

# Haykinthos und Polyboia

Autor(en): **Möbius, H.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **8 (1951)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-9867>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Hyakinthos und Polyboia

Von *H. Möbius*, Würzburg

Man pflegt den klassischen Archäologen eine unglückliche Liebe zu denjenigen antiken Kunstwerken nachzusagen, die uns nicht erhalten, sondern nur in Beschreibungen der Autoren überliefert sind. Aber die Aufgabe, Verlorenes wiederzugewinnen, reizt nicht nur den Gelehrten, der sie durch Analogieschlüsse zu lösen sucht, sondern seit der Renaissance auch den bildenden Künstler, der hier seiner Phantasie in einer vorgeschriebenen Bahn ihren Lauf lassen kann. Wenn der heutige Archäologe solche Versuche aus früheren Zeiten betrachtet, wird er sich einer doppelten Empfindung nicht immer bewußt: Zunächst kann er sich eines überlegenen Lächelns nicht ganz erwehren, denn auf Grund der Ausgrabungsfunde weiß er nun einmal so viel besser, wie das Alte ausgesehen haben mag. Aber daneben überfällt ihn wohl auch ein leiser Neid auf ein so nahes Glaubensverhältnis zur Antike, das ganz unbefangen die Götter und Helden des Altertums in das Gewand der eigenen Zeit kleidet und in ihrer Art agieren läßt. Jene Epochen erfreuen sich ja noch eines ungebrochenen Stiles, und wenn dann ein großer Künstler die Aufgabe löst, können Werke herauskommen wie das Alexanderbild des Sodoma. Aber auch bescheidenere Leistungen entbehren selten eines halb gelehrten, halb künstlerischen Reizes, und in der Hoffnung, daß er diese Meinung teile, sei dem verehrten Jubilar die Veröffentlichung eines Bildes dargebracht, das von Martin Wagner stammt und in dem von ihm begründeten Museum aufbewahrt wird.

Der Maler<sup>1</sup> war der Sohn des Würzburger Hofbildhauers Peter Wagner (1730 bis 1809), dem erst das Verständnis für die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts wieder ganz gerecht geworden ist. Peter Wagner hatte einst durch Einheirat die Werkstatt des Barockbildhauers Wolfgang van der Auvera übernommen und war im wesentlichen ein Vertreter des Rokoko geblieben. Wenn er auch den wachsenden Klassizismus der Zopfzeit mitgemacht hat, so stehen seine reizenden Puttengruppen in den Schloßgärten von Würzburg und Veitshöchheim unserem Herzen doch am nächsten. Er muß ein Mann von einer kaum vorstellbaren künstlerischen Fruchtbarkeit gewesen sein, und diesen Fleiß hat auch der Sohn geerbt, aber die Leichtigkeit der Produktion blieb seiner Gedankenkunst versagt, vielmehr hat er in immer erneuten Anläufen um die Gestaltung verhältnismäßig weniger Themen ringen müssen – ein typisches Künstlerschicksal der Goethezeit.

---

<sup>1</sup> Über Martin Wagner vgl. die Biographien von Ludwig von Urlichs 1866, Ulrich Nicolai (Ungedruckte Dissertation in der Univ.-Bibl. Würzburg) 1921 und Emil Kieser (*Lebensläufe in Franken* V 439ff.) 1936. Vollständige Zusammenstellung der Lebensdaten und Werke bei Thieme-Becker, Künstlerlexikon Bd. 35, 44f. (H. Vollmer).

Dabei hatten sich seine Anfänge<sup>2</sup> so glücklich gestaltet wie nur möglich. Nachdem der Knabe zuerst in der Werkstatt des Vaters gezeichnet hatte, wurde er 1797 im Alter von 20 Jahren durch Vermittlung des Coadjutors Carl von Dalberg auf die Kaiserliche Akademie der Schönen Künste in Wien geschickt, die sich damals unter der Leitung Heinrich Fügers eines besonderen Rufes erfreute. Dort gelang es ihm, durch seinen Fleiß die Zufriedenheit des Direktors und zuletzt auch den ersten Preis der Akademie zu erringen. Im Herbst 1802 kehrte er nach Würzburg zurück und mußte sich nun nach einem Wirkungskreis umsehen. In dieser Wartezeit erhielt er den Brief eines Studienkameraden<sup>3</sup>, der ihm riet, sich an einem Preisausschreiben der Weimarer Kunstfreunde zu beteiligen. Wagner befolgte den Rat und schickte am 28. Juli 1803 seine Zeichnung für die Preisaufgabe des Jahres «Odysseus, Polyphem besänftigend» an Goethe. Er begleitete sie mit einem ausführlichen Brief<sup>4</sup>, in dem er von seinen bisherigen Studien berichtete und halb treuherzig, halb berechnend um Winke für seine fernere Laufbahn bat. Er kam gerade aus der rechten Schule, denn sein Lehrer Heinrich Füger war gleichaltrig mit Goethe, auch ein Schüler Oesers und in Rom zum treuen Gefolgsman von Winckelmann und A. R. Mengs geworden. Daneben freilich hatte er sich noch etwas von der Grazie und der Malkultur des Rokoko bewahrt. So konnte es nicht fehlen, daß Goethe an der Zeichnung Wagners großes Gefallen fand. Aus einem Brief an Zelter<sup>5</sup> spricht deutlich sein Stolz, ein neues Genie entdeckt zu haben, Wagner bekam den ersten und zweiten Preis<sup>6</sup>, aber viel wichtiger war, daß der Dichter mit großer Wärme und Tatkraft sich auch fernerhin seiner annahm. Er empfahl ihn an Schelling<sup>7</sup>, der gerade als junger Professor von Jena nach Würzburg gegangen war, und an den Kurator der Universität mit dem Erfolg, daß Wagner die Stelle eines Professors der zeichnenden Künste erhielt. Der Maler war damals freilich nicht mehr in Würzburg, sondern auf den Rat seines älteren Freundes Eberhard Wächter im Herbst 1803 zu Jacques Louis David nach Paris gegangen. Goethes Brief an Schelling, in dem er ihn bat, Wagner ja darauf hinzuweisen, daß er geraden Weges nach Rom und nicht erst nach Paris reisen möge, kam also zu spät. Der Maler hat seinen Schritt auch bald bereut, denn in Paris fühlte er sich sehr unglücklich. Schon im Mai 1804 fuhr er von dort unmittelbar nach Rom, das er bis zu seinem Tode (1858), von wenigen großen Reisen abgesehen, nicht mehr verlassen sollte.

---

<sup>2</sup> Goethe hat die Angaben Wagners, die er brieflich im Dezember 1803 von ihm erhalten hatte, redigiert und unter dem Titel *Einiges von dem Lebens- und Kunstgange Herrn Martin Wagners* im Intelligenzblatt der Jenaischen Allg. Literatur-Zeitung 1804 Nr. 6 (Sophien-Ausgabe Weimar [hier: W.A.] 48, 71–72) veröffentlicht.

<sup>3</sup> Der Wortlaut des Briefes, der für die Aufnahme der Weimarer Bestrebungen durch die jungen Künstler sehr bezeichnend ist, bei Nicolai a. O. 7; er soll in einer ausführlicheren Darstellung der Beziehungen Wagners zu Goethe veröffentlicht werden. Über die Preisaufgaben vgl. Rich. Benz, *Goethe und die romantische Kunst* 71 ff.

<sup>4</sup> Bei Nicolai 101.

<sup>5</sup> Vom 4. Aug. 1803 (W.A. IV 16, 266 Nr. 4692).

<sup>6</sup> Vgl. Goethes Brief vom 18. Nov. 1803 (W.A. IV 16, 349 Nr. 4757).

<sup>7</sup> Vgl. Goethes Brief vom 29. Nov. 1803 (W.A. IV 16, 367 Nr. 4770).

Als er noch bei David in Paris war, hatte er von Goethe die Aufforderung erhalten<sup>8</sup>, sich an einem Wettbewerb für Entwürfe zu einer Medaille zu beteiligen, die Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, darstellen sollte und – was Wagner aber nicht wußte – zur Verherrlichung seines alten Gönners Carl von Dalberg bestimmt war. Am 21. September 1804 schickte der Maler von Rom aus den Entwurf an Goethe und legte drei Zeichnungen bei, über die er ebenfalls das Urteil des Dichters erbat. Die Themen sind für die Zeit im allgemeinen und für Wagner im besonderen höchst charakteristisch:

1. «Der Triumph der Tugend und Unschuld oder die Vergötterung des Hyazinthos und seiner Schwester Polyböa».

2. «Die vorzüglichsten Helden Griechenlands in nächtlicher Beratung vor Troja» (nach dem X. Gesang der Ilias).

3. «Christus von seiner Mutter Abschied nehmend».

Von diesen Zeichnungen<sup>9</sup> hat Wagner die zweite zu einem großen Gemälde ausgeführt. Es wurde von seinem Freund und Gönner Ludwig von Bayern angekauft, der sein späteres Leben ebenso bestimmt hat wie Goethe seine Jugend. Um die Gestaltung des dritten Themas hat Wagner bis in sein hohes Alter gerungen. Uns soll hier nur die erste Zeichnung beschäftigen, die unmittelbar auf eine Anregung Goethes zurückgeht. Obwohl Wagner sich damals in Paris befand, hat er gewiß das Neujahrsprogramm der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung von 1804 gelesen, denn es enthielt ja die Reproduktion und ausführliche Kritik seiner Preiszeichnung<sup>10</sup>. Mitten eingeschoben in die Kritik fand er einen längeren Aufsatz «Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi» als Würdigung der Zeichnungen, welche die Gebrüder Riepenhausen im vergangenen Jahre unaufgefordert eingesandt hatten. Im Nachtrag hatte Goethe die Künstler sehr nachdrücklich eingeladen, «die Restauration verlorener Kunstwerke nach Beschreibungen zu unternehmen», und versprochen, sie dabei «durch successive Bearbeitung des Pausanias und Plinius, besonders auch der Philostrate» zu fördern. Wagner konnte also sicher sein, durch sein Thema den neuesten Interessen seines Gönners entgegenzukommen, und hoffen, daß auch sein Blatt vielleicht einer Besprechung durch ihn gewürdigt werde, was freilich nicht geschehen ist, ja auf die inhaltsreiche Sendung scheint überhaupt keine Antwort erfolgt zu sein.

In seinem Begleitbrief<sup>11</sup> an den «Geehrtesten Herrn von Goethe» beschreibt der junge Maler die Zeichnung folgendermaßen:

«Hyazinthos und Polyböa werden von der Venus, Diana und Minerva dem

<sup>8</sup> Vgl. Goethes Brief vom 25. März 1804 (W.A. IV 17, 106 Nr. 4872).

<sup>9</sup> Die vier Zeichnungen verzeichnet Chr. Schuchardt, *Goethes Kunstsammlungen* I 295 Nr. 716 (Moses), 719 (Abschied Christi), 720 (Helden vor Troja), 721 (Hyakinthos und Polyboia). Die dort unter Nr. 717 (Urteil Salomonis) und 718 (Gleichnis vom Zinsgroschen) aufgeführten Zeichnungen scheinen, nach den Photographien zu urteilen, nicht von M. Wagner zu stammen. Signiert ist nur Nr. 716.

<sup>10</sup> Weimar. Kunstausstellung 1803 usw. (W.A. 48, 62–70) Polygnots Gemälde usw. (a. O. 84–120).

<sup>11</sup> Bei Nicolai 105f.

Irdischen entzogen und gegen den Olymp emporgetragen. Die Horen umschweben sie und verherrlichen den Triumph. Oben ist Jupiter und die Parzen zu sehen. Dieser Gegenstand war schon von den Alten mit diesen benannten Figuren, den Jupiter allein ausgenommen, halb erhaben auf seinem Throne vorgestellt, der in dem Tempel zu Delphos aufbewahrt wurde, und wenn ich nicht irrte, in Pausanias beschrieben ist, welches ich jedoch nicht genau angeben kann, weil ich mich immer auf Reisen entlehnter Bücher bedienen mußte, welche ich nicht mehr zur Hand habe, um nachschlagen zu können. Eine schöne, klare und ätherische Farbe (doch ohne brillant zu sein) würde das Poetisch-Feierliche noch mehr verherrlichen, sowie das Ganze sich mehr durch Entgegnung von Farbentönen, als durch Schattenpartien heben müßte.»

Die Konfusion in Wagners Brief läßt sich natürlich leicht zurechtrücken: Quelle ist das III. Buch des Pausanias, den der Maler im Original lesen konnte, da er das Gymnasium absolviert und kurze Zeit in Würzburg studiert hatte. Vom 18. Kapitel an wird der berühmte Thron des Apollon in seinem Heiligtum in Amyklai, unweit Sparta, beschrieben. Das riesige Idol des Gottes stand nicht auf einem gewöhnlichen Sockel, sondern auf einem Altar des Heros und wohl vordorischen Gottes Hyakinthos, der zugleich das Grab des früheren Herren der Stätte bezeichnete. Der Thron und wahrscheinlich auch der Altar waren am Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. von dem Ionier Bathykles mit Reliefs geschmückt worden. Leider ist ihre Beschreibung bei Pausanias so unklar, daß ihre Verteilung umstritten geblieben ist. Wahrscheinlich waren auf drei Seiten – links befand sich die eiserne Türe, die zur Opferstätte führte – Apotheosen dargestellt: Semele und Ino, Hyakinthos und Polyboia, Herakles<sup>12</sup>. Die Einführung des Hyakinthos in den Olymp wird man sich natürlich an der Front seines Grabaltars denken. Die von Wagner illustrierten Worte lauten: [*πεποιήνται δὲ ἐπὶ τοῦ βωμοῦ*] *Μοῖραι τε καὶ Ὕραι, σὺν δὲ σφισιν Ἀφροδίτη καὶ Ἀθηναίη τε καὶ Ἄρτεμις· κομίζουσι δ' ἐς οὐρανὸν Ὑάκινθον καὶ Πολύβοιαν Ὑακίνθον, καθὰ λέγουσιν, ἀδελφὴν ἀποθανοῦσαν ἔτι παρθένον* (Paus. III 19, 4). Es folgt die Bemerkung, daß Hyakinthos auf dem Relief als bärtiger Mann dargestellt sei, während der Maler Nikias – es ist der bekannte Maler der Alexanderzeit – ihn als schönen von Apollon geliebten Knaben gemalt habe. Daß Polyboia ursprünglich wohl eine Fruchtbarkeitsgöttin und Gemahlin des Hyakinthos gewesen ist, braucht uns hier natürlich auch nicht zu kümmern.

Wie hat nun Wagner den Stoff gestaltet? Schon aus den ersten flüchtigen Bleistiftskizzen, die in Würzburg erhalten sind, geht hervor, daß ihm das Schema der Himmelfahrt von vornherein feststand. Es folgt eine anmutige kleine Zeichnung in laviertem Sepia, dann der ausgeführte Entwurf, den er an Goethe schickte (Abb. 1)<sup>13</sup>, und schließlich eine größere Ölskizze, die uns hier beschäftigt

<sup>12</sup> Andere Verteilung der Reliefs durch Buschor und v. Massow: Ath. Mitt. 52 (1927) 16.

<sup>13</sup> Schuchardt a. O. Nr. 721. Graubraun lavierte Federzeichnung; H. 19,2 cm, Br. 24,6 cm. Photographien der im Goethe-Nationalmuseum Weimar befindlichen Zeichnungen Wagners verdanke ich dem freundlichen Entgegenkommen des Direktors der Staatl. Kunstsammlungen in Weimar, Herrn Dr. W. Scheidig.



Abb. 1. Hyakinthos und Polyboia. Federzeichnung von Martin Wagner, Weimar, Goethe-Nationalmuseum.

(Abb. 2)<sup>14</sup>. Sie ist auf Leinwand gemalt, 48,5 cm hoch, 62,7 cm breit, leider durch eine große Fehlstelle, wie aus der Abbildung ersichtlich, verunstaltet.

Der Zug der Götter mit ihren Schützlingen schwebt in der Diagonale des Bildes an uns vorüber. Ihn eröffnet Aphrodite mit Halsband und Anmutsgürtel, die mit ihrer Rechten die Hand der Polyboia ergreift. Die Linke des Mädchens hält Artemis, durch den dunklen Mantel als Göttin der Nacht bezeichnet (in der Zeichnung trägt sie außerdem einen kleinen Halbmond im Haar). An die rechte Schulter der Schwester klammert sich Hyakinthos, während er seine Linke der Athena reicht, die ihn umfaßt und trägt. Den Zug umschwebt der Reigen der Horen, von denen fünf die linke untere, zwei die rechte obere Ecke des Bildes füllen. In der linken oberen Ecke erscheint Zeus sehr tief auf Wolken sitzend; er hält in der Rechten den Blitz und erhebt gebieterisch die Linke. Ihn umgeben die drei Moiren, von denen die mittlere durch den Rocken, die rechte durch die aufgeschlagene Buchrolle gekennzeichnet ist. Die rechte untere Ecke ist auf dem Gemälde sehr zerstört, die Zeichnung gibt hier die Andeutung einer Landschaft:

<sup>14</sup> Fritz Knapp, *Katalog der Gemälde und neueren Skulpturen der M. v. Wagner-Stiftung der Univ. Würzburg* (1914) Nr. 510 (mit starken Irrtümern in der technischen und inhaltlichen Beschreibung).



Abb. 2. Hyakinthos und Polyboia. Ölskizze von Martin Wagner, Würzburg.  
M. v. Wagner-Museum.

eine Meeresküste mit tief eingeschnittenen Buchten, ragendem Felsenkap und vorgelagertem Inselchen. Es ist erstaunlich, wie der junge Künstler hier mit intuitiver Sicherheit das typische Bild einer griechischen Landschaft getroffen hat.

Seinem in dem Brief an Goethe geäußerten Vorsatz entsprechend hat der Maler lichte Farben von großer Zartheit gewählt. Polyboia trägt ein weißes, blaugrün schattiertes Empire-Kleid, und ähnlich, nur dunkler, ist Athena gekleidet. Das Gewand der Aphrodite strahlt in hellem Goldgelb, während Artemis im Kontrast dazu in einen graublauen Chiton mit dunkelolivgrünem Mantel gehüllt ist. Die Gewänder der Horen im einzelnen zu beschreiben, würde zu weit führen; die Farben werden nach dem Hintergrund zu immer lichter, so daß die letzte Hore links in hellstem Rosa, die beiden der rechten Seite in zartem Hellgelb verschweben. Als Hintergrund dient ein lichtblauer Himmel, der auf der linken Seite von einer auf- oder untergehenden Sonne erhellt wird. Die Zeus-Gruppe bleibt in nebelhafter Ferne ohne ausgesprochene Farbigkeit.

Ein Vergleich zwischen der Zeichnung in Weimar und dem Gemälde in Würzburg läßt deutlich das Ausreifen der Bildidee erkennen. Dadurch, daß Artemis jetzt

ganz in ein dunkles Gewand gekleidet ist, bildet sie einen wirksamen Gegensatz zur leuchtenden Gestalt der Aphrodite und einen Hintergrund für den Kopf der Polyboia. Der Mantel der Athena hat einen lebendigeren Schwung erhalten. Die Moiren stehen nicht mehr von Zeus getrennt – mit der ungeschickt gehaltenen Schere der Atropos –, sondern umgeben ihn in geschlossener Gruppe. Der Zackenimbus des Zeus ist weggefallen wie auch der schwach angedeutete Regenbogen, dafür die Wolke der Götter links oben verstärkt worden.

Man sieht dem Bilde an, daß für seine Zeit nicht die Farbe, sondern die Schönheit der Komposition das erste Erfordernis war, und wird dem jungen Maler zugestehen, daß er nicht nur in einer guten Schule gewesen ist, sondern daß er das Gelernte auch geistreich anzuwenden weiß. Der Zug nach oben, das Tragen und Getragenwerden kommen in der Mittelgruppe vorzüglich zum Ausdruck, ebenso in den Horen das schwebende Umkreisen. Dabei wird in der großen Horengruppe durch das dreimalige Wechseln der Richtung jede Einförmigkeit vermieden. Das Spiel der Arme und Hände drängt sich vielleicht zu sehr auf, doch beruht auf ihm der Eindruck des lockeren und doch ununterbrochenen Zusammenhangs der Figuren. Nur wird freilich eine genauere Betrachtung zeigen, daß die wesentlichen von uns genannten Vorzüge der Komposition auf sehr erheblichen Zitatens des Malers aus älteren und zeitgenössischen Vorbildern beruhen.

Man hat das Ganze als Entwurf zu einem Deckengemälde erklären wollen, aber auf Untersicht ist nirgends Rücksicht genommen. So viel bleibt freilich richtig, daß diese Apotheose ohne die Anregung der Würzburger Tiepolo-Fresken kaum in solcher Weise gestaltet worden wäre. Die tief auf Wolken kauernde Zeus-Gruppe spricht ebenso dafür wie die Vorliebe für einen eigentümlich blassen gelbgrünen Ton, der im Treppenhaus-Fresko entfernte Götter bezeichnet. Auch die Farnesina-Bilder Raffaels hat der junge Maler wohl gekannt. Aus einem Zwickelfresko (Venus die Hilfe Jupiters anflehend) stammt das rutenförmige Blitzbündel des Zeus und die Art, wie es gehalten wird, aus einem der Deckenbilder die Gruppe der den Zeus umgebenden drei Göttinnen. Im übrigen dürfte eines der Lieblingsbilder der Goethezeit nachwirken, Guido Renis «Aurora» im Casino Rospigliosi: vor allem die Aurora selbst, diagonal nach oben schwebend mit umgewandtem Kopf und gebauschtem Mantel; ferner die Horen, die den Sonnenwagen umkreisen, auch hier sieben an der Zahl, von denen zwei abgetrennt werden, auch hier belebt durch den Wechsel der Richtung; schließlich die Landschaft mit Meer und Bergen in der rechten unteren Ecke.

Daß der Geist Fügers über dem Gemälde schwebt, ist offenbar, doch vermag ich aus Mangel an Anschauung seiner mythologischen und historischen Bilder keine genaueren Beziehungen nachzuweisen. Im Gegensatz zu seiner lebenswürdigen Verschwommenheit zeigt Wagners Bild eine große Klarheit und Festigkeit der Formen, die er vielleicht in der Werkstatt Davids gelernt hat.

Am deutlichsten aber läßt sich der Einfluß eines Künstlers greifen, der weder zu den Großen der Vergangenheit noch zu Wagners Lehrern gehört hat, der



Einfluß John Flaxmans, und zwar haben wir für ihn keinen geringeren Zeugen als Goethe. Der Dichter freilich nahm gegen die so berühmten Zeichnungen zu Homer, Aischylos und Dante eine eigentümliche Stellung ein. Er erkannte ihren überwältigenden Eindruck auf die Mitlebenden an, suchte ihn aber pädagogisch auszuwerten, ja wir dürfen annehmen, daß sie erst in ihm den Gedanken seiner Preisaufgaben aus Homer angeregt haben. In seiner programmatischen Nachricht von 1799<sup>15</sup> werden die Künstler nämlich aufgefordert, die «sehr fehlerhafte» Zeichnung Flaxmans mit dem gleichen Thema zu verbessern. Im gleichen Jahre hatte er durch A. W. Schlegel die Kupfer Pirolis zuerst zu Gesicht bekommen<sup>16</sup> und am 1. April 1799 an Heinrich Meyer geschrieben<sup>17</sup>: «ich begreife recht, wie Flaxman der Abgott der Dilettanten seyn kann, da seine Verdienste durchaus faßlich sind und man, um seine Mängel einzusehen und zu beurteilen, schon mehr Kenntnis besitzen muß.» Die Gründe dieses Urteils werden uns klar, wenn wir die Bemerkungen Goethes zu den einzelnen Blättern<sup>18</sup> durchsehen. Oft sind ihm die ruhigen Szenen «zu schwach» oder «nur gar zu mager», die phantastisch bewegten zu «fratzenhaft». Er mißbilligte also wohl die bekannte englische Neigung zu einer etwas süßlichen Eleganz und erkannte richtig den zweifellos sehr starken Einfluß Heinrich Füßlis auf Flaxman. Dann aber mußte ihm Füßli in seiner von ihm anerkannten Originalität trotz des «wilden Stils» seiner «grauerlichen Szenen»<sup>19</sup> immer noch lieber sein, wie er auch Blätter des Malers eifrig gesammelt hat<sup>20</sup>. Zu Flaxmans Zeichnung zur Odyssee «Ulyss dem Cyklopen einschenkend» bemerkt er: «man sieht um desto mehr, daß dies kein Gegenstand der bildenden Kunst sey.» Da überrascht es freilich, daß für das Jahr 1803 gerade dieses Thema als Preisaufgabe gestellt wurde. Wagners Zeichnung<sup>21</sup> erinnert denn auch an das Vorbild Flaxmans, nur daß der englische Maler den Größenunterschied zwischen Riese und Menschen viel stärker betont und geschickt durch die Rückenansicht des Kyklopen dem schwierigen Problem ausweicht, dessen Gesicht von vorn zu zeigen. Hier hat sich denn der junge Wagner um den richtigen Ausdruck auch vergeblich abgemüht. In Weimar muß die Abhängigkeit von dem englischen Vorbild aufgefallen sein, denn Goethe bemüht sich ausführlich<sup>22</sup>, den Preisträger in

<sup>15</sup> Nachricht an Künstler und Preisaufgabe (W.A. 48, 6).

<sup>16</sup> Tagebücher vom 29. März bis 1. April 1799 (W.A. III 2, 239–240).

<sup>17</sup> W.A. IV 14, 62 Nr. 4023.

<sup>18</sup> W.A. 47, 341–346, dazu das zusammenfassende Urteil *Über die Flaxmanischen Werke* a. O. 245–246.

<sup>19</sup> Heinrich Meyer, *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* (W.A. 49 I 27 f.).

<sup>20</sup> Brief an Heinrich Meyer vom 7. März 1831 (W.A. IV 48, 142). Schuchardt a. O. 264 Nr. 318.

<sup>21</sup> Die Preiszeichnung Wagners ist verloren, weil sie auf Veranlassung des Würzburger Kurators nach München geschickt wurde, um dort bei Hofe vorgelegt zu werden. Schelling wurde 1815 von Goethe gebeten, sie dort zu suchen, konnte sie aber nicht mehr ausfindig machen, vgl. Goethes Briefwechsel mit Schelling (Schriften der Goethe-Gesellschaft XIII 262 ff.). Wir kennen die Zeichnung also nur durch den sehr harten Umriß-Stich im Neujahrsprogramm der Jen. Allg. Lit.-Zeitung von 1804. Auch von diesem Stich verdanke ich eine Photographie Herrn Dr. W. Scheidig in Weimar. Flaxmans Zeichnung: *The Odyssey of Homer* (1805) pl. 14 (bei Goethe Nr. 11).

<sup>22</sup> W.A. 48, 63–64.

Schutz zu nehmen: Er hätte ihm auch dann den Preis erteilt, wenn seinem Werk wirklich Flaxmans Entwurf zugrunde gelegen hätte, denn der Künstler habe das Recht, das unvollkommen Gebildete als seinen Stoff zu behandeln, und er leiste etwas Rühmliches, wenn er einen mangelhaften Entwurf verbessere. Schon vorher<sup>23</sup> hatte Goethe ja die Forderung an die Künstler seiner Zeit gerichtet, sie sollten nach Art der Alten nicht mehr nach Originalität in der Weite und Breite suchen, sondern eine schon wirklich dargestellte Idee neu bearbeiten.

Treten wir mit dieser Erfahrung vor unser Bild, so müssen wir allerdings feststellen, daß der junge Wagner bei Flaxman sehr reichliche Anleihen gemacht hat: Die eigentliche Kompositions-idee, ein Zug schwebender Gestalten von rechts unten nach links oben, stammt vom Zug der Okeaniden<sup>24</sup>, die Haltung der Aphrodite und der Polyboia gleicht der von Iris und Aphrodite, die zu Ares aufschweben<sup>25</sup>; die mit balancierend ausgestreckten Armen kreisenden Horen kommen mehrfach vor<sup>26</sup>.

«Artig, nur möchte man sagen, ins Antike maniert» – dieses Urteil Goethes über das Horenblatt der Odyssee dürfen wir wohl auch auf Wagners Darstellung von Hyakinthos und Polyboia anwenden. Sie ist meines Wissens die einzige Rekonstruktion geblieben, die jemals versucht worden ist. Vor allem aber bleibt das Bild doch interessant als Zeugnis einer Kunst im Übergang zwischen zwei Zeiten. Im Grunde noch genährt von den Kräften des Barock, verläßt sie den Boden der Tradition, um zunächst im überirdischen Raum der Gedankenkunst – die vielen schwebenden Gestalten scheinen dafür fast symbolisch zu sein<sup>27</sup> – einen neuen Weg zu suchen.

<sup>23</sup> Weimar. Kunstaussstellung 1801 (W.A. 48, 43).

<sup>24</sup> *The Tragedies of Aeschylus, engraved by Th. Piroli* 1795 pl. 3 (bei Goethe Nr. 2). Für die Ausleihung der schönen alten Bände mit Flaxmans Werken aus der Gräfl. Schönbornischen Bibliothek auf Schloß Pommersfelden bin ich Herrn Pfarrer Schonath und Herrn Prof. O. Meyer sehr zu Dank verpflichtet.

<sup>25</sup> *The Iliad of Homer* 1805 pl. 10 (bei Goethe Nr. 7).

<sup>26</sup> *The Iliad* usw. pl. 16 (bei Goethe Nr. 13): Horen vor dem Sonnenwagen. *The Odyssey* usw. pl. 18 (bei Goethe Nr. 14): Eos und drei Horen.

<sup>27</sup> Die künstlerisch bedeutendste unter ihnen bleibt wohl die Psyche Pierre Paul Prudhons von 1808.