nennt, keineswegs überspringt, diese Grenze, die ja nichts anderes bedeutet, als die künstlerischen Gegenstände zu beenden. – Stellen Sie sich einen Bildhauer vor, der eine Medaille zu machen hätte, einen Kopf im Profil, und der zuerst einmal dieses Profil mit einer bloßen Linie aufzeichnete, um sodann den eben umschriebenen Raum nach und nach mit Ton zu füllen. Er würde nicht umhin können, mit seiner linearen Schlinge die plastischen Werte der Figur zu erdrosseln.«⁵

Unser Künstler – es läßt sich nicht länger verheimlichen, daß es sich um Eugène Delacroix handelt – hat eben dies bei der Wiedergabe griechischer Münzen demonstriert, in zeichnerischer und lithographischer Form (Abb. 3), bezeichnenderweise nicht im Stich.⁶ In beiden Medien, in der Zeichnung und der Lithographie, verzichtet Delacroix ausdrück-



Abb. 4: Johann Carl Dornheim, Sechzehn Napoleon-Medaillen der Jahre 1805 und 1806, Kupferstich, 22,3 x 18,5 cm, Privatbesitz Berlin

lich auf den begrenzenden Umriss für die Angabe der Kopfformen, ja sogar weitgehend auf die Randbegrenzung der Münzen selbst. So tauchen die Köpfe wie aus dem Licht auf, es sind bei aller Genauigkeit und klaren Identifizierbarkeit nicht Abbildungen der Münzen durch Fixierung ihrer Formerstreckungen, sondern Evokationen ihrer Erscheinungen im Licht. Die Forschung spricht allein von der Wiedergabe antiker Münzen, sie sollte besser spezifischer von griechischen Münzen sprechen, denn sie allein haben das Delacroix interessierende bildhauerhafte, ausgeprägte Relief des Medaillentypus, während die römischen, wenn man das so pauschal sagen darf, dem von uns charakterisierten Münztypus folgen. Delacroix hat auch sonst technisch mit dem Weglassen des Konturs experimentiert, so wenn er Goyas Capricho Nr. 3 in reiner Aquatinta kopiert, also allein ein den Flächenton schaffendes Verfahren verwendet.⁷ Umgekehrt: wenn die napoleonische Medaille graphisch reproduziert wird, um die Varianten und Anlässe der Rückseiten zu einem Kopf – hier Napoleons Kopf von Droz mit den Rückseitenvarianten von 1805 und 1806 – zu dokumentieren, dann greift der Stecher – hier Dornheim – zum Umrisstich (Abb. 4).

Das kann uns darauf aufmerksam machen, daß sich der Graphiker Delacroix und der Stecher der Medaille bewußt in unterschiedliche Traditionen stellen. Der Medaillenstecher bemüht die seit Raffael verbindliche Technik des Reproduktionsstiches, dem es allein darauf ankommt, die Erfindung der Vorlage festzuhalten. Nach klassisch idealistischer Vorstellung schlägt sich die Erfindung, genauer: die Idee zur Erfindung, allein und vollgültig im Umriss nieder. Er ist das Abstrakt der Sache, dem Urbild damit notwendig am nächsten. Delacroix dagegen verbindet sich einer sehr viel jüngeren Tradition: dem Reproduktionsstich nach Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts, der Faksimileansprüche stellt, mithin im technischen Erscheinungsbild das Handschriftliche der Vorlage aufheben will, und zwar in seiner Gänze. Das heißt, die weichen bröckeligen Kreide- oder Rötelstriche ebenso wie die Schattierung und Lavierung der Federzeichnung. Neben den Linien in ihrer strukturellen Präsenz werden also auch die Flächen anschaulich, und zwar nicht nur in ihrer strukturellen Beschaffenheit, sondern auch in ihrer Tonhöhe oder -wertigkeit. Um dies wiederzugeben, reichen die traditionellen graphischen Mittel nicht aus, das 18. Jahrhundert mußte, um seinen Vorstellungen von Authentizität gerecht zu werden, neue erfinden: »stipple«, Crayonmanier,

Mezzotinto und eben auch Aquatinta, und diese Mittel wurden auch in den raffiniertesten Mischungen eingesetzt. Die Tradition beginnt in Frankreich mit Julliennes »Recueil« nach Watteaus Zeichnungen, zumeist Rötelzeichnungen, und findet ihren Höhepunkt in Rogers und Rylands »Collection of Prints in imitation of Drawings«, publiziert in zwei Bänden 1778.

Ein bei der englischen Manie für die freie malerische Zeichnung besonders typisches Beispiel stellt eine Reproduktion nach Guercino dar (Abb. 5), die Ryland bereits 1763 gestochen hat, wobei er Radierung und Mezzotinto mischt und dabei die Basis des Mezzotinto, die ja vom Dunklen zum Hellen, von der Farbe zum Licht arbeitet, nicht nur mit dem Wiegestahl, sondern auch mit der Roulette anlegt, um dann mit Schabeisen und Polierstahl die helleren Partien der Lavierung herauszuschälen. Bei der Wiedergabe von Gemälden, insbesondere nach den Werken des Akademiepräsidenten Sir Joshua Reynolds, verwendeten die Stecher reines Mezzotinto, verzichteten also auch auf die Umrisslinie. Die Blätter wurden nicht nur in Schwarz-Weiß, sondern auch im warmem Ton der Rötelzeichnung gedruckt. Reines Mezzotinto zeichnet auch das wundervolle Titelblatt von Samuel William Reynolds »Liber Naturae« nach den Zeichnungen Girtins aus (Abb. 6). Es gibt ein Porträt Girtins nach dem Gemälde Opies wieder und übertrifft dabei die Vorlage durch die Forcierung des aus dem Dunkel auftauchenden Gesichtes und der weißen Hemdblust durchaus. Mit den folgenden Zeichnungen Girtins sind seine Landschaftsaquarelle gemeint, die zum Teil in Zusammenarbeit mit Turner entstanden sind, auch sie werden in reiner Mezzotinto gegeben; tauchen hier Linien auf, so sind sie weiß, aus dem schwarzen Grund gehoben.

Das »Liber Naturae« ist 1823 datiert, 1825 war Delacroix in England, 1825 auch sind die Lithographien nach den griechischen Münzen datiert, gleichzeitig taucht Samuel Reynolds in Paris auf und sticht u. a. nach dem 1824 verstorbenen Géricault, etwa das »Floß der Medusa«. Delacroix' Aquatinta-Experimente dürften ebenfalls zu dieser Zeit entstanden sein. Unsere Delacroix-Zeichnung schließlich ist 1822/24 zu datieren.

Schauen wir jetzt noch einmal auf sie zurück. Der Unterschenkel des rechten, vorderen Beines ist aus vier Schwunglinien gebildet, sie berühren zwar einander, sind aber für sich selbständig, unabhängig voneinander. Sie deuten in drei Strichen dreimal die Rundung des Muskels an, um dann mit einem Strich den Gegenverlauf der Fessel zu versinnlichen,

sie sind aber keine eigentlichen Verlaufslinien, sie umkreisen den Verlauf des Beines, markieren ihn aber nicht, da sie ständig aus dem Verlauf herauspringen oder ihn gar nicht bis zum Ende verfolgen. Die Oberschenkel-seite desselben Beines taucht in unserer Vorstellung durch zweimal drei am Beginn gebündelte, am Ende sich öffnende Linien auf. Die Verdickung durch die zusammenfließenden Federstriche in der Kniebeuge steht für Schatten und für Untersicht, markiert wiederum ist die Beuge nicht wirklich. Keine der sechs Hauptlinien des Oberschenkels folgt seinem Kontur. Wieder zweimal drei Strichelchen dienen zur Markierung von Bauchansatz und Bauchwölbung, kein Strich folgt der Naturform. Würde man die sechs Strichelchen für sich sehen, so bezeichneten sie nichts, im Kontext der Gesamterscheinung lassen sie den Leib atmen. Durch Überlagerung dickerer Linien werden paradoxerweise die Oberschenkeloberseiten, Knie- und Schienbeinpartien gebildet. Passagenweise scheinen sie mehr dem Kontur zu folgen, um gewisse Nuancen von

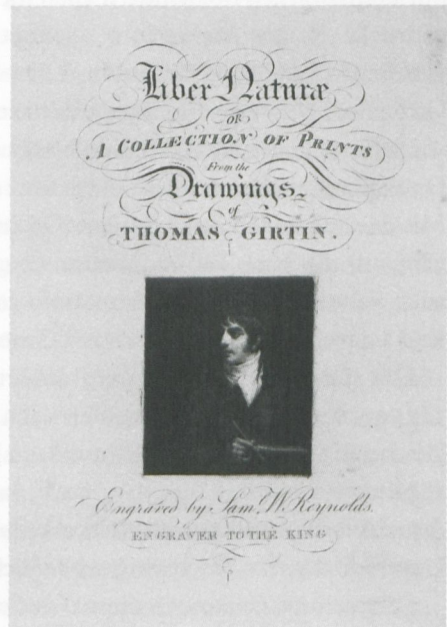


Abb. 5: William Wynne Ryland nach Guercino, Rosenkranzmadonna, 1763, Radierung und Mezzotinto, 43,5 x 32,5 cm, Privatbesitz Berlin. Abb. 6: Samuel William Reynolds, Titelblatt zu »Liber Naturae or A Collection of Prints From the Drawings of Thomas Girtin«, 1823, Mezzotinto, 22,5 x 16,4 cm, Privatbesitz Berlin

Schwellung und Senkung deutlich zu machen, doch es scheint nur so, denn nicht nur sind Abweichungen und Neuansätze beträchtlich, sondern vor allem erscheint das Bein durch die sich überlagernden Striche wie abgetastet, als glitte eine Hand darüber, um blind die Volumennuancen und Festigkeitsformen zu erspüren. Eine Fixierung ist das nicht, vielmehr die Wiedergabe einer Formerfahrung. Der Bildschnitzer dürfte so seine Form festlegen. Es ist an der Zeit, die zweite Zeichnung zu betrachten, und hier sind wir endlich in den 1790er Jahren in Rom angelangt und werden dort auch im folgenden bleiben.

II.

Konzentrieren wir uns allein auf die linke stehende weibliche Aktfigur (s. Abb. 1). Wieder nur wenige Striche, die scheinbar doch, um es noch einmal zu sagen, in ähnlichen Funktionszusammenhängen stehen wie bei Delacroix. Denn wird nicht auch hier die Konturlinie umkreist, endet nicht auch hier die Aktzeichnung, ohne daß die Füße ausgeführt wären, bleibt nicht auch hier alles Formandeutung? Und doch ist es nicht so. Zwar sind es auch hier zumeist drei Striche, die suchend der Form folgen, an Arm, Hüfte und Bein. Doch in dreierlei Hinsicht unterscheiden sich die Linien dieser Zeichnung von den Delacroixschen. 1. Alle Linien ohne Ausnahme zielen auf den absoluten durchlaufenden Kontur. 2. Die Linien sind nicht raum- und atmosphärehaltig, sondern stellen auf die Bildfläche bezogene und insofern stilisierte ornamentale Figurationen dar. 3. Keine Linie hat die Dynamik eines aus dem Handgelenk stammenden Schwungs, vielmehr sind sie langsam, vorsichtig mit steifer Hand gezogen, gleichmäßig ohne starken Druck, sie schließen möglichst mehrere Körperformen zusammen. Die drei aufgezeigten Eigenheiten bedingen einander.

Zu 1), zur Konturbezogenheit: Beschränken wir uns auf den von uns aus linken Körperkontur. Hüftbeuge und Gesäßschwellung bilden grundsätzlich eine Linie, gleichmäßig setzt danach die Oberschenkellinie ein, danach die Unterschenkellinie, jeweils ununterbrochen. Gedacht jedoch ist an die Findung der einen von der Achselhöhle zum Fuß durchlaufenden Linie, deren absolute Erscheinung gesucht wird.

Zu 2), dem Bildflächenbezug der Linie: Beschränken wir uns auf Kopf und Arme. So vorsichtig tastend, ja geradezu zittrig die Linien besonders

am linken Arm um den Ellenbogen herum sind, entscheidend ist zweierlei: zum einen die Parallelität von linkem Unterarm und rechtem Oberarm, zum anderen die aus beiden Armen gebildete Gesamtform eines gerundeten großen $\triangleright N \triangleleft$. Der Zeichner, der als offensichtlicher Rechtshänder den nach links sich wölbenden, aus Hand und Oberarm bestehenden Bogen des rechten Armes sicherer zeichnet und somit gleich die absolute Form findet, ist am von uns aus rechten Kontur der Figur notwendig unsicherer, weil er Rechtsbögen zeichnet und dafür die zeichnende Hand zurückführen muß, doch kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch hier die absolute $\triangleright V \triangleleft$ -Form von der Schulter bis zur Hand gesucht wird. Der Kopf, so krakelig er erscheint, ist insofern für das verwendete Zeichensystem aussagekräftig, als er zur Drehung des Unterkörpers nach rechts, aber auch zum frontalen Oberkörper in einem paradoxen Verhältnis steht, er wendet sich in Gegenrichtung nach links und erscheint im völligen Profil. Gänzliche Profil- und Frontalansicht stellen Bewegung still, man liest sie als Flächenornament. Das Motiv der zur rechten Schulter erhobenen Hände, das ganz offensichtlich die Handhaltung, die für das Schließen einer Schnalle eines antikischen Gewandes nötig ist, studiert, gerät für unsere Wahrnehmung in Konkurrenz zur Armfiguration, in die es eingeschrieben ist. Kopf und Arme sind durch die Art ihrer ornamentalen Stilisierung nicht primär als zu einem lebendigen Organismus gehörig zu erfahren. Nun könnte man sagen, die komplexe gegenläufige Drehung des Körpers sei doch raumschaffend und Sorge geradezu notwendig für eine Verlebendigung der Figur. Das ist nur bedingt richtig. Denn die Erfahrung der nach rechts weggedrehten Hüfte, die die Beine hintereinandergestellt sein läßt, wird nicht nur durch die fehlende Binnenzeichnung, sondern mehr noch durch die andeutungsweise symmetrische keilförmige Gesamtform der Beine aufgehoben, so daß wir auch sie wieder als ein Flächenphänomen wahrnehmen.

Zu 3), zum langsam suchenden, undynamischen Linienvorlauf: Der Delacroixsche Schwung kann immer wieder neu ansetzen, aus der Figuration ausschwingen, er kann Lücken lassen, die unsere Imagination füllt, er kann starke und schwache Linien miteinander kombinieren, eine gezeichnete Linie fordert die nächste Linie heraus, ihre Kombination vielleicht eine dritte. Ihr Gesamt evoziert die Form, aber nicht als abstraktes Gebilde, sondern als Wirklichkeitserfahrung. Die langsam suchende Linie dagegen möchte zweierlei leisten: zum einen – wir haben es

bereits gesagt –, den absolut durchlaufenden Kontur finden, zum anderen aber ein schönheitliches, vor allem aus Korrespondenzen bestehendes Flächenornament schaffen. Insofern hat Delacroix an einem Punkt mit seiner Diskreditierung der Konturzeichnung ganz entschieden nicht recht, wie auch schon Kurt Badt festgestellt hat.⁸ Delacroix schreibt nur der Zeichnung von den Mitten her Ausdruck zu. Ausdruck, und zwar in sehr sensibler Form, wie wir sehen werden, zeichnet auch die Umrißzeichnung aus, die wir im folgenden nun auch historisch zu charakterisieren suchen werden. Denn der Hinweis allein auf ihre ornamentale Schönheitlichkeit aufgrund ihres ausgeprägten Flächenbezuges reicht als Charakterisierung nicht aus. Damit verlassen wir die reine Phänomenebene, nicht ohne vorher festgestellt zu haben, daß die zweite von uns exemplarisch, wie man sagen könnte, morphologisch betrachtete Zeichnung von John Flaxman stammt und ganz offensichtlich im Rom der 1790er Jahre entstanden ist.

III.

Unmittelbar vor Erscheinen des ersten Stücks der »Propyläen«, Oktober 1798, stellte Goethe einen Stoffplan für die weiteren Nummern seiner periodischen Schrift auf, in dem sich unter der Generalüberschrift »Zu behandelnde Materie« auch die Sparte »Über einzelne Maler« findet, darin stehen die folgenden Künstlernamen untereinander: Füßli, Carstens, Trippel, Canova, David.⁹ Im einzelnen ist es zu einer detaillierten Auseinandersetzung nicht gekommen, doch die Zusammenstellung an sich ist schon interessant genug. Es handelt sich samt und sonders um zeitgenössische klassizistische Künstler oder, wie wir in Anlehnung an den französischen, italienischen und englischen Sprachgebrauch im folgenden sagen wollen, um neoklassizistische Künstler. Da sie alle von der klassischen Form ausgingen, scheinen sie für Goethe ein geeigneter Prüfstein für den Stand der Gegenwartskunst zu sein. Wie aus vereinzelt Bemerkungen in Goethes Schriften und aus den Verlautbarungen seines Adlatus Meyer hervorgeht, hat Goethe sie alle – nimmt man Trippel aus, den Goethe wohl nur erwähnt, weil er seine, Goethes Büste in Rom geschaffen hat – drastisch kritisiert.

Füßli habe es nur bis zur Manier, nie bis zum Stil gebracht. Sein Spekulieren auf die Einbildungskraft der Betrachter sei für die Bildkunst un-

angebracht, sie habe der Poesie vorbehalten zu bleiben. Seiner Bevorzugung des Phantastischen gehe »Kunstwahrheit als schöne Wirklichkeit« ab.¹⁰ Carstens habe abwegigerweise begriffliche Abstraktionen, wie die Kantschen apriorischen Kategorien »Raum« und »Zeit« zu versinnlichen gesucht. Man könne ihm zwar gute Absicht, aber keine künstlerische Einlösung unterstellen.¹¹ Bei Canova sei – trotz anzuerkennenden Schönheitsstrebens – alles Stückwerk geblieben, er sei »niemals zur Einheit des Ganzen« gekommen.¹² David schließlich wähle völlig ungeeignete Gegenstände, seine Bilder seien aus sich heraus nicht zu verstehen.¹³ Macht man sich klar, daß Goethe 1797 seine Abhandlung »Über die Gegenstände der bildenden Kunst« als Vorbereitung und Richtschnur für die Ausschreibung der »Weimarer Preisaufgaben« 1799 verfaßt hat, in der er sich selbst aussprechende Gegenstände ebenso fordert wie die Vermeidung der Darstellung von gegenläufigen Interessen bzw. individueller Interessenkonflikte,¹⁴ dann wird deutlich, warum er die Auffassung der neoklassizistischen Künstler letztlich ablehnen mußte.

Ein Künstler fehlt in Goethes Aufzählung, mit dem er sich in der Vorbereitungsphase der Weimarer »Preisaufgaben« jedoch intensiv beschäftigt hat: John Flaxman. Über ihn hat er eigens 1799 publiziert und ihn dabei im Grunde genommen nicht anders kritisiert als die aufgelisteten Künstler. Flaxman sei der Abgott aller Dilettanten, weil er sich mit bloßen Andeutungen begnügt habe. Er gebe sich dem Stoff hin, beherrsche ihn aber nicht, so daß seinen Werken Tektonik im höheren Sinn abgehe.¹⁵ Wie so oft in der Kunstgeschichte – man denke an den Streit um Caspar David Friedrichs »Tetschener Altar« – ist drastische Kritik, wendet man ihre Beobachtungen nur in positive Charakteristika, ausgesprochen präzise. Präziser als das, was die Künstler selbst zu ihren Werken zu sagen haben, denn sie pflegen, um sich nur verständlich machen zu können, sich tradierter Sprachregelungen zu bedienen, während die Kritik im Vergleich mit dem Alten, Anerkannten das Neue forciert hervorzukehren sucht. Bringt man Goethes Kritik auf den Begriff, so wirft er den Neuen Uneindeutigkeit der Handlung durch bloße Anspielung oder Hervorkehrung widerstreitender Tendenzen vor, damit kämen ihre Bilder nicht zur Einheit, die Einheitsstiftung werde an den Betrachter überantwortet.

In der Tat, so ist es: Das Kunstwerk der Moderne seit dem Neoklassizismus braucht die Mitarbeit des Betrachters und fordert sie vor allen

Dingen auch ein. Seine Uneindeutigkeit, seine Widersprüchlichkeit und sein appellativer Charakter werden Prinzip. Die These für das Folgende lautet: Die Umrißzeichnung hat diese Dimensionen zuerst hervorgekehrt, und sie hat ein weiteres getan, sie hat den historischen Charakter der Kunst bewußt gemacht, dabei ist ihr – nolens volens – der Kunstcharakter, ja, die Künstlichkeit des eigenen Tuns, nicht verborgen geblieben. John Flaxman war von 1787 bis 1794 in Rom. 1793 veröffentlichte er gleichzeitig die Umrißstichillustrationen zur Ilias, zur Odyssee und in kleiner Auflage zu Dantes »Göttlicher Komödie«, in den Nachstichen von Tommaso Piroli. Sie waren ein unmittelbarer internationaler Erfolg und stifteten insbesondere in Deutschland eine nicht enden wollende Nachfolge. Gleichzeitig zu den Entwürfen für die drei Zyklen, die wohl mehrheitlich in der zweiten Hälfte des Jahres 1792 entstanden sind, arbeitete Flaxman auch an Illustrationen zu Aischylos' Tragödien, die im Nachstich jedoch erst 1795 erschienen. Doch all diese Illustrationsentwurfstätigkeit war im Grunde genommen nur Beiprodukt, denn Flaxman war Bildhauer und arbeitete auch in Rom an Großfiguren, und so waren die Umrißzeichnungen zu Beginn auch als Entwürfe für Flachreliefs gedacht. Da sie jedoch ganz offensichtlich den Nerv der Zeit trafen, verselbständigte sich ihre Wirkung auch durch beständige Neuauflagen sofort.

Selbstverständlich war diese Illustrationsform nicht voraussetzungslos. Die Zeitgenossen haben auch gleich gesehen, aus welchen Quellen Flaxman sich genährt hat. Während Flaxmans Freund und Mentor George Romney schon im Erscheinungsjahr der Illustrationen 1793 den Stil der antiken Kunst erkennt und den Eindruck hat, die Zeichnungen sähen so aus, »als seien sie in dem Zeitalter gemacht, da Homer schrieb«,¹⁶ so kann Goethe 1799, präziser, Flaxmans Gabe loben, »sich in den unschuldigen Sinn der ältern italiänischen Schule zu versetzen«¹⁷ und zudem feststellen, daß Flaxman »vorzüglich den Eindruck von den Vasengemälden empfangen hat«.¹⁸ Daß Goethe ersteres, die Vorbildhaftigkeit der altitalienischen, d. h. der vorraffaelisch-christlichen Kunst erkannt hat, sollte uns immerhin verwundern. Seine Kenntnis des zweiten Einflußbereiches, der Vasenmalerei, läßt sich leicht erklären. In beiden Fällen allerdings trifft Goethe die historischen Zusammenhänge. Flaxman hat mit großer Konsequenz altitalienische Kunst studiert und zeichnerisch kopiert: von Nicola Pisano, Giotto, Taddeo Gaddi, Francesco Traini über Jacopo della Quercia, Ghiberti, Donatello, Ucello bis zu Signorelli. Aber

auch Unbekannteres hat er mit Bedacht zur Kenntnis genommen, wie etwa Lorenzo Maitanis Marmorrelief des Jüngsten Gerichts im Dom von Orvieto.¹⁹ Hier läßt sich nachweisen, daß er dieses Relief, das ihn als Bildhauer besonders interessieren mußte, zusammen mit William Young Ottley studiert hat, ja, daß die beiden sich das Skizzenbuch zu diesem Anlaß geteilt haben. Ottley ist vielleicht der wichtigste Erforscher der frühitalienischen Kunst, der die Ergebnisse seiner durchaus schon kunsthistorischen Feldforschungen ab 1805 in seinem Werk »Italian School of Design« publizierte, dem später Spezialstudien folgten, wie 1826 sein Buch »Early Florentine School«.

Goethe dagegen, als er auf der italienischen Reise nach Assisi kommt, berichtet nichts von Giotto, San Francesco läßt er, wie er schreibt, mit Abneigung links liegen und hat nur Augen für den gut erhaltenen Minerva-Tempel, den ihm der Reiseführer von Volkmann, aber auch schon das Architekturtraktat von Palladio empfohlen. Er sucht klassische Landmarken für seinen künstlerischen Bildungsgang, kann den »Dom« nur »trist« finden.²⁰ Doch hier wie andernorts sollte man die literarische Durchbildung von Goethes Text in Rechnung stellen; vieles, das nicht in sein klassisches Konzept paßt, läßt er aus, selbst wenn es mit Sicherheit seinen Weg gekreuzt hat. Aus Rom, um nur ein Beispiel für zeitgenössische Kunst zu nennen, berichtet er mit keinem Wort von Canovas doch gerade vollendetem ersten Papstgrabmal für Clemens XIV. in SS. Apostoli, das zweifellos Tagesgespräch war und noch während der Entstehungszeit zu einem Auftrag für ein zweites Grabmal, nun in S. Peter, führte. Goethe konnte den Archaismus als Programm der Gegenwart nicht akzeptieren. Für Flaxman dagegen war die Einübung in seine Vorgehensweise eine Möglichkeit, ein etwa dem Dantestoff adäquates Idiom zu finden. Dies ist die historistische Dimension des neuen Stils. Die Geschichtlichkeit des Stoffes kommt in seiner Darstellung zum Vorschein.

Nicht anders verhält es sich mit der Adaption des Vasenstils. Hier sind zweifellos, oft ist es betont worden, die aufwendigen mehrbändigen Publikationen von Sir William Hamiltons Vasensammlungen vorbildhaft gewesen. Neuere Forschungen haben die Zusammenhänge präzisieren können.²¹ Sir William, englischer Gesandter am neapolitanischen Hof, hat seine erste Vasensammlung, die er 1772 an das Britische Museum verkaufte, von dem abenteuerlichen, ebenso gelehrten wie spekulativen, wohl selbsternannten Baron d'Hancarville im Rahmen eines luxuriösen

vierbändigen Werkes mit dem Titel »Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines« nach Ausweis der Titelblätter 1766 und 1767, in Wirklichkeit zwischen 1767 und 1776, publizieren lassen. So sehr die Vasenmalerei per se auf einem klaren Umriß der Figuren, dem Fehlen jeglicher meßbarer räumlich-atmosphärischer Entfaltung, ja bildmäßiger Begrenzung und Strukturierung basiert, die Illustrationen zu d'Hancarvilles Werk konnten aufgrund ihrer ungemein sorgfältigen und reichen Handkolorierung nicht unmittelbar Vorbild für den neoklassizistischen Umrißstich werden. Anders die Illustrationen zu Hamiltons zweiter Vasensammlung, die Johann Heinrich Wilhelm Tischbein verdankt werden. 1789/90 waren bei erneuten Ausgrabungen in der Vesuvregion und weiter südlich bis in den sizilianischen Raum hinein noch einmal große Mengen von Vasen ans Licht gekommen, Hamilton war teilweise bei ihrer Aufdeckung dabei. Ihn hatte wieder die Sammelleidenschaft gepackt, obwohl durch die Publikation seiner ersten Sammlung und den erfolgreichen Verkauf nach London die Preise gestiegen waren und sich vor allem nun auch der neapolitanische König auf das Sammeln von Vasen geworfen hatte.

Obwohl Tischbein sofort mit der Arbeit begann und zügig voranschritt, zog sich auch die Publikation von Hamiltons zweiter Vasensammlung aufgrund der Revolutionswirren über einen langen Zeitraum hin. Der erste Band wurde für 1791 angekündigt, das Titelblatt trägt auch dieses Datum, doch erschien er erst 1793/Anfang 1794, der zweite folgte 1796, der dritte 1800, der vierte noch deutlich danach. Die Illustrationen waren reine Umrißstiche, nicht weil Hamilton dies für die angemessenere Publikationsform hielt, sondern schlicht weil es billiger war. Hamilton hatte finanzielle Schwierigkeiten, der Verkauf weiterer Antiken nach England erwies sich als nicht einfach, auch mit dem Verkauf der zweiten Vasensammlung kam er nicht recht voran. Ferner zeigt die Existenz einiger weniger De-luxe-Ausgaben der zweiten Vasensammlung, die die gleiche reiche Kolorierung der Illustrationen wie die erste Sammlung aufweisen, an, daß der durchgehende reine Umrißstichtypus der zweiten Publikation eher ein Zufallsprodukt ist. Und Zufall scheint es auch zu sein, daß die Umrißstiche nicht im Buchzusammenhang zur Wirkung kamen, sondern als unkommentierte Einzelgraphiken bzw. graphische Zyklen. Tischbein hatte bereits 1791 ein Großteil der Illustrationen fertig, Sir William Hamilton weilte in London, und so brachte Tischbein einen Teil seiner Graphiken bereits seit 1790 auf den Markt. Tischbein war 1787

mit Goethe als dessen Reisebegleiter von Rom nach Neapel gekommen, hatte den nach Sizilien weiterreisenden Goethe, zu dessen nicht geringem Ärger, dort verlassen, um beim neapolitanischen König und eben bei Sir William Beschäftigung zu suchen. Das war von Erfolg gekrönt, schon 1789 wurde Tischbein Direktor der neapolitanischen Kunstakademie.

So sehr das Verhältnis zu Goethe von da an gestört war, Goethe wußte um Tischbeins Qualitäten als Cicerone besonders für die Antiken und empfahl ihn seiner Herzogin Anna Amalia bei deren Italienreise 1789 als kundigen Reiseführer. Anna Amalia war angetan von Tischbein, ein von Tischbein gepflegter Briefwechsel entspann sich nach Anna Amalias Italien tour, und aus ihm können wir entnehmen, daß er erste Abzüge der Vasenillustrationen bereits im Dezember 1790 nach Weimar schickte, weitere folgten im März 1791. Offenbar wurden sie nun schnell bekannt. In einem Brief vom Dezember 1792 berichtete Tischbein Anna Amalia, er biete nun 100 Illustrationen in gerahmter Form, thematisch geordnet, für Sammler an.²² Dies kann erklären, warum Flaxman, der in der zweiten Hälfte 1792 mit seinen Entwürfen für die Ilias und Odyssee begann, Tischbeins Graphiken vor Augen hatte, hier beispielsweise auch schon eine Homerserie finden konnte. Tischbein ließ später, ab 1801, eine eigene Homerikonographie nach antiken Werken mit den Kommentaren von Christian Gottlob Heyne in Göttingen in Buchform erscheinen, auch dafür nutzte er die Vasenbilder.

Die archäologisch-kunsthistorische Dimension des Unternehmens ist nicht zu unterschätzen. Sie wird besonders deutlich auf Tafel 61/62 des zweiten Bandes (Abb. 7). In der Debatte darüber, ob die in Italien gefundene Vasenmalerei etruskischen oder griechischen Ursprungs sei, war Hamilton schon 1772 durch den Vergleich mit in Athen gefundenen Vasenscherben, die ihm der Maler William Pars in London zeigen konnte, zu der Überzeugung gekommen, daß Griechenland der Vorrang gebühre. 1792 fand er den endgültigen Beweis. Es gelang ihm, eine auf Melos, der griechischen Kykladeninsel, gefundene Vase zu kaufen, sie wies ein so gut wie identisches Vasenbild zu einer bereits in seiner Sammlung befindlichen und in der Vesuvregion gefundenen Vase auf. Tischbein stellte die Bilder auf einer Seite zusammen. Der Künstler selbst war bereits darauf aufmerksam geworden, daß die in unterschiedlichen Regionen Süditaliens gefundenen Vasen in Hamiltons Sammlungen große stilistische Unterschiede aufwiesen, er verglich diese Differenzen mit der unter-

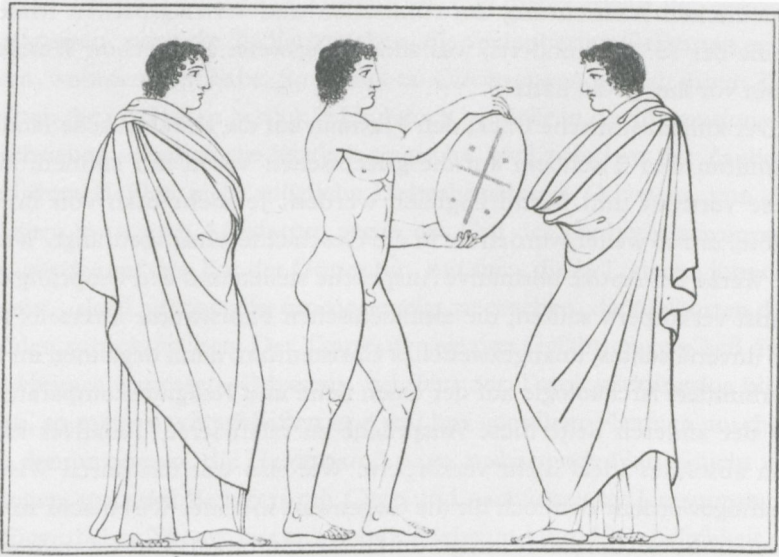


Abb. 7: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Kupferstichillustration zu: ders., *Collection of Engravings from Ancient Vases Discovered in the Kingdom of the Two Sicilies between 1789–90*, Bd. 2, Neapel 1795 (1796), Taf. 61



Abb. 8: Tommaso Piroli nach John Flaxman, *Odysseus an der Tafel der Circe*, Kupferstichillustration zu: *The Odyssey of Homer*, engraved by T. Piroli from the Compositions of John Flaxman, Rom 1793. Enlarged edition, London 1805, Pl. 12

schiedlichen Ausrichtung der römischen und venezianischen Malerschule des 16. Jahrhunderts, was andeutungsweise auch schon Winckelmann vor ihm getan hatte.²³

Der kunsthistorische Blick, den Flaxman auf die altitalienische Kunst, Hamilton und Tischbein auf die griechischen Vasen tun können, läßt diese vertraut und fremd zugleich werden. Je mehr man von ihnen wußte, um so weiter wurden sie in die Geschichte zurückgedrängt. Wenn die Werke der Antike normative Ansprüche stellen und den Ursprung der Kunst verkörpern sollten, die altitalienischen Kunstwerke ihrerseits reines unverfälschtes, unangezweifertes Christentum, dann begannen im 18. Jahrhundert Archäologie auf der einen Seite und Religionskomparatistik auf der anderen Seite diese Ansprüche zu relativieren. Relatives kann kein absolutes Ideal mehr verkörpern. Wie also war das durch Wissen Fremdgewordene dennoch für die Gegenwart in seiner Wirkmacht zu aktivieren? So sonderbar es klingt: durch Interpretation. Das Fremde wird durch sinnliche Vergegenwärtigung aufgehoben. Das ist das Geheimnis der Winckelmannschen Werkbeschreibung. Das bloß antiquarische Wissen wird durch eine sprachliche Fassung, die der sinnlichen Erscheinung des Werkes in jeder Nuance nachspürt, verlebendigt. Und nicht nur das: Durch die sprachliche Evokation, das Werk sei wie durch göttlichen Hauch beseelt, erfährt der Leser im Nachvollzug der Erfahrung sich selbst in seiner menschlichen und moralischen Existenz. Nicht anders verfährt der Umrißzeichner letztlich auch. Die Frage ist nur, wie läßt er die Sinnlichkeit anschaulich werden und involviert damit den Betrachter?

IV.

Betrachten wir drei Flaxman-Illustrationen, zwei zur Odyssee, eine zu Dantes Göttlicher Komödie. Beginnen wir mit einer scheinbar konventionellen Illustration: »Odysseus an der Tafel der Circe« (Abb. 8) aus dem zehnten Gesang der »Odyssee«. Hier wie andernorts ist Flaxman ausgesprochen nahe am Text. Alles, was die Illustration zeigt, ist im Text genannt, selbst die Polster auf den Thronen und der »füßestützende Schemel«, auch daß Odysseus nach dem Bade in einen prächtigen Mantel gehüllt, ihm Speis' und Trank aufgetragen wurde und er dennoch nicht essen mag, »versunken in tiefe Schwermut«, ist ins Bild umgesetzt. Circe

spricht Odysseus auf seinen Zustand an, und dieser erklärt ihr, er könne erst speisen, wenn sie ihr Versprechen, die verzauberten Gefährten zu erlösen, wahrgemacht habe. So erfolgt es: Circe verwandelt mit ihrem Zauberstab die Gefährten zurück.²⁴ Und doch ist mehr in die Illustration eingeschrieben, nämlich die letztlich tragische, weil zwischen der Zauberin und dem Helden nicht mögliche Liebesbeziehung. Odysseus, von den Göttern mit einem Antidotum gegen das Gift der Zauberin gewappnet, hat, wieder auf den Rat der Götter hin, mit ihr – die in Liebe zu ihm entbrennt – das Lager geteilt, um sie geneigt zu machen, die Gefährten dem Helden zurückzugeben. Der Trank, den sie den Gefährten gab, ließ diese die Heimat vergessen. Odysseus, bei dem der Trank wirkungslos blieb, kann, so müssen wir schließen und will uns vor allem Flaxman anschaulich demonstrieren, die Heimat und seine ausharrende Gattin nicht verdrängen, trotz des Beilagers mit Circe und nachfolgender Umsorgung.

Eigentliches Thema war es also, die Liebe und ihre Unmöglichkeit zugleich darzustellen. Dazu ist die Umrißzeichnung aufgrund ihrer Prinzipien durch die Involvierung des Betrachters durchaus in der Lage. Goethe hätte einen solchen Gegenstand widerstrebend und für die Kunst als gänzlich ungeeignet gehalten. Die an der Vasenmalerei orientierte Umrißzeichnung gibt alle Personen und Gegenstände gänzlich bildparallel, insofern ist Circe, die auf Odysseus einredet, mit diesem auf einer Ebene. Beider Füße scheinen sich auf dem Schemel zu berühren, doch es scheint nur so, denn sein geschwungener Stuhl, schaut man genau hin, ist zurückversetzt, steht vor dem Eßtisch. In ihrer bildparallelen Anordnung schauen sie also aneinander vorbei. Doch sträubt sich bei der weitgehend fehlenden Raumhaltigkeit der Szene unsere Wahrnehmung gegen diese objektiv gegebene Lesweise, oder anders ausgedrückt: zwei Lesweisen widerstreiten einander. Perfekter kann man Verbindung und Trennung zugleich kaum ausdrücken. David hat, ohne daß hier darauf eingegangen werden könnte, eben dieses formale Prinzip zur Darstellung widerstreitender Gefühle, deren Spannung unaufhebbar und insofern Schicksal ist, bereits bei seinem »Brutus« von 1789 zur Anwendung gebracht.²⁵ Für die Vasenmalerei selbst entsteht dieser Konflikt, der aus konkurrierenden Lesweisen resultiert, insofern nicht, als ihre Figuren im Verhältnis zu anderen Figuren weitgehend wirklich ortlos sind, wir lesen sie additiv bzw. in Reliefabfolge. Unter anderem wird diese Differenz dadurch erzeugt, daß die Vasenbilder in den seltensten Fällen einen allseiti-

gen Rahmen haben, während die Umrißstiche diesen grundsätzlich aufweisen, erst dadurch werden sie eigentlich zum Bild und wecken in uns das Bedürfnis nach klassischer Bildlektüre im Sinne des Albertischen ›fenestra aperta‹ mit räumlich-perspektivischer Entfaltung. Minimale Ansätze gibt es dazu in Flaxmans Szene, doch der reine Umriß, die völlige Bildparallelität und die gänzliche Atmosphärellosigkeit heben diese Ansätze wieder auf.

Daß die Figuren, so sehr sie formal aufeinander bezogen sind, sich nicht erreichen können, wird zudem durch ein Zentralthema neoklassizistischer Kunst deutlich gemacht: die offensichtliche Kommunikationsstörung, die, selbst wenn Handlungsmomente angedeutet sind, sie nicht zur Entfaltung kommen läßt. Circe spricht auf Odysseus ein, doch erreicht sie den in Melancholie Versunkenen nicht, die Dienerin hinter Circe, eine der Töchter der Quellen, schattigen Haine und heiligen Ströme, wie es in der Odyssee heißt, die also dem ›locus amoenus‹ entstammt, verkürzt gesagt: das Paradies verkörpert, wo die Liebe natürliche Erfüllung ist, scheint um das unaufhebbare Schicksal zu wissen, sie ist eine Reflexionsfigur, handlungslos hat sie das Wahrgenommene verinnerlicht, sie vertritt uns, unsere Position dem Gezeigten gegenüber, für das auch wir keine Lösung vorzuschlagen haben. Zeit und Raum sind stillgestellt, geben unsere im Nachsinnen sich erschöpfende Reflexionsweise vor.

Eine zweite Odysseeillustration, »Nausikaa beim Ballspiel mit ihren Gefährtinnen« (Abb. 9), aus dem sechsten Gesang der Odyssee sei betrachtet. Selbst wenn auch hier das meiste von dem, was gezeigt wird, aus dem Text seine Erhellung findet, gibt es doch kaum einen größeren Widerspruch zwischen dem Ton des Textes und dem der Darstellung. Nausikaa, die Tochter des Königs Alkinoos, ist im Traum von Athene aufgefordert worden, ihre Gewänder im Strom vor der Stadt zu waschen. Sie läßt den Wagen anspannen, macht sich mit Speis und Trank und Badeölen mitsamt den Gefährtinnen auf. Am Strom werden die Pferde ausgespannt, die Wäsche wird gewaschen, die Jungfrauen baden, salben sich und beginnen das Ballspiel. Nausikaa wirft einen Ball, den eine der Gespielinne verfehlt, er versinkt im Strudel des Stroms, was unter den Jungfrauen ein heftiges Geschrei auslöst, von dem der im Unterholz schlafende, erschöpfte Odysseus, der an das Gestade geworfen wurde, erwacht und sich nackt und lehmverschmutzt, die Blöße notdürftig mit Laub verdeckt, Nausikaa in seinem Elend offenbart, während die Ge-

fährtinnen kreischend fliehen.²⁶ Ein Blick auf eine Lithographie Dau-
miers zu dieser Szene sei gestattet, aber nur, um anzudeuten, welcher
Moment und welches Vokabular eigentlich zur Darstellung dieser Hand-
lungssequenz gefordert gewesen wäre.²⁷ Flaxman dagegen gibt allein das
Ballspiel. Nausikaa hat ausgeholt, einer Insinuation Athenas folgend, um
den Ball zu werfen, zwei Gefährtinnen zur Rechten bewegen sich in par-
allem Schritt von ihr weg, um in Fangposition zu kommen. Links von
Nausikaa zwei weitere Gefährtinnen, die in komplizierten Drehungen –
es sei an die analysierte Zeichnung erinnert – einen in der Luft befind-
lichen Ball zu fangen suchen. Das gesamte Geschehen ereignet sich auf
einem schmalen Bühnenstreifen, die Wiedergabe der Lokalität, in eini-
gem Detail für das Verständnis der Geschichte, wie man meinen könnte,
unverzichtbar, beschränkt sich auf die abstrakte Angabe einer Bodenlinie
und ebenso abstrakte horizontale Parallelschraffuren links von Nausikaa
und rechts von Athena. Diese schwebt hinter Nausikaa, ihre Aushol-
bewegung grundsätzlich vorgehend, so daß den beiden hinter- bzw. über-
einander gestaffelten Figuren zwei nach rechts nebeneinander geordnete
Frauen in ebenfalls beinahe identischer Pose entsprechen. Damit entsteht
ein rhythmisches, nicht ein wirklich szenisches Moment. Durch dünnere
Strichführung ist Athena als Erscheinung angedeutet, im Text der Odys-
see heißt es zuvor, »sie schwebte wie wehende Luft« zu Nausikaa.²⁸

Diese unterschiedliche Strichstärke, die Flaxman bzw. sein Stecher Pi-
roli auch sonst anwenden und die nun doch entweder einen unterschied-
lichen Realitätscharakter wie hier oder räumliche Entfernung markieren
soll, ist in der zeitgenössischen Kritik der Flaxmanschen Umrißstiche ge-
legentlich kritisiert worden, da sie, wie zu Recht festgestellt wird, nicht
dem Stilverhalten der Vasenmalerei entspricht.²⁹ Dort erscheint, logi-
scherweise bei der weitgehenden Ort- und Atmosphärelosigkeit der
Zeichnungen, alles auf der gleichen Realitätsebene. Der Umrißstich da-
gegen kann gerade mit der Differenzierung der Strichstärke die ge-
wünschte Wahrnehmungsambivalenz aufmachen. Wir möchten räumliche
Entfaltung lesen, mühen uns, veranlaßt durch minimale Angaben, diesem
Bedürfnis zu genügen, doch bekommen wir primär ornamentale Flächen-
gestaltung angeboten. Wir erfahren Rhythmus, Korrespondenzen, eine
Addition autonomer Figurationen, die nur abstrakt aufeinander reagie-
ren, eben auf dem Umweg über allein formale Bezüge und bleiben mit
dieser eröffneten Divergenz alleingelassen. Goethe mußte dies als un-

ganzheitlich ablehnen. August Wilhelm Schlegel sah, ebenfalls 1799, darin gerade die besondere Qualität der Flaxmanschen Entwürfe: »Der wesentliche Vortheil«, schreibt er im zweiten Band des *Athenaeums* bei Betrachtung der Flaxmanschen Werke, »ist aber der, daß die bildende Kunst, je mehr sie bey den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemählde sie durch entgegen kommende Befriedigung gefangen nimmt.«³⁰

In der Tat, darum geht es. Die volle Befriedigung in einem sich selbst aussprechenden vollendeten Gemälde wird verweigert, um durch die bloße Anregung den Betrachter zur Weiterschreibung des Werkes zu veranlassen. Nun ist diese Beobachtung keine Schlegelsche Erfindung, im Gegenteil: die Wahrnehmungsästhetik des 18. Jahrhunderts in der Tradition des Lockeschen Sensualismus liefert eine Fülle von Beobachtungen zu dieser neuen Reflexionsform, die notwendig auch die Werke selbst nicht unverändert lassen kann. Zitiert sei nur ein Beispiel: In Alexander Gerards »*Essay on Taste*« von 1759 heißt es, der Betrachter genieße es, wenn ein Werk »leaves the full meaning to be guessed at«, wenn ein Werk die vollständige Bedeutung zu raten übrig läßt.³¹ Diese Aufforderung ergeht an den Betrachter um so mehr, wenn, wie in unserem Fall, der gewählte Moment über sich hinaus weist, also unabgeschlossen ist, und seine formale Gestaltung zugleich, wie es bei einem Ornament Bedingung ist, auf Überschneidungen weitgehend verzichtet, dafür aber aufeinander antwortende Formäquivalenzen und Korrespondenzen aufweist, um so die Darstellung in einen Schwebezustand zu versetzen, der dem Betrachter Zeit zur Vertiefung gibt. Man beobachte allein, wie Nausikaa im gleichen Winkel zurück-, wie ihre Dienerin zur Rechten vorgebeugt ist; ihre ausgestreckten Beine, die sich in den Fußspitzen fast berühren, bilden ein großes \vee , in das das von Nausikaa gehaltene Tuch mit Bedacht gesetzt ist. Seine mäandrisch schwingende Borte wiederum wird durch das Gewandgekräusel an Nausikaas linker Seite beantwortet, so daß die Korrespondenzen – wiederum: wie es sich beim Ornament gehört – bis in kleinste Einheiten durchgehalten werden.

Kurz sei eine dritte Illustration Flaxmans betrachtet, nun in seinem eigenhändigen Entwurf, der die »Geburt des Cacciaguida« (Abb. 10)



Abb. 9: Tommaso Piroli nach John Flaxman, Nausikaa beim Ballspiel mit ihren Gefährtinnen, Kupferstichillustration zu: *The Odyssey of Homer*, engraved by T. Piroli from the Compositions of John Flaxman, Rom 1793, Enlarged edition, London 1805, Pl. 10

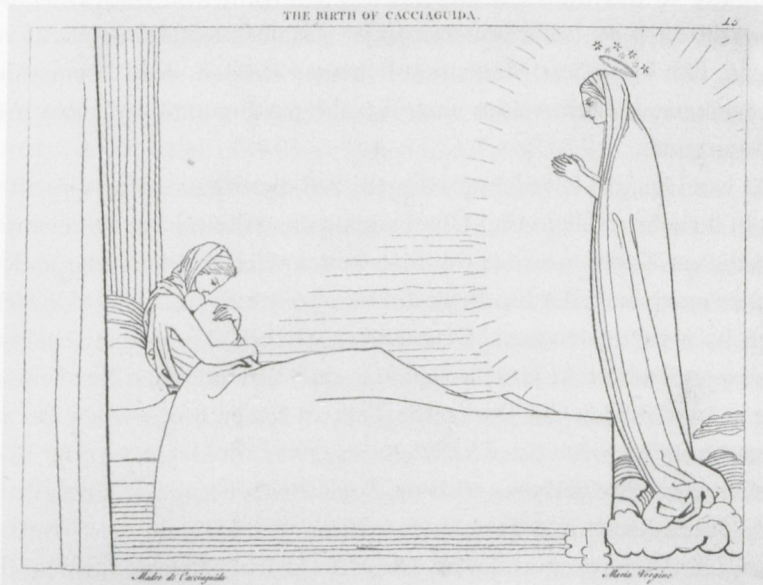


Abb. 10: Tommaso Piroli nach John Flaxman, Die Geburt des Cacciaguida, Kupferstichillustration zu: *Compositions from the Divine Poem of Dante Alighieri*. Engraved by Tomaso Piroli 1807 ('1793), Pl. 15

zeigt, wie sie im sechzehnten Gesang des »Paradiso« in Dantes »Göttlicher Komödie« ihr Vorkommen hat. Allerdings kann von detaillierter Schilderung bei Dante nicht die Rede sein, die Illustration bezieht sich auf ganze drei kurze Zeilen, die keinerlei Lokalkolorit liefern: »Seit Ave einst erklang in unserer Zone, / Bis meine Mutter, nun in seligen Flammen, / Von mir entbunden wurde ihrem Sohne.«³² Allein also vom »Ave« und der Geburt ist die Rede, und dafür wird ein graphisches Äquivalent gesucht, das an Radikalität zu diesem Zeitpunkt kaum zu überbieten ist. Vor einem gänzlich bildparallelen Bett mit Mutter und Kind an Kissen gelehnt, im Rücken von Vorhängen gerahmt, erscheint rechts Maria als Himmelskönigin in einer kaum angedeuteten Strahlenglorie auf einem schmalen Wolkenband stehend. Die Stilisierung ist extrem. Das Zentrum ist leer, der hochaufgerichteten, anbetenden Maria rechts entspricht die vorhanggerahmte Mutter links. Diese Vorhänge mit ihren parallelen Falten, vorne wenige, hinten eng aufeinanderfolgend, haben als ihren Saum die untere Rahmenleiste des Blattes, als Vorhangstange den oberen Rahmenabschluß. Abstrakter und irritierender geht's nimmer. Daß die eine Vorhangbahn vorn, die andere hinten erscheint, kann sich unsere Wahrnehmung so nur mühsam klarmachen. Die gänzliche Bildparallelität, gegen die auch die leicht hintereinander gestaffelten Bettfüße nichts vermögen, läßt besonders Maria zum Schemen werden, dem Thema nicht unangemessen, doch weisen auch die übrigen Figurationen nicht mehr Substanz auf.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß diese ätherischen Gestaltungen in ihrer Schmalheit und Überlängung das Stilideal der altitalienisch-christlichen Kunst ausrufen, ob man nun an Fra Angelico oder anderes denken mag. Auch der Eindruck des Ferngerückten und damit Unwirklichen ist nicht zu leugnen. Dem Historistischen der Formerscheinung korrespondiert der Ausdruckscharakter einer überirdischen Erscheinung. Damit ist nicht nur der Dantesche Text an seinen historischen Ort verwiesen, sondern auch das Christliche als etwas der Gegenwart nur in der Verfremdung Evozierbares erkannt. Zugleich aber mag das Zarte, Intime und Überirdische in seiner übersensiblen Erscheinung die Sehnsucht nach dem Verlorenen auslösen. Diese doppelte Dimension, die in dem zarten Liniengespinnst zur Anschauung kommt, indem sie das Fremde zugleich als etwas Begehrenswertes, aber ein für allemal Verlorenes erscheinen läßt, Reflexion des Verlorenen, Sehnsucht nach den Ursprüngen zu-

gleich auslöst, nennt Schiller 1795/96 sentimentalisch. Das Sentimentalische ist die Sehnsucht nach dem Verlorenen, Naiven unter den Bedingungen der Gegenwart. Das Naive ist nur noch in der sentimentalischen Brechung zum Vorschein zu bringen.³³

V.

Es ist kein Wunder, daß nicht nur Flaxman, sondern auch der im folgenden noch zu behandelnde Canova Bildhauer waren. Und selbst von Carstens, der vorab wenigstens mit einer Zeichnung vorgestellt werden soll, stammen skulpturale Arbeiten. Alle drei sind ausschließlich figurbezogen, denken von Körpern her, insofern stehen sie in klassischer Tradition. Das Paradoxe ist nur, daß sie die Körper, auch in der Skulptur, bildhaft auffassen, auch die Skulptur als Flächenerscheinung sehen, ihr deswegen nicht nur einen definitiven Umriß zu geben suchen, sondern durch die Vorgaben dem Betrachter auch einen definitiven Platz vor dem Werk einräumen, der allein ihn zum Nachsinnen über das Entwickelte, aber nicht gänzlich und eindeutig Ausgesprochene führt.

Asmus Jakob Carstens' Zeichnung der singenden Parzen (Abb. 11) stammt aus dem Beginn seiner römischen Zeit, aus den Jahren 1792–1794. Sie ist, die Quadrierung macht es deutlich, die unmittelbare Vorlage für ein nicht erhaltenes Temperagemälde, das Carstens auf seiner berühmten Ausstellung von 1795 in Rom gezeigt hat und das Lord Bristol erwarb. Carstens beschreibt es im zugehörigen Katalog wie folgt: »Die furchtbaren Göttinnen, die über alles gebieten, sind hier gleichsam an den Grenzen der Schöpfung sitzend und das Schicksal der Sterblichen singend, dargestellt. Atropos zerreißt den Faden; und hinter ihnen ist für den bloßen Verstand nichts als undurchdringliches Dunkel.«³⁴ Szene und Text machen deutlich, daß Carstens zwei Quellen verbindet. Hauptquelle ist ihm Karl Philipp Moritz' »Götterlehre«, die mit den kleinen, nach antiken Gemmen gestochenen Illustrationen Carstens' 1791 zuerst erschienen war. In der Einleitung legt Moritz allen Nachdruck darauf zu betonen, daß der Mythos ein Werk der Phantasie, der Dichtung sei. Seine Aussage auf Begriffe, seine Bilder auf bloße Allegorien reduzieren zu wollen, raube ihm alles Leben. Er ist, was er ist, letztlich unhinterfragbar. Doch sei in den mythologischen Dichtungen »eine geheime Spur zu



Abb. 11: Asmus Jakob Carstens, *Die Parzen, an den Grenzen der Schöpfung sitzend und das Schicksal der Sterblichen singend*, um 1792–94, Schwarze Kreide und Graphit, weiß gehöht, 35,0 x 48,0 cm, Kunstsammlungen, Weimar

der ältesten verlorengegangenen Geschichte verborgen«, allerdings dürfe der Schleier, der sie decke, nicht gelüftet werden, nur so sei sie für die Anschauung aufgehoben.³⁵

Liest man, was Moritz zu den Parzen schreibt, so bleibt, neben geläufiger ikonographischer Benennung, manches dunkel, begnügt sich mit einer Anspielung. Die Parzen Lachesis, Klotho und Atropos, Kinder der Nacht und deswegen Verkörperungen des ins Dunkel gehüllten Schicksals, sind zwar unerbittlich, aber dennoch »Gegenstand der Verehrung der Sterblichen«, sie dienen der Notwendigkeit, jener wiederum in furchtbares Dunkel gehüllten Gottheit. »Klotho hält den Rocken, Lachesis spinnt den Lebensfaden und Atropos mit der furchtbaren Schere schneidet ihn ab.« »Die Parzen«, heißt es zusammenfassend und für Carstens zentral, »bezeichnen die furchtbare schreckliche Macht, der selbst die Götter unterworfen sind, und sind doch wirklich und schön gebildet, spinnend und in den Gesang der Sirenen stimmend.«³⁶ Letzterer Hinweis, der bei Carstens thematisch wird, und die Erwähnung der Tatsache, daß

die Parzen der Notwendigkeit dienstbar sind, weist, schon bei Moritz, auf die zweite Carstenssche Quelle, deren Kenntnis sich in seiner Katalogbemerkung, daß die Parzen »gleichsam an den Grenzen der Schöpfung sitzend« zu denken sind, spiegelt: Platos »Staat«, dreizehntes und vor allem vierzehntes Kapitel des zehnten Buches. Dort ist davon die Rede, daß eine Lichtsäule am Rande der Erde, die sie im Himmel wie ein Band umfängt, sich zeigt, an deren Ende die Spindel der Notwendigkeit befestigt ist, um die wiederum die acht Sphären kreisen, auf denen die Sirenen sitzen, deren Gesang sich zu einem gemeinsamen Wohlklang verbindet. Um die Spindel aber sitzen auch die Töchter der Notwendigkeit, die Moiren, die Parzen. Sie singen zur Harmonie der Sirenen, »und zwar Lachesis das Geschehene, Klotho das Gegenwärtige, Atropos aber das Bevorstehende«³⁷. Carstens und Moritz verschränken die beiden Mythentraditionen, die Hesiodische Spinntradition und die Platonische Singtradition.

Wie die Fernowsche Kopie nach einer späteren, ebenfalls nicht erhaltenen Carstensschen Fassung des Gegenstandes, aber auch schon sein Text im Katalog deutlich machen, zerrißt Atropos im dargestellten Moment den Lebensfaden, während Klotho und Lachesis mit Spindel und Rocken aus dem Buch des Schicksals singen.³⁸ Von der Platonischen Spindel der Notwendigkeit ist nichts zu sehen, den Sphären und Sirenen ebenso wenig. Doch kann man überlegen, ob die dramatische Geste von Atropos nicht auch durch den Platonischen Text evoziert wurde. Denn dort heißt es weiter, daß Atropos von Zeit zu Zeit mit der Linken die innere Sphäre berühre und sie mitdrehe, sowie Klotho mit der Rechten den äußeren Kreis, Lachesis aber mit beiden Händen abwechselnd den äußeren und den inneren.³⁹ So könnte Atropos im Moment des Fadenerreißen den inneren Kreis der Spindel der Notwendigkeit bewegen und Schreckliches für die Zukunft verkünden. Ihr deutlich kontrastiert singen die auch im Ausdruck eng verbundenen Schwestern Lachesis und Klotho vom Vergangenen und Gegenwärtigen, gebeugt über das Buch des Schicksals. Ihr Gewebe ist von einem Stoff, unabänderlich hingenommen. Atropos jedoch revoltiert, zerrißt den Zusammenhang, ihr Gesang erscheint nicht wie bei den Schwestern gleichförmig harmonisch, sondern eher herausgestoßen, ja, Schrei zu sein. Damit verbindet vom Ausdruckscharakter und vom Sinn des Ganzen die beiden Seiten nichts, sie stehen einander antithetisch gegenüber. Es ist durchaus denkbar, daß Carstens in diesem Blatt über das geschichtliche Ereignis der Französischen Revolution reflektiert.⁴⁰

Für unseren Zusammenhang entscheidend ist die Antithese an sich, die nicht aufgehoben ist und in ihrer Spannung an den Betrachter zur Stellungnahme überantwortet wird. Sie ist eines der zentralen neoklassizistischen Prinzipien, das verschieden instrumentalisiert werden kann, erinnert sei allein an das berühmteste Beispiel: Davids »Horatier«, wo der Bruch zwischen Männer- und Frauenseite aufgrund widerstreitender Interessen unüberbrückbar und vom Betrachter auszuhalten ist. Doch wie denkt Carstens den Zusammenhang einer derartigen Konfiguration? Um es auf den Begriff zu bringen: formal und damit abstrakt. Die Rückenreibungen der Figuren links und rechts spannen einen Halbbogen über das Blatt, das stiftet allein eine Flächenverbindung, ähnlich wie andere etwa durch die Gewandbögen gestiftete Korrespondenzen es tun. Den erfahrenen Spalt zwischen den beiden Seiten können sie nicht aufheben. Die Entscheidung, entweder die Dinge in ihrer bisherigen Kontinuität nur zu bestätigen oder den gänzlich ungewissen Aufbruch in die Zukunft zu wagen, zwischen Passivität und Aktivität, hat der Betrachter zu treffen. Eine exemplarische Handlungsanweisung, wie sie die Historie über die Jahrhunderte geliefert hat, wird nicht mehr angeboten.

Carstens hat die Figur der Atropos, offenbar unmittelbar von der Zeichnung ausgehend, auch als Einzelskulptur gestaltet. Der Originalgips wird in Weimar aufbewahrt, verschiedene Abgüsse existieren, eine gewisse Berühmtheit hat der Abguß in der Tieckschen Überarbeitung und Ergänzung erlangt.⁴¹ Die beiden Arme hat er nach dem Vorbild der Zeichnung hinzugefügt. Unklar bleibt, ob Carstens die Skulptur nicht bereits als Torso vorgesehen hat. Es ist verlockend, dies anzunehmen. Zum einen wäre der Figur dann das Antikische als historische Dimension etwa nach dem Vorbild des Torso Belvedere unübersehbar eingeschrieben, zum anderen wäre die Figur zwar ihrer Handlungsfähigkeit beraubt und damit der Mythos in seiner geschichtlichen Fassung in Frage gestellt, doch würde ihre sinnliche Wirkung ihn revitalisieren – das wäre ganz im Sinne Herders oder Moritz' gedacht. So wäre die Figur Anstoß, über Vergangenes und Verlorenes zu reflektieren und zugleich dennoch ihre Wirkmacht zu erfahren. Eben diese Doppelpoligkeit definiert den Schillerschen Begriff des Sentimentalischen.

Diese forcierte unaufgehobene Polarität zeichnet auch ein Gutteil der Skulptur von Antonio Canova aus, wie ein Blick auf sein zweites Papstgrabmal für Clemens XIII. in St. Peter (Abb. 12), entstanden zwischen

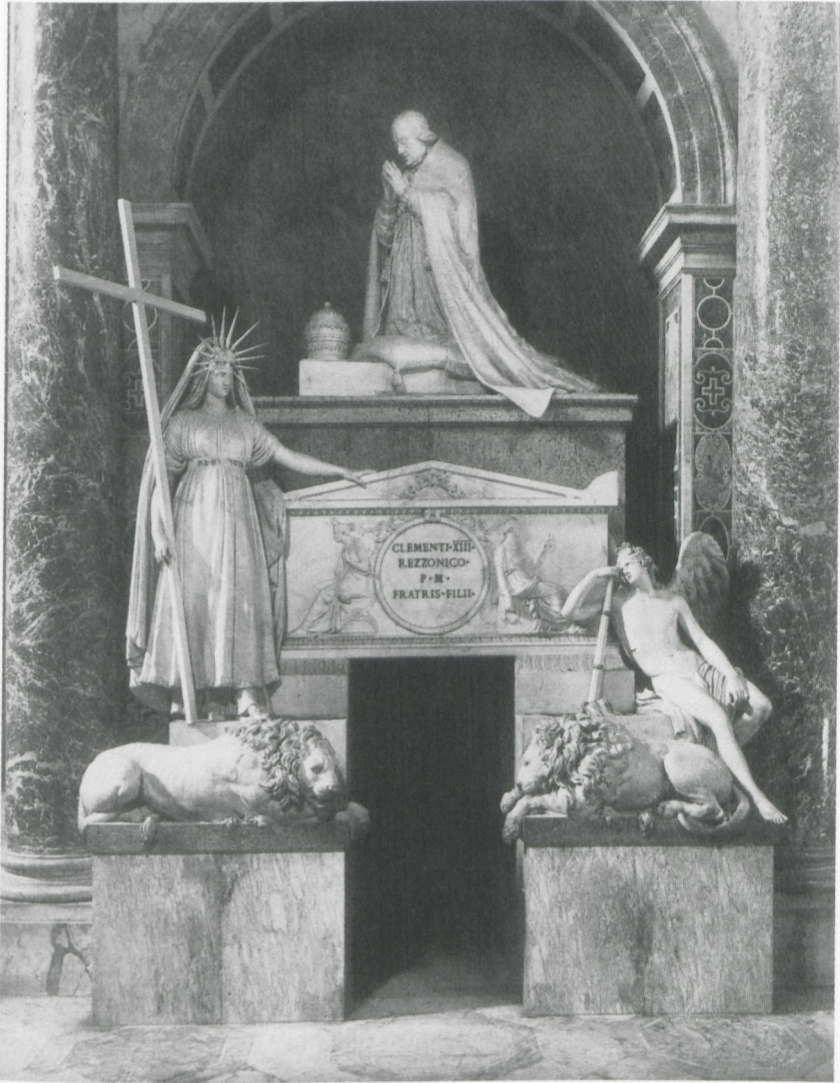


Abb. 12: Antonio Canova, Grabmal für Papst Clemens XIII., 1783–92, Marmor, 820 x 630 x 254 cm, St. Peter, Rom

1783 und 1792, lehren kann.⁴² Es seien nur die Assistenzfiguren betrachtet. Die hochauferichtete, an die Freiheitsstatue erinnernde Heroine, die die Religio verkörpert und ihr gegenüber wiederum in jeder Hinsicht als Antithese der Genius des Todes, er schmilzt dahin, gleitet fast von seinem Podest. Die prude Religio und der sinnliche Genius, dessen Sinn-



Abb. 13: Antonio Canova, *Amor und Psyche*, 1787–93, Marmor, 155 x 168 cm, Louvre, Paris

lichkeit als so unwiderstehlich empfunden wurde, daß das 19. Jahrhundert ihn mit einem weißen Gewand versah – eine Überleitung von der einen zur anderen Seite, eine dialektische Aufhebung der unterschiedlichen Prinzipien, die sie verkörpern, wird nicht angeboten. Im Gegenteil – Goethe und Meyer hatten schon recht: Das gesamte Monument besteht aus Einzelteilen, tritt auch zur Architektur der umgebenden Nische in keinerlei Kontakt, es ist ein abstraktes Möbel aus Einzelkompartimenten, auf frontale Begegnung mit dem Betrachter angelegt, der die Teile für sich zum Ausgleich zu bringen hat. In der Vertiefung in das Monument wird er die formalen und wirklich abstrakten Korrespondenzen erkennen. Religiös Aufgerichtetheit entspricht der aufrecht gehaltene Oberleib des knienden Papstes, der Schwung seines Mantels dem Spannungsmotiv des Genius. Doch damit ist die Antithese von Anspannung und Entspannung nicht aufgehoben, der Glaube neutralisiert nicht Trauer. Letztlich ist dies ein säkulares Monument, das die barocke schraubende Aufgipfelung und Synthese der unterschiedlichen Momente in einer Gesamtform, die zugleich Sinnträger wird, verweigert. Das barocke Monument greift in den Raum aus, gestaltet ihn in pathetischer Form, hier wird er negiert.

Scheinbar ganz anders, reine, zur Erfüllung drängende Sinnlichkeit scheint Canovas berühmte »Amor und Psyche«-Gruppe im Louvre (Abb. 13) zu sein.⁴³ Ein originaler Drehmechanismus fordert geradezu das Umschreiten der Figurengruppe bzw. das Betrachten aus wechselnder Perspektive heraus. In ihrer unglaublich zarten Eleganz scheint sie doch wahrlich von allen Seiten gleich schön zu sein. Und doch stellt sich für den Künstler, wie die kurze Analyse der Entwurfszeichnung (Abb. 14) lehren kann,⁴⁴ das Problem anders. Die Zeichnung zeigt, daß die Skulptur, bei aller Schönheitlichkeit im einzelnen, auf Frontalansichtigkeit hin komponiert ist. Die entscheidende Figuration des Monumentes ist die nur frontal in ihrer ganzen Wirkungsmacht wahrnehmbare, bei allem scheinbaren Fluß der Form beinahe rechteckige Rahmung, die die Arme Psyches um die Köpfe der beiden Liebenden bilden. Die Zeichnung betont diese Linien ausdrücklich, sieht die Körper links und rechts diesem Zentrum zugeordnet. In ihm ist das Zueinanderstreben der Körper, der Wunsch nach küssender Vereinigung bis in alle Ewigkeit aufgehoben. Der Wunsch bleibt ewig Wunsch, die Zeit ist stillgestellt, der Kuß wird



Abb. 14: Antonio Canova, Entwurfszeichnung zur »Amor und Psyche«-Gruppe, um 1787, Bleistift, 23,5 x 34,7 cm, Museo Civico, Bassano del Grappa

immer bevorstehen, nie vollzogen. Der Moment der Erkenntnis, so will es bekanntlich auch der Mythos von Amor und Psyche, ist das Ende der Liebe. Nicht das Sein bestimmt das Bewußtsein, sondern umgekehrt das Bewußtsein das Sein. Nicht Amor vincit omnia, sondern conscientia vincit Amorem. So leicht und wunderbar, so unwiderstehlich sinnlich die Gruppe ist, besonders wenn sie, wie es das 18. Jahrhundert wollte, nachts bei Fackelschein unter sanfter Drehung des Sockels lebendig zu werden versprach, das Problem kann sie nicht aufheben. Die Illusion ist vergänglich, und um so schmerzlicher sind das Erwachen und die Erkenntnis, daß hienieden nur dem Liebesverlangen, nicht aber der Liebe selbst Dauer beschieden ist.

Anmerkungen

¹ Zur französischen Entwicklung s. vor allem: Kat. Ausst. *Le beau idéal ou l'art du concept*, hrsg. von Régis Michel, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Paris 1989, s. bes. zu Girodet: Kat. Nr. 40, 41, 53 (nach Flaxman), 54, 55.

² Günter Busch, Delacroix als Zeichner, in: Kat. Ausst. Eugène Delacroix 1789–1863, Kunsthalle Bremen 1964, S. 141–153, Zitat S. 149 (wieder abgedruckt in: Kat. Ausst. Ingres und Delacroix. Aquarelle und Zeichnungen, hrsg. von Ernst Goldschmidt und Götzi Adriani, Kunsthalle Tübingen, Köln 1986, S. 289–294, Zitat S. 292). Die folgenden Bemerkungen zu Delacroix' Zeichnungen orientieren sich an diesem Beitrag und an dem von Kurt Badt, Eugène Delacroix, Zeichnungen. Eine Einführung aufgrund der Tagebücher des Künstlers, in: ders., Eugène Delacroix. Werke und Ideale. Drei Abhandlungen, Köln 1965, S. 9–45.

³ Zit. nach Busch (wie Anm. 2), S. 148f.

⁴ Journal, 11. Januar 1857, s. Eugène Delacroix, *Dem Auge ein Fest*. Aus

dem Journal 1847–1863, hrsg. von Kuno Mittelstadt, nach der französischen Neuausgabe von 1980 revidiert, erweitert und mit einem Nachwort versehen von Günter Busch, Frankfurt a. M. 1988, S. 267.

⁵ Zitiert nach Busch (wie Anm. 2), S. 146ff. (Théophile Silvestre, in: *Les Artistes Français*, Paris 1926, Bd. 1, S. 18f.).

⁶ Kat. Ausst. Eugène Delacroix. Themen und Variationen. Arbeiten auf Papier, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt am Main ²1992 (¹1987), Kat. Nr. A 7–10.

⁷ Ebd., Kat. Nr. A 1.

⁸ Badt (wie Anm. 2), S. 13f., 33–36, 40–43.

⁹ Goethe, Berliner Ausgabe, Bd. 19, *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, hrsg. von Siegfried Seidel, Berlin / Weimar 1985, S. 198; zum folgenden: Werner Busch, *Über den Zusammenhang von Kunstbegriff und Revolutionsauffassung bei Goethe*, in: *Das Kunstwerk als Geschichtsdoku-*

- ment. Festschrift für Hans-Ernst Mittag, hrsg. von Annette Tietenberg, München 1999, S. 21–46.
- ¹⁰ Goethe (wie Anm. 9), S. 141f.
- ¹¹ Ebd., S. 167.
- ¹² Johann Wolfgang von Goethe, Schriften zur Kunst I, hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Stuttgart 1961, S. 202f.
- ¹³ Besonders deutlich von Goethes Adlatus Meyer ausgesprochen: Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, hrsg. von Max Hecker, Bd. 2, Juni 1797–Dez. 1820 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 34), Weimar 1919, S. 270; s. ferner Goethe (wie Anm. 12), S. 170–172.
- ¹⁴ Propyläen. Eine periodische Schrift, hrsg. von Johann Wolfgang Goethe, hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Darmstadt 1965, Ersten Bandes Erstes Stück, Tübingen 1798, S. 73 (21).
- ¹⁵ Johann Wolfgang Goethe, Über die Flaxmanischen Werke (1799), in: Goethes Werke, Sophienausgabe, I. Abt., Bd. 47, Weimar 1896, S. 245f.
- ¹⁶ William Hayley, The Life of George Romney, Esq., Chichester 1809, S. 203.
- ¹⁷ Goethe (wie Anm. 15), S. 245.
- ¹⁸ Ebd., S. 246.
- ¹⁹ Kat. Ausst. John Flaxman, Mythologie und Industrie, Hamburger Kunsthalle, München 1972, S. 97 und Kat. Nr. 87. Zu Flaxmans Auseinandersetzung mit der älteren italienischen Kunst: David Irwin, John Flaxman 1755–1826. Sculptor, Illustrator, Designer, London 1979, S. 31–42.
- ²⁰ Johann Wolfgang Goethe, Italienische Reise, in Zusammenarbeit mit Christof Thoenes, hrsg. von Andreas Beyer und Norbert Müller (= Münchner Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 15), München 1992, S. 133f.
- ²¹ Zum folgenden: Kat. Ausst. Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection, hrsg. von Ian Jenkins und Kim Sloan, The British Museum, London 1996, bes. S. 45–58, 61, 103, Kat. Nr. 28–36, 62–64.
- ²² 18. Dezember 1792, zitiert bei Friedrich von Alten, aus Tischbein's Leben und Briefwechsel mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Leipzig 1872, S. 52–54.
- ²³ Kat. Ausst. Vases & Volcanoes (wie Anm. 21), S. 57f. und Fig. 25.
- ²⁴ Homers Odyssee, übersetzt von Johann Heinrich Voß, Leipzig o. J., Zehnter Gesang, bes. V. 365–387; Irwin (wie Anm. 19), S. 75 und Abb. 94.
- ²⁵ Dazu: Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 160f.
- ²⁶ Homers Odyssee (wie Anm. 24), Sechster Gesang, bes. V. 99–117; Irwin (wie Anm. 19), S. 85 und Abb. 107.
- ²⁷ Honoré Daumier, Présentation d'Ulysse à Nausica (Odysseus tritt vor Nausikaa), aus: Histoire ancienne, Nr. 4, Le Charivari 30.3.1842 (D. 928²; H. D. 1904), s. Kat. Ausst. Honoré Daumier 1808–1879. Bildwitz und Zeitkritik. Sammlung Horn, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Rheinischen Landesmuseum Bonn, Münster 1978, Kat. Nr. 271.
- ²⁸ Homers Odyssee (wie Anm. 24), Sechster Gesang, V. 20.
- ²⁹ Hierzu: Irwin (wie Anm. 19), S. 83f.
- ³⁰ August Wilhelm Schlegel, Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss, in: Athenaeum. Zweiten Bandes Erstes Stück, Berlin 1799, S. 205.

- ³¹ Alexander Gerard, *An Essay on Taste*, Edinburgh ³1780 (¹London 1759), S. 4.
- ³² Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, übertragen von Wilhelm G. Hertz, Frankfurt a. M. 1955, *Paradies*, 16. Gesang, V. 34–36. Zur Vorzeichnung: Irwin (wie Anm. 19), S. 104 und Abb. 135; zum Stich: Corrado Gizzi (Hrsg.), *Flaxman e Dante*, Mailand 1986, S. 183, Nr. 15; S. 240, Nr. 15.
- ³³ Schillers Werke, Nationalausgabe, 20. Band, *Philosophische Schriften*, 1. Teil, Weimar 1962, S. 413–503. Einschlägig: Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I* (Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 2), Frankfurt a. M. 1974, S. 149–183.
- ³⁴ Alfred Kamphausen, *Asmus Jakob Carstens (= Studien zur Schleswig-Holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 5)*, Neumünster in Holstein 1941, S. 171; Kat. Ausst. *Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch. Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution. Zeichnungen*, hrsg. von Claude Keisch, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie Berlin 1989/90, Kat. Nr. 29, 30; Kat. Ausst. *Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, Schleswig 1992*, S. 62–72 und Kat. Nr. 113.
- ³⁵ Karl Philipp Moritz, *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten. Mit Abbildungen nach antiken geschnittenen Steinen und anderen Denkmälern des Altertums*, Frankfurt a. M. 1979 (¹1791), S. 9–13, Zitat S. 10.
- ³⁶ Ebd., S. 38, 41–45, 55; Zitate S. 41.
- ³⁷ Platon, *Politeia*, in: *Platon, Sämtliche Werke*, Bd. 3, Phaidon, *Politeia*, in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher (...), hrsg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plemböck, Reinbek bei Hamburg ⁷1962, S. 304–307, Zitat S. 307.
- ³⁸ Abb. der Fernowschen Kopie: Kat. Ausst. *Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar* (wie Anm. 34), Kat. Nr. 114, Abb. S. 156.
- ³⁹ Platon (wie Anm. 37), S. 307.
- ⁴⁰ Hierzu: Hermann Mildener, *Asmus Jakob Carstens und die Französische Revolution*, in: Kat. Ausst. *Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar* (wie Anm. 34), S. 47–60.
- ⁴¹ Ausführlich zu allen Fassungen mit Abb.: Bernhard Manz, *»Grösse und Reinheit der Formen« – Bildwerke von Asmus Jakob Carstens*, in: ebd., S. 61–74.
- ⁴² Ausführlicher hierzu: Fred Licht, *Antonio Canova, Beginn der modernen Skulptur, Aufnahmen von David Finn*, München 1983, S. 62–66 und Busch (wie Anm. 25), S. 219–225.
- ⁴³ Licht (wie Anm. 42), S. 164–171.
- ⁴⁴ Kat. Ausst. *Disegni di Canova del Museo di Bassano*, hrsg. von Fernando Rigon, Mailand, *Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco*, Mailand 1982, Kat. Nr. 130 a (Album E b); Licht (wie Anm. 42), S. 164.