

Reproduktion bei J. G. van Gelder-I. Jost, Simiolus 1967/69, S. 37), denen zuschreibbares Material anzuschließen wäre, sind gleichartig gezeichnet.

Werner Sumowski

JOHN FLAXMAN — MYTHOLOGIE UND INDUSTRIE

Anmerkungen zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 20. 4.—3. 6. 79.

Das Werk John Flaxmans und seine Auswirkungen auf die zeitgenössische Kunst zeigte die achte Ausstellung der Reihe „Kunst um 1800“ in der Hamburger Kunsthalle. Flaxman bot sich dafür an, nachdem schon in vorhergehenden Ausstellungen wiederholt sein Einfluß auf Kunstproduktion zu erörtern gewesen war. Dies und das wiederbelebte Interesse an dem Künstler in England machten den ersten größeren Überblick über sein Schaffen möglich. Flaxman hat nicht nur Grabmäler modelliert und Illustrationsserien gezeichnet, sondern auch Entwürfe für Keramik, Medaillen und Silberwaren geliefert. Um keines der gängigen Klischees von Flaxmans Werk zu verstärken, führte die Ausstellung Beispiele aus allen Bereichen vor. Angeschlossen war eine Präsentation von Zeichnungen und Graphiken, an denen sich die Aufnahme Flaxmanscher Ideen in seinem Heimatlande und auf dem Kontinent ablesen ließ. Die Ausstellung entstand in englisch-deutscher Zusammenarbeit. Unter Mitwirkung des British Council konnte eine Reihe von britischen Wissenschaftlern gewonnen werden, die einen großen Teil der Katalogbearbeitung übernahmen. Weitere Abschnitte, die sich mit dem Einfluß Flaxmans auf die Kunst Dänemarks und Deutschlands befassen, stammen von dänischen bzw. deutschen Fachkollegen.

Wie auch bei den vorausgegangenen Ausstellungen sollte nicht einfach das Werk eines Künstlers präsentiert werden, sondern es sollte hier nun am Beispiel Flaxman exemplarisch „die Bündnisfähigkeit von antikem Mythos und industrieller Warenproduktion“ (Werner Hofmann im Katalog der Ausstellung S. 28) dargelegt werden; daher lautete der Untertitel der Ausstellung „Mythologie und Industrie“. Nach Werner Hofmanns einleitenden Katalogbeiträgen kann damit kaum das einfache Vorhandensein von antiken Motiven auf industriell hergestellten Waren gemeint sein. Für Hofmann kommt „der moderne Konflikt zwischen massenhafter Verbreitung des Produkts und Entmündigung des geistigen Urhebers ... in Flaxmans Werk zum Ausdruck“ (a. a. O. S. 7). Die Ausstellungskonzeption ging damit von einem Ansatz aus, der nicht in allen Bereichen der künstlerischen Tätigkeit Flaxmans zu finden ist. Der Ansatz wurde weiter verunklärt durch die Tatsache, daß diese Konzeption vor allem von den englischen Mitarbeitern nicht durchgehend aufgenommen wurde und die Ausstellung so in einen Zwiespalt zwischen Anspruch und Verwirklichung geriet. Eine andere Frage ist, ob sich ein solches Vorhaben in einer Ausstellung überhaupt vermitteln läßt.

Der Versuch, das Werk dieses Künstlers von den Produktionsbedingungen her zu betrachten, ist vernünftig, da viele Eigenheiten nur so erklärbar werden. Eine entsprechende Analyse hätte im Katalog gegeben werden müssen, doch ist man dort über Schlagworte zur industriellen Revolution und Hinweise auf Josiah Wedgwood nicht hinausgekommen. So soll dies hier wenigstens andeutungsweise nachgeholt werden. Dabei sollen nur die speziellen Bedingungen behandelt werden, unter denen Flaxman für Wedgwood arbeitete, unter denen seine Stichserien entstanden und unter denen im frühen 19. Jh. Grabmäler hergestellt wurden.

Schon früh hat Flaxman für den Keramikfabrikanten Josiah Wedgwood Entwürfe geliefert. So sehr Wedgwood Flaxmans Reliefs auch schätzte, für ihn war er immer nur ein Lieferant unter vielen. Und wie alle Lieferanten arbeitete auch Flaxman unter der Aufsicht Wedgwoods, eines Fabrikanten, der immer genau wußte, was er verkaufen konnte. Sein Verkaufserfolg beruht zum großen Teil darauf, daß Wedgwood trotz aller Andersartigkeit seiner keramischen Waren kein radikaler Neuerer war, sondern jemand, der bereits erfolgreich Erprobtes für die eigene Produktion nutzte. Flaxmans Arbeitsbedingungen bei diesem Fabrikanten lassen sich kurz so beschreiben: Wedgwood gab ihm vermutlich den Auftrag, ganz bestimmte Vorlagen zu bearbeiten. Diese Entwürfe wurden so lange abgeändert, bis sie dessen Vorstellungen und den technischen Erfordernissen genau entsprachen. Flaxman fertigte dann nur noch ein Wachsmo­dell; am weiteren Produktionsprozeß war er nicht mehr beteiligt. An der Gestaltung des Endprodukts hatte er keinen Anteil. So konnte er sich künstlerisch nur bei der Durchbildung der einzelnen Figuren bewähren, die weitere Ausgestaltung war ihm durch die Vorlage vorgeschrieben.

Flaxman hat für Wedgwood Entwürfe geliefert, die zu den künstlerisch bedeutendsten und dabei auch noch kaufmännisch erfolgreichsten der Wedgwood-Fabrik gehören. Sie sind zum größten Teil keine freien Neuschöpfungen, sondern von antiker Kleinkunst bzw. Vasenmalerei, vermittelt durch d'Hancarville, abhängig. Flaxman wurde so nicht nur mit antiken Vorbildern selbst vertraut, sondern auch mit deren uneingeschränkter Verwendbarkeit. Die Bearbeitung dieses Vorlagenmaterials schloß für ihn das Zitieren einzelner Figuren ebenso ein wie die Wiederverwendung ganzer Kompositionen im anderen Zusammenhang. Beide Aspekte lassen sich in Flaxmans späterem Werk immer wieder beobachten. Wie auch später gehen produktionstechnische Anforderungen und künstlerisches Wollen zusammen: der Herstellungsvorgang der Jasper-Ware zwang zu einer einfachen, von der Kontur ausgehenden Modellierung; eine Tatsache, die Flaxmans Vorstellungen von der stilistischen Durchbildung seiner Arbeiten möglicherweise entgegengekommen ist, genauso wie die lineare Struktur seiner Vorlagen, der Vasenbilder, seine Neigungen zu einem ebenso aufgebauten Stil möglicherweise verstärkt hat.

Die Hamburger Ausstellung hat neben Ausformungen, bei denen Teile auf Flaxmans Entwürfen beruhen, solche gestellt, die auf Modelle anderer Mitarbeiter der Firma zurückgehen. Dadurch konnte die Vielgestaltigkeit der Verwendung von Entwürfen durch die Firma Wedgwood gezeigt werden: immer wieder wurden dieselben Kompositionen oder Teile von ihnen auf anderen Gegenständen angebracht, mit veränderter Rahmenornamentik und je nach Bedarf entsprechend verkleinert. Bestes Beispiel dafür war ein Opernglas (Kat. Nr. 63), welches links eine starke Verkleinerung des von Flaxman nach Cipriani modellierten Pendants zur Marlborough-Gemme (s. Kat. Nr. 25b) trägt, und rechts den berühmten Eros-Verkauf zeigt. Bei allen diesen Exponaten wurde deutlich, wie sehr alle Wedgwood-Produkte auf eine Vielzahl von Ornamentleisten angewiesen sind, um die Restflächen zu füllen. Reliefs, wie sie Flaxman geliefert hat, machen nur einen Teil des Gesamtentwurfs aus, so daß es bei manchen Stücken unrichtig ist, nur von Flaxman als Entwerfer zu sprechen. Neben ihm werden in der Literatur weitere Modelleure jedoch kaum genannt — die fertige Vase oder Plakette ist nach den zeitgenössischen Katalogen auch lediglich ein durch seinen Titel beschriebenes Produkt der Firma Wedgwood. Flaxman dürfte sich durch diese Arbeiten kaum einen Namen gemacht haben. Dies erreichte er erst durch die 1793 bzw. 1795 in Rom erschienenen Stiche zu Homer, Dante und Aischylos. Die Ausstellung zeigte sowohl Studien als auch das Endprodukt — die meist gebunden verkaufte Serie von Stichen. Aus den gezeigten Entwürfen läßt sich die Formulierung so mancher Bildgestaltung ablesen, die Auftraggeber aber waren in erster Linie an diesem Endprodukt interessiert: so ist überliefert, daß einer der Besteller seine zwei Serien so bald wie möglich in England zu publizieren gedachte und daß die von Flaxman geplante Herausgabe der Dante-Illustrationen von ihrem Auftraggeber verboten wurde, obwohl auch in diesem Falle ein Plattensatz angefertigt worden war. Somit muß für Besteller wie Künstler der Stich und seine Gestaltung Ausgangspunkt der Überlegungen gewesen sein. Keine der ausgestellten Zeichnungen kann als direkte Stechervorlage angesehen werden. Formulierungen auf den frühen Titelblättern der Serien weisen vielmehr nachdrücklicher auf den Stecher als auf den Lieferanten der Vorzeichnungen hin. Es heißt dort „Engraved by Thomas Piroli from the compositions of Iohn Flaxman Scvlptor“. Die Abfolge in der Nennung der Personen ist, bedenkt man, worauf sich das besondere Interesse der Auftraggeber richtete, wohl kaum als Eigenmächtigkeit Pirolis anzusehen. Sein Name erscheint auch auf den Titelseiten von Nachstichen, weshalb angenommen werden muß, daß den Zeitgenossen Art und Umfang der Beteiligung Pirolis am Entstehungsprozeß bekannt war. Diese Herausstellung Pirolis, gekoppelt mit der Benutzung des auch damals recht vielseitig interpretierbaren Wortes „compositions“ lassen auf eine besondere Rolle des Stechers im Herstellungsprozeß der Stichserien schließen.

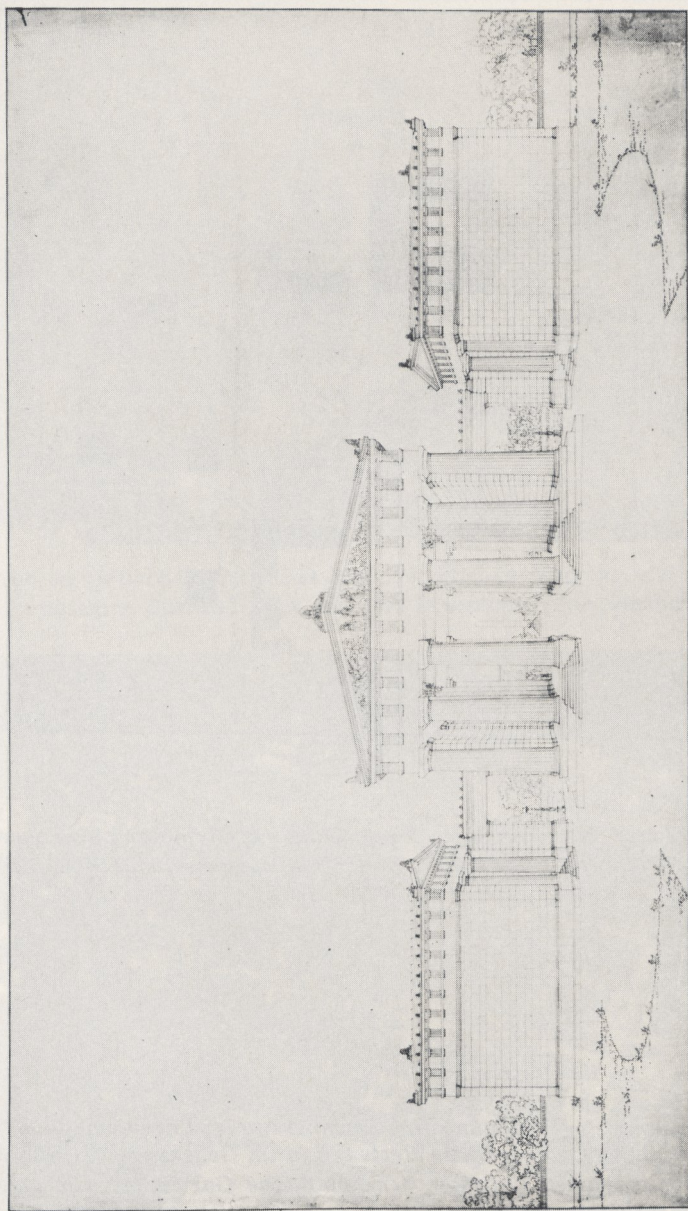


Abb. 1 Leo von Klenze: Propyläen von Westen mit Blick über den Königsplatz zum Obelisken des Karolinenplatzes. Federzeichnung. München, Staatl. Graph. Sammlung (Foto der Stg.)

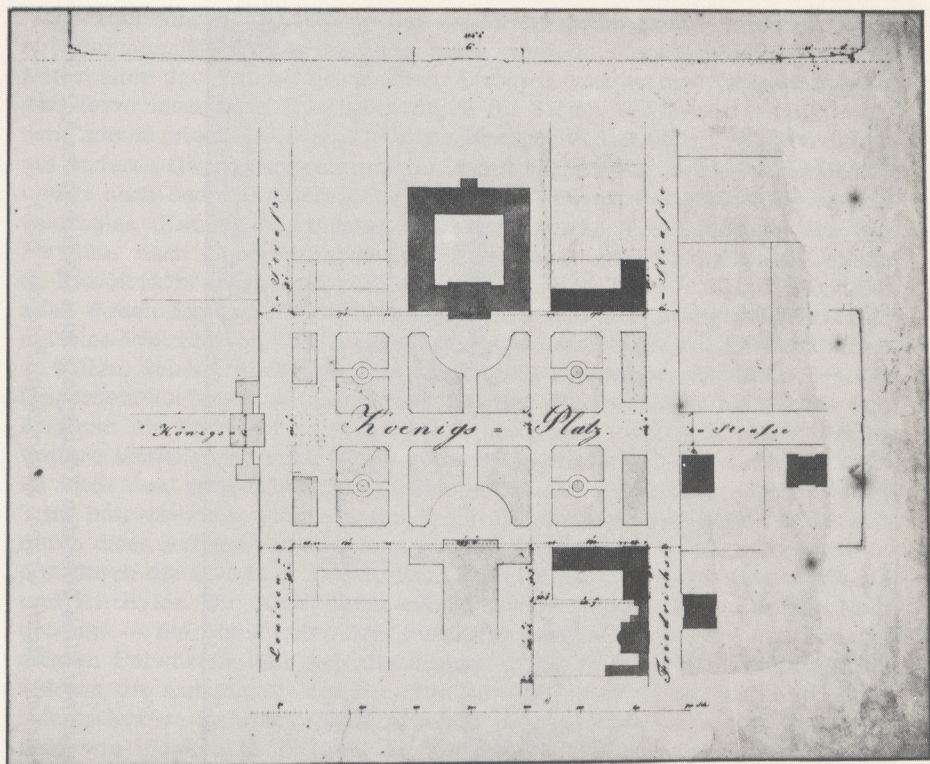


Abb. 2 Leo von Klenze: Projekt für den Königsplatz mit Glyptothek. Am oberen Rand Schnitt des Bodenprofils des Platzes in der Nordsüdachse. München, Staatl. Graph. Sammlung (Foto der Slg.)

Abb. 3b Luftaufnahme der Bebauung um Brienerstraße, Karolinen- und Königsplatz, um 1910 (links: Osten; rechts: Westen, d. h. im Gegensinne zu Abb. 3a). Oben rechts der Justizpalast, darunter der Botanische Garten mit Glaspalast. BayHStA., Abt. Kriegsarchiv, BS II/5, 2035 grün (Foto: Hauptstaatsarchiv München) →

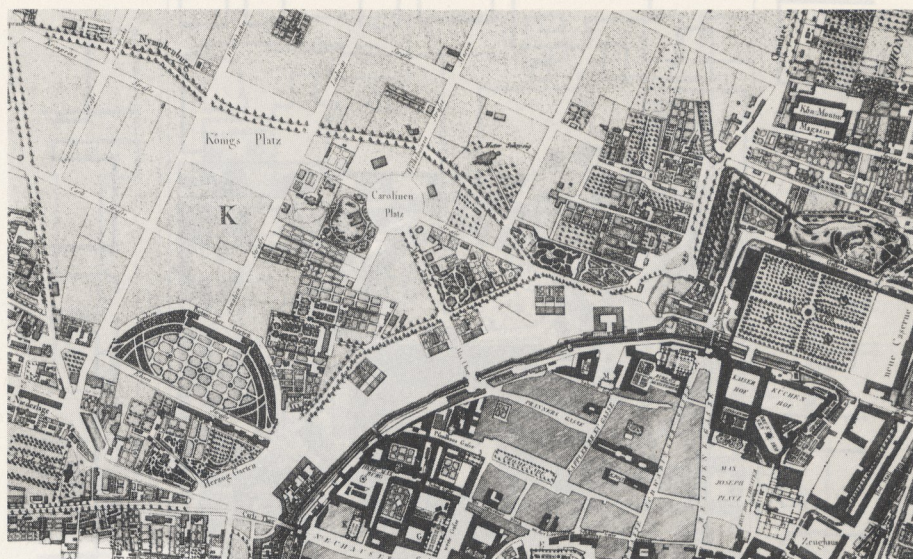


Abb. 3a München, Stadtplan der „Königlichen Direction des statistisch-topographischen Bureau“. Stich von 1812 (Ausschnitt: Die nördlichen Vorstädte)



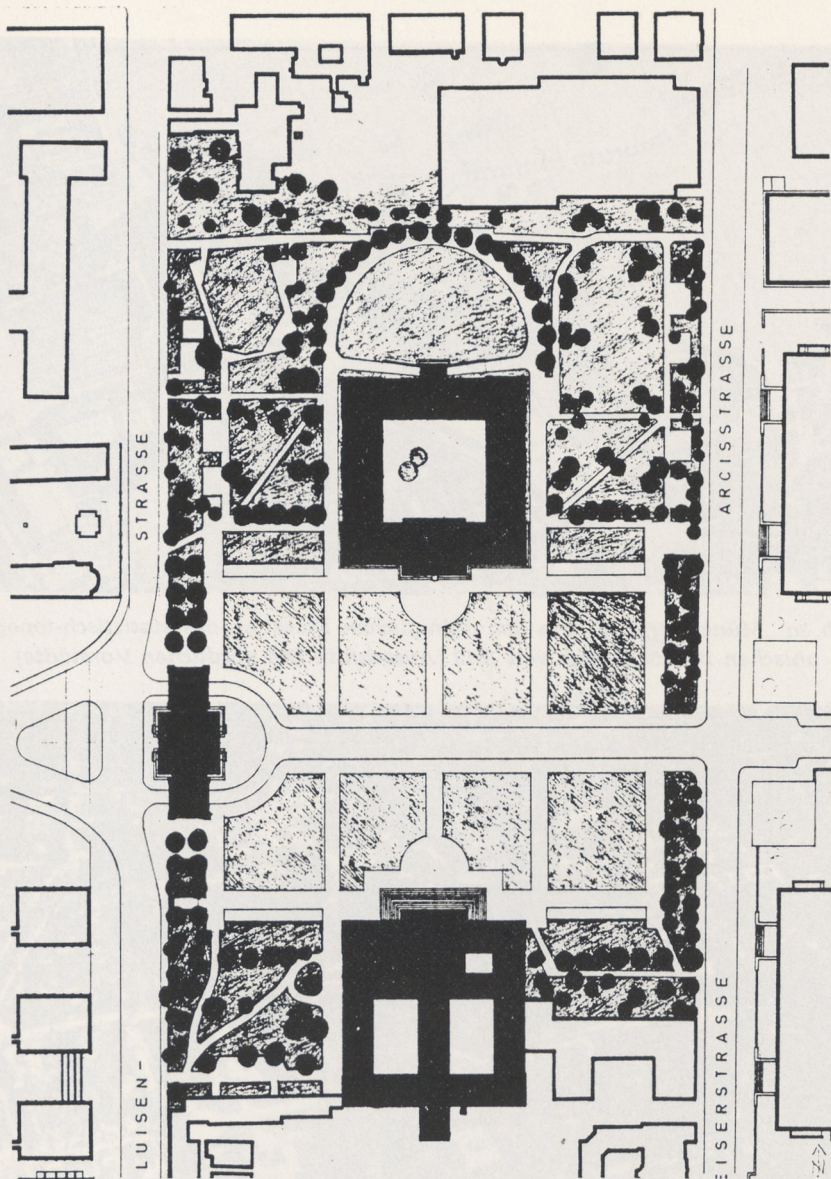


Abb. 4 München, Alternative 2, Variante A für die Wiederherstellung des Königsplatzes nach der Dokumentation des Landbauamtes „Die Zukunft des Königsplatzes in München“, April 1978

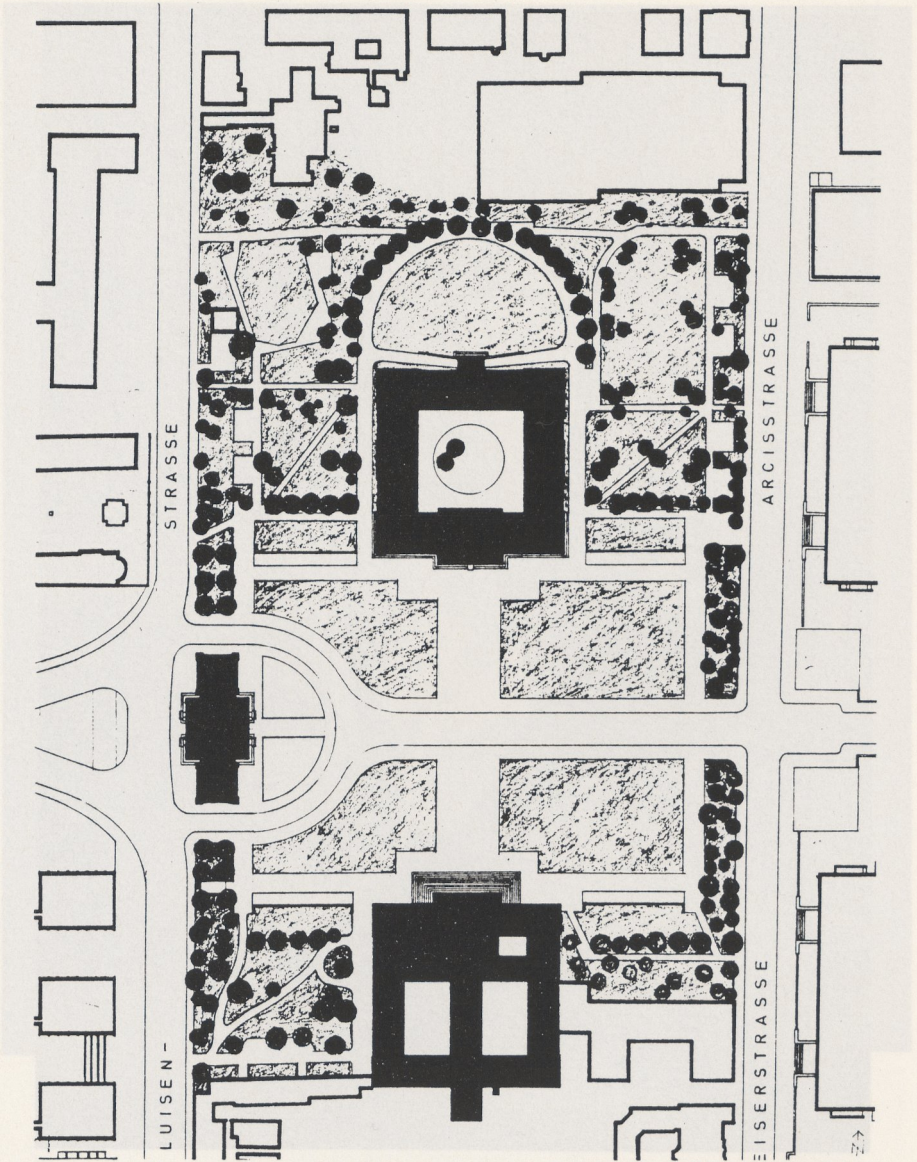


Abb. 5 München, Königsplatz, Variante B der Alternative 2 (vgl. Abb. 4)



Abb. 6 Jan Lievens: Das Element „Feuer“. Den Haag, Galerie Nystad (Foto: A. Dingjan, Den Haag)



Abb. 7 Jan Lievens: *Hiob im Elend*, Ottawa, The National Gallery of Canada
(Foto des Museums)

Abb. 8 Jan Lievens: Flusslandschaft mit Weiden. Zürich, Galerie Meissner (Foto der Galerie)



Obwohl wir über die Auftragsbedingungen nicht alles wissen und sich vieles nur auf Umwegen erschließt, so läßt sich doch aus den wenigen Nachrichten ablesen, daß die bei Flaxman bestellten Zeichnungen von vornherein zur Veröffentlichung bestimmt waren. Dafür sprechen nicht zuletzt die Umstände der jeweiligen Erstpublikation. Für die Homer- und Aischylos-Illustrationen konnten nämlich zwei identische Plattensätze, beide angefertigt von Piroli in Rom, nachgewiesen werden; einer davon wurde von Piroli selbst benutzt, der andere war für eine Ausgabe in England bestimmt. Eine Strategie zur Verbreitung von Stichen läßt sich in so ausgeprägter Form nur selten nachweisen. Der „Erfolg“ der Flaxmanschen Serien, meßbar am finanziellen Gewinn, den die Besitzer der Druckplatten aus ihnen zogen, der weiten Verbreitung, wie sie sich durch die zahlreichen motivischen Entlehnungen aus den Folgen nachweisen läßt, und schließlich auch an den Nachdrucken, die in Frankreich, Italien und Deutschland erschienen, ist nicht allein nur auf die künstlerische Qualität zurückzuführen, sondern auch auf eine durch gleichzeitige Veröffentlichung an zwei Orten handfest belegbare Verkaufsstrategie.

Man kann weitere Überlegungen anstellen: Zeichnungen und Stich unterscheiden sich vor allem in folgenden Punkten: einerseits ist ein gewisses Fertigstellen der Vorlagen unverkennbar, andererseits — wie offensichtlich im Falle der Dante-Zeichnungen für Thomas Hope — eine Reduzierung dekorativer Elemente. Auf diese Weise erscheinen die Figuren deutlich gegeneinander abgesetzt und der Formenbestand geklärt. So ist der Stich gegenüber der Vorlage vereinfacht und in seinen Elementen verflächigt. Diese Bearbeitung verfolgt vor allem zwei Ziele: eine Angleichung an das durch die Publikation der zweiten Hamiltonschen Vasensammlung gegebene Vorbild, die es möglich machte, daß George Romney über die Odyssee-Folge schreiben konnte „They look as if they had been made in the age when Homer wrote“ (William Hayley, *Life of Romney*, 1809, 203). Zum anderen hatte diese Gestaltungsweise den Vorteil, sich leicht auf eine Kupferplatte übertragen zu lassen, die billig herzustellen war und noch dazu eine hohe Auflage erlaubte. Durch diese technische Eigenart wurde nicht nur die Doppelpublikation in Rom und London erleichtert, sondern auch die Nachdruckpraxis, auf der die Verbreitung Flaxmanscher Bildideen z. T. beruht. So wird mit der Übernahme des Vorbildes, unabhängig von künstlerischen Überlegungen, die Möglichkeit der leichten und billigen Vervielfältigung eingebracht. Die Wahl Pirolis als ehemaligem Mitarbeiter der Piranesi-Firma — wo man sich vorzüglich auf die Herstellung von Druckplatten verstand, die hohe Auflagen zuließen — ist in diesem Zusammenhang wohl nicht ganz zufällig.

Die bei Flaxmans Serien optimale Ausnutzung der technischen und merkantilen Möglichkeiten ist jedoch nicht isoliert zu sehen. Schon im Vorwort der zweiten Hamiltonschen Vasenpublikation heißt es: „The

magnificent Edition of my first Collection of Vases ... became too expensive a work ...; to obviate that material objection I have now confined this new Publication to the simple outline of the figures on the vases, which is essential, and no unnecessary Ornaments of colouring have been introduced; by these means the purchase becoming easy it will be in the power of Lovers of Antiquity and Artists to reap the desired profit from such excellent models as are now offered." Für die Gestaltung der Flaxmanschen Illustrationsfolgen dürften ähnliche Überlegungen maßgebend gewesen sein. Die geringen Herstellungskosten sind auch den Zeitgenossen nicht verborgen geblieben: schon Schlegel erwähnt sie in seinem Athenäum-Aufsatz.

Wie sehr Flaxmans Serien „geplant“ und auf ein bestimmtes Publikum abgestimmt waren, läßt sich auch noch an folgenden Indizien ablesen: auf die Frage seines Freundes George Cumberland, warum die Strichdicke in seinen Illustrationsfolgen variiere, antwortete Flaxman, die Homer-Serien wären so gestaltet worden, „to please the public then uninstructed ..“ (BL, Add MSS 36.510, f. 113). Auch benutze Flaxman bei der Szenenauswahl die in England sehr beliebte Nachdichtung der Homerischen Epen von Alexander Pope und nicht die neue, wesentlich getreuere von Cowper von 1791.

Faßt man alle bisher aufgeführten Argumente zusammen, so ergibt sich das Bild einer Folge von umsichtig geplanten und ausgeführten Publikationen, die außerdem noch sorgfältig vermarktet wurden. Aus diesen Fakten lassen sich die zu erfüllenden Auftragsbedingungen ableiten wie auch die Feststellung, daß weder Flaxman noch Piroli unabhängig voneinander gearbeitet haben. Die entscheidende Frage aber, wer die verschiedenen Vorhaben initiiert hat, kann aufgrund des bekannten Quellenmaterials nicht beantwortet werden. Lediglich die Forderung einer Auftraggeberin auf Abänderung einzelner Entwürfe ist überliefert, der Flaxman nachkam — wodurch auf einen starken Einfluß der Auftraggeberseite geschlossen werden kann.

Die stärkere Betonung der besonderen Bedingungen, unter denen die Serien entstanden, soll Flaxmans künstlerische Leistung in keiner Weise schmälern. Zeitgenossen wie kunsthistorische Bearbeiter haben Flaxmans Eigenständigkeit bei der Ausführung dieser Serien gesehen und beschrieben. Den z. T. ausführlichen Analysen sollen hier nur zwei kurze Bemerkungen angeschlossen werden. Die erste zielt auf eine ausgewogenere Bewertung Pirolis ab. Ihm wurde häufig eine schlechte Umsetzung der Vorlagen Flaxmans vorgeworfen. Die Forschung machte dabei auf die Unterschiede zwischen Zeichnung und Stich aufmerksam, besonders auf die zunehmende Verflächigung durch die sehr viel gleichmäßigere Strichführung. Nach dem oben Festgestellten scheint jedoch eine solche Betrachtungsweise unangemessen. Statt dessen ist zu fragen, wie weit Piroli Flaxmans Zeichenstil folgt. Betrachtet man die Stiche daraufhin, stellt sich heraus, wie sehr

sich Piroli bemüht, gewisse Eigenheiten des Stils der Vorlage zu übertragen, wobei besonders auf die Nachahmung der typischen ungleichmäßigen Federführung, die Variation der Strichdicke oder auf die charakteristischen Häkchen beim Ansatz von Falten zu verweisen wäre. Piroli versucht bei der Übertragung gerade die glatte, gleichmäßige Linienführung zu vermeiden, wie sie in den Antikenpublikationen und in den großen Sammelwerken mit Umrißstichen zu finden ist. Ein Vergleich zwischen der von Piroli hergestellten Fassung und den Pariser Nachstichen des Achille Reveil sowie anderen den Umrißstich benutzenden Werken würde verdeutlichen, daß es im Grunde zwei Arten von Umrißstich gibt: einmal den reinen Reproduktionsstich, der in dieser Form wegen seiner Billigkeit in der Herstellung schon auf eine lange Geschichte zurückblicken kann und der um 1800 eigentlich nur verfeinert wird, zum andern der Einsatz dieser Stichmanier in schöpferischer Weise durch Flaxman und andere Künstler, wobei sie von ihrer Glätte und Starrheit befreit wird. Sobald Flaxmans Folgen nachgestochen wurden, sind auch bei diesen Reproduktionen wieder die eben genannten typischen Kennzeichen des reinen Reproduktionsstichs festzustellen. Die Begeisterung für die Illustrationsfolgen mag so auch z. T. mit der vollen Ausschöpfung der gestalterischen Mittel erklärt werden, die diese Art zu stechen bietet. Der Unterschied zwischen Flaxmans Serien und dem Reproduktionsstich läßt sich vielleicht so charakterisieren, daß die reproduzierenden Stiche Kunstwerke nur abzubilden versuchten, die nach Flaxmans Vorlagen ausgeführten Stiche aber selbst den Anspruch von Kunstwerken erheben.

Wenn Flaxman gewollt hätte, wäre es ihm in zumindest einem Falle möglich gewesen, seine Zeichnungen in anderer Weise stechen zu lassen: Als 1805 für die Londoner Ausgabe der Odyssee ein neuer Plattensatz hergestellt werden mußte, war dieser eine getreue Kopie des von Piroli 1793 in Rom geschaffenen. Selbst die sechs zusätzlichen Platten nach neuen Vorlagen zeigen denselben Stil. Eine im Zusammenhang mit dieser Ausgabe im Juli 1805 in der *Edinburgh Review* erschienene Anzeige betont, daß unter Aufsicht des Entwerfers ein neues Original entstanden sei und keine Kopie: „For this Edition of the Odyssey, new Engravings have been made, under the Designer's Inspection . . . It is to be observed, that the Italian, French, and German Editions are copies of this, the original Work.“ Hätte Flaxman sich generell von Piroli's Art der Umsetzung distanzieren wollen, hier wäre es ihm möglich gewesen.

Die Forschung hat auf einen Brief aufmerksam gemacht, in dem Flaxman angeblich davon spricht, seine Umrißzeichnungen seien keine Endprodukte, sondern Kompositionen, nach denen Skulpturen auszuführen wären. Aus diesem, auch im Katalog zitierten Brief läßt sich eine solche Absicht aber nicht herauslesen, vielmehr gibt er nur ganz allgemein über Flaxmans Ambitionen Auskunft; ein direkter Zusammenhang zwischen den Illustrationen

tionsfolgen und danach zu schaffenden Reliefs ist nicht auszumachen. Damit wird auch die auf dieser Briefstelle aufbauende Interpretation, „die Klarheit, die Simplizität und die Zurückdrängung der illusionären Raumfassung ... [wären] demnach wenigstens teilweise das Resultat [von Flaxmans] Bestrebungen, die Entwürfe im Lichte der Bearbeitung von Marmor-Flachreliefs zu sehen“ (Kat. S. 106) fragwürdig. Zwar gibt es den Fall in Flaxmans Œuvre, wo Relief und Umrißstich übereinstimmen, nur ist zu beachten, daß sein Stil, so wie er sich in den Serien darbietet, nicht nur auf plastische Werke bezogen werden kann. Die in den Stichen gezeigte Abstraktion ist dafür zu weitgehend. Die Einfachheit der Darstellung ermöglicht eine vielseitige Verwendung. Der „Erfolg“ der Illustrationsfolgen beruht auch auf der Möglichkeit, sie wie ein Musterbuch zu benutzen. Zwar sind die Stiche zu Homer tatsächlich einmal in Reliefs umgesetzt worden, die noch heute an den Außenwänden von Ickworth House, Suff., zu besichtigen sind. Flaxmans Serien werden hier aber genauso nur als Vorlagematerial behandelt wie in dem Falle, wo mit ihnen pseudo-antike Vasen dekoriert werden; eine Mitwirkung Flaxmans kann in jedem Fall ausgeschlossen werden. Trotz der unzweifelhaft hohen künstlerischen Qualitäten der Entwürfe ist in der Vereinfachung die Möglichkeit einer vielgestaltigen Adaption gleich mit angelegt.

Die Verbreitung der Illustrationsfolgen läßt sich am besten an den zahlreichen Auflagen und Kopien ablesen. Die Hamburger Ausstellung und ihr Katalog sind in diesem Punkte keine große Hilfe. Der Katalog gibt auf zwei Seiten einen Überblick, der mit dem Jahr 1845 abschließt. Diese ganz am Ende versteckte Tabelle ist lediglich eine Sammlung von Angaben, die den Titelblättern entnommen werden können. Auf die Praxis der Longman-Gruppe, die die englischen Erstausgaben von Ilias, Odyssee und Göttlicher Komödie 1805 bzw. 1807 herausgegeben hatte, von den sich in ihrem Besitz befindlichen Plattensätzen ohne Änderung über Jahrzehnte hinweg Abzüge machen zu lassen, wird nur kurz verwiesen. Es hätte sich jedoch zeigen lassen, welche Werke eine besonders hohe Auflage erzielten oder häufig zahlenmäßig kleinere Nachdrucke erlebten, was auf einen kontinuierlichen Verkauf über Jahre hindeutet. Eine Auswertung hätte eine Rangabfolge in der Publikumsgunst aufgezeigt: die Homer-Serien sind weitaus häufiger aufgelegt worden als spätere Serien, vor allem die Illustrationen zu Hesiod. Dies ist zum einen mit der größeren Beliebtheit der literarischen Vorlage erklärbar, man kann daraus aber andererseits auch auf die allmählich nachlassende Nachfrage nach dem Produkt „Flaxman Umrißstich“ schließen, für das sich eben der Markt auf Dauer nicht uneingeschränkt aufnahmefähig erwies. Die großen Erfolge der römischen Serien ließen sich nicht wiederholen. Kurz nach Flaxmans Tod 1826 schien es der Longman-Gruppe kaufmännisch ratsam, sich von ihren Plattensätzen zu trennen. Der Preis, der von den Käufern dafür gezahlt wurde, lag jedoch über dem Schrottwert der

Platten, weshalb angenommen werden darf, daß die Serien immer noch, wenn auch in stark vermindertem Umfang, vom Publikum aufgenommen wurden. Zu den nach diesem Verkauf von den Originalplatten genommenen Abzügen sind bisher keine Unterlagen greifbar. Es steht aber fest, daß es weiterhin Nachdrucke gegeben hat und daß einige der Plattensätze erst 1915 einer Metallspende zum Opfer fielen. Für die Victorianer war Flaxman also kein völlig vergessener Künstler.

Flaxmans Bildserien waren nicht als Buchillustrationen konzipiert. Die Zeichnungen sollten für sich wirken. Folgerichtig sind bei den Erstausgaben auch keine Bildunterschriften zu finden, sondern nur Verweise auf die Verszahl von griechischem Original und englischer Übersetzung. Diese Art der Präsentation erschien den Verlegern aber später offenbar nicht als ausreichend, weil der Betrachter — sofern er nicht eine Textausgabe hinzuzieht — zu wenig über die dargestellte Szene selbst informiert wird. Von deutschen Lesezirkeln etwa wird berichtet, daß man dort Homer oder auch Dante las und dabei gleichzeitig in den Illustrationen von Flaxman blätterte (s. Kat. S. 33, Anm. 15). Später, in den Longman-Ausgaben, wurden oben ein Bildtitel und unten ein jeweils zweizeiliges Zitat aus Popes Homer-Übersetzung hinzugefügt, der Aischylos- und der Dante-Serie sogar noch eine Identifikation der Personen. Auf diese Weise entstanden erklärte Bilder, die aber noch keine erklärenden Bilder im Sinne von Buchillustrationen waren. Von dieser beschränkten Anbindung an den illustrierten Text bis zu der Verwendung als Buchillustration war es dann nur noch ein kleiner Schritt, der umgehend folgen sollte. So wurde die Aischylos-Serie schon im Jahre ihrer englischen Erstausgabe zur Illustration einer sehr aufwendig produzierten Ausgabe der Werke dieses Autors benutzt. Auch die Dante-Folge mußte sich die Verwendung in dieser Form gefallen lassen. Während die Illustrationen der Aischylos-Ausgabe noch von Pirolis Platten abgezogen wurden, ist für die meisten der für Bebilderungszwecke hergestellten Nachstiche charakteristisch, daß sie gegenüber der Vorlage vergrößert sind. Als Endpunkt einer derartigen Verwertung Flaxmans kann wohl die Einbeziehung der Homer-Illustrationen in Gustav Schwabs Sagen des Klassischen Altertums, zuerst 1837, angesehen werden. Die Umrisstiche wurden für die Ausgabe ohne Änderung der Komposition mit detaillierten Hintergründen versehen, und die Figuren erhielten durch Schattenpartien eine plastische Modellierung; die Ausführung in Holzstich tat ein übriges, um die ursprüngliche Vorlage zu verfremden und dem nazarenischen Kunstideal anzupassen. Erst 1910 erschien wieder eine Ausgabe, die die Umrisse von Zusätzen gereinigt und damit die Szenen in den der Originalvorlage weitgehend entsprechenden Formen wiedergibt, unter dem bezeichnenden Titel „John Flaxmans Zeichnungen zu Schwabs Sagen des Klassischen Altertums“. Neben den schon erwähnten nur wenig verfälschenden Nachstichen sind es vor allem solche Adaptionen, die die Illustrationen, z. T. ohne Nennung Flax-

mans, durch das gesamte 19. Jh. tradieren; solche sind nicht nur in Deutschland, sondern auch in großer Zahl in England selbst anzutreffen. Die Ausgaben mit Abzügen von den Originalplatten fallen dagegen rein mengenmäßig kaum ins Gewicht. Die Hamburger Ausstellung hat diesen Bereich ausgeklammert und damit versäumt, auf die quantitative Dimension der durchaus nicht immer rein künstlerischen Flaxman-Rezeption hinzuweisen.

Statt dessen stand die motivische Übernahme oder in einigen Fällen die direkte Entlehnung einzelner Bildteile aus diesen Serien im Vordergrund. Zuerst wurde unter dem Titel „Thema und Variationen“ gezeigt, welche Formen diese Anleihen anderer Künstler haben können und wie lange mit solchen zu rechnen ist. Dort, wo die Vorlage direkt kopiert wird, kann präzise auf sie verwiesen werden; in weniger offensichtlichen Fällen ist es schwieriger zu entscheiden, wie weit hier ein Einfluß Flaxmans vorliegt oder ob noch weitere zeitbedingte Strömungen berücksichtigt werden müssen, denen auch Flaxman unterlag. Anhand von fünf Themen, die auch von Flaxman in seinen Serien illustriert wurden, sollten diese Zusammenhänge erläutert werden. Das Blatt mit der Barke Dantes macht schon die Schwierigkeiten des Unternehmens deutlich: Romneys wesentlich frühere Zeichnung (Kat. Nr. 212) kommt der Flaxman-Version in einigen Dingen schon sehr nahe; in Kochs Skizze (Kat. Nr. 215), völlig anders aufgebaut und deutlich michelangelesk beeinflusst, erweisen sich dagegen nur einige der zahlreichen Figuren als Zitate, was dem Besucher ohne genaue Kenntnis der gesamten Dante-Serie aber verborgen bleiben dürfte, da die Entlehnungen aus mehreren Stichen zum Inferno entnommen wurden. Bei den erst um die Mitte des 19. Jh. entstandenen Bildern und Entwürfen fällt es erst recht schwer, die dort vereinigten Einflüsse voneinander zu trennen und die Flaxmans auszusondern. Dort ist nicht nur eine völlige Abkehr vom stilistischen Ideal Flaxmans festzustellen, sondern eine total veränderte Kompositionsweise. Im Falle der Paolo und Francesca-Bilder (Kat. Nr. 219—224) werden „die offensichtliche Unreife des verschämten Liebespaares, die Umarmung Francescas durch Paolo und der aufwendige Kopfputz Francescas“ hervorgehoben (s. Kat. S. 185), die die Anlehnung an Flaxman bezeugten. Diese Motive reichen kaum aus, um die Bilder allein von Flaxman ableiten zu können. Ohne Hinweis auf Ingres' weiterführende Ausdeutung von in Flaxmans Stich gegebenen Elementen — die Verlegung der Szene in den Innenraum, die nunmehr sehr viel passivere Rolle der Francesca und der pyramidale Aufbau der Paolo und Francesca-Gruppe — wird der Zusammenhang nicht deutlich (s. Kat. Nr. 221a). Verglichen mit anderen Darstellungen desselben Themas aus dem 19. Jh. sind zwar die in der Ausstellung gezeigten Bilder und Zeichnungen von Delacroix, Ingres und Koch der Flaxmanschen Version am nächsten, doch muß man sich fragen, ob die Künstler sich Mitte des Jahrhunderts nicht zu weit von dem eigentlichen Vorbild entfernt hatten, die wirklich übereinstimmenden Punkte nicht zu

wenige sind und damit der Aussage des Katalogs, zahlreiche klassizistische Künstler des 19. Jh., wie Lehmann, Amaury-Duval und Scheffer hätten regelmäßig flaxmaneske Gemälde produziert und zu hohen Preisen verkauft (Kat. S. 180), ein allzu grobes Raster zugrunde liegt.

Überhaupt bleibt es ohne umfangreiche Dokumentation schwierig, dem Besucher wirklich augenfällige Abhängigkeiten vorzuführen. So wurde zu Ingres' Zeus und Thetis-Bild von 1811 eine Flaxman in ihrer reinen Linienstruktur stilistisch sehr nahestehende Zeichnung ausgestellt und im Katalog auf die Ähnlichkeit der Posen beider Personen mit solchen in bestimmten Ilias-Illustrationen hingewiesen (s. Kat. Nr. 217). Im Katalog wird zwar das durch die Zeichnung vorbereitete Gemälde abgebildet, auf die dort zu findenden Abweichungen von der Vorzeichnung jedoch nicht eingegangen. In dem Bild sind nämlich die motivischen Anleihen auch aus Stichen der Odyssee-Serie noch ausgeprägter, wenn auch weniger offensichtlich, da mehrere Vorlagen (insgesamt vier) kombiniert werden. Bei den in der Bildfassung eingetretenen Veränderungen erscheint nun aber zugleich die Bedeutung Flaxmans relativiert, da für den Kopf des Zeus und für das Relief andere bekannte Vorbilder herangezogen wurden. Selbst in so eindeutigen Fällen wie dem Zeus und Thetis-Bild sind Flaxmans Serien nur als *eine* bildliche Quelle neben anderen anzusehen.

Ein weiterer Teil der Ausstellung befaßte sich mit dem Einfluß Flaxmans auf französische, dänische und deutsche Künstler. Besonders in den von Sarah Symmons verfaßten Katalogteilen wird dabei immer nur auf die durch Flaxman gegebenen Vorbilder verwiesen, nie auf weitere, ebenfalls benutzte Quellen. Die Texte von Bjarne Jørnaes bzw. Hanna Hohl, die sich mit dänischen Künstlern aus dem Kreise um Thorwaldsen bzw. mit der Situation in Deutschland beschäftigen, gehen wesentlich differenzierter vor, indem die verschiedenen Einflüsse nicht nur genannt, sondern auch gegeneinander abgewogen werden. Allerdings wird auch nur im Falle Thorwaldsen ein genauer Vergleich von Werken mit solchen Flaxmans durchgeführt.

Die Rezeption Flaxmans in Deutschland ist gekennzeichnet durch eine sehr intensive, zum größeren Teil öffentlich geführte Auseinandersetzung mit seinen Serien. Entsprechende Zeugnisse, vor allem Bemerkungen von Goethe und Schlegel, werden im Katalog an verschiedenen Stellen ausführlich und mit einer sonst dort eher seltenen kritischen Distanz analysiert. So sehr Flaxman in Deutschland auch geschätzt wurde, ausgeschlachtet wurde sein Werk hier nur in geringem Maße. Wie sehr hier der Umrißstil eine Zeiterscheinung war, wurde anhand der wenigen Beispiele, die den Abschnitt „Flaxman und Deutschland“ illustrieren sollten, immerhin andeutungsweise sichtbar. Als Grundlage für Flaxmans Serien wurde die von Tischbein besorgte Ausgabe der zweiten Hamiltonschen Vasensammlung vorgeführt. Das Verhältnis von Runge und Flaxman ist im Katalog erneut besprochen, wobei man sich hier besonders fragen muß, ob die angeführten

Parallelen nicht zu allgemein sind. Schließlich wird auf die völlig andere Ausprägung des Umrißstils bei Carstens und Genelli hingewiesen und seine Auflösung bei Koch gezeigt. Obwohl sich bei gleicher Themenwahl Koch wie Genelli bewußt von Flaxman lossagen, sind Zitate aus seinen Serien auch bei ihnen zu finden.

Wollte man sich zur Rezeption von Flaxmans Serien zusammenfassend äußern, müßte man aufzeigen, wie sich der Einfluß vom direkten Zitat bis hin zur bloßen Übernahme der Publikationsform erstreckt. Er war auf jeden Fall weitreichend, und Sarah Symmons hat deshalb gemeint „from the 1790's and early 1800's the designs were an essential part of an artist's portfolio. They surpassed in popularity and influence even the images of genuine antiquity such as the engravings after antique vases in the collection of William Hamilton.“ (Burl. Mag., CXV, 1973, 595). Das ist jedoch sicher übertrieben. Wie schwierig die Vorbildfrage ist und welcher Rang den Serien zukommt, läßt sich noch einmal an folgenden Beispielen demonstrieren: Ingres' Zeus und Thetis-Bild beruhen z. T. eindeutig auf einer Kompilation von Flaxman-Stichen, was allerdings nur an Einzelheiten nachweisbar ist. Bevor die Forschung Flaxman als Quelle entdeckt hatte, nahm man genauso überzeugend an, Ingres zitiere verschiedene antike Statuen, die um 1800 in Rom ausgestellt (und damit auch Flaxman zugänglich) waren. Hinter der Zeus-Figur ist in beiden Fällen eindeutig Phidias' Olympischer Zeus zu sehen. Danach zu entscheiden, ob wirklich nur Flaxman als Anregung diente, scheint besonders im Hinblick auf mehrere nicht von ihm abhängige Zitate auf Ingres' Bild schwierig. Eindeutiger ist das Abhängigkeitsverhältnis im Falle von Rudes Relief „Achill und Briseis“ von 1820—23 (s. Kat. Nr. 239), welches offensichtlich in der in Hamburg ausgestellten Vorzeichnung von Flaxmans Stich gleichen Themas ausgeht: beide benutzen dabei als Vorlage für die Gruppe der Herolde, des Agamemnon und der Briseis unverkennbar das Orpheus-Relief der Villa Albani. Während der Bezug zu Flaxman in der Vorzeichnung noch recht eng ist, im endgültigen Gipsmodell lehnt sich Rude wieder in stärkerem Maße unmittelbar an die Antike an: für den sitzenden Achill war ein antiker Endymion Vorbild, Briseis und der Achill tröstende Patroklos werden jetzt direkt dem Orpheus-Relief entnommen. Welche Rolle Canovas Relief gleicher Thematik, das 1787—90 entstanden ist, bei der Ausarbeitung sowohl der Flaxmanschen als auch der Rudeschen Fassung gespielt haben mag, soll hier nicht erörtert werden. An diesen beiden Beispielen wird deutlich, daß Flaxmans Illustrationsfolgen eine Inspirationsquelle neben anderen waren. Ein Blick auf die Bibliographie der Antikenpublikationen bestätigt das auf das Nachdrücklichste: die Antikenpublikationen erleben zur selben Zeit wie Flaxmans Serien immer wieder neue Auflagen. Beides war in der Wirkung sicherlich gleichbedeutend.

Flaxmans Ruhm in England beruht weitgehend auf seinen plastischen

Werken. Sie lassen sich in zwei Gruppen einteilen: die eine umfaßt die wenigen, meist großformatigen für Privathäuser und öffentliche Gebäude geschaffenen Werke, die andere die Grabdenkmäler, deren Produktion sehr umfangreich war: nach der von Rupert Gunnis erstellten Liste, die auf einer Auswertung der Rechnungsbücher des Künstlers beruht, schuf Flaxman in 46 Jahren 173 *monuments*, von denen noch gut 50 erhalten sein sollen. Dieser Bereich mußte in der Ausstellung weit unterrepräsentiert bleiben, da vieles einfach nicht transportabel ist. Man behalf sich mit einigen Vorzeichnungen und vor allem mit den kleinen Gipsmodellen für die Grabmäler, an denen sich Flaxmans persönlicher plastischer Stil noch am direktesten ablesen läßt. Neben 12 solchen Gipsmodellen kamen nur sechs andere Arbeiten in die Ausstellung: zwei gegen Ende seines Lebens modellierte Gipsstatuetten, eine Büste, zwei Reliefs und ein ausgeführtes Monument. So geriet die Ausstellung hier notgedrungen etwas aus der Balance.

Flaxmans Arbeitsmethode ist bekannt, und die Funktion ihrer einzelnen Stufen, Zeichnung, Tonmodell, Gipsmodelle, wird im Katalog erläutert. Die eigentliche Ausführung in Stein dürfte Flaxman fast ausschließlich anderen in der Werkstatt überlassen haben. Das war die um 1800 gängige Praxis, wie sie auch von den meisten seiner Zeitgenossen angewandt wurde. Im Gegensatz zu diesen jedoch scheinen von Flaxman die Arbeitsvorgänge an einem Werkstück bei der Umsetzung vom Modell in die Marmorfassung in vielen Fällen kaum kontrolliert worden zu sein. Anders ist die manchmal recht ungenügende Ausarbeitung kaum zu erklären. An vielen Monumenten können nicht nur die im Katalog beschriebenen Fehler in der Körperproportionierung festgestellt werden, die sich aus der Vergrößerung des Gipsmodells ergaben, sondern auch eine teigig fade Faltengebung und eine indifferente Behandlung der Fleishteile, was auf geringe Sorgfalt oder auch mangelndes Können der Ausführenden schließen läßt. Alle diese Fehler, Unachtsamkeiten und Schwächen sind auch an dem einzigen in der Ausstellung gezeigten Grabmahl zu beobachten: aus der für kirchliche Zwecke nicht mehr benötigten Kirche St. Matthias in Poplar in East London nahe Greenwich wurde das Monument des Shakespeare-Forschers George Steevens ausgebaut und gründlich restauriert (Kat. Nr. 124). Das zentrale Medaillon bescheidenen Ausmaßes zeigt vor einer Büste Shakespeares die Sitzfigur Steevens, in Seitenansicht, die Arme vor der Brust verschränkt, das rechte Bein ausgestreckt, so daß die Fußspitze die Rahmung überschneidet, das linke Bein angewinkelt. Bei der Faltengebung des langen Mantels wird das Verhältnis Gewand-Körper stark verunklärt, einige wichtige Faltenbahnen wirken unsinnig; das rechte Bein erscheint überlängt. Die Ausarbeitung der Falten selbst ist scharf und handwerklich wenig geschickt, die Haarbehandlung wirkt mechanisch. Alle diese Mängel sind am Original wesentlich deutlicher auszumachen als in dem im Katalog wiedergegebenen, ausgesprochen beschönigenden Foto. Erklärbar sind solche Schwächen in der Ausführung

nur aus der allgemeinen Konkurrenzsituation, unter der damals alle Bildhauer arbeiten mußten. Generell läßt sich dazu sagen, daß gute Arbeit in Entwurf und Ausführung nur erhielt, wer auch dafür entsprechend zu zahlen bereit war. Daher sind für Flaxmans Grabmäler auch sehr unterschiedliche Preise belegt. Bei einem von der Komposition her einfachen Grabmal war bei anspruchsloser Ausführung der Preis auf jeden Fall niedrig. Und es war das preiswerte, billige Monument, das viele Besteller wollten. Dies konnte jedoch auch von vielen Steinmetzen im ganzen Land geliefert werden. Seinen Ruf als Bildhauer konnte ein Künstler wie Flaxman am nachhaltigsten durch eine Ausstellung besonders gelungener Entwürfe und Modelle von Gruppen oder Reliefs in der Royal Academy heben. Die Nachfrage nach derartigen Arbeiten war jedoch gering. Um seinen Lebensunterhalt verdienen zu können, sah sich deshalb jeder Bildhauer gezwungen, auch Steinmetzarbeit zu verrichten. So kam es, daß Flaxmans Werkstatt aufwendige, in Entwurf und Ausführung erstklassige Monumente und zur gleichen Zeit einfache, aber wohlfeile Grabmäler verließ. Der Umfang der Grabmalsproduktion machte es für jeden Hersteller notwendig, eine Reihe von Standardtypen zu entwickeln, mit deren Hilfe der größere Teil der Aufträge schnell abgewickelt werden konnte. Flaxman benutzte vier solche Grundmuster, deren Bestandteile wiederholt beschrieben worden sind. Die große Variationsbreite, die diese Typen erlaubten, war einerseits notwendig, da bei der harten Konkurrenz zwischen den einzelnen Bildhauern eine zu häufige Wiederholung desselben Musters ohne auffällige Abänderungen nicht ratsam schien; andererseits ermöglichte sie es, die Preise für diese konventionellen Arbeiten niedrig zu halten. Daß die gesamte Arbeit nur mit Hilfe eines größeren Werkstattbetriebs möglich war, versteht sich von selbst. Nicholas Penny hat in seinem Buch „Church Monuments in Romantic England“ durchaus richtig festgestellt, Flaxman wäre, was die Ausführung seiner Grabmäler angeht, einer der „worst offenders“ in rein handwerklichen Dingen gewesen (a. a. O., 16). Das in Hamburg ausgestellte Steevens-Monument zeigte dies sehr deutlich.

Mit der handwerklichen Seite ist unter solchen Arbeitsbedingungen die schon angesprochene Ökonomie im Entwurfsvorgang untrennbar verbunden, denn sie macht eine Massenproduktion erst möglich. Auch hier ist Flaxman keine Ausnahme: wie bei seinen Kollegen sind auch viele seiner Monumente lediglich Variationen von Standardtypen. Zusätzlich entwickelte er eine bestimmte, begrenzte Zahl von Figuren, die er in verschiedenen Zusammenhängen mit nur geringen Abweichungen immer wieder einsetzen konnte und die neben der Signatur als eine Art Markenzeichen anzusehen sind. Das bekannteste dieser Art und am häufigsten nachgeahmt dürfte die antikisch gewandete schwebende weibliche Figur sein. Auch hat Flaxman selbst die Wiederholung erprobter Konzepte seinen Klienten vorgeschlagen. Anders als seine Konkurrenten jedoch gelang es ihm, seinen

Vorlagen immer wieder so viele Variationen abzugewinnen, daß (im Gegensatz etwa zu Arbeiten der Brüder Bacon) der Gedanke, es könne sich bei einem Grabmal um das Duplikat eines anderen handeln, selten aufkommt. Auf den starken Einfluß, den manche Auftraggeber auf die Gestaltung ausübten, ist wiederholt hingewiesen worden. Daß selbst diese ihm auferlegten Zwänge nicht zu gravierenden Abweichungen vom Grundmuster führten, zeugt von Flaxmans besonderer Fähigkeit im Variieren und Kombinieren, auf der sein 30 Jahre anhaltender Erfolg als Grabmalsentwerfer wohl in erheblichem Maße beruht.

Sein Ruhm als Bildhauer basierte doch wohl vornehmlich auf den figuralen Reliefs, die der Hauptbestandteil einiger seiner Monumente sind. Sie brechen stilistisch wie ikonographisch mit den Konventionen der englischen Grabmalkunst und zählen zu den großen Leistungen englischer Plastik um 1800. Wenn Flaxman viele der Themen auch nicht als erster im Zusammenhang mit Grabdenkmälern benutzte, für einige hat er Formulierungen gefunden, die für das nächste halbe Jahrhundert als vorbildlich galten. Nicholas Penny hat Flaxmans Leistungen und Vorlieben ausführlich gewürdigt; eine Wiederholung seiner Thesen ist hier nicht angebracht. Die Hamburger Ausstellung und ihr Katalog verzichteten leider ganz auf eine Behandlung dieser übergeordneten Gesichtspunkte und beschränken sich auf Informationen zu den Grabmälern selbst, die aber wiederum in sich unvollständig sind. Flaxmans Bedeutung für die englische Plastik ab 1790 bleibt daher ungeklärt, zumal eben auch auf Angaben zu den Produktionsbedingungen verzichtet wurde.

Penny hat in seinem Buch vor allem die ikonographischen Neuerungen in Flaxmans Reliefs herausgestellt. Auf die oben angesprochenen Standardtypen seiner Produktion ist er nicht eingegangen. Vermutlich bedingt durch den konservativen Geschmack seiner Auftraggeber bleibt Flaxman hier konventioneller: die von zwei Frauen flankierte Schrifttafel gehört zu den langlebigsten englischen Grabmalstypen; auch die Inschrifttafel mit Urne darüber bleibt lange beliebt, und gleiches gilt für die Grabmäler mit den aus dem Typ der sog. aufgestützten *Muse* entwickelten trauernden Frauenfiguren. Trotz aller Verwandlungskünste, deren Flaxman fähig war, bleibt seine Produktion den gleichen Konventionen verbunden, die auch die Arbeiten seiner Konkurrenten bestimmen. Wie erfolgreich er aber solche eingeführten Typen übernommen und ihnen neue Gestaltungsmöglichkeiten abgewonnen hat, erkennt man am besten an einem seiner frühen großen Erfolge, dem Denkmal für Lord Mansfield in Westminster Abbey. Er bediente sich hierbei des im 18. Jh. wiederholt benutzten Schemas für Richter-Grabmäler: er zeigt den sitzenden Richter in Amtstracht mit zwei Assistenzfiguren, von denen eine *Justitia* darstellt. Er hätte sich damit begnügen können, diesen Typ in seine Formensprache umzusetzen, und wäre damit zu derselben unbefriedigenden Lösung gekommen, wie sie die

beiden in den nächsten Jochen stehenden, nur wenig älteren Denkmäler zeigen, die rein frontal komponiert sind und so eine sichtbare ungegliederte Rückseite haben. Durch einen ovalen Sockel, das Hinzufügen einer dritten Assistenzfigur auf der Rückseite, das Herausnehmen der beiden stehenden Assistenzfiguren aus der Frontalansicht sowie durch das Motiv des zum Altar gerichteten Blicks des Richters, das eine Drehung des Kopfes notwendig machte, wird diese Komposition allansichtig und damit ihrem exponierten Standort angemessen. Auch in dieser ersten großen, öffentlich ausgestellten Arbeit greift Flaxman also auf Eingeführtes zurück, formt es jedoch überzeugend zu etwas Neuem um, das beispielgebend für die ganze Serie von Denkmälern werden sollte, die für die Helden der napoleonischen Kriege in St. Paul's Cathedral errichtet wurden. Nicht nur bei der Umgestaltung von Grabmalstypen oder bei der Entwicklung neuer Darstellungsformen gelingt Flaxman Vorbildliches, sondern auch im Umgang mit allseits Bekanntem. Das konservative Element in der gesamten englischen Grabmalsproduktion der Zeit darf nicht unterschätzt werden; es prägt auch Flaxmans Entwürfe.

Faßt man diese Beobachtungen zusammen, so zeigt sich, daß Flaxman ein den Verhältnissen sich unterordnender Künstler war, der immer das geliefert hat, was man bei ihm bestellte — wobei die Auftraggeber wußten, was sie wollten, und seine besonderen Stärken kannten. Bei den Arbeiten für Wedgwood unterlag er dem Diktat des Fabrikanten, seine Entwürfe für Silberwaren entstanden auch nicht ohne Auftrag, bei den Grabmälern mußte er die Wünsche seiner Klienten berücksichtigen und selbst die Illustrationsfolgen entstanden unter direkter Einwirkung der Besteller. Er nahm die Marktbedingungen für ein von ihm zu lieferndes Produkt hin — er hat nie öffentlich gegen sie Stellung bezogen oder sich von deren Zwängen zu emanzipieren gesucht. Dies alles hinderte ihn nicht, einige Werke zu schaffen, die noch heute zu den großen Leistungen der Kunst um 1800 gerechnet werden müssen und die z. T. einen sehr weitreichenden Einfluß hatten. Daneben steht in seinem plastischen Œuvre die Massenproduktion der Werkstatt. Beides gehört untrennbar zusammen. Flaxmans Selbstverständnis als Künstler wird selten klarer als in einem Satz, den C. R. Cockerell überliefert hat. Auf die Frage des Architekten, warum er nie die Bibel illustriert habe, hat er geantwortet „that he had never been employed“ (cit. n. Burl.Mag. CXVII, 1975, S. 647).

Wie sehr sich diese Haltung überall in Flaxmans Werk wiederfinden läßt, hat Werner Hofmann in seinem einleitenden Essay durch einen Vergleich mit Goya deutlich gemacht. Eine Ausstellung kann diese Zusammenhänge nur begrenzt vermitteln. Die Hamburger Schau zeigte vielleicht deswegen nur die Vielgestaltigkeit John Flaxmans und darin war sie erfolgreich: sie brachte weder eine unübersehbare Fülle von Objekten noch einen Katalog, der in der Ausstellung selber nicht zu benutzen war. Das Ziel, das Werk

des in Deutschland weitgehend unbekanntem Bildhauer dem deutschen Publikum näherzubringen, hat sie sicher erreicht, und der Katalog bietet der Forschung eine Fülle von bisher unveröffentlichten Informationen.

Außer in Hamburg war die Flaxman-Ausstellung auch im Thorvaldsen-Museum in Kopenhagen und in der Royal Academy in London zu sehen.

Christian Wolsdorff

REZENSIONEN

DOMINIQUE HERVIER, *Une famille parisienne à l'aube de la Renaissance. Pierre Le Gendre et son inventaire après décès*. Paris, Ed. Honoré Champion (Bibliothèque du XV^e siècle, XLII) 1977. 123 + 263 Seiten.

Bei der Wiederaufrichtung Frankreichs nach dem hundertjährigen Krieg hat das Bürgertum eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt. Exponenten dieser Klasse stiegen in die höchsten Staatsämter auf; die Könige wußten sich den Arbeitseifer und Sachverstand dieser bisweilen äußerst wohlhabenden Financiers, Rechtsgelehrten und Verwaltungstechniker zunutze zu machen. Unter Karl VIII. und Ludwig XII. ragen die Allemant, Beaune, Bertholet, Bohier, Briçonnet, Hurault, Robertet, Ruzé hervor, und mit diesen Namen verbinden sich an der Loire große und — gemessen an ihrer Offenheit für italienische Kultureinflüsse — fortschrittliche Bauunternehmungen.

Einer jener Tüchtigen war Pierre Le Gendre. Sein Name war verschüttet und ist erst unlängst wieder ans Licht gezogen worden, als es gelang, das vermeintliche Hôtel de la Trémoille, dessen Reste in den Höfen der École des Beaux-Arts langsam zugrunde gehen, mit dem Stadtpalast zu identifizieren, den Pierre Le Gendre 1504 in der Rue des Bourdonnais im damaligen Pariser Adelsviertel sich hatte errichten lassen (vgl. André Chastel, *Les vestiges de l'hôtel Le Gendre et le véritable hôtel de la Trémoille*. In: *Bulletin monumental*, CXXIV, 1966, S. 129—164). In der Folge dieser Forschungen konnte auf Schloß Alincourt das umfangreiche Nachlaßinventar wiedergefunden werden, das die Erben des Pierre Le Gendre nach dessen Tode im Jahre 1524 hatten erstellen lassen. Dominique Hervier hat es in dem hier zu besprechenden Buch veröffentlicht.

Der erste Teil der Publikation gehört einer eindringenden Untersuchung zur Person und Familie des Pierre Le Gendre. Bereits der Vater, Jean Le Gendre, ein reicher Pariser Tuch- und Weinhändler, war 1474 zum *Trésorier des guerres* berufen und 1496 von Karl VIII. in den Adelsstand erhoben worden. Pierre Le Gendre hatte seit 1493 das Amt eines königlichen Notars und Sekretärs inne und wurde im Jahre 1500 zum *Trésorier des guerres*, im Jahre 1504 zum *Trésorier de France* ernannt. Zweifellos gehörte er zu den wichtigen Persönlichkeiten des Königreichs, — ein Sachverhalt, der auch in seiner Heirat mit einer Briçonnet zum Ausdruck kommt.