

Von der Ausdruckskraft der Linie: Tischbein, Flaxman und die Ästhetik des Umrißstiches

Als Apelles nach Rhodos kam, um seinen Malerkollegen Protogenes kennenzulernen, fand er in dessen Werkstatt lediglich eine leere, zur Bemalung vorbereitete Tafel. Auf die Frage einer Bediensteten, wessen Ankunft sie dem Protogenes bei seiner Rückkehr melden solle, nahm Apelles einen Pinsel und malte eine Linie von höchster Feinheit auf die Tafel. „Diesen“ gab er darauf zur Antwort. Protogenes erkannte bei seiner Heimkehr an der Linie sofort die Hand des Apelles. Er zog eine weitere Linie auf die Fläche und ging mit der Bemerkung, man solle dem Besucher sagen, der sei es, den er suche. Bei seinem zweiten Besuch in der Werkstatt nahm Apelles diesen eigenartigen Wettstreit auf und durchzog die beiden Linien mit einer noch feineren Linie, die sich nicht mehr vervollkommen ließ. Protogenes gab sich geschlagen. Die Tafel wurde daraufhin als Beispiel höchster künstlerischer Raffinesse ausgestellt. Erst beim Brand von Caesars Haus in Rom wurde sie zerstört.

Diese Anekdote, die Plinius in seiner *Historia Naturalis* überliefert (35, 81–83), gehört spätestens seit der Renaissance zu den häufig zitierten Zeugnissen über die Großartigkeit der griechischen Malerei.¹ An anderer Stelle lobte Plinius auch die Linienkunst des Parrhasios (nat. 35, 67. 68). Er habe „in den äußeren Umrißlinien die größte Vollkommenheit erreicht“. Was die Perfektion der Umrißlinien bedeutet, erläutert Plinius anschließend: „Dies gilt als die äußerste Feinheit der Malerei (*picturae summa subtilitas*). Den Körper und die Innenfläche der Gegenstände zu malen, ist sicherlich eine große Leistung, worin aber auch viele Ruhm erlangt haben; die Konturen der Körper zu zeichnen und dort, wo die Malerei aufhört, richtig abzusetzen findet man selten im Verlauf der Kunst“. Es folgt eine Beschreibung der Eigenschaften dieser Konturlinien: „Der Kontur muß nämlich um sich selbst herumlaufen und so aufhören, daß er anderes erwarten läßt und hinter sich auch das zeigt, was er verbirgt“.² Schließlich bemerkt Plinius, daß noch viele Spuren von Parrhasios' Stift auf Tafeln und Pergamenten existieren, das heißt also zeichnerische Entwürfe von seiner Hand, die den Künstlern von Nutzen seien.

Diese Überlieferungen aus dem klassischen Altertum waren die Referenztexte für Künstler und Kunsttheoretiker der Neuzeit, wenn es um Zeichnung, Linie und Kontur ging. Vielfach wurden sie herangezogen,

um zu belegen, daß bei der Gestaltung der Gemälde den Umrissen der Gegenstände die vorrangige Aufmerksamkeit der Künstler gebühre, vor dem Kolorit der Oberflächen.³ Trotz solcher Wertungen wurden Zeichnung und Umriß jedoch über lange Zeit hinweg lediglich als Vorstufe oder Teilaspekt eines auszuführenden oder ausgeführten Gemäldes angesehen. In der Zeit um 1800 läßt sich dagegen eine Verselbständigung der Umrisse als Kunstform beobachten, die mit einem tiefgreifenden Wandel der Auffassung, was bildende Kunst leisten kann, einherging.⁴ Auf den Anteil, den die Beschäftigung mit der Antike an diesem Prozess hatte, möchte ich im Folgenden einige Schlaglichter werfen.

Eine der folgenreichsten Horizonterweiterungen der Altertumskunde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellte neben der Publikation der klassischen Architektur Athens durch James Stuart und Nicholas Revett die Entdeckung der griechischen Vasenmalerei als Kunstgattung dar. Die nur selten gut erhaltenen bemalten Keramikgefäße waren bis dahin ebenso wie die schwer erreichbaren Monumente Griechenlands weitgehend unbeachtet geblieben. Erst die zunehmende Ausgrabungstätigkeit während des 18. Jahrhunderts in Süditalien brachte große Mengen von antiken Vasen ans Licht, die jedoch zunächst in lokalen Sammlungen keine größere Aufmerksamkeit erlangten. Es dauerte bis in die 60er Jahre des Jahrhunderts bis diese Schätze durch die Publikationen der Sammlungen des britischen Gesandten in Neapel, Sir William Hamilton, einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert wurden. Nachdem seine erste Vasensammlung in der aufwendig kolorierten Ausgabe durch Pierre François d'Hancarville seit 1767 europaweites Aufsehen erregt und eine Mode *à la grecque* ausgelöst hatte,⁵ folgte in den 90er Jahren die Publikation seiner zweiten Sammlung, die einen völlig anderen Charakter aufwies.⁶ Im ersten Werk waren die antiken Vasen noch in mehreren Arten dargestellt worden. Es gab Ansichten der ganzen Gefäße, Profilzeichnungen mit Maß- und Proportionsangaben sowie die Wiedergaben der Figurenbilder in prachtvollen ornamentalen Rahmen. Gerade bei diesen Blättern läßt sich zwar bereits die Tendenz beobachten, die bildlichen Darstellungen unabhängig von den Gefäßen wahrzunehmen, doch wurde zumindest versucht, durch die farbige Fassung dem Aussehen der Vasenbilder zu entsprechen. Auf den Tafeln der späteren Publikation, für die der Maler Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, damals Direktor der Neapler Kunstakademie, verantwortlich war, wurden die Gefäße als Bildträger fast vollständig vernachlässigt. Lediglich die figurlichen Darstellungen wurden in einfachen rechteckig

gerahmten Bildfeldern wiedergegeben. Dabei verzichtete man zudem auf die Farbe. Die Bildvorlagen der Gefäße wurden auf reine Umrißstiche reduziert.

Warum diese extreme Reduktion, oder sollte man besser sagen Konzentration? Um auf diese Frage eine Antwort zu geben, müssen wir uns die Entstehungsgeschichte dieser Publikation genauer ansehen: Das erste Vasenwerk, das William Hamilton initiiert hatte, war zwar außerordentlich erfolgreich, es entsprach allerdings seinen ursprünglichen Intentionen nur bedingt. Seine Absicht war es gewesen, den Künstlern und Kunsthandwerkern seiner Zeit, Vorbilder für eine Erneuerung des, wie er meinte, guten Geschmacks zu liefern. Zwar hat die Publikation durchaus diese Wirkung gehabt, doch war das Werk für die eigentliche Zielgruppe viel zu aufwendig und zu teuer geworden. Hamiltons Autor und Herausgeber d'Hancarville hatte die prachtvolle Ausstattung und den ausschweifenden Text vor allem dazu benutzt, sich als Antikenkenner in eine Reihe mit Bernard de Montfaucon, dem Grafen Caylus oder Johann Joachim Winckelmann zu stellen, und sich damit für weitere Geldgeber interessant zu machen. Als Konsequenz aus diesem für Hamilton nicht nur ärgerlichen sondern auch teuren Unternehmen gab er die Konzeption der zweiten Vasenpublikation in den Jahren seit 1791 nicht mehr aus der Hand. Die Gestaltung der Tafeln oblag dem bereits erwähnten Tischbein, die Erläuterungen zu den einzelnen Vasenbildern übernahm der russische Konsul in Neapel Andrej d'Italinsky, und Hamilton selbst verfaßte eine ausführliche Einleitung. Ein Grund für die Ausführung der Abbildungen als Umrißstiche dürfte die Absicht gewesen sein, die zweite Vasenpublikation auf diese Weise preiswerter zu machen als die erste.⁷ Hamilton nennt in seinem Text auch für das zweite Werk die Vorbildfunktion für die zeitgenössischen Künstler als wichtiges Anliegen. Die Stichsammlung sollte ein allgemein zur Verfügung stehendes Musterbuch für künftige Gestaltungen werden.⁸ Vor allem diesem Zweck dienten die wenigen Tafeln am Schluß der Bände, auf denen jeweils verschiedene Vasenformen und Ornamente zusammengestellt wurden.⁹ Doch war dieser praktische Aspekt nur ein Grund für die Beschränkung auf die Umrißtechnik. Ein weiterer, nicht zu unterschätzender, hing mit der theoretischen Beurteilung der Vasenbilder zusammen. In Hamiltons Text ist er nur implizit zu finden,¹⁰ doch zeigen Äußerungen von Tischbein über seine Arbeit, wie die Umrißstiche verstanden werden sollten. In seiner Korrespondenz mit Carl August Böttiger, dem Herausgeber einer deutschen Parallelversion des Vasenwerks, sah sich der Maler

gezwungen, seine Gestaltung zu verteidigen. Böttiger hatte nämlich angemahnt, daß die Abbildungen in dieser reduzierten Form nicht nach dem Geschmack der breiten Käuferkreise seien. Er schreibt: „Unser Publicum [...] will ausgesuchte Kupferstiche. Die bloßen Umrisse und wenn sie Parhasios und Zeuxis selbst gemacht hätten, haben für das ungeübte Auge nicht sinnliche Masse genug.“¹¹ Tischbein erwiderte darauf, daß man das Publikum durch entsprechende Erklärungen auf die Schönheit dieser Arbeiten hinweisen müsse, da die Meisten „an schattierte Kupferstiche gewöhnt sind, die doch bei weitem nicht so schön sind als diese griechischen Zeichnungen.“¹² An anderer Stelle hatte er bereits geschrieben, wie er die Vasenbilder sah: „[...] es sind Zeichnungen nach den großen Malern und denen gehört die Erfindung und zierlichen Stellungen der Figuren.“¹³ Solche Äußerungen machen deutlich, auf welcher Grundlage die Entscheidung zustande kam, die Vasenbilder in dieser Form wiederzugeben. Die Reduktion auf die Linien sowie die Eliminierung aller Hinweise auf die Vase, von der die Darstellung stammte, sollte die ursprüngliche Komposition des vermeintlich zu Grunde liegenden, berühmten Gemäldes um so deutlicher hervortreten lassen. Ausgeblendet wurden dabei die Krümmung des Vasenkörpers, die schwarz-rote Farbigekeit und die umgebenden Ornamente. Die rechteckig gerahmten Figurenbilder sollten wie die Vorzeichnungen der antiken Maler zu ihren großen Gemälden wirken. Wie stark die Umsetzung der Vasendarstellungen in die Tafelabbildungen von diesen idealisierenden Vorgaben geprägt war, läßt sich am besten an der Gegenüberstellung von Kupferstich und Gefäß erkennen. Der Vergleich einer attischen Bauchamphora aus Hamiltons Sammlung, die sich heute in Los Angeles befindet (Abb. 1 und 2),¹⁴ mit den damals publizierten Stichen (Abb. 3 und 4) verdeutlicht beispielhaft einige der auffallendsten Veränderungen. Festzustellen ist etwa an der Darstellung des Dionysos mit einer einschenkenden Frau von der Rückseite der Vase, daß die geradlinigen und sperrig wirkenden Gewandfalten deutlich bewegter angegeben worden sind. Die für die griechischen Bilder so typische Wiedergabe der Körperkonturen unter den Stoffen ist im Stich völlig eliminiert. Anstelle der durch eine schwarze Fläche dargestellten Haarmasse auf dem Gefäß sind die Frisuren auf der Abbildung in schön geführte einzelne Strähnen aufgelöst. Die Augen als besondere Ausdrucksträger vergrößerte der Stecher und gestaltete sie nach einem einheitlichen Schema, das die zeitlich bedingten Unterschiede bei der Ausführung solcher Details in der attischen Vasenmalerei weitgehend ignoriert. Besonders auffällig ist das Bestreben, die

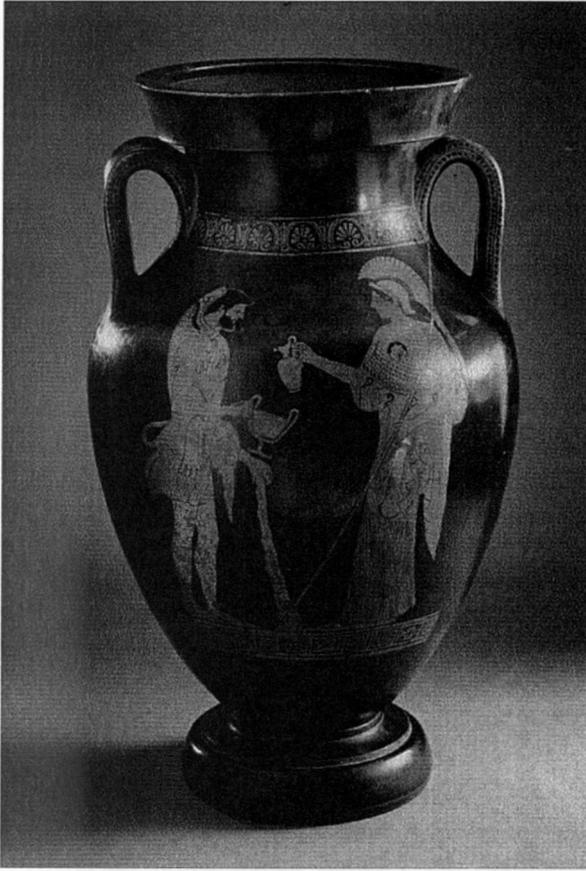


Abb. 1
Attisch-rotfigurige Bauchamphora, ca. 470-460 v. Chr., Deepdene-Maler, Los Angeles County Museum, William Randolph Hearst Collection Inv. 50.8.21, Foto © 2001 Museum Associates/LACMA.

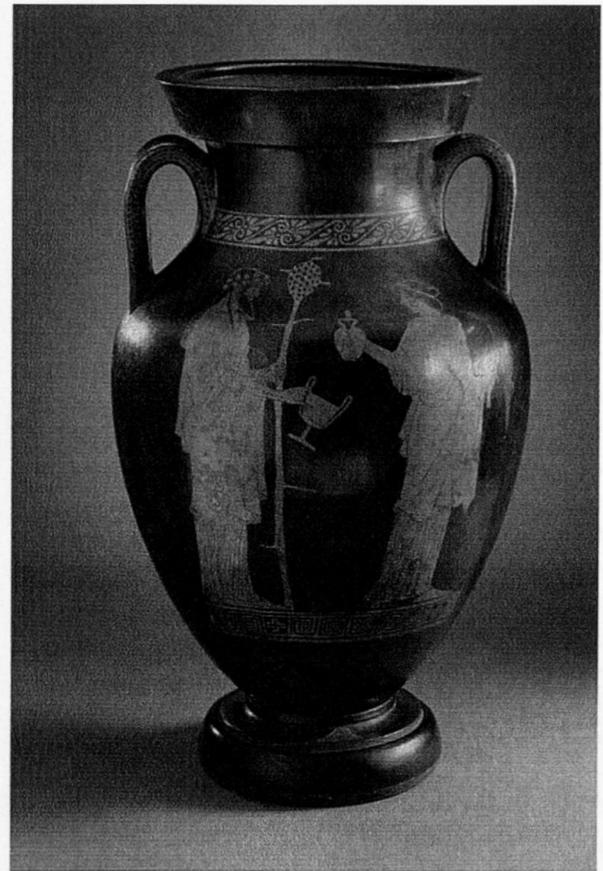


Abb. 3
Rückseite von Abb. 1.

Vasenbilder im Stich aufzuwerten, bei der Gestaltung der FüÙe. Während auf der Vase die Zehen

lediglich durch einfache Bögen angegeben sind, zeigt der Stich detailliert durchgebildete Glieder.



Abb. 2
Tischbein, wie Anm. 6, Band 2, Taf. 22.



Abb. 4
Tischbein, wie Anm. 6, Band 2, Taf. 23.



Abb. 5
Apulisch-rotfiguriger Glockenkrater, um 390 v. Chr., Taporley-Maler, University of Sydney, The Nicholson Museum Inv. 47.05, Foto © Museum.

Obwohl Tischbein und Hamilton die Originaltreue der Tafeln mehrfach besonders herausstellen, zeigt sich an den Details immer wieder, daß hier dem Anspruch, schöne und künstlerisch überragende Werke wiederzugeben, etwas nachgeholfen wurde. Tischbein hatte zunächst damit

experimentiert, die Vasenbilder auf klares Papier durchzeichnen zu lassen.¹⁵ Man kann sich vorstellen, daß die Ergebnisse ihn nicht recht befriedigten. Die Kupferstiche entstanden daraufhin durch Angel Clener,¹⁶ der die Figuren direkt von den Vasen auf die Druckplatten übertrug, und dem dabei die eine oder andere 'Verbesserung' in den Grabstichel floß. Das Beispiel eines apulischen Kelchkraters aus der Hamilton'schen Sammlung, der heute in Sydney aufbewahrt wird (Abb. 5 und 6),¹⁷ kann überdies deutlich machen, wie ungeeignet die Umrißstiche zur Dokumentation der Vasenbilder eigentlich waren.¹⁸ Die Wirkung der Figurenszenen auf den Gefäßen beruht vor allem auf dem flächigen Gegensatz zwischen den tongrundigen Gestalten und dem schwarzen Hintergrund. Die Figuren werden dadurch aus ihrer Umgebung herausgelöst und erhalten eine eigene Substanz. Bei der Wiedergabe der Darstellungen durch Umrißstiche geht dieser entscheidende Effekt verloren. Statt eine Grenze zwischen zwei farbigen Flächen zu bilden, bestehen die Konturen der Gestalten hier aus einer eigenständigen Linie auf einem durchgängig weißen Grund. Die Flächen innerhalb und außerhalb der Figuren haben damit die gleiche Wertigkeit. Die Angabe der Konturen durch Linien eröffnen zudem Möglichkeiten zu deren Gestaltung. Wie auf fast allen Stichen aus Tischbeins

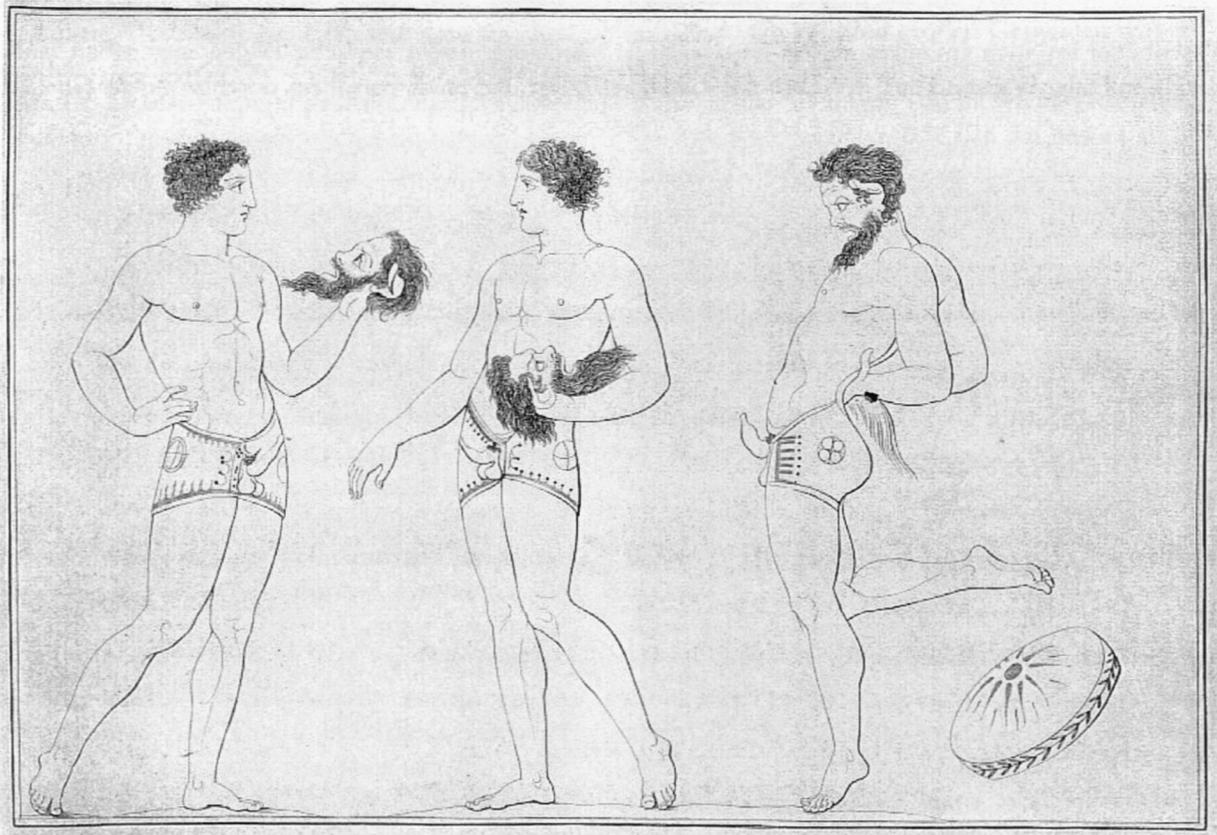


Abb. 6
Tischbein, wie Anm. 6, Band 1, Taf. 39.

Werk ist auch bei den drei Schauspielern des Kraters in Sydney zu sehen, daß jeweils die Konturen auf der rechten Seite der Figuren aus dickeren Linien bestehen. Den Darstellungen wurde damit eine Plastizität gegeben, die nichts mit den Vasenbildern zu tun hat. Eine weitere Zutat des Stechers, durch die eine verstärkt plastische Wirkung erzielt wurde, ist die unregelmäßige Bodenlinie, auf der die Schauspielerfiguren stehen. Hier sind sogar andeutungsweise Schattierungen zu beobachten. Besonders weit von den Eigenarten des Vasenbildes entfernt sich der Stich bei den Konturen der Haarpartien. Auf dem Gefäß ist die schwarze Haarfarbe von dem gleichfarbigen Hintergrund durch eine tongrundig belassene Linie getrennt. Im Umrißstich läßt sich dies nicht adäquat wiedergeben.

Tischbeins und Hamiltons Überzeugung, in den Vasenbildern Zeugnisse für die verlorene Malerei der griechischen Antike vor sich zu haben, war die konsequente Weiterentwicklung eines Urteils von Johann Joachim Winckelmann. In seiner Einleitung griff Hamilton ausführlich auf dessen Äußerungen zu den bemalten Vasen in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1764 zurück. Winckelmann hatte dort sowohl die sichere unabgesetzte Strichführung der Vasenbilder gelobt, als auch die Originalität der ständig variierten Bildmotive. Er schrieb: „Die Zeichnung auf den mehrsten Gefäßen ist so beschaffen, daß die Figuren in einer Zeichnung des Raffaels einen würdigen Platz haben könnten.“ Dieses angesichts der ‘mehrsten’ Vasenbilder etwas überschwängliche Urteil erläuterte er noch weiter: „[...] so wie in Raffaels ersten Entwürfen seiner Gedanken der Umriß eines Kopfes, ja ganze Figuren, mit einem einzigen unabgesetzten Federstriche gezogen, dem Kenner hier den Meister nicht weniger als in dessen ausgeführten Zeichnungen zeigen, ebenso erscheint in den Gefäßen mehr die große Fertigkeit und Zuversicht der alten Künstler als in anderen Werken.“¹⁹ Winckelmann folgte hier einer spätestens seit Giorgio Vasari geläufigen Einschätzung der Entwurfszeichnung als unmittelbarer Widerspiegelung der Gedanken und der Genialität des Künstlers.²⁰ Dieselbe Qualität in der Linienführung der antiken Vasenmalerei wiedergefunden zu haben, adelte diese Gattung ungemein. Die antiken Vasenbilder wurden durch Winckelmanns Einschätzung mit den hochgeschätzten Handzeichnungen der Renaissancemeister auf eine Stufe gestellt. Zusammen mit den eingangs zitierten Überlieferungen zur besonderen Aufmerksamkeit und Kunstfertigkeit der antiken Maler bei Linienführung und Kontur schien so die Verbindung zwischen den Vasenbildern und der berühmten

Malerei der Griechen besonders eng. Hamilton und Tischbein waren bestrebt, diesen Gedanken auch optisch adäquat umzusetzen. Dazu wählten sie nicht nur die Wiedergabe durch bloße Umrisse, sondern griffen auch auf die zu dieser Zeit selten verwendete Technik des Kupferstichs zurück, statt die gängige Radierung zu verwenden. Dieses Verfahren erforderte große Exaktheit beim Ziehen der Linien, die sich nicht unmittelbar korrigieren ließen.²¹ Offenbar sollte damit die größtmögliche Nähe zur Arbeitsweise der antiken Vasenmaler gewährleistet sein. Winckelmann hatte deren Fähigkeiten, ohne Änderung und Verbesserung solch vollendete Zeichnungen hervorzubringen, als besonders bewunderungswürdig hervorgehoben.²² Durch ihre durchgehenden und virtuoson Linien sollten die Umrißstiche nicht nur dem postulierten künstlerischen Wert, sondern auch der technischen Vollkommenheit der antiken Zeichnungen auf den Vasen gleichkommen.²³

Mit der großen Vasenpublikation von Hamilton und Tischbein erschien erstmals ein Werk, in dem die Umrisse als eigenständige Kunstform propagiert wurden. Sie waren zwar auch zuvor nicht unbekannt gewesen. Doch in den seltenen Fällen, in denen sie verwendet wurden, handelte es sich entweder um die Grundlagen für kolorierte Abbildungen²⁴ oder aber um preisgünstige Vereinfachungen.²⁵ Ein Beispiel dafür können die Illustrationen zu Karl Philipp Moritz’ *Götterlehre* sein, die fast gleichzeitig mit der Hamilton-Publikation 1791 erschienen.²⁶ Die dreißig Kupferstichtafeln stammen von Jean Joseph Tassaert, der sie nach Zeichnungen von Asmus Jakob Carstens anfertigte. Carstens hatte als Vorlagen vor allem antike Gemmen gewählt, von denen bereits Abbildungen existierten. Die Umsetzung in das Kleinktavformat des Buches ließ kaum eine andere Möglichkeit zu, als sie in Strichzeichnungen wiederzugeben. So wurde etwa der berühmte Stosch’sche Stein, eine etruskische Gemme mit einer Szene aus der Geschichte um die Sieben gegen Theben, in einem kaum fünf Zentimeter hohen Bildchen gezeigt. Anders als zum Beispiel bei der detailliert ausgeführten Radierung desselben Steins, die 1764 das Titelblatt von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* zierte, handelt es sich hier lediglich um eine Skizze aus meist kurzen, andeutenden Strichen. Mit den großen und schönlinigen Abbildungen aus Tischbeins Vasenwerk sind diese Illustrationen kaum zu vergleichen.

Die künstlerisch anspruchsvollen Umrißstiche nach griechischen Vasenbildern zeitigten in der Folge auf verschiedenen Ebenen eine bemerkenswerte Wirkung. Zum einen wurde die Darstellungsweise in



Abb. 7
John Flaxman, Phemios singing to the suitors, 1793, in: Flaxman, *Odyssey*, wie Anm. 30, Taf. 3.

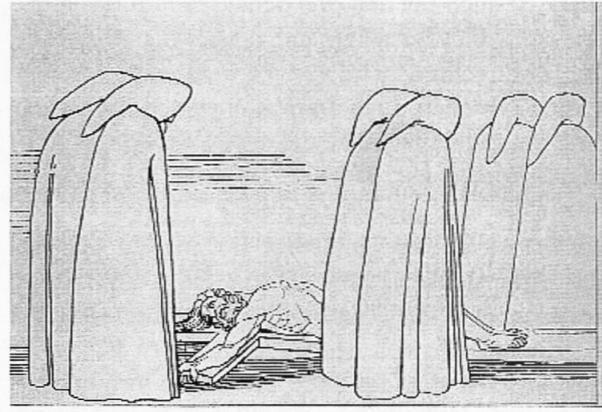


Abb. 8
John Flaxman, Hypocrites, 1793, (in: Flaxman, *Commedia*, wie Anm. 33, *Inferno* Taf. 25), nach Eugene Paul Nassar, *Illustrations to Dante's "Inferno"*, Rutherford 1994, S. 269.

den nächsten Jahrzehnten zum Standard für Abbildungen in wissenschaftlichen Werken nicht nur zu Vasen, sondern auch zur Skulptur und zu Geräten aus der Antike.²⁷ Zum andern hatten Tischbeins Tafeln zumindest mittelbar auch auf die Kunstauffassung des beginnenden 19. Jahrhunderts einen nicht unerheblichen Einfluß. Der Mittler war dabei der englische Bildhauer und Zeichner John Flaxman. Er hatte während seiner Italienreise im Herbst 1791 Hamilton und Tischbein in Neapel besucht, als letzterer gerade mit den Vasenstichen beschäftigt war.²⁸ Den Eindruck, den die Umriss auf ihn gemacht hatten, konnte er im Dezember 1792 in eigene Werke umsetzen, als eine Britin in Rom, Mrs. Hare-Naylor, Illustrationen zu den Werken Homers bei ihm bestellte.²⁹ Flaxman wählte für diese Illustrationen die gleiche Form der strengen Umriss, die er bei Tischbein gesehen hatte. Seine Entwürfe orientierten sich darüberhinaus sehr stark an der Darstellungsweise der Vasenbilder. Ein Blatt aus der Sammlung von Bildern zur Odyssee, das den Vortrag des Sängers Phemios vor den Freiern der Penelope zeigt, kann einige der Phänomene verdeutlichen (Abb. 7).³⁰ Alle Figuren sind weitgehend im Profil dargestellt. Auch kompliziertere Haltungen, wie das Umwenden des sitzenden Telemachos auf der linken Seite oder das Einschenken der Dienerin rechts, sind ohne ausgeprägte Verkürzungen konstruiert. Entsprechend der Vorgabe der Vasenbilder vermied Flaxman alle räumlichen Angaben. Perspektive ist nicht verwendet, und auch der Hintergrund bleibt leer. Symptomatisch sind der Dreifuß und die Halbfigur am linken Bildrand des Phemios-Blattes: Weder durch eine geringere Größe der Figur noch durch klare Überschneidungen wurde die räumliche Trennung von der Hauptszene deutlich gemacht. Alle Bildelemente befinden sich scheinbar gleichberechtigt auf der selben Ebene nebeneinander.

Flaxmans Intentionen für die Wahl der Umrißtechnik für diese Illustrationen glichen dabei durchaus denen von Tischbein und Hamilton. Auch er wollte mit den Umrissen ein Musterbuch für auszuarbeitende Werke liefern. Vor allem dachte er dabei an Skulpturen. Er schrieb 1793, in dem Jahr als die Stichfolgen zur Ilias und zur Odyssee erstmals auf den Markt kamen, an William Hayley: „Mein Vorhaben erschöpft sich nicht darin, der Welt ein paar Umriss zu geben. Mein Ziel ist es zu zeigen, wie jedwede Geschichte in einer Folge von Kompositionen dargestellt werden kann, entsprechend der Prinzipien der Alten; Beispiele dafür will ich, sobald ich zurück in England bin, mit Skulpturen verschiedener Art geben, [...]“³¹ Flaxmans Blätter fanden jedoch nicht nur bei Künstlern und Kunsthandwerkern sondern gerade beim breiten Publikum schnell großen Anklang. In kurzen Abständen entstanden weitere Folgen zu den Dramen des Aischylos³² und zu Dantes Göttlicher Komödie.³³ Alle wurden durch häufige Nachdrucke in Europa weit verbreitet. Was den Zeitgenossen an diesen Darstellungen gefiel, kann eine Äußerung von George Romney andeuten. Der englische Maler lobte Flaxmans Stichfolgen zur Ilias und zur Odyssee bereits im August 1793: „Es sind Umriss ohne Schatten, [...] im Stil der antiken Kunst. Sie sind einfach, groß und rein. Sie sehen aus, als seien sie in dem Zeitalter gemacht, da Homer schrieb.“³⁴ Der Reiz dieser Stiche bestand nicht etwa darin, daß sie die griechischen Helden besonders lebendig vor Augen gestellt hätten, sondern darin, daß sie in ihrer archaischen Stilisierung einer Stimmung Ausdruck verleihen konnten, die der literarischen Vorlage besonders nahe zu kommen schien. Daß Flaxman diese Anlehnung durchaus bewußt gesucht hat, wird deutlich, wenn man die Darstellungsweisen der Blätter zu antiken Stoffen mit den Dante-Illustrationen

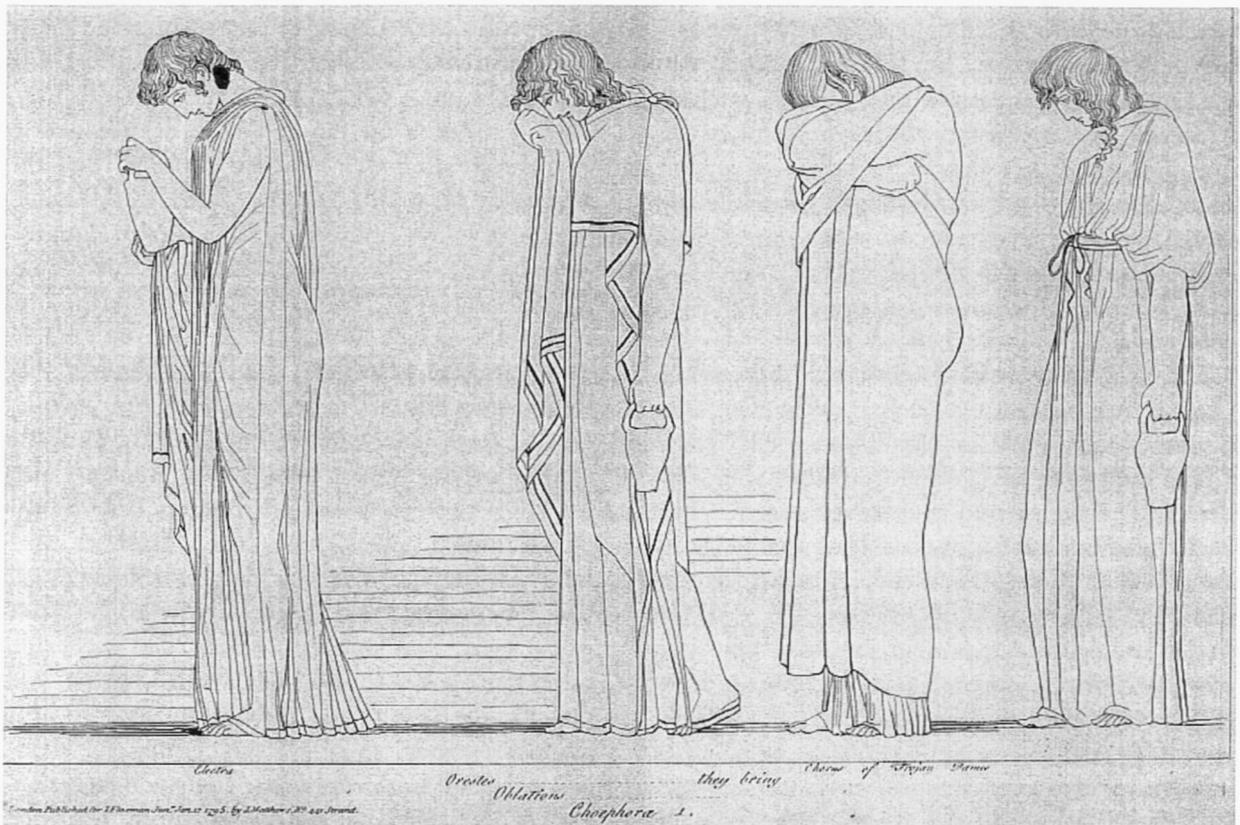


Abb. 9
John Flaxman, Choephorae 1. Orestes: "... they bring Oblations ...", 1793, in: Flaxman, Aeschylus, wie Anm. 32, Taf.

vergleicht. So wie er in jenen die flächigen Kompositionen der Vasenbilder evozierte, wählte er für diese Anklänge an die Malerei der italienischen Frührenaissance. Obwohl es sich dabei um völlig anders geartete Vorbilder handelte, ließen sich die klaren Formen und Flächen der italienischen Gemälde des 14. und 15. Jahrhunderts in den Umrißstichen ebenfalls gut wiedergeben. Ein Beispiel wie etwa der Zug der Mönche aus Flaxmans Dantezyklus kann jedoch zeigen, daß hier trotz aller Vereinfachung nicht auf räumliche Effekte verzichtet wurde (Abb. 8). Anders als in den Umrissen zur antiken Literatur sind etwa an dem liegenden Kruzifixus starke Verkürzungen zu beobachten und auch der Zug der Mönche ist durch die überschneidungsreiche Staffelung und die Verkleinerung der vordersten Figuren ausgesprochen tiefenhaltig. Solche kompositionellen Eigenarten entsprechen der Erschließung des Raumes in den altitalienischen Bildern.

Die Anlehnung an die Stilformen der strengen und als ursprünglich idealisierten Perioden der Kunst, die den Erfolg von Flaxmans Umrissen ausmachte, und die uns heutzutage als typisch klassizistisch erscheinen mag, war den zeitgenössischen Klassizisten eher ein Dorn im Auge. Ihr Anliegen war es, durch das Studium vor allem der antiken Plastik zur Darstellung einer höheren

Schönheit der Natur zu gelangen, nicht aber sich eines bestimmten Stils oder einer Manier zu bedienen. Eine Äußerung des schon erwähnten Asmus Jakob Carstens kann diese Einstellung beleuchten. Durch seinen Biographen Karl Ludwig Fernow ist Carstens kritische Einschätzung des künstlerischen Wertes der griechischen Vasenbilder überliefert. In diesem Zusammenhang heißt es: „Carstens meinte, wenn uns von der Kunst des Altertums nichts als jene Vasen und jene Malereien“ – gemeint sind die Wandgemälde aus Pompeji und Herculaneum – „übrig geblieben wäre, so würden sie dem neuen Künstler allerdings von wesentlichem Nutzen sein können; da auch an dem geringsten Werke des Altertums noch Spuren des Kunst- und Schönheitssinnes der Alten sichtbar seien. Wer sie jetzt aber zum Gegenstande des Kunststudiums machen wollte, würde gerade so thöricht handeln, wie die, welche die Werke Rafael's und seiner Zeitgenossen vernachlässigen und sich einen Cimabue, Giotto und Mantegna zum Muster wählen wollten.“³⁵ Dieses Urteil war zwar nicht auf Flaxmans Vorgehensweise gemünzt, ließ sich jedoch auch auf seine Arbeiten übertragen. Explizit zu Flaxmans Umrissen äußerte sich Johann Wolfgang von Goethe in ähnlicher Weise.³⁶ Er konnte an diesen „wenig Musterhaftes“ entdecken. Er bemerkte ebenfalls die Anlehnung an „den

unschuldigen Sinn der älteren italienischen Schule“ und die Anregungen, die Flaxman „von den Vasengemälden empfangen hat.“ Beides erscheint ihm zwar, wie Goethe sich ausdrückt, nicht unverdientlich, aber letztlich doch naiv und in der Ausführung improvisiert. Darüberhinaus kritisierte Goethe an den Umrissen vor allem, „daß diese Zeichnungen dergestalt zyklisch sind, daß sich keine einzige darunter findet, die man in einem Gemälde völlig ausgeführt zu sehen wünscht.“ Was den Klassizisten an Blättern wie etwa den Choephoren (Abb. 9)³⁷ störte, läßt sich leicht erahnen. Die trauernden Frauen sind im Profil mit gleichartiger Kopfhaltung und in regelmäßigen Abständen aufgereiht. Lediglich durch einen leicht vergrößerten Zwischenraum ist Elektra als Hauptperson hervorgehoben. Warum die Frauen trauern, ist aus dem Bild jedoch nicht zu ersehen; der Zug hat weder ein Zentrum noch ein Ziel. Um den Sinn des Geschehens entsprechend der zugrundeliegenden Geschichte zu verbildlichen, hätte Goethe vermutlich zumindest die Darstellung des Grabes von Agamemnon gefordert.³⁸

Im selben Jahr 1799, in dem Goethes *Bemerkungen Über die Flaxmanischen Werke* erschienen, beschäftigte sich noch ein weiterer Autor ausführlich mit den Umrissfolgen. August Wilhelm Schlegel zog aus ganz ähnlichen Beobachtungen durchaus positive, ja enthusiastische Schlüsse. Zu dem gleichen Blatt bemerkte er etwa: „Hat die Handlung etwas Gleichförmiges, so wird [...] der Eindruck durch eine geordnete Wiederholung ruhiger und größer in die Seele gebracht.“³⁹ Sein Augenmerk gilt weniger der Ablesbarkeit der Geschichte, sondern mehr dem gesteigerten Ausdruck von Trauer als der vorrangigen Aufgabe des Bildes. Hier wird bereits der unterschiedliche Zugang von Goethe und Schlegel zu Flaxmans Stichen deutlich. Die Offenheit sowohl der Komposition als auch der Umrissstechnik, die Goethe als unvollendet kritisierte, machte für Schlegel die besondere Qualität der Blätter aus. Sein Ausgangspunkt war die Gegenüberstellung der Wirkungen von Text und Bild, wie schon der Titel seines Aufsatzes *Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrisse* klar macht. Die Umrisse waren für ihn in höchstem Maße geeignet, den literarischen Texten als gleichrangig zur Seite zu treten, da er in ihnen die gleiche Technik des Ausdrucks erkannte. Ihre lediglich andeutenden Darstellungen wirkten analog zur Sprache der Dichter. Um es mit Schlegels Worten zu erläutern: „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 Gemälde durch entgegen-

kommende Befriedigung gefangen nimmt.“⁴⁰ Für Schlegel waren die Bilder also nicht dazu da, eine vollendete und ideale Schönheit vorzuführen. Vielmehr wurde für ihn gerade in der Reduktion und Abstraktion der Umrisse deutlich, daß die Bilder vor allem eine Sprache waren, mit der man beim Betrachter Empfindungen auslösen konnte. Dieser Gedanke verbindet Schlegel mit den frühromantischen Strömungen der Kunsttheorie. Wilhelm Heinrich Wackenroder hatte in seinem bei deutschen Künstlern damals besonders einflußreichen Traktat *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* bereits 1796 eine ganz ähnliche Auffassung formuliert: Die Kunst „bedient sich [...] einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußeren nach kennen und verstehen. Aber sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche auf eine so rührende und bewundernswürdige Weise in die sichtbaren Gestalten hinein, daß wiederum unser ganzes Wesen und alles, was an uns ist, von Grund auf bewegt und erschüttert wird.“⁴¹ Was bei Wackenroder noch ein Bekenntnis zur sentimentalischen Wirkung von Kunst allgemein war, konkretisierte sich in den folgenden Jahren. Friedrich Schlegel, der jüngere Bruder von August Wilhelm und wichtigste Theoretiker der romantischen Ästhetik, beschrieb 1803 sehr genau wie die Bilder aussehen sollten, die die Forderung nach Bedeutsamkeit der Darstellung erfüllen. „Keine verworrenen Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit Fleiß vollendet, der dem Gefühl von der Würde und der Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes, natürlich ist; strenge, ja magere Formen in scharfen Umrissen, die bestimmt heraustreten, keine Malerei aus Helldunkel und Schmutz in Nacht und Schlagschatten, sondern reine Verhältnisse und Massen von Farben, wie in deutlichen Accorden.“⁴² Diesen Katalog von Gestaltungsprinzipien entwickelte Schlegel zwar anhand der altitalienischen und altdeutschen Malerei, doch ließen sich die einzelnen Faktoren durchaus auch auf die antiken Vasenbilder und die von ihnen beeinflussten Umrisse beziehen.

Die Kriterien zur Beurteilung von Kunst hatten sich verändert. Es ging nicht mehr um die Richtigkeit der Wiedergabe eines möglichen Seheindrucks oder aber um die Annäherung an eine Idee der absoluten Schönheit. Das Wichtigste war vielmehr die symbolische Bedeutung der dargestellten Gegenstände; ihr Verweis auf das göttliche Wirken in allen Dingen. Kunst sollte eine Art heilige Schrift sein – Hieroglyphe ist ein Schlüsselbegriff dieser Zeit⁴³ –, die dazu diente, das religiöse Empfinden zu steigern. Zur Vermittlung dieser symbolischen Bedeutung schienen die oberflächlichen

Reize einer theatralischen Inszenierung durch Beleuchtung und Gebärde nicht mehr geeignet. Kunst sollte die Betrachter weniger auf einer sinnlichen, sondern vielmehr auf einer intellektuellen Ebene ansprechen. Die Klarheit und Ablesbarkeit der Darstellung, die die Romantiker einforderten, löste die künstlerische Produktion von der Nachahmung der sichtbaren Natur und verlagerte das Gewicht bewußt auf die konzeptionelle Seite der Gestaltung. Die Wirkung der Bilder sollte nicht auf den dargestellten Gegenständen beruhen, sondern vor allem auf ihren ureigenen Mitteln, wie Linie und Fläche, Stil und Komposition.⁴⁴

An der Herausbildung dieser auf das moderne Kunstverständnis vorwegweisenden Auffassung von künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten waren zweifellos viele Faktoren beteiligt. Einer davon war auch die intensive Auseinandersetzung mit der antiken Vasenmalerei. Die Einschätzung, es dabei mit besonders qualitativollen Relikten der antiken Kunst zu tun zu haben, erweiterte den Kanon der vorbildlichen Werke aus der Antike in eine ganz neue Richtung. Neben der bis dahin vor allem bewunderten antiken Architektur und Skulptur wurde nun eine Kunstform als beispielgebend propagiert, die mit den geringsten Mitteln, mit wenigen, schlichten Linien auskam. Der Anklang, den die Publikation der Vasenbilder durch Umrißstiche fand, und die rasche Aufnahme dieser Technik in die graphische Kunstproduktion trugen dazu bei, daß man sich der besonderen Wirkung von Abstraktion und Reduktion der künstlerischen Mittel bewußt wurde. Am besten kann dies vielleicht August Wilhelm Schlegel selbst zum Ausdruck bringen, wenn ich nochmals einen Satz von ihm zitiere: „Es kommt einem bei dem gelungenen Umriß wie eine wahre Zauberei vor, daß in so wenigen und zarten Strichen so viel Seele wohnen kann.“⁴⁵

Anmerkungen:

¹ Hans van de Waal, *The linea summae tenuitatis of Apelles; Pliny's phrase and its interpreters*, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12, 1967, S. 5–32; Ernst Gombrich, *Die Entdeckung des Sichtbaren. Zur Kunst der Renaissance* 3, Stuttgart 1987 (engl. Orig. London 1976) S. 28–30.

² Zitiert nach der Übersetzung von Roderich König. – Zum Lob des Parrhasios als Zeichner vgl. Quintilian 12, 10, 4.

³ z. B. Leon Battista Alberti, *Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hrsg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin, Darmstadt 2000, S. 247; Louis de Montjosieu, *Commentarii de pictura*, in: Marcus Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem*, hrsg. von Johannes de Laet, Amsterdam 1649, S. 59–61; Paolo Pino, *Dialogo di Pittura*, in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma* 1 hrsg. von Paola Barocchi, Bari 1960, S. 117–118; Vincente Carducho, *Dialogos de la pintura*, hrsg. von Francisco Calvo Serraller, Madrid 1979, S. 243–244.

⁴ Grundlegend zu den Veränderungen in dieser Zeit: Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967; Hugh Honour, *Neo-Classicism*, Hamondsworth 1968; Werner Busch, *Das sentimentalische Bild*, München 1993; Werner Busch, *Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts*, in: *Zeichnen in Rom 1790-1830*, hrsg. von Margret Stufmann und Werner Busch, Köln 2001, S. 10-40; Stefan Schmidt, *Der aktive Betrachter und die Wahrheit der Linie - Die Ästhetik der Umrißzeichnung am Ende des 18. Jahrhunderts*, in: *Faszination der Linie: Griechische Zeichenkunst auf dem Weg von Neapel nach Europa*, hrsg. von Hans-Ulrich Cain und Hans-Peter Müller und Stefan Schmidt, Leipzig 2004, S. 22-26.

⁵ Pierre François d'Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques et romaines. Tirées du cabinet de M. Hamilton envoyé extraordinaire et plenipotentiaire de S. M. Britannique en Cour de Naples, Neapel 1766-1767 [1767-1780]*; als vereinfachter Nachdruck: François-Anne David, *Antiquités étrusques, grecques et romaines, gravées par F. A. David. Avec leurs explications par d'Hancarville*, Paris 1785-1788. – Neuere Literatur in Auswahl: Pascal Griener, *Le Antichità Etrusche, Greche e Romane 1767-1776 di Pierre Hugues d'Hancarville. La pubblicazione delle ceramiche antiche della prima collezione Hamilton*, Rom 1992; Ian Jenkins, Kim Sloan, *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection*, London 1996; Caecilie Weissert, *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1999, S. 99–111; Stefan Schmidt, „Ein Schatz von Zeichnungen“. *Die Erforschung antiker Vasen im 18. Jahrhundert*, in: Martin Flashar (Hrsg.), *1768: Europa à la grecque, Vasen machen Mode*, München 1999, S. 29–47; Wanda Löwe, Maria Effinger, „Ein sehr wertvolles Geschenk an die Altertumsforscher“: d'Hancarvilles 'Antiquités étrusques, grecques et romaines', in: Flashar S. 49–59; Pierre-François Hugues D'Hancarville, *The collection of antiquities from the cabinet of Sir William Hamilton*, hrsg. von Sebastian Schütze und Madeleine Gisler-Huwiler, Köln 2004; Stefan Schmidt, *Sammler - Abenteurer - Antiquare: Die Erforschung und Publikation antiker Vasen im 18. Jahrhundert*, in: *Faszination der Linie: Griechische Zeichenkunst auf dem Weg von Neapel nach Europa*, hrsg. von Hans-Ulrich Cain und Hans-Peter Müller und Stefan Schmidt, Leipzig 2004, S. 8-20.

⁶ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Collection of engravings from ancient vases mostly of pure Greek workmanship discovered in sepulchres in the Kingdom of the two Sicilies but chiefly in the neighbourhood of Naples during the course of the years MDCCCLXXXIX and MDCCCLXXXX: now in the possession of Sir W. Hamilton with remarks on each vase by the collector*, Neapel 1791-1795 [1794-1803]. – Neuere Literatur in Auswahl: Beate Grubert, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein 'Homer nach der Antike gezeichnet', Bochum 1975, S. 281–289; Schmidt, wie Anm. 5; Weissert, wie Anm. 5, S. 116–130.

⁷ Zum Aufwand vgl. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein in einem Brief vom 16. März 1801 an Carl Böttiger: *Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel*, hrsg. von Friedrich von Alten, Leipzig 1872, S. 83.

⁸ William Hamilton in: Tischbein, wie Anm. 6, Band 1, S. 8, 42, 46.

⁹ Tischbein, Brief vom 16. März 1801 an Böttiger: von Alten, wie Anm. 7.

¹⁰ Hamiltons Auffassung der Vasenbilder als Kopien griechischer Gemälde wird an einer Stelle besonders deutlich: William Hamilton in: Tischbein, wie Anm. 6, Band 1, S. 38–40.

¹¹ Carl Böttiger, Brief vom 14. Februar 1801 an Tischbein: von Alten, wie Anm. 7, S. 81.

¹² Tischbein, Brief vom 16. März 1801 an Böttiger: von Alten, wie Anm. 7, S. 83.

¹³ Tischbein, Brief vom 3. Januar 1786 an Böttiger: von Alten, wie Anm. 7, S. 77; auch abgedruckt in: Carl August Böttiger, *Griechische Vasengemälde: Mit archaeologischen und artistischen Erläuterungen* 1, Weimar 1797, S. 61. – Vgl. auch Tischbeins Bemerkungen in einem Brief vom 10. Januar 1795 an Friedrich Wilhelm Ramdohr: von Alten, wie Anm. 7, S. 71.

¹⁴ Tischbein, wie Anm. 6, Band 2, Taf. 22. Taf. 23 = Los Angeles County Museum of Art 50.8.21: *Corpus Vasorum Antiquorum*, U.S.A. 18, Berkeley und Los Angeles 1977, Taf. 23.

¹⁵ Wilhelm Tischbein, *Aus meinem Leben*, hrsg. von Lothar Brieger,

Berlin 1922, S. 292; vgl. Luigi Hummel, Brief vom 10. Februar 1801 an Böttiger: von Alten, wie Anm. 7, S. 85 Anm.

¹⁶ Alexandre de La Borde, *Collection des vases grecs du Comte de Lamberg* 1, Paris 1813, S. IX; Griener, wie Anm. 5, S. 99.

¹⁷ Tischbein, wie Anm. 6, Band 1, Taf. 39 = Nicholson Museum, University of Sydney 47.05: Arthur D. Trendall – Alexander Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia* 1, Oxford 1978, S. 48 Nr. 3/15.

¹⁸ Zur Kritik an der Ausführung der Stiche vgl. La Borde, wie Anm. 16; George Cumberland, *Thoughts on Outline, sculpture and the system that guided the ancient artists in composing their figures and groups*, London 1796, S. 16; s. dazu Weissert, wie Anm. 5, S. 120–121; 135–136.

¹⁹ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, S. 122–123.

²⁰ Wolfgang Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte eines Begriffs zwischen 1547 und 1607*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 219–240.

²¹ Belegt ist die mehrfache Neufassung der Platten: William Hamilton in: Tischbein, wie Anm. 6, Band 1, S. 10; Böttiger, wie Anm. 13, S. 15–16 Anm.; Tischbein, Brief vom 20. Februar (1801?) an Böttiger: von Alten, wie Anm. 7, S. 86.

²² Winckelmann, wie Anm. 19, S. 122–123. – Von William Hamilton als Zitat aufgegriffen in: Tischbein, wie Anm. 6, Band 1, S. 34–36. – Zur späteren Diskussion um die Technik der Vasenmalerei und die Vorzeichnungen: William Hamilton in: Tischbein, wie Anm. 6, Band 2, S. 10; Johann Heinrich Meyer in: Böttiger, wie Anm. 13, S. 55–58; Johann Heinrich Meyer in: *Johann Winckelmanns sämtliche Werke* 3, hrsg. von Joseph Eiselein, Donaueschingen 1825, S. 400–401.

²³ Diese Beobachtung und Schlußfolgerung verdanke ich Heinrich Dilly und Caecilie Weissert während der Diskussion in Stendal.

²⁴ z. B. Anne-Claude-Philippe de Caylus (Hrsg.), *Recueil des peintures antiques imitées fidèlement pour les couleurs et pour le trait, d'après les dessins coloriés fait par Pietro Sante Bartoli*, Paris 1757–1760.

²⁵ z. B. Jean Barbault, *Denkmäler des alten Roms*, hrsg. von Georg Christoph Kilian, Augsburg 1767; Christoph Gottlieb von Murr Georg Christoph Kilian, *Abbildungen der Gemälde und Altertümer in dem königl.-neapolit. Museo zu Portici*, Augsburg 1777–1805.

²⁶ Karl Philipp Moritz, *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten*, Berlin 1791. – Vgl. zu diesem Aspekt Hanna Hohl in: Werner Hofmann (Hrsg.), *John Flaxman: Mythologie und Industrie*, München 1979, S. 203.

²⁷ z. B. Frédéric de Clarac, *Musée de Sculpture antique et moderne*, Paris 1826–1853; *Real Museo Borbonico* 1–15, Neapel 1824–1857.

²⁸ David Irwin, *The Burlington Magazin* 101, 1959, S. 216; *The Age of Neo-Classicism. The Fourteenth Exhibition of the Council of Europe*, London 1972, S. 338. Durch einen Besuch bei Tischbein ließ sich auch der französische Maler Bénigne Gagneraux zu einer Serie von Umrissstichen inspirieren: Brigitta Sandström, *Bénigne Gagneraux 1756-1795*, Stockholm 1981, S. 88-89; Sylvain Laveissière, *Le trait*, in: *Bénigne Gagneraux (1756-1795); un pittore francese nella Roma di Pio VI*, Rom 1983, S. 52-56 und 148-158.

²⁹ Erstaussgaben: John Flaxman, *The Iliad of Homer: engraved by*

Thomas Piroli from compositions of John Flaxman sculptor, Rom 1793; John Flaxman, *The Odyssey of Homer: engraved by Thomas Piroli from compositions of John Flaxman sculptor*, Rom 1793. – Zur umfangreichen Geschichte der verschiedenen Ausgaben und Nachdrucke: Gerald E. Bentley Jr., *The Early Engravings of Flaxman's Classical Designs: A Bibliographical Study*, New York 1964; Detlef W. Dörrbecker in: Hofmann, wie Anm. 26, S. 220–221.

³⁰ John Flaxman, *The Odyssey of Homer: engraved by Thomas Piroli from compositions of John Flaxman sculptor*, Rom 1793, Taf. 3. – Zum Charakter von Flaxmans Umrissen: Busch, wie Anm. 4, S. 166–169; Weissert, wie Anm. 6, S. 133–134; Busch, wie Anm. 4, S. 28–30.

³¹ Zitiert nach: Hofmann, wie Anm. 26, S. 179 (Übersetzung Dörrbecker) vgl. auch S. 106.

³² Erstaussgabe: John Flaxman, *Compositions from the tragedies of Aeschylus engraved by Thom. Piroli*, London 1795.

³³ Erste öffentliche Ausgabe: John Flaxman, *La divina Commedia di Dante Alighieri: Cioe l'Inferno il Purgatorio eo il Paradiso composto da Giovanni Flaxman*, Rom 1802. – Zur Entstehungsgeschichte: David Bindman in: Hofmann, wie Anm. 26, S. 106.

³⁴ William Hayley, *The Life of George Romney, Esq.*, London 1809, S. 203, zitiert nach: Busch, wie Anm. 4, S. 163. Vgl. Bindman, wie Anm. 33. – Zur Einschätzung der Umrisse in dieser Zeit: Honour, wie Anm. 4, S. 113–114; Ferruccio Ulivi, *Flaxman, l'ideale e il suo calco*, in: *Flaxman e Dante*, hrsg. von Corrado Gizzi, Mailand 1986, S. 53–59.

³⁵ Carl Ludwig Fernow, *Carstens, Leben und Werke*, hrsg. von Herman Riegel, Hannover 1867, S. 116.

³⁶ Über die Flaxmanischen Werke, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Berliner Ausgabe* 19, hrsg. von Siegfried Seidel, Berlin 1976, S. 285–292. – Vgl. auch S. 377–378.

³⁷ Flaxman, *Aeschylus*, wie Anm. 32, Taf. 19.

³⁸ Vgl. Busch, wie Anm. 4, S. 168–169.

³⁹ Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrisse in: August Wilhelm von Schlegel, *Sämtliche Werke* 9, hrsg. von Eduard Böcking, Leipzig 1846, S. 143. – Zu Schlegels Abhandlung und zum Gegensatz zu Goethe: Werner Hofmann, wie Anm. 26, S. 25–26; Peter-Klaus Schuster in: Hofmann, wie Anm. 26, S. 32–35. Busch, wie Anm. 4, S. 165–166; Claudia Becker, „Naturgeschichte der Kunst“: August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik, München 1998, S. 137–147.

⁴⁰ Schlegel, wie Anm. 39, S. 114–115.

⁴¹ *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe* 1, hrsg. von Silvio Vietta, Heidelberg 1991, S. 98.

⁴² Friedrich Schlegel, *Gemälde Alter Meister*, hrsg. von Hans Eichner und Norma Lelless, Darmstadt 1995, S. 5.

⁴³ Rémy G. Saisselin, *Painting, writing and primitive purity: from expression to sign in eighteenth-century French painting and architecture*, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 217, Oxford 1983, S. 288–296.

⁴⁴ Vgl. August Wilhelm Schlegels Beschreibung der Wirkungsweise von Flaxmans Dante-Illustrationen: Schlegel, wie Anm. 34, S. 131–132.

⁴⁵ Schlegel, wie Anm. 34, S. 115.