

Frank Büttner

John Flaxmans Illustrationen zu Dantes *Divina Commedia*. Die ersten Skizzen und die Herausbildung des »Umrißlinienstils«

Im Jahr 1793 wurden die Dante-Illustrationen von John Flaxman in Stichen von Tommaso Piroli publiziert. Das geschah in einer offensichtlich sehr kleinen Auflage.¹ Gleichwohl war das Werk schon in kurzer Zeit weithin bekannt, wie die immer wieder zitierten Besprechungen von August Wilhelm Schlegel und Johann Wolfgang von Goethe belegen.² Flaxmans Illustrationen markieren einen kunsthistorischen Wendepunkt. Zusammen mit seinen gleichzeitigen Zyklen zur *Ilias* und zur *Odyssee* sind diese zum folgenreichen Paradigma des *outline style* geworden.³ Mit ihrer Thematik und, wie zu zeigen sein wird, mit ihrer spezifischen Gestaltung stehen sie zugleich für eine Wende der künstlerischen und kunstgeschichtlichen Beurteilung Italiens. Sie belegen, daß Italien in der europäischen Perspektive des ausgehenden 18. Jahrhunderts nicht mehr nur als Land der Antike und ihrer »Renaissance« galt, sondern auch als Land einer einzigartigen Blüte der christlichen Kultur des Mittelalters. Die Wiederentdeckung Dantes sowie der Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts haben sich wechselseitig gestützt und eine Basis geschaffen, auf der das Gebäude der historisch ausgerichteten Kunstgeschichte im folgenden Jahrhundert errichtet werden konnte.

John Flaxman hatte an dieser Entwicklung nicht zuletzt auch dadurch einen wesentlichen Anteil, daß er durch seine Illustrationen ein breites Publikum außerhalb Italiens mit dem universalen Stoff der *Divina Commedia* bekannt gemacht hat, noch ehe dieses Hauptwerk der mittelalterlichen Dichtung in Übersetzungen vorlag.⁴ Der Ruhm Dantes war nach 1600 immer mehr verblaßt und gelangte um 1700 an einen Tiefpunkt. Mit dem neuen Interesse für das Epos als dichterische Gattung, das nicht zuletzt durch Miltons *Paradise Lost* stimuliert worden war, begann man sich wieder mit Dante zu beschäftigen. Zu denen, die schon sehr früh auf die *Divina Commedia* hinwiesen, gehörte Johann Jakob Bodmer. Seiner Anregung folgend wandte sich Johann Heinrich Füssli dem Stoff dieser Dichtung zu, wobei er sich ausschließlich für deren ersten Teil, das *Inferno*, interessierte.⁵ Mit seiner Vorliebe für das Wild-Phantastische der Unterweltschilderung stand er nicht allein. In England wie in Deutschland wurde zunächst nur das *Inferno* übersetzt und rezipiert. Vollständige Übersetzungen erschienen erst nach 1800, also im Gefolge der Flaxman-Begeisterung.⁶

Es ist nicht genau rekonstruierbar, wann und wie Flaxman Dante für sich entdeckte.⁷ Er war 1787 mit Unterstützung von Josiah Wedgwood nach Italien gekommen und hatte dort mit einem breit angelegten Studium der italienischen Kunst vom Trecento bis zum Barock begonnen, wovon zahlreiche Skizzen zeugen. Durch Thomas Hope, den Sohn einer reichen Bankiersfamilie, der sich in Italien aufhielt, um Architektur zu studieren,

erhielt Flaxman den Auftrag zu den Dante-Illustrationen,⁸ der in den Quellen erstmals im März 1792 erwähnt wird. Aus einem Brief von Mrs. Flaxman vom Dezember 1792 geht hervor, daß ihr Mann gleichzeitig an seinen Homer-Illustrationen arbeitete.⁹ Ob Flaxman erst durch Hope auf Dante aufmerksam gemacht wurde, muß dahingestellt bleiben, ebenso, ob er erst 1792 mit den Entwürfen begonnen hat. Der Auftrag war mit den für Flaxman schmerzlichen Bedingungen verbunden, daß die Zeichnungen mit allen Rechten in den Besitz von Hope übergingen, dieser zwar die Stichpublikation durch Tommaso Piroli finanzierte, aber nur den Druck einer ganz kleinen Auflage erlaubte, die Platten in seinen Besitz nahm, die er dann 1806 verkaufte, und so die erste englische Auflage ermöglichte, die 1807 erschien. Piroli freilich scheint mehr Abzüge als vorgesehen gemacht zu haben, jedenfalls tauchten in den späteren 1790er Jahren Ausgaben der Dante-Illustrationen auf, die August Wilhelm Schlegel und Goethe vorlagen. Eine neue Ausgabe, ein Nachstich Pirolis, erschien mit einem 1802 datierten Titelblatt.¹⁰

Im Katalog der Ausstellung von Dante-Illustrationen, die im Jahr 2000 in Berlin und München gezeigt wurde, konnte man lesen, daß »die Entstehungs- und Publikationsgeschichte dieser Illustrationen [...] weitestgehend bekannt« sei.¹¹ Das ist mitnichten der Fall. Schon in der Publikationsgeschichte sind manche Fragen offen. Noch mehr gilt das für die Erforschung der Entstehungsgeschichte, die doch eine Untersuchung der erhaltenen Vorzeichnungen einschließen müßte. Eine systematische Analyse aller Dante-Illustrationen Flaxmans, eine Untersuchung ihres Verhältnisses zum Text und der kunstgeschichtlichen Anregungen, die in ihnen verarbeitet wurden, hat bis heute niemand vorgelegt. Hier ist weit mehr zu tun, als in diesem Beitrag geleistet werden kann.

Hinsichtlich des Materials stellt sich die Sach- und Forschungslage folgendermaßen dar. Zu den 110 Stichen gibt es eine komplette Serie von Stichvorlagen: das Album aus dem Besitz von Thomas Hope, das sich heute in der Houghton Library der Harvard University befindet. Ein Skizzenbuch mit 58 Blättern, die alle den Stichvorlagen sehr nahe stehen, besitzt das Fitzwilliam Museum in Cambridge. In der Rosenwald Collection in Washington wird ein Album mit 78 Vorzeichnungen aufbewahrt, die zum Teil noch deutlich von den Stichvorlagen abweichen. Daneben werden in der Literatur noch vereinzelte Blätter aufgeführt. Es existiert also ein recht umfangreiches Corpus von Vorzeichnungen zu den Dante-Illustrationen, doch mehr als Hinweise und gelegentliche Abbildungen sind in der Literatur nicht zu finden. Das Rosenwald-Album blieb bis heute unpubliziert. Auch eine Analyse der Genese der Kompositionen und des Zeichenstils gibt es bis heute nicht. Sarah Symmons, die sich bislang am ausführlichsten mit Flaxmans Umrißstil beschäftigt hat, gibt zwar einzelne Hinweise auf Quellen, aus denen Flaxman Anregungen für seinen Stil bezogen hat, bezieht dabei aber die Vorzeichnungen nur am Rande ein.¹² Auch Robert Rosenblum, der in seiner Dissertation über den »International Style of 1800« die Quellen des Stils klar und in vieler Hinsicht gültig herausgearbeitet hat, geht ausschließlich von den Stichen aus und nimmt so den Umrißstil Flaxman als Faktum ohne nach seiner Genese zu fragen.¹³

Daß hier jedoch erheblicher Fragebedarf besteht, ergibt sich schon, wenn man eine Zeichnung der Huntington Collection in Kalifornien hinzuzieht.¹⁴ Das Blatt zeigt nach Aussage der Beschriftung Beatrice, Lucia, Dante und Vergil. Die Szene gehört in den Kontext des zweiten Gesanges des Inferno, wobei nicht genau gesagt werden kann, welche Textstelle sie illustriert. In der Anlage als eine in der Landschaft spielende Szene und

Abb. 1:
John Flaxman,
Dante und S. Bernhard,
Entwurf zu Paradiso,
Blatt 32, Mannheim,
Kunsthalle,
Inv. 2279, Blatt 28

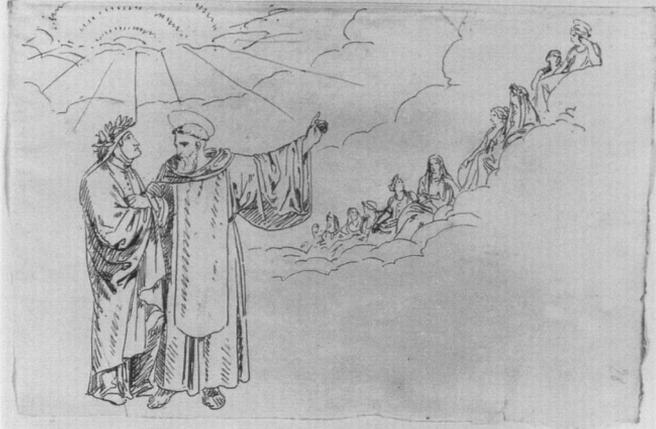
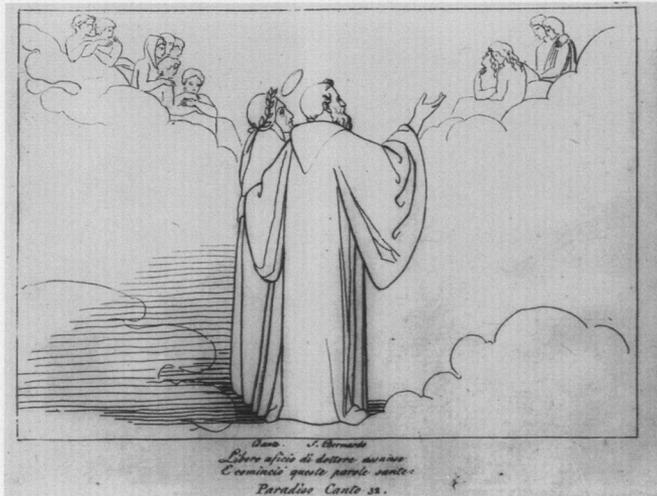


Abb. 2:
John Flaxman,
»Order of the Patriarchs«,
Blatt 32, gestochen von
Tommaso Piroli



in dem Stil der Federzeichnung ist nur entfernt eine Verbindung zu den publizierten *outlines* zu erkennen. Hingegen gibt es verschiedene Verbindungen zu Flaxmans frühen Zeichnungen. In der szenischen Anlage etwa ließe sich das Blatt mit der »Prozession von Heiligen« in Cambridge von ca. 1783 zum Vergleich heranziehen.¹⁵ An dieser Stelle ist auch daran zu erinnern, daß Flaxman von seinen Homer-Illustrationen zwei Serien ausführte, neben derjenigen, die von Piroli gestochen wurde, eine zweite mit plastisch durchmodellierten Figuren.¹⁶ Die Entscheidung für den Umrissstil stand für Flaxman keineswegs von Anfang an fest.

Der *outline style* gilt als ein typisch klassizistisches Phänomen. So liegt es nahe, die Erklärung für seine Entwicklung bei Flaxman in dessen Antikenrezeption zu suchen. Schon in seinen ersten Arbeiten für die Manufaktur von Wedgwood hat Flaxman Entwürfe vorgelegt, die unmittelbar auf Reproduktionsstiche nach antiker Vasenmalerei zurückgehen. Ein Beispiel dafür ist die sogenannte »Apotheose von Homer«, die 1778 in



Abb. 3:
John Flaxman,
Petrus und tubablasende
Engel, Mannheim,
Kunsthalle, Inv. 2279,
Blatt 11



Abb. 4:
John Flaxman,
Beatrice, Dante und
tubablasende Engel,
Mannheim, Kunsthalle,
Inv. 2279, Blatt 12

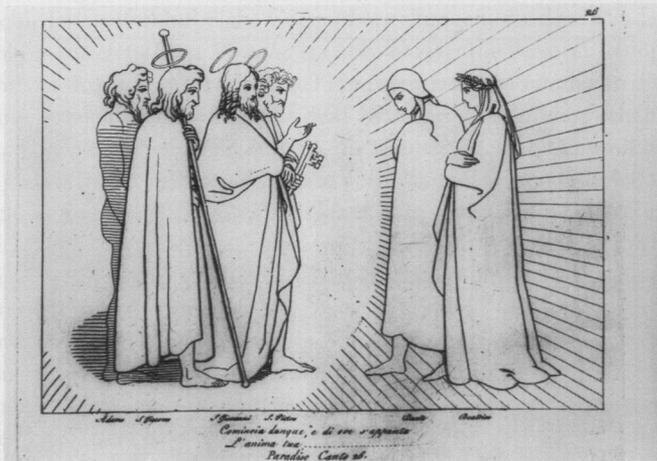
einer Vase und einer Plakette von Wedgwood reproduziert wurde und die die Krönung eines Kithara-Spielers auf einem Glockenkrater der ersten Sammlung Hamilton reproduziert.¹⁷ Dieses Faktum könnte zu der Annahme verleiten, daß Flaxman den in diesen Vasenreproduktionen vorgegebenen Stil einfach auf sein Projekt der Illustrationen nach Homer und Dante übertrug. Die Entwicklung seines Umrißlinienstils jedoch ist sehr viel komplizierter gewesen.

Ein bislang in der Flaxman-Forschung völlig unbekanntes Konvolut von Studien zu den Dante-Illustrationen gibt Anlaß, die Frage der Genese des *outline style* zu überdenken. Es handelt sich um zwei Skizzenbücher, die in der Kunsthalle Mannheim verwahrt werden.¹⁸ Sie wurden im 1997 publizierten Katalog der Zeichnungen des Klassizismus erstaunlicherweise nicht aufgeführt und sind in der Literatur nur ein einziges Mal und ganz beiläufig erwähnt worden.¹⁹ Ich beschränke mich hier auf Blätter aus dem ersten Skizzenbuch. Sie sind jeweils ca. 31 × 21 cm groß und mit der Feder, gelegentlich auch mit dem Bleistift ausgeführt. Der größere Teil der Zeichnungen ist den Illustrationen des

Abb. 5:
John Flaxman,
Beatrice und Dante vor
St. Johannes,
Entwurf zu *Paradiso*,
Blatt 26, Mannheim,
Kunsthalle,
Inv. 2279, Blatt 13



Abb. 6:
John Flaxman,
»Conference with
St. John«,
Paradiso, Blatt 26,
gestochen von
Tommaso Piroli



Paradiso zuzuordnen, einige dem *Purgatorio*. Flaxmann konzentriert sich in diesen Studien und Skizzen stets auf die Figuren. Immer wieder zeichnet er Dante, zuweilen zusammen mit Vergil, meist aber in Begleitung von Beatrice, wobei er immer neue Figurenkonstellationen erprobt.

Die Figuren sind immer in einem szenischen Zusammenhang gedacht. Der allerdings wird nur selten so explizit gemacht, daß man die Komposition des geplanten Blattes erkennen kann, wie dies auf Blatt Mannheim 28 (Abb. 1) der Fall ist, auf dem Bernhard Dante die Erscheinung der Himmelsrose erläutert, zu der sich die Scharen der Heiligen zusammenfügen. In der räumlichen Konzeption unterscheidet sich das Blatt deutlich von der Ausführung (*Paradiso* 32, Abb. 2).²⁰

Daß Flaxman beim Zeichnen der einzelnen Figur an szenische Zusammenhänge dachte, ist beispielsweise an den Mannheimer Blättern 11 und 12 (Abb. 3 und 4) abzulesen: Die tubablasenden Engel gehören zu *Paradiso* 23 (Abb. 14), wo sie die Mandorla des triumphierenden Christus umgeben. Auf Blatt Mannheim 12 erscheint rechts Bea-

Körperlichen und mit dem Einsatz von symbolischen Elementen, wie der mit einfachsten Mitteln angedeuteten Lichtaura, die die Gruppe der Apostel umgibt, der Atmosphäre des Textes wenigstens näher zu kommen.

Die konsequente Vereinfachung der Figuren, das ist es, was beim Vergleich der Mannheimer Zeichnungen mit der Ausführung vor allem auffällt. Besonders die Gegenüberstellung der Darstellungen der Begegnung Dantes mit seinem Vorfahren Cacciaguida in Mannheim (Blatt 9, Abb. 7) und im Stich (*Paradiso* 17, Abb. 8) zeigt das deutlich. Die Gewänder der Figuren, die leicht bewegt im Wind fliegen, teilweise sich auch sehr artifiziell bauschen, verweisen auf das Vorbild der spätantiken Plastik, speziell die Sarkophagplastik. Sie hatte Flaxman schon in England nach Reproduktionen studiert und in Italien intensiv betrachtet, wie verschiedene Zeichnungen belegen.²² Plastische Arbeiten der italienischen Zeit, etwa das Relief »Apollo und Marpessa«, zeigen, wie Flaxman dieses Vorbild umgesetzt hat.²³ Von diesem Stil »all'antica« hat er sich in den publizierten Illustrationen deutlich entfernt.

Der Prozeß der Vereinfachung betrifft nicht nur die Draperie. Das Mannheimer Skizzenbuch ermöglicht verschiedene aufschlußreiche Gegenüberstellungen, die den Wandel der Figurenauffassung dokumentieren. Blatt *Paradiso* 11 (Abb. 9) zeigt die Personifikation der Kirche zwischen Franz von Assisi und Dominikus. Hier ist einfachste Reihung an die Stelle der Gruppenbildung getreten, wie wir sie auf dem Mannheimer Entwurf sehen. Dort schließt Franziskus, der fast im Profil gezeigt wird, die Gruppe ab, und Dominikus weist an den Betrachter gewandt mit ausladender Geste gen Himmel und auf Ecclesia. Die Kirche erscheint noch einmal als »Ecclesia militans« auf Blatt *Paradiso* 25. Die römische Matrone in der Zeichnung (Mannheim 31) wird im Stich durch eine mit wenigen Strichen angedeutete Figur ersetzt, die in ihrer Unkörperlichkeit und dem leichten Schwung ihrer Haltung fast schwebend erscheint.

Ähnlich ist die Verwandlung des Bildes Mariens, das Dante, durch Bernhard angeleitet, in der Himmelsrose erblickt. Im Mannheimer Skizzenbuch (Blatt 16, Abb. 10) erscheint sie als voluminöse, mächtige Figur, die über einer Kugel thront und um die herum anbetend kniende Engel einen Kreis bilden. In der endgültigen Fassung (*Paradiso* 31, Abb. 11) ist die Räumlichkeit fast völlig getilgt. Maria wird zum Zentrum einer leuchtenden Mandorla, deren Strahlen über das ganze Blatt reichen.

Am deutlichsten wird der Wandel in der Figurenauffassung beim Blatt des Triumphs Christi, zu dem sich zwei Vorzeichnungen in Mannheim erhalten haben. Der Triumph Christi, vom dem Beatrice spricht, wird von Dante nicht direkt, sondern nur als gewaltige Lichtvision geschildert.²⁴ Flaxman fand keinen Weg, dies unmittelbar umzusetzen. Er zeigt uns den triumphierenden Christus. Zunächst (Mannheim Blatt 6, Abb. 12) dachte er an einen jugendlichen bartlosen Christus, eine apollinische Gestalt, die das aufgerichtete Kreuz umfaßt: eine deutliche Erinnerung an Michelangelos Christus in Santa Maria Sopra Minerva. Der zweite Entwurf (Blatt 32, Abb. 13) zeigt diesen Christus in fast tänzerischer Bewegung, von einer sich mächtig aufblähenden Draperie umgeben. Keiner der beiden Entwürfe vermag etwas von der Lichtvision Dantes wiederzugeben. Dies gelingt erst in der endgültigen Fassung (*Paradiso* 23, Abb. 14), in der Christus mit ausgebreiteten Armen in einer von Engeln umgebenen Mandorla steht. Die Erscheinung Christi ist das Resultat einer radikalen Vereinfachung. Bewegte Draperie sowie Körperlichkeit der Erscheinung spielen keine Rolle mehr. Ein wichtiges Resultat des Entwurfsprozesses



Abb. 9:
John Flaxman,
»The Church«, Paradiso, Blatt 11,
gestochen von Tommaso Piroli

ist die entschiedene Betonung der Flächigkeit, das Herausarbeiten geometrischer Kompositionsstrukturen.²⁵

Es ist oben gezeigt worden, daß sich Flaxman mit dem Stil der Mannheimer Skizzen an spätantiker Reliefplastik orientiert. Mit den ausgeführten Umrissen hat er sich deutlich von diesem Vorbild entfernt. Die radikale Vereinfachung, die eines der wichtigsten Kennzeichen der ausgeführten Zeichnungen ist, war nicht das Resultat der Auseinandersetzung mit der Antike, sondern der Beschäftigung mit der älteren italienischen Kunst. Seine Reisenotizen und eine große Anzahl von Skizzen, beide bislang leider nur sehr unvollkommen publiziert, belegen das intensive Studium der italienischen Kunst des Trecento und der Frührenaissance. An der Rucellai-Madonna, die damals noch Cimabue zugeschrieben wurde, bewunderte er das »beautiful, and simple face«. Über die Fresken von Taddeo Gaddi und anderen in Santa Croce schrieb er: »the compositions are distinct and striking, the perfection of the characters, the force of action and expression is astonishing«.²⁶

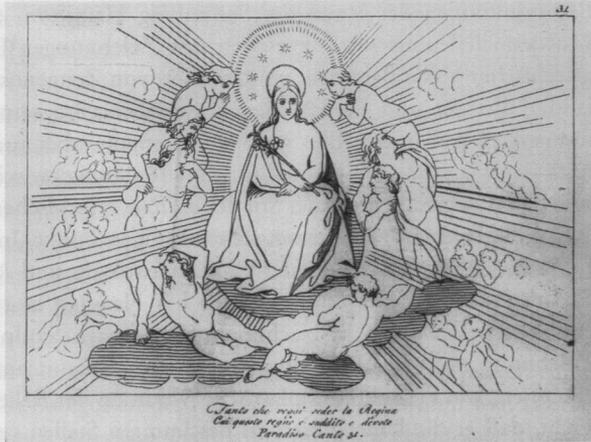
Wenn man sich auf die Suche nach möglichen Vorbildern Flaxmans in der italienischen Kunst macht, liegt es nahe, zunächst auf die Dante-Illustrationen des 14. und 15. Jahrhunderts zu blicken.²⁷ Doch hier läßt sich kaum Vergleichbares finden. Bedeutende Illustrationszyklen wie derjenige Botticellis sind Flaxman unbekannt geblieben.²⁸ Einzig zu den Dante-Illustrationen, die Signorelli in den Sockel der Brizio-Kapelle in Orvieto einfügte, gibt es Beziehungen, die vor allem Figurenmotive betreffen.²⁹ Die Bestrafung der Hochmütigen (*Purgatorio* 15) ist ein Beispiel dafür. Auch in Signorellis Darstellungen des Weltgerichts wird man einzelne Motive finden, die in Flaxmans Zeichnungen wiederkehren. Den Figurenstil Signorellis hat Flaxman jedoch nicht übernommen. Hier orientierte er sich an der Kunst der Frührenaissance.

Ein Künstler, den Flaxman in Florenz besonders intensiv studierte, war Fra Angelico. Wenn man den »Triumph Christi« mit Christusdarstellungen Fra Angelicos vergleicht, etwa mit dem Gerichtsalter in S. Marco, wird der Zusammenhang in der Bildanlage wie im Figuren- und Gewandstil deutlich.³⁰ Hier fand Flaxman sein Vorbild für die Darstellung der Engel. In der Einfachheit des Gewandstils, die sich immer wieder in den Hauptfiguren zeigt, darf man Erinnerungen an die Fresken Masaccios erkennen. Auch die Pla-

Abb. 10:
John Flaxman,
Maria mit knienden Engeln,
Entwurf zu *Paradiso*, Blatt 31,
Mannheim, Kunsthalle,
Inv. 2279, Blatt 16



Abb. 11:
John Flaxman,
»The Virgin Mary«,
Paradiso, Blatt 31,
gestochen von
Tommaso Piroli



stik, insbesondere das Werk Ghibertis kann herangezogen werden. In den Engelsdarstellungen der Paradiestür beispielsweise finden sich Gewandmotive, die in den Stichen des *Paradiso* wiederkehren.

Diese Vergleiche, die sich durchaus fortsetzen ließen, mögen hier genügen. Man kann feststellen, daß es in Flaxmans Dante-Illustrationen zwar keine direkten formalen oder motivischen Übernahmen aus Werken der italienischen Kunst des 14. und frühen 15. Jahrhunderts gibt, aber sehr deutliche Anklänge in der Bildanlage und der Figurengestaltung.

Im Oktober 1793, als sich der Erfolg der Illustrationsserien bereits ankündigte, schrieb Flaxman an William Hayley: »My view does not terminate in giving a few outlines to the world; my intention is to show how any story may be represented in a series of compositions on principles of the Ancients.«³¹ Diese »principles of the Ancients« hat er offensichtlich nicht so aufgefaßt, wie man es von einem Adepten Winckelmanns erwarten würde. Zwar waren »edle Einfalt« und »stille Größe« auch für Flaxman die Begriffe, mit denen sein Kunstideal beschrieben werden konnte. Seine Notizen belegen vielfach, daß

»simplicity« für ihn das wichtigste Kriterium der Beurteilung von Kunst war, doch diese Einfachheit fand er nicht so sehr bei den Griechen wie in der frühen italienischen Kunst. Sie ist im Prozeß der Ausarbeitung der Dante-Illustrationen das prägende Paradigma der »simplicity« geworden.

Diese Verbindung ist schon von den Zeitgenossen registriert worden. Joseph Farington hat in seinen Diarien von 1806 die Umrißstiche als »a Mixture of the Antique and the Gothic« bezeichnet.³² Goethe erkannte in den Dante-Illustrationen »eine Gabe, sich in den unschuldigen Sinn der ältern italienischen Schule hineinzusetzen, ein Gefühl von Einfachheit und Natürlichkeit«.³³

Die Feststellung dieser Zusammenhänge steht in einem gewissen Widerspruch zu gängigen Thesen von der Genese des Umrißstils.³⁴ Er wird, wie vorhin schon angedeutet, üblicherweise von der griechischen Vasenmalerei und dem im 18. Jahrhundert entwickelten Stil der Antikenreproduktion hergeleitet, wie er sich schon in den Illustrationen zu Winckelmanns »*Monumenti antichi inediti*« von 1767 findet, vor allem aber in den Reproduktionen der Vasen der Sammlung Hamilton, die 1791–95 publiziert wurden. Daß jedoch Unterschiede zwischen den Zeichnungen Flaxmans und dem Zeichenstil griechischer Vasen bestehen, wurde schon von Zeitgenossen entdeckt. George Cumberland, Dilettant und Freund Blakes, verfaßte 1796 seine *Thoughts on Outline*. Darin moniert er, daß in den Illustrationen Flaxmans, aber auch den Tischbein-Zeichnungen nach den Hamilton-Vasen die Linienbreite ständig zwischen schmal und breit schwankte und daß dies gerade nicht der Stil der *outlines* griechischer Vasen sei.³⁵

Cumberland trifft hier einen sehr wichtigen Punkt. In der Tat ist die Variabilität der Linienbreite ein entscheidendes Charakteristikum und Ausdrucksmittel der Illustration Flaxmans. Diese Stileigentümlichkeit hat Flaxman in seinen Zeichnungen allmählich entwickelt. Vor allem in Nachzeichnungen nach Skulpturen, wie beispielsweise einer Zeichnung nach der Kreuzabnahme Nicola Pisanos am Dom zu Lucca,³⁶ kann man erkennen, wie Flaxman das plastische Volumen des Reliefs dadurch wiederzugeben versucht, daß er die Umrißlinien an bestimmten Stellen verstärkt. Der verbreiterte Strich signalisiert zugleich den Körperschatten und den Schatten auf dem Reliefgrund. Die Breite des Striches deutet stärkeres oder schwächeres Hervortreten des Körpers an. Auf manchen Blättern kann der Strich so dünn werden, daß er fast verschwindet: Als Beispiel kann auf den triumphierenden Christus (*Paradiso* 23, Abb. 14) oder auf das merkwürdige Blatt der »pargoli innocenti« (*Purgatorio* 10) verwiesen werden.

Die griechischen Vasen können kein Vorbild für diese Behandlung des Strichs bieten. Wenn man in einem Gedankenexperiment das mit den *outlines* gegebene Bild zurückübersetzt in eine körperlich-plastische Erscheinung – die Abnahme der Linienstärke signalisiert Abnahme der Plastizität: je dicker die Linie, desto stärker hervortretend der von ihr bezeichnete Gegenstand, dann ergibt sich eine vielleicht überraschende Parallele. Die Gruppen der Engel um den triumphierenden Christus beispielsweise lassen sich dann unmittelbar mit den Engelsgruppen der »Paradiestür« Lorenzo Ghibertis vergleichen.³⁷ Der von Flaxman entwickelte Umrißlinienstil ist eine Adaption und Umsetzung des *rilievo schiacciato* der Frührenaissance. Während sich im klassischen Relief die Bildwelt vom Reliefgrund als der Null-Ebene, hinter die nicht zurückgegangen werden kann, nach vorne hin aufbaut, scheint sich das *rilievo schiacciato* von einer imaginären optischen Ebene in die Tiefe zu erstrecken. An die Stelle der an den Figuren meßbaren Tiefe des

klassischen Reliefs tritt eine Vorstellung von Räumlichkeit, die den konkreten Reliefgrund überspielt. Das Relief schließt sich der Bildvorstellung von der *finestra aperta* an.³⁸ Diese imaginäre Räumlichkeit des *rilievo schiacciato* vermitteln auch die ausgeführten Umrißzeichnungen Flaxmans. Die Mannheimer Skizzen dagegen haben sich teils am klassischen Reliefstil orientiert, teils haben sie eine »malerische« Auffassung des Bildraums bewiesen. Möglicherweise lag in dieser Unentschiedenheit ein die Entwicklung vorantreibendes Element, denn in der am *rilievo schiacciato* orientierten Auffassung wird der Widerspruch zwischen beiden Auffassungen aufgehoben.

Es ist festzustellen, daß der Linienstil in seiner Konzeption und Realisation als eine Synthese von Antike und Frührenaissance zu werten ist. Die »principles of the Ancients«, nach denen Flaxman zu arbeiten behauptete, waren nicht nur diejenigen der Antike, sondern auch die der »alten« Italiener. Das war eine Synthese, von der man nicht sagen kann, daß sie auf der Hand lag. Sie ist aus dem bildnerischen Denken eines Bildhauers hervorgegangen, der in Kategorien des Reliefs zu denken gewohnt war. Damit unterscheiden sich seine *outlines* auch von denjenigen seiner zahllosen Nachfolger. Gerade in dem erläuterten latenten Reliefcharakter liegt ein entscheidender Unterschied zu deutschen Umrißlinien-Zeichnungen wie der Genoveva-Zyklus der Brüder Riepenhausen oder die Faust-Illustrationen von Retsch, die in den Kategorien der Malerei konzipiert wurden.

Goethe, der Flaxman als »Abgott aller Dilettanten« recht kritisch betrachtete, bezeichnete seine Illustrationsweise als »glückliche Skizze«, die alles andere als vollendet sei: »Wie viel wäre noch an der Komposition zu rücken und zu bessern und, bei einer sorgfältigen Ausführung, an Form, Charakter usw. zu gewinnen gewesen.«³⁹ Sarah Simmons hat in ihrer Dissertation über *Flaxman and Europe* diesen Gedanken aufgegriffen und den skizzenhaften Charakter der Flaxman-Illustrationen betont: »The provocative simplicity of Flaxman's Outlines was [...] that of unfinished work [...].«⁴⁰ Auch wenn im Englischen »outline« die Bedeutung von »sketch« haben kann, glaube ich nicht, daß man damit der Eigenart der Illustrationen Flaxmans gerecht wird. Sie sind alles andere als Skizzen, flüchtiges Festhalten eines Gedankens oder einer Vorstellung, sondern das Resultat eines reflektierten Abstraktionsvorganges. Flaxmans Ziel war die »beautiful distinctness«, die er gerade an den frühen Italienern bewunderte. Die Einfachheit und Bestimmtheit fand er nicht nur in der Formensprache, sondern auch in der Art, wie sie die *storia*, die Geschichte in ihren Bildern, anlegten und die intendierten Lehren verdeutlichten.⁴¹



Abb. 12: John Flaxman, Christus mit dem Kreuz, Entwurf zu Paradiso, Blatt 23, Mannheim, Kunsthalle, Inv. 2279, Blatt 32



Abb. 13:
John Flaxman,
Christus mit dem Kreuz
und anbetende Engel,
Entwurf zu *Paradiso*,
Blatt 23, Mannheim,
Kunsthalle,
Inv. 2279, Blatt 32

In einer Rezension der französischen Gesamtausgabe der Illustrationen Flaxmans hieß es 1833: »C'est l'art réduit à sa plus simple expression.«⁴² Die Einfachheit war, das zeigt sich im Vergleich mit Vorarbeiten wie den Mannheimer Skizzen, nicht ein Stehenbleiben bei einem vorläufigen Stadium der Zeichnung, sondern Ergebnis der Reduktion auf das Wesentliche. Mit ihrer Bestimmtheit in Beschränkung vermochten sie das aktive Sehen des Betrachters weit mehr als herkömmliche Illustrationen zu stimulieren. Dies hatte August Wilhelm Schlegel in seiner begeisterten Rezension der Dante-Illustrationen als deren besondere Leistung hervorgehoben, aber er verkannte deren Charakter, als er schrieb, daß hier die Kunst »bei den ersten leichten Andeutungen« stehengeblieben sei und deshalb »auf eine der Poesie analogere Weise« wirke.⁴³ Gerade die Bestimmtheit der Linien gibt den Assoziationen die richtige Richtung. In der Bestimmtheit, dem klaren Bezug zur Bildfläche, erhielt zugleich die Tendenz zur Autonomie der Linie ein besonderes Gewicht, so daß von dieser Seite her der Anspruch des Kunstcharakters der Illustrationen gestärkt wurde.

In der Durchsetzung des Umrißlinienstils spiegelt sich der Erfolg und die europaweite Wirkung der *outlines* von Flaxman wider. Darin liegt aber ihre Wirkung nicht allein. Wie eingangs schon angedeutet wurde, hat Flaxman mit den Illustrationen zur *Divina Commedia* wesentlich zur Wiederentdeckung Dantes beigetragen. Damit hat er zugleich geholfen, den Zugang zum Verständnis des italienischen Mittelalters zu öffnen. Abschließend ist noch einmal kurz auf die Rezeptionsgeschichte Dantes im 18. Jahrhundert zurückzukommen. 1780 veröffentlichte der Ire Martin Sherlock seine *Letters from an English traveller*, in denen er mit Dantes Werk streng ins Gericht ging. Die *Divina Commedia*, liest man dort, »must be considered as a mass of various kind of knowledge gothically heaped together, without order and design. Take away from the Divine Comedy five or six beautiful passages, and four or five hundred fine verses, what remains is only a tissue of barbarisms, absurdities and horrors.«⁴⁴ Sherlock wiederholt die Vorbehalte, die zuvor schon französische und italienische Autoren gegenüber Dante vorgebracht hatten, darunter kein geringerer als Voltaire. Bezeichnend für die Kritik der Aufklärung ist das Urteil Saverio Bettinellis. Dante »grande ebbe l'anima, e l'ebbe sublime, l'ingegno

Abb. 14:
John Flaxman,
»The Triumph of Christ«,
Paradiso, Blatt 23,
gestochen von
Tommaso Piroli



acuto e fecondo, la fantasia vivace e pittoresca«, doch alles das kann nicht den entscheidenden Fehler aufwiegen: »A Dante null'altro mancò che buon gusto, e discernimento nell'arte.«⁴⁵

Flaxman stellte sich mit seinen Dante-Illustrationen gegen ein verbreitetes Vorurteil der Zeit. Den Erfolg, den sein Beitrag zur Rehabilitation Dantes hatte, hätte eine Neupublikation älterer Illustrationsfolgen, selbst derjenigen Botticellis, damals nie haben können. Das Geheimnis des Erfolges liegt in der unerwarteten Synthese von Antikem und Italienischem, mit der gerade das zusammengeführt wurde, was eine Generation zuvor noch als unüberbrückbarer Gegensatz gegolten hatte. Der Anteil des Antikischen darf dabei nicht gering geschätzt werden, denn durch ihn wurde Dante mit den Mitteln der Kunst in den Rang eines Klassikers erhoben, gleichzusetzen mit Homer und Hesiod. Andererseits wäre eine ganz an der antiken Skulptur und Zeichnung orientierte Darstellungsweise, wie sie sich in den Mannheimer Zeichnungen widerspiegelt, kaum so erfolgreich gewesen. Das Amalgam von Antike und italienischem Mittelalter kam den Kunsterwartungen der Zeit entgegen und vermochte zugleich etwas vom immer noch fremdartigen Charakter Dantes zu vermitteln. Die ungewöhnliche Synthese war es, die den Blick für die fremde Welt mittelalterlicher Dichtung und Kunst öffnete. Gleichwohl kann man nicht ohne eine gewisse Verwunderung feststellen, daß mit seiner konsequenten Erfüllung der Grundforderung nach Simplizität letztlich die Antike, die doch eigentlich Vorbild und Maß des Klassischen sein sollte, aus dem Klassizismus verdrängt wird.⁴⁶ Flaxmans Synthese sollte Anlaß sein, weiter über unseren Begriff des Klassizismus zu reflektieren.

Anmerkungen

- 1 In der Literatur kann nur ein Exemplar dieser Auflage nachgewiesen werden: Bentley, Gerald E., Notes on the Early Editions of Flaxman's Classical Designs, in: Bulletin of the New York Public Library, 68, 1964, S. 277–307 und 361–383, hier S. 369f. Über Leben und Werk von Flaxman informiert: Irwin, David G., John Flaxman, 1755–1826. Sculptor, illustrator, designer. London 1979; vollständige Folge von Abbildungen der Dante-Illustrationen Flaxmans bei: Gizzi, Corrado (Hrsg.), Flaxman e Dante. Ausst. Kat. Casa di Dante in Abruzzo (Castello Gizzi)/Pescara (Torre de' Passeri) 1986. Mailand 1986, S. 151–189.
- 2 Schlegel, August Wilhelm, Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse, in: Athenäum, Bd. 2, 1. Stück. Berlin 1799, S. 193–246; Goethe, Johann Wolfgang von, Über die Flaxmanischen Werke, in: ders., Werke-BA, Bd. 19, 1973, S. 285–291. Der auf den 1. April 1799 datierte Text Goethes wurde erst 1896 im 47. Band der Weimarer Ausgabe erstmals veröffentlicht.
- 3 Symmons, Sarah, Flaxman and Europe. The Outline Illustrations and their Influence (Outstanding Theses from the Courtauld Institute of Art). New York u.a. 1984.
- 4 Zur Dante-Rezeption in England: Dédéyan, Charles, Dante dans le Romantisme anglais. Paris 1983, S. 97–101; Pite, Ralph, The Circle of Our Vision. Dante's Presence in English Romantic Poetry. Oxford 1994. Pite widmet das zweite Kapitel S. 38ff. den Dante-Illustrationen von Füssli und Blake. Auf Flaxman geht er dabei nur am Rande ein.
- 5 Gizzi, Corrado (Hrsg.), Füssli e Dante. Ausst. Kat. Mailand (Brera) 1985. Mailand 1985.
- 6 Eine Übersetzung des *Inferno* wurde 1782 von Charles Rogers publiziert. Ihr folgte 1785 *A translation of the Inferno of Dante Alighieri in English verse* von Henry Boyd, der 1802 die erste Gesamtübersetzung vorlegte. In Deutschland wurde die erste vollständige Übersetzung 1807 von Kannengießer veröffentlicht.
- 7 Vgl. Symmons 1984, wie Anm. 3, S. 100ff.
- 8 Watkin, David, Thomas Hope (1769–1831) and the Neoclassical Idea. London 1968. S. 128.
- 9 Symmons 1984, wie Anm. 3, S. 100.
- 10 Bentley 1964, wie Anm. 1, S. 369ff.
- 11 Möller, Joachim, Dante, englisch, in: Malke, Lutz S. (Hrsg.), Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten. Ausst. Kat. Berlin (Kupferstichkabinett) 2000. München/Leipzig 2000, S. 155.
- 12 Symmons 1984, wie Anm. 3, S. 85ff.
- 13 Rosenblum, Robert, The International Style of 1800. A Study in Linear Abstraction. Diss. New York 1956, New York 1981, S. 88ff.
- 14 Wark, Robert J., Drawings in the Huntington Collection. San Marino (California) 1970, S. 31f. »Illustration to Dante's Divine Comedy – Beatrice, Lucia, Dante, and Virgil«.
- 15 »St. Ethelburga with her chaplain St. Paulinus of Rochester, bringing Christianity to Northumbria«, Cambridge, Fitzwilliam Museum; Irwin 1979, wie Anm. 1, S. 17, Abb. 20.
- 16 Vgl. den Entwurf zu »The Departure of Briseis from the Tent of Achilles« in der Huntington Library, San Marino: Irwin 1979, wie Anm. 1, S. 72f., Abb. 89.
- 17 »Die Apothesoe des Homer«: s. Hofmann, Werner (Hrsg.), John Flaxman – Mythologie und Industrie. Ausst. Kat. Hamburg (Kunsthalle) 1979. München 1979, S. 76, Nr. 32a und b. Die Vorlage fand Flaxman bei: D'Hancarville, Pierre François, Antiquités Étrusques, Grèques et Romaines tirées du Cabinet de M. Hamilton. Neapel 1766/67, Bd. 3, Tafel 31; s. Irwin 1979, wie Anm. 1, S. 24, Abb. 29.
- 18 Die Skizzenbücher wurden aufgelöst, die Einzelblätter werden als geschlossene Konvolute aufbewahrt: Mannheim, Kunsthalle, Inv. 2279 und 2280.
- 19 Schulte-Arndt, Monika, Vom Klassizismus zur Spätromantik : Zeichnungen und Aquarelle 1770–1860, in: Fath, Manfred (Hrsg.), Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim Bd. 1/2. Berlin 1997; den Hinweis auf die Mannheimer Skizzenbücher fand ich bei: Volkman, Ludwig, Dantezeichnungen aus dem Nachlaß des Prinzen Johann Georg zu Sachsen, Deutsches Dante-Jahrbuch, 22, 1940, S. 48.
- 20 Bei der Bezeichnung der Stiche übernehme ich die Numerierung von Gizzi 1986, wie Anm. 1, die mit den in den späteren Auflagen in die Platten gravierten Nummern übereinstimmen.
- 21 Dante, Paradiso XXVI, 1ff.: »Mentr'io dubbiava lo viso spento / De la fulgida fiamma che lo spense / Uscì un spiro che mi fece attento.«
- 22 Vgl. z.B.: »Tod des Orpheus«, Zeichnung von ca. 1791 nach einem Sarkophagrelief der Sammlung Giustiniani in der Withworth Art Gallery, University of Manchester; s. Irwin 1979, wie Anm. 1, S. 45, Abb. 53.

- 23 »Apollo und Marpessa«, Marmor, um 1790, London, Royal Academy of Arts; s. Hofmann 1979, wie Anm. 17, S. 122, Nr. 121 (dort fälschlich »Marpesia« geschrieben).
- 24 Paradiso XXIII, 38–33: »Vid'io sopra migliaia di lucerne / Un sol, che tutte quante l'accendea, / Come fa il nostro le viste superne; / E per la viva luce trasparea / La lucente sustanza tanto chiara / Nel viso mio, che non la sostenea.« (So sah ich unter tausenden von Lichtern / Ein sonnenlicht, das sie zum Leuchten brachte / Wie unsre Sonne alle anderen Sterne; / Und durch das helle Licht ist durchgebrochen / Die leuchtende Gewalt mit solcher Klarheit / Daß sie mein Auge nicht ertragen konnte.)
- 25 Einen weiteren Beleg dafür bieten Entwurf Mannheim Blatt 42 und Ausführung von Blatt Paradiso 13, in dem die Erscheinung der Trinität dargestellt wird. Bemerkenswert ist, wie die Figurengestaltung dem geometrischen Schema unterworfen und in die Fläche eingebunden wird.
- 26 Irwin, David, Flaxman: Italian Journals and Correspondence, in: Burlington Magazine, 101, 1959, S. 214 f.
- 27 Brieger, Peter, Millard Meiss und Charles S. Singleton: Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy, 2 Bde. Princeton 1969.
- 28 Schulze Altcapenberg, Hein-Th. (Hrsg.), Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Ausst. Kat. Berlin (Kupferstichkabinett) 2000. Ostfildern-Ruit 2000.
- 29 Gizzi, Corrado, Signorelli e Dante. Ausst. Kat. Casa di Dante in Abruzzo (Castello Gizzi) 1991. Mailand 1991.
- 30 Fra Angelico, »Jüngstes Gericht«, Florenz, Museo di San Marco; s. Pope-Hennessy, John, Fra Angelico. London 1972, S. 192; vgl. Irwin 1979, wie Anm. 1, S. 95 ff.
- 31 Symmons 1984, wie Anm. 3, S. 60.
- 32 Zit. nach Rosenblum, Robert, Transformations in Late Eighteenth Century Art. Princeton 1969, S. 167.
- 33 Goethe, wie Anm. 2, S. 285.
- 34 Z.B.: Lexikon der Kunst, Bd. 2, Leipzig 1989, S. 526.
- 35 Cumberland, George, Thoughts on Outline, Sculpture, and the System that Guided the Ancient Artists in Composing their Figures and Groupes. London 1796, zit. nach Irwin 1979, wie Anm. 1, S. 82.
- 36 »Deposition, after Nicolo Pisano«, London, Victoria and Albert Museum; s. Irwin, 1979, S. 40, Abb. 45.
- 37 So z.B. die Gruppen in der »Erschaffung von Adam und Eva« oder »Moses«; s. Krautheimer, Richard, Lorenzo Ghiberti. Princeton 1970, Abb. 82 und 102.
- 38 Begriff und Definition des Bildes als offenes Fenster erstmals bei Leon Battista Alberti: De Pictura, I, 19, in: ders., Opere volgari, Bd. 3, hrsg. von Cecil Grayson. Bari 1973, S. 36 f.
- 39 Goethe, Johann Wolfgang von, Weimarerische Kunstaussstellung vom Jahre 1801 und Preisaufgaben vom Jahre 1802, in: ders., wie Anm. 2, S. 378.
- 40 Symmons 1984, wie Anm. 3, S. 57.
- 41 Symmons 1984, wie Anm. 3, S. 93.
- 42 Rosenblum 1969, wie Anm. 32, S. 172.
- 43 Schlegel 1799, wie Anm. 2, S. 210.
- 44 Zit nach Noyer Weidner, Alfred, Das Danteverständnis im Zeitalter der Aufklärung, in: Deutsches Dante-Jahrbuch, 38, 1960, S. 112–134, hier S. 120.
- 45 Bettinelli, Saverio, Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante. Venezia 1758.
- 46 Dazu vgl. Rosenblums Kapitel: »Towards the Tabula Rasa«, Rosenblum 1969, wie Anm. 32, S. 146–191.