

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich
Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich
Band: 7 (2000)

Artikel: Ausdruck der Emotionen als Resultat künstlerischen Kalküls :
rezeptionsästhetische Reflexionen im Werk von Johann Heinrich Füssli
Autor: Vogel, Matthias
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720057>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ausdruck der Emotionen als Resultat künstlerischen Kalküls

Rezeptionsästhetische Reflexionen im Werk von Johann Heinrich Füssli

Ein umfassend gebildeter Künstler wie Johann Heinrich Füssli hat bei der Suche nach dem packenden Ausdruck seiner Werke weniger die eigene psychische Befindlichkeit spontan nach aussen gekehrt, als vielmehr sein Wissen über Emotionen kalkuliert eingesetzt.¹ Um die skeptischen Betrachter – vor allem die mehr oder weniger professionellen Kunstkritiker – von seinen Werken zu überzeugen, brachte er seine gesamten kunsttheoretischen und wissenschaftlichen Kenntnisse (etwa auf den Gebieten Rhetorik, Psychologie oder Physiognomie) in den künstlerischen Arbeitsprozess ein, um dem Dargestellten eine möglichst grosse Überzeugungskraft zu geben. Das Bild an sich sollte schon überraschend, aussergewöhnlich oder gar unvorstellbar sein und dadurch den Betrachter emotionalisieren. Pathos, das der Zürcher Protestant wo immer möglich absichtsvoll einsetzte,² meint in diesem Zusammenhang nichts anderes, als das Publikum zur leidenschaftlichen Teilnahme zu bewegen. Für Füssli ist diese Qualität nie im Werk allein angelegt, sondern eine Folge des Schaffens- und Präsentationsvorgangs als Ganzes sowie der affektiven Annäherung von Seiten des Adressaten. Produktionsästhetische Überlegungen und Entschiede paaren sich bei Füssli immer mit rezeptionsästhetischen; sie greifen so stark ineinander, dass sie kaum noch voneinander zu trennen sind.

Strategien im Konkurrenzkampf

Die Konkurrenz im Kampf um die Gunst der Kritiker und des breiten Publikums war von 1770 bis 1790 nicht nur unter den

Porträtisten und Porträtistinnen – die quantitativ und qualitativ stärkste Gruppe unter den Künstlern Grossbritanniens – unerbittlich, sondern auch unter der kleinen Zahl der englischen Historienmaler, zumal es sehr wenig Aufträge für sie gab. Es galt sich ins Gespräch zu bringen, koste es, was es wolle. Eine mögliche Strategie, die Aufmerksamkeit auf sich und sein Werk zu richten, bestand darin, das Motiv eines Erfolgsbildes nochmals aufzugreifen und zu variieren. Benjamin Wests Werk von 1770, das den sterbenden General Wolfe darstellt, war eine Sensation und fand Nachfolger, wie es seinerseits Vorgänger von der Hand George Romneys (1763) und Edward Pennys (1764) hatte,³ James Barry stellte ihm 1776 eine streng klassizistische Version gegenüber. Die Rechnung ging auf: Obwohl das Gemälde des sterbenden Helden dem Zeitgeschmack nicht entsprach, wurde es im Gegensatz zu unzähligen anderen in den Zeitungen behandelt und gegen das bekannte vorangegangene Werk abgewogen, dann allerdings als zu leicht befunden.⁴

Die Kritiker der Tagespresse, meistens mit der akademischen Kunsttheorie vertraut, liebten es, äusserlich Vergleichbares miteinander in Beziehung zu setzen. Aufgrund von Roger de Piles' berühmter Schrift »La balance des peintres« (1708) vergaben sie Punkte für jede Kunstkatgorie von der Zeichnung (»dessin«) über die Farbgebung (»colorit«) und die Komposition (»composition«) bis hin zum Ausdruck der Leidenschaften (»expression«). Wie Künstler bei dieser Notenverteilung abschnitten, war sekundär, wichtig war, dass sie überhaupt beurteilt wurden und sich so Publizität verschafften. Eine vernichtende Erwähnung war besser als gar keine. Im Zeitalter der Empfindsamkeit und des

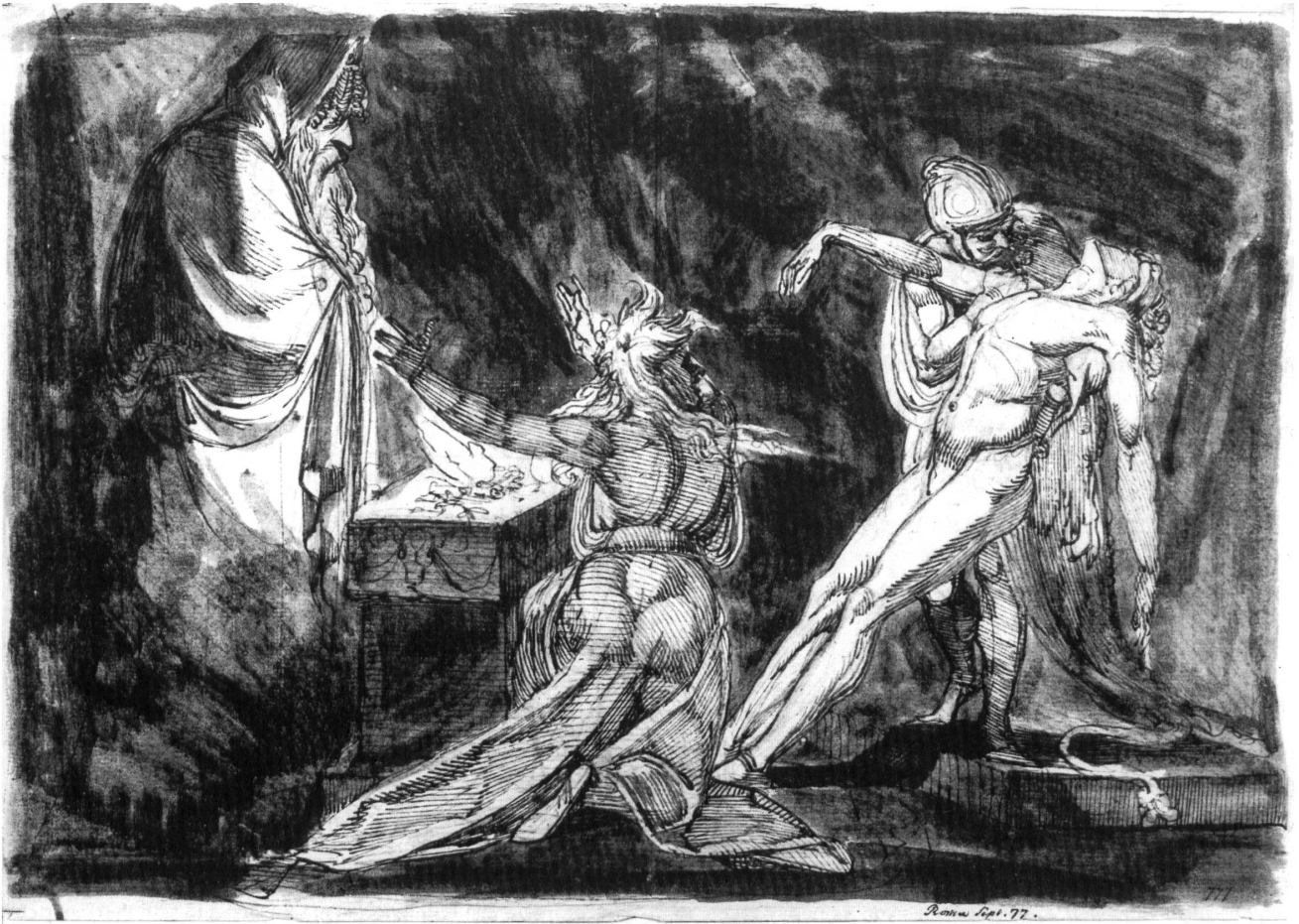


Abb. 1: Johann Heinrich Füssli, »Samuel erscheint Saul bei der Hexe von Endor«, 1777, Feder, laviert, 25,8 x 37,2 cm, London, Victoria-und-Albert-Museum (Foto: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich).

wachsenden Geniekults war sentimentale Anwandlung in Künstlerkreisen nicht angebracht. Besass ein Künstler schwache Nerven oder ein unterentwickeltes Selbstbewusstsein, konnte ihn der Stress des Konkurrenzkampfes leicht – wie der Fall George Romneys zeigt – in Depression und Wahnsinn treiben. Es gab einen Trost: Wahnsinn wurde als Zeichen des Genies verbrämt. James Barry war eines der bekanntesten Opfer der harten Marktpraktiken. Sein unfreiwilliges Ausscheiden als Professor der Kunstakademie im Jahre 1799 bedeutete für ihn eine persönliche Katastrophe, für Füssli jedoch den Aufstieg zu einer gesicherten Position innerhalb der Kunstschule.

Füssli, 1741 in Zürich geboren, war fast sechzig Jahre alt, als er in seiner Wahlheimat England endlich ein gesichertes Einkommen als Künstler und Lehrer fand. Sein Ansehen als einer der führenden Historienmaler Londons hatte er allerdings schon zwanzig Jahre früher mit Bildern wie »The Death of Dido« (1781), »The Nightmare« (1782) oder der schlafwandelnden »Lady Macbeth« (1784) begründet;⁵ Werke, die an der Jahresausstellung der Royal Academy für Aufsehen sorgten. Ist dieser für einen Maler im 18. Jahrhundert späte Erfolg erklärbar? Sicher zum Teil dadurch, dass Füssli auf Druck seines Vaters Johann Caspar, der selbst Maler und Kunstschriftsteller war, sich zunächst zum

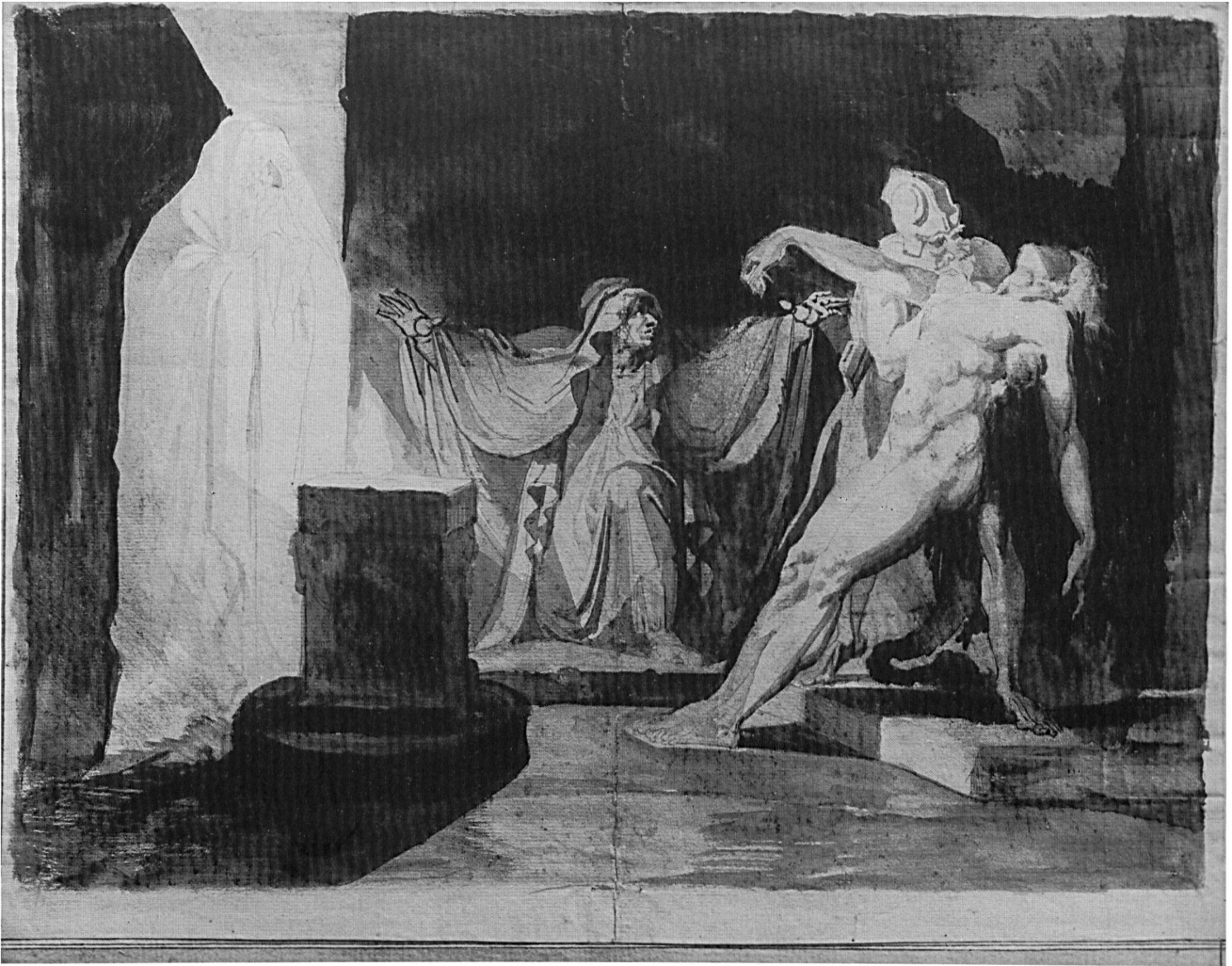


Abb. 2: Johann Heinrich Füssli, «Samuel erscheint Saul bei der Hexe von Endor», um 1777, Bleistift, aquarelliert, 30,2 x 40, 2 cm, Zürich, Kunsthhaus, Leihgabe der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung (Foto: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich).

Pfarrer ausbilden liess. Ab 1764, nach seiner Ankunft in London, war er zunächst einige Jahre als Publizist und Hauslehrer tätig gewesen. Nur nebenbei verfasste er Dichtungen und zeichnete viel.

Die verspätete Karriere des Künstlers dürfte zu einem guten Teil auch auf ein bewusstes Zögern zurückzuführen sein, die Kampfbahn des britischen Kunstbetriebs zu betreten. Seit 1770 in Rom ansässig und dank eines Stipendiums des Bankiers Thomas Coutts dann ausschliesslich künstlerisch tätig, war Füssli schon bald das Oberhaupt eines skandinavisch britischen Künstlerkreises.⁶ Gegenüber der Gemeinschaft der englischen Connoisseurs

und Sammler, die seinen Namen in das Mutterland tragen und ihn dort bekannt machen konnten, hielt er sich jedoch zurück. Da er selbst ein Kunstpublizist war, wusste er, dass ein falsches Auftreten gleich zu Beginn der öffentlichen Laufbahn unabsehbare Folgen für den ganzen späteren Werdegang haben konnte. Ein Verriss war noch das kleinste Übel, schlimmer war es, falsch eingeordnet und etikettiert zu werden. Einem Genremaler oder einem Künstler, der sich auf die Wiedergabe von markanten Augenblicken einer Theateraufführung («theatrical pieces») spezialisierte, wurde der Aufstieg ins höchste Fach, die reine Historienmalerei, kaum noch zugetraut.



Abb. 3: Salvator Rosa, «Samuel erscheint Saul bei der Hexe von Endor», Kupferstich von Heinrich Guttemberg, 48,2 x 34,2 cm, Zürich, Graphische Sammlung der ETH.



Abb. 4: Benjamin West, «Saul and the Witch of Endor», 1777, Öl auf Leinwand, 52,0 x 68,5 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum, Bequest of Mrs. Clara Hinton Gould.

So nahm Füssli von Rom aus, wo er sich acht Jahre aufhielt, nur zwei Mal sowohl an der Londoner Akademieausstellung wie an der Ausstellung der Society of Artists teil.⁷ Obwohl er wusste, dass sich die Ausstellungskritik ganz auf die Gemälde konzentrierte und Spezialitäten – grafische Arbeiten, Aquarelle oder Miniaturen – kaum beachtete, schickte Füssli bei seinem ersten Auftritt an der Themse 1774 eine Zeichnung mit dem Motiv »The Death of Cardinal Beaufort« ein.⁸ Das ausbleibende Echo konnte ihn nicht überraschen. Füssli wollte seinen Ruf ganz offensichtlich zunächst unter Künstlerkollegen festigen.

Erst 1781 wagte er mit dem Bild »The Death of Dido«⁹ die direkte Konfrontation mit dem Akademiedirektor und der Leitfigur der englischen Malerschule – Joshua Reynolds. Im Atelier seines früheren Mentors hatte Füssli gesehen, dass dieser ein Gemälde mit dem Themenkomplex Freitod der liebenden und verlassenem Frau, beweint von der Schwester, begleitet von der göttlichen Botin Iris, für die Jahresausstellung der Royal Academy vorbereitete. In kürzester Zeit fertigte er ein Gemälde mit demselben Motiv an. Der konventionellen horizontalen Figurendisposition von Reynolds stellte er eine kühne vertikale gegenüber, die zudem dem Text Vergils eher entsprach. Die Rechnung ging auf, das Bild des unbekanntem Newcomers wurde von den meisten Kritikern jenem des etablierten Akademiedirektors als gleichwertig an die Seite gestellt, von einigen gar höher bewertet.¹⁰

»Die Hexe von Endor«, ein Beweisstück für Füsslis Erfindungskraft

Die Dichter und Sujets, denen sich Füssli in Rom zwecks künstlerischer Inspiration zuwandte, sind ein weiteres Indiz dafür, dass der Künstler während dieser Zeit sein Schaffen abseits des grossen Rummels vorantreiben wollte. Durch exklusive Motivwahl innerhalb der Shakespearedramen und der Hinwendung zu Dantes »Inferno«, bis dahin als literarische Quelle kaum angezapft, vermochte er sich dem direkten Vergleich mit anderen englischen und internationalen Künstlern weitgehend zu entziehen. Nur einmal scheint er die künstlerische Auseinandersetzung zumindest ansatzweise gesucht zu haben, 1777, als er das biblische Motiv »Samuel erscheint Saul bei der Hexe von Endor« in zwei Varianten, einer skizzenhaften und einer sorgfältig ausgeführten Zeichnung, gestaltete (Abb. 1, 2).¹¹ Diese Szene einer Geisterbeschwörung, während der ein gottesferner König von seiner bevorstehenden Niederlage und dem persönlichen Untergang erfährt und an der Erscheinung sowie ihrer Prophezeiung seelisch und körperlich zerbricht, entsprach ganz der Beschreibung des Sublimen von Edmund Burke in der einflussreichen Schrift von 1757.¹²

Dass Salvator Rosa, auf dessen Werk sich viele englische Künstler mit Affinität zum Erhabenen besonders in den 1770er und 1780er Jahren bezogen,¹³ eine bekannte Version desselben Motivs geschaffen hatte, machte es für einen bestimmten Kreis

zusätzlich anziehend (Abb. 3).¹⁴ John Hamilton Mortimer bezog sich wohl als erster englischer Maler auf dieses Gemälde. Sein heute verschollenes Werk entstand zu Beginn der 70er Jahre.¹⁵ Mortimer galt damals schon als ein Künstler der dunkeln Seite der menschlichen Natur, der die Stimmungen des literarischen Gothic Revival kongenial in die bildende Kunst umsetzte. Ein anderer Künstler, der am Anfang seiner Laufbahn in den 1760er Jahren als Vertreter des reinen Klassizismus und somit des Schönen galt, begann in den 70er Jahren sein Tätigkeitsfeld auf zeitgeschichtliche Themen und das Sublime auszudehnen: Benjamin West. 1772 schuf er eine schauerliche Szene aus Draydens Dichtung »The Cave of Despair«, welche die Adepten Winckelmanns in England mit Entsetzen aufnahmen.¹⁶

1777, als Füssli sich demselben Motiv zuwandte, malte West sein kleines, aber präntiöses Bild »Saul and the Witch of Endor« (Abb. 4).¹⁷ Da es nie ausgestellt, dagegen später von drei verschiedenen Stechern reproduziert wurde, ist es unwahrscheinlich, dass Füssli direkt auf Wests Werk Bezug nahm.¹⁸ Aber er wusste, dass das von West gewählte Motiv im Zuge der Zeit lag,¹⁹ und er ahnte, dass das Vorbild Salvator Rosas zu dominant war, als dass ein Konkurrent es wagen würde, davon stark abzuweichen. Das waren gute Voraussetzungen, um anhand dieses Sujets die eigene Erfindungskraft zu beweisen. Füssli wusste, dass er die Kritiker vor allem auf dem Gebiet der Invention von seiner künstlerischen Potenz überzeugen konnte. Eine ausserordentliche Fähigkeit in diesem Bereich galt als *conditio sine qua non* für die Laufbahn eines Historienmalers. So verliess Füssli in einigen wesentlichen Punkten die gestalterische Formel, die Rosa für die entsprechende Bibelstelle gefunden hatte.²⁰ Dazu musste er sich von der Textvorlage entfernen, was aber ohnehin nahe lag. Schliesslich wollte er beweisen, dass es nicht nötig war, einer literarischen Vorlage sklavisch zu folgen, um deren tieferen Gehalt in ein Bildmedium zu übertragen.

In der Bibel neigt Saul angesichts der Erscheinung Samuels zunächst sein »Angesicht ehrfurchtsvoll zur Erde« und fällt nach der tödlichen Weissagung aus Furcht und körperlicher Entkräftung der Länge nach zu Boden.²¹ Salvator Rosa und später ebenfalls die englischen Künstler ausser Füssli versuchten die beiden zeitlichen Momente zu verschmelzen, indem sie Saul zu Füssen der starren Geistergestalt Samuels in einer Mischung aus Ehrfurcht, Angst und Entsetzen mehr zusammengekauert als hingestreckt darstellten. Die Hellseherin auf diesem Bild ist eine Schwester der Furien, ein schauerlich rasendes Weib, das seine Aufmerksamkeit auf die Beschwörung des Geistes konzentriert und den König zu seinen Füssen wenig beachtet. Die beiden Begleiter Sauls, die in der Bibel erwähnt werden, dienen dem Betrachter zur Identifikation – sie wissen nicht, ob sie sich mehr über die Geisterscheinung oder die heftige Reaktion ihres Herren ängstigen sollen.

Füssli verlegt das Geschehen hingegen von dem der Tradition entsprechenden dunkeln, nur von einem Feuer oder der Erscheinung Samuels punktuell beleuchteten Höhlenraum in einen

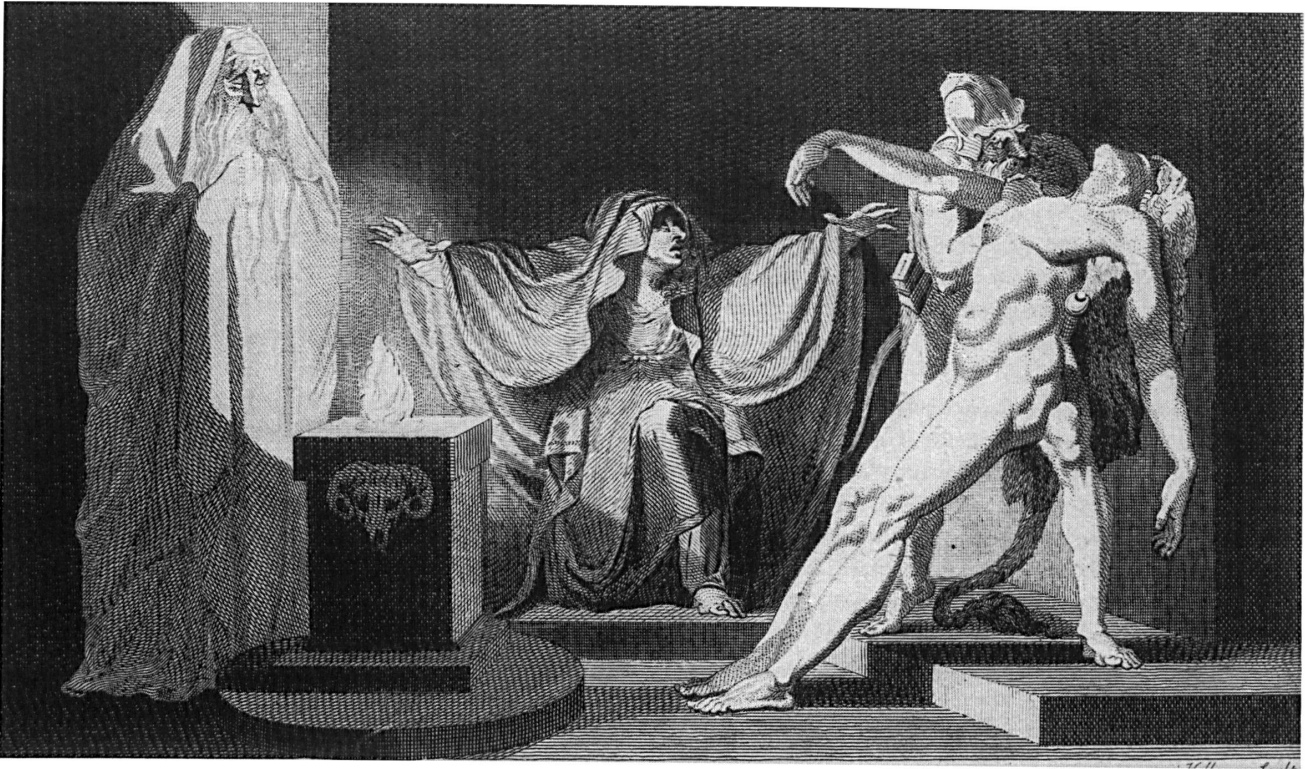


Abb. 5: Johann Heinrich Füssli, «Samuel erscheint Saul bei der Hexe von Endor», 1792, gestochen von Thomas Holloway, 8,2 x 14,1 cm, Zürich, Zentralbibliothek.

architektonisch klar gegliederten, eng bemessenen Kultraum. Hier hält sich der Zeichner an die biblischen Vorgaben, in denen weder von einer Hexe noch von einer Höhle die Rede ist. Die Beleuchtung der Szene ist ebenso eindeutig wie der Raum abgegrenzt; sie hat ihre Ursache im Feuer auf dem Altar und nicht in der Gestalt des Geistes dahinter. Trotz der lichterhaltigen Figur Samuels bleibt die hintere Wand bis auf einen Spalt – den Ort ihres Eindringens – dunkel, fast schwarz. So soll angedeutet werden, dass die transparente und transzendente Erscheinung nur für Auserwählte mit grosser Einbildungskraft, die Seherin und Saul, sichtbar ist. Auch in diesem Punkt rückte der Künstler von der ikonografischen Tradition ab.²²

In der zweiten Fassung heben sich die Figuren – zumindest der grell beleuchtete Saul – reliefartig vom flachen, dunkeln Hintergrund ab. Im Übrigen konzentriert sich der Zeichner ganz auf den Höhepunkt des Geschehens, den Zusammenbruch Sauls. Dieser fällt jedoch nicht vornüber zu Boden, sondern erstarrt – wie vom Blitz getroffen – und droht im nächsten Moment mit dem Hinterkopf auf den Steinboden des Heiligtums zu schlagen, wenn er nicht vom einzigen Begleiter – auch dies eine Freiheit gegenüber dem Text – gerade noch an Arm und Schultern aufgefangen würde. Der Körperausdruck der nackten Figur ist zwiespältig. Während Beine und muskulöser Rumpf erstarrt sind, hängt der Kopf schlaff nach hinten. Selbst die Arme und Hände wirken dort, wo sie nicht vom Helfer gestützt werden, weich und kraftlos.

In der Zeichnung, die man als die gültigere ansehen möchte, da Füssli sie in die französische und englische Ausgabe von Lavaters »Physiognomischen Fragmenten« aufnehmen liess (Abb. 5), fällt die Figur der »Hexe« von Endor auf, die vor der rückwärtigen Wand in wallenden Kleidern auf einem Stuhl hockt.²³ Sie wendet, entgegen dem Topos, nicht ihre ganze Energie auf die Beschwörung und Befragung des Königs aus dem Geisterreich, sondern zeigt sich bestürzt über die Prophezeiung und die heftige Reaktion darauf. Die sowohl gegen Samuel als auch gegen Saul beschwichtigend und abwehrend ausgebreiteten Arme wirken im Vergleich zum gedrunghenen Körper wie riesige Flügel. Als Medium vermittelt sie zwischen den Repräsentanten des diesseitigen und des jenseitigen Reichs und trennt gleichzeitig die ungleichen Kontrahenten. Es ist eine doppeldeutige Geste, die nur entfernt mit jener der »Sünde« vergleichbar ist, die auf einer Zeichnung von 1776 die kampfbereiten Blutsverwandten, Satan und Tod, auseinander hält.²⁴

Weshalb hat Füssli im Streben nach dem Sublimen die ikonografische Tradition verlassen und ist eigene Wege gegangen? Bislang wurde dies mit der Produktionsweise des Künstlers erklärt, die darin bestand, einzelne Figuren von antiken Kunstwerken und aus dem Œuvre der Alten Meister zu borgen und in neuem Kontext zusammenzuführen.²⁵ Füssli sah die Möglichkeit, eine antike Figur mit der Potenz einer Pathosformel in dieser Szene zu verwenden. Deshalb griff er auf die so genannte »Bacchante Morente« auf dem gleichnamigen Marmorrelief in den

Uffizien zurück, die in Wahrheit eine ohnmächtige Ekstatikerin darstellt.²⁶ Dort, wo Füssli von vorgegebenen Schemata abwich, wollte er durch seine Erfindungskraft das Publikum verblüffen und durch die Neuheit der Darstellungsweise in Erstaunen versetzen.

Wie aber war der skeptische Betrachter des 18. Jahrhunderts von der Wahrscheinlichkeit des Wiedergegebenen, das an die Grenzen der mentalen Fassungskraft eines jeden Menschen stösst, zu überzeugen? Füssli versuchte, wie in der Folge gezeigt werden soll, allfälligen Vorbehalten entgegen zu wirken, indem er nicht nur sein kunsttheoretisches Wissen in die Waagschale warf, sondern auch seine Kenntnis über die menschliche Psyche fruchtbar in sein Schaffen einbrachte. Dabei verband er rhetorische Regeln mit Einsichten der »Erfahrungsseelenkunde«. In den Augen einiger seiner Zeitgenossen sind so überzeugende Charakterstudien und Psychogramme entstanden. Lavater lobte etwa die Fähigkeit seines Freundes, den Ohnmachtsanfall Sauls so darzustellen, dass die Figur nichts von ihrer Heldenhaftigkeit verloren habe. In der Haltung der Seherin komme ihr zwiespältiges Wesen zum Ausdruck, eine Mischung aus Grossartigkeit und Kleinmut, originärer Kraft und Outriertheit (»a mixture of greatness and littleness, of originality and caricature«).²⁷ Eine solche Kombination von verschiedenen Anlagen und emotionalen Befindlichkeiten in der Darstellung einer Person galt im 18. Jahrhundert als schwierigste Aufgabe in der Kategorie Ausdruck (»expression«).

Mit Pathos gegen die Skepsis der Betrachter

Füssli wollte mit seiner Kunst das mentale Klima seiner Zeit beeinflussen. Hieraus erklärt sich sein Bedürfnis, für die Öffentlichkeit und nicht für die private Sphäre zu arbeiten und wiederholt über den Zustand des geistigen Lebens in England zu klagen.²⁸ Er wusste, dass Rhetorik und Ausdruckstheorie einem gemeinsamen Ziel dienen: Sie sollen beim Publikum Affekte erregen oder dämpfen, damit Menschen geläutert und verändert werden können. Die moralische Dimension eines Kunstwerks, das keine emotionale Wirkung erzielt, verstimmt durch die Offensichtlichkeit. Nur der Ausdruck moralischer Verantwortlichkeit, der Eindruck macht, ist vollständig und erfüllt sich selbst. Das Erscheinungshafte eines Objekts verschwindet als unsichtbare Spur im Innern der Betrachter, wird von deren Sinnesorganen aufgesogen, um – an einem ganz anderen Ort – an der Körperoberfläche und in ihrem Handeln wieder aufzutauchen. Kunstwerke sollen von Zeit zu Zeit und immer wieder für das Leben relevant werden. Dabei ist die Intention ihrer Schöpfer weit weniger wichtig als die Reaktionen jener, die sie wahrnehmen. Die hier angesprochene Kunst ist nicht ein in sich ruhendes System. Der ethische Anspruch, der an sie gestellt wird, kann erst durch einen Betrachter, der sich bewegen lässt, eingelöst werden. Im 17. und 18. Jahrhundert hatten die Künste auf der Grundlage der aristotelischen

Poetik diesem Ideal zu entsprechen, indem sie paradigmatisch die Wirkungen der Emotionen, aber auch Mittel und Wege zu ihrer Beherrschung und Kontrolle vorführen sollten. Pathos und Ethos lauten die Kategorien, worauf sich Künstler bezogen, um Zuhörer oder Betrachter zu ergreifen.

In der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts wurde Pathos wiederholt mit Ausdruck (»expression«) gleichgesetzt. Auch der Begriff des Erhabenen – in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts besonders wichtig – war damit eng verwandt. Die beiden Begriffe sollten jene Kräfte in sich fassen, die im Stand sind, das Publikum innerlich aufzuwühlen. Die Richtung, in der die Gefühle gehen sollten, um eine nachhaltige Wirkung zu zeitigen, war für Füssli vorgegeben. Nicht sanfte und angenehme Regungen, nur Leidenschaften, vor allem Angst und Schrecken, sind seiner Meinung nach in der Lage, in die Psyche des Betrachters einzudringen. Der Schock stand für Füssli immer am Anfang des Erlebnisses, nur so konnte der Kunstgenuss, statt ein vorübergehendes Amüsement zu sein, Seele und Geist nachhaltig erschüttern.

Für die englischen Moralphilosophen dieser Zeit sollte der Rezeptionsprozess in einer ähnlichen Richtung erfolgen. Ihrer Auffassung nach sind die mentalen Energien der Individuen im Umgang mit der Kunst geeignet, um sich den Anforderungen des gesellschaftlichen Zusammenlebens anzupassen, damit ihre Summe die geistigen Kräfte, d. h. die Zivilisation im Ganzen, vortreibt: »But Pathos, or Expression, is the chief excellence of music. Without this, it may amuse the ear [...], without engaging the affectations, it can never yield that permanent, useful, and heart-felt gratification, which legislators, civil, military, and ecclesiastical, have exacted from it.«²⁹

Plötzlichkeit ist ein Charakteristikum der pathetischen Qualität eines Kunstwerks; der Zuschauer muss unvorbereitet getroffen werden. Pathos hat im Drama oder im Musikstück auf der Zeitachse seinen ganz bestimmten Platz – das dahingleitende Geschehen wird jäh durch etwas Unerwartetes, Aussergewöhnliches unterbrochen und in eine ganz andere Richtung gelenkt. Raumkünste, die wie Grafik und Malerei simultan erfasst werden, scheinen dadurch von vornherein benachteiligt. Der Historienmaler muss Strategien entwickeln, die es nötig machen, sein Werk in der Zeit zu erfassen; oder er schaltet den Faktor Zeit weitgehend aus, indem er die einzelnen Handlungsstränge an einem Punkt zusammenrafft. Das Überraschungsmoment stellt sich dann beim ersten Blick auf die Komposition ein, was häufig durch ausgefallene Bildthemen oder die aussergewöhnliche Behandlung bekannter Motive erreicht wird.

Künstler des 18. Jahrhunderts mussten angesichts der gedrängten Fülle an den Wänden der jährlichen Kunstakademie-Ausstellungen die Hängungsstrategie und so auch den möglichen Kontext ihrer Werke berücksichtigen, wollten sie bewirken, dass sie herausstachen. Manchmal entschlossen sich Maler wie Reynolds, West oder Füssli, das Erstaunen über die Bildinhalte durch simple gestalterische Mittel zusätzlich zu stimulieren: heftiges

Helldunkel, auffallende Farben oder eine besonders einfache oder komplexe Disposition der Figuren. Die besten Bilder dieser Künstler machten so ihr Handicap im Erzählerischen gegenüber literarischen Texten durch überwältigende sinnliche Kraft wett. Nach Meinung des damals einflussreichen Theoretikers John Beattie wirkt die pathetische Qualität eines Bildes dann am stärksten auf die Emotionen, wenn sie die Sinne unter Ausschaltung des Geistes trifft.³⁰ Die Gefahr, dass der Geist gefesselt und danach manipuliert werde, sei dennoch gering. Um die Erschütterung zu verarbeiten, werde der Betroffene seinen Intellekt früh genug einschalten und so Gefühl und Verstand gleichermaßen aktivieren.

Füssli wollte auf seiner Zeichnung mit dem Motiv der »Hexe von Endor« (in der Folge, sofern nichts Anderes erwähnt ist, immer die zweite Fassung) Pathos auch dadurch erzeugen, dass er die Zeitstränge der Erzählung zusammenzog. Das Geschehen lässt sich zwar als kausale Ereigniskette lesen, doch scheint sich alles in rasender Eile, gleichsam in einem Augenblick, abzuwickeln. Die Beschwörung, angedeutet durch den ausgestreckten rechten Arm der zentralen Frauengestalt und das dadurch bewirkte Erscheinen des Geistes, ist offenbar dem Ohnmachtsanfall des athletischen nackten Mannes vorausgegangen. Nicht mehr der Geist, sondern der Mensch nimmt die Aufmerksamkeit der einzigen Nebenfigur, des geharnischten Begleiters Sauls, in Anspruch. Auch die Seherin ist von der heftigen Reaktion des Heerführers überrascht und bestürzt; sie hat ihm ihren Kopf reflexartig zugewandt. Der Ausdruck ihres Gesichts ist noch unbestimmt, sie sucht das Geschaute erst zu erfassen. Die dargestellte Geste – der symmetrisch zum rechten hochgeworfene linke Arm – kann jedoch als Versuch der Beschwichtigung gelesen werden. Es scheint, als wolle die Frau den Mann wieder zur Besinnung bringen. Die Handlung kreist um die Hellseherin als räumliches Zentrum, die auch innerhalb der narrativen Struktur am Anfang und am Ende der Ereignisse steht. Auf der inhaltlichen Ebene bleibt für den Betrachter die Beziehung zwischen den beiden männlichen Hauptfiguren, Samuel und Saul, dunkel und deshalb sowohl sublim wie auch pathetisch.³¹ Wohl lassen Blickrichtung und Körperhaltung der Figuren ahnen, dass sie unmittelbar aufeinander reagieren, doch scheint die Wirkung mit der Ursache nicht übereinzustimmen. Wie konnte die ephemere, würdevolle Geistererscheinung aus der Distanz die heroische Heldengestalt so emotional ergreifen, dass das Leben aus ihren Gliedern wich? Oder ist nur – wie im bacchantischen Rausch – die Verbindung zwischen dem Körper und den mentalen Kräften, dem Willen, des Kriegers unterbrochen? Ist die Erscheinung des Geists aus dem Jenseits für den Agnostiker Saul so pathetisch, unvermittelt und unfassbar, dass er seine Reaktionen nicht mehr kontrollieren kann?

Wie immer wir diese Fragen beantworten, das innerbildliche Geschehen nimmt das angestrebte Verhalten des Betrachters vor dem Bild in übersteigerter Form vorweg. Der Einsatz des Pathos führt, so die übereinstimmende Meinung vieler Theoretiker,

vorübergehend zur Passivität des Rezipienten, zu einer Art äusseren Lähmung bei höchster innerer Erregung. Die Ausdruckskräfte eines Kunstwerks schlugen wie ein Blitz ein, überwältigten, könnten zu einem ekstatischen Zustand führen. Dies, obwohl die ersten Passionen, die durch das Erhabene wie das Pathetische ausgelöst werden, nicht Schrecken und Angst, sondern Verwunderung und Erstaunen angesichts etwas gänzlich Unerwartetem seien.

Spätestens seit Nicolas Boileau, der sich seinerseits auf Aristoteles berief, galt in Poetik und Kunsttheorie die Ansicht, dass dieser erste Affektschub nicht lange anhalten dürfe, ansonsten nachhaltige Schäden für Psyche und Intellekt zu befürchten seien.³² Um schlimme Folgen des Pathos zu vermeiden, wird gegen den Zustand des vorübergehenden Ausser-sich-Seins das Ethos ins Spiel gebracht; es sollen rationale Kräfte aktiviert werden. Nachdem das Publikum vom unmittelbaren Eindruck zunächst überrumpelt worden sei, gehe es in einem zweiten Schritt darum, es zu überzeugen. Aus dem schieren Staunen werde nachdenkliche Verwunderung. Gegenstände aus drei Seins-Sphären sind nach Johann Jakob Bodmer geeignet, einen Menschen in diesen Zustand »vernünftiger Verwunderung« zu versetzen.³³ Sie könnten deshalb als pathetisch oder erhaben gelten: Werke der Natur, die ihren Gesetzmässigkeiten zu widersprechen scheinen; Zeichen göttlichen Wirkens sowie Ereignisse und Dinge, die, zwischen Gott und den Menschen angesiedelt (Geister und Feen), von der Existenz »freyer Wesen« zeugen; Taten und Wirkungen einzelner, ausserordentlicher Menschen, »welche die Gebräuche, und die gemeinen Regel« der Menge verlassen.

Zur Wahrscheinlichkeit des Aussergewöhnlichen

Schon Boileau betonte, dass erhabene oder pathetische Gegenstände im Kunstwerk gleichzeitig natürlich und wahrscheinlich erscheinen sollten. Kunst sei derart mit der Natur zu verweben, dass die technische Fingerfertigkeit, die zu ihrer Entstehung führe, verborgen bleibe: »[...] l'Art est jamais dans un plus haut degré de perfection, que lorsqu'il ressemble si fort à la Nature, qu'on le prend pour la Nature même; et au contraire la Nature ne reussit jamais mieux que quand l'Art est caché.«³⁴ Für einen Künstler wie Füssli, der immer die Extreme suchte, an die Grenzen des darstellerisch Möglichen ging, war neben der Wahrscheinlichkeit ein anderer Begriff wichtig: Die von Boileau diskutierte Angemessenheit (»convenance«). Für den französischen Theoretiker sind die Elemente in einem Werk angemessen und das gestalterische Problem gelöst, wenn ihr Ausdruck nicht zu gross und nicht zu klein ist.³⁵ Auf die Expression im Historienbild übertragen bedeutet dies, dass Haltung und Bewegung der dargestellten Figuren sowohl ihrem Stand, Geschlecht und Alter wie ihrer gegenwärtigen Gemütsverfassung entsprechen sollten. Komme der Maler dieser Forderung nach, werde er die Glaub-

würdigkeit und Wahrscheinlichkeit seines szenischen Personals massgeblich erhöhen.

Allerdings gab Gerard de Lairese zu bedenken, dass gerade bei der Wiedergabe historischer Begebenheiten die Umstände und der Charakter der beteiligten Personen von vornherein genau analysiert werden sollten. So müsse man ihre Herkunft und Ausbildung kennen, denn die Erziehung beeinflusse die Bewegungen der Menschen mindestens in gleichem Masse wie ihre Leidenschaften.³⁶ Nur der meisterhafte Maler könne seine Figuren allein mittels Attitüde und Expression derart charakterisieren, dass Kostüm und Attribute ganz überflüssig seien: »If the Figures be rustical, let Rusticity be visible in them, not only in the Dress, but in their Behaviour, Colour and Motions; and if therein some Agreeableness appear, let it still favour of Rusticity.« Dass Füssli seine Helden, in unserem Fall Saul, nackt darstellt, ist gleichzeitig eine Referenz gegenüber der antiken Kunst und ein Beweis seiner Meisterschaft. Der Künstler will zeigen, dass er nicht nur Charakter und emotionale Verfassung seiner Gestalten, sondern auch ihre gesellschaftliche Stellung allein durch Haltung und Körperform lesbar machen kann. Der athletische Körper des Königs ist selbst in der Extremsituation, in der er sich befindet, eleganter und zu einem differenzierteren Ausdruck fähig als jener seines robusten Waffengefährten, der zweifellos einem niederen Stand angehört.

Auch für Jean-Baptiste Du Bos waren Angemessenheit und Wahrscheinlichkeit verwandte Begriffe. Ihm zufolge muss ein Kunstwerk sowohl der Forderung nach mechanischer wie nach poetischer Wahrscheinlichkeit entsprechen. Künstler sollten vor allem die physikalischen Gesetzmässigkeiten (Statik, Optik usw.), somit die mechanische Wahrscheinlichkeit berücksichtigen. Die poetische Wahrscheinlichkeit sei erreicht, sobald sie den Figuren Passionen und Charakter gegeben hätten, die ihrem Stand, Alter und Geschlecht entsprächen: »La vrai-semblance poétique consiste à donner à ses Personnages les passions qui leur conviennent suivant leur âge, leur dignité, suivant le temperament qu'on leur prête, & l'interêt qu'on leur fait prendre dans l'action.«³⁷ Die »expression des passions« habe sich der dargestellten Situation anzupassen und müsse gleichzeitig stark sein, damit sie wahrscheinlich wirke.

Johann Jakob Bodmer, der geistige Lehrer Füsslis, forderte seinerseits, dass das Geschehen im Kunstwerk in kräftigen Farben dargestellt und zugleich wahrscheinlich sein müsse, um sich auf Dauer in die Seele des Rezipienten einzuprägen. Sofern das, was die Kunst repräsentiert, die Sinne nicht stark genug gefangen nimmt, komme es zum schädlichen Vergleich zwischen Lebenswelt und Kunstwelt und zur gleichzeitigen Distanznahme des Betrachters. Seien die Reize jedoch gross genug und die Darstellungsweise sowie der dargestellte Gegenstand ansprechend, ver falle das betrachtende Subjekt in den Zustand des In-sich-gekehrt-Seins, der für das Erfassen des Geschauten günstig sei. Alle Zweifel an der Existenz dessen, was eine derartige Faszination

ausübe, würden in den Wind geschlagen.³⁸ Englische Theoretiker entwickelten im 18. Jahrhundert ähnliche Vorstellungen. Für George Campbell beispielsweise war Wahrscheinlichkeit (»probability«) erste und wichtigste Voraussetzung dafür, dass die Leidenschaften des Betrachters aktiviert werden. Erst wenn an die Möglichkeit der dargestellten oder geschilderten Objekte und Situationen geglaubt werde, könnten Passionen entstehen.³⁹

Nach Auffassung der meisten Theoretiker des 18. Jahrhunderts bleibt es Geheimnis der Poeten und Maler, wie sie die Vorstellungen und Ideen, die sich mit einer bestimmten Situation und ihren emotionalen Implikationen verbinden, mit der künstlerischen Wiedergabe einer Szene in Übereinstimmung bringen. Dennoch gaben sie den Kunstschaaffenden immer wieder Regeln zur Hand, damit die historischen oder mythologischen Motive wahrscheinlich und natürlich erschienen. Die einfachste Methode bestand darin, mögliche Fehlerquellen aufzuzeigen. So sollten die Schöpfer und Interpreten nicht nach dem Ausgefallenen und Modischen suchen, denn Kennzeichen einer natürlich erscheinenden künstlerischen Äusserung sei ihre zeitlose Schönheit – ihr Ausdruck liege zwischen den Extremen. Wenn die Gesten und Bewegungen einerseits zu forciert, andererseits zu entspannt sind, dann liegt für den Theatertheoretiker François Ricoboni schon ein Gesetzesverstoss vor.⁴⁰ Solche Überlegungen beruhten auf dem begrifflichen Gegensatzpaar »Simulatio« und »Dissimulatio«.⁴¹ Die rhetorische Lehre besagte, dass das wichtigste Instrument zur Vervollkommnung der »Simulatio« der Körper sei – hier wiederum die sichtbaren Zeichen der Leidenschaften. Nur die richtige Zeichenkombination und die wohldosierte Stärke ihres Ausdrucks könnten den vorgetäuschten Empfindungen Wahrscheinlichkeit verleihen. Schliesslich wurde der Körper im 18. Jahrhundert, betrachtet man die zeitliche Abfolge, vor dem Geist abgerichtet und mechanisiert.⁴²

Eine weitere Anweisung für Schauspieler und Redner, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch im angelsächsischen Raum vertreten wurde, hat sich Füssli für seine Kunst – und darin unterscheidet er sich von den meisten Vertretern des Klassizismus – zu eigen gemacht. Heftige mimische Veränderungen oder Gesten infolge von Gefühlsaufwallungen, so die Meinung, schwingen im ganzen Körper der betroffenen Person nach, sind keine isolierten Zeichen.⁴³ Betrachten wir die Figur der Seherin von Endor auf den beiden Zeichnungen des Künstlers aus der römischen Schaffenszeit, so scheint diese Regel im ersten, skizzenhaften Werk besser eingehalten zu sein: Arme und Körper des Mediums sind noch der Geistererscheinung Samuels zugewandt, während der Kopf (der nach verbreiteter wissenschaftlicher und kunsttheoretischer Auffassung des 18. Jahrhunderts am schnellsten auf innere und äussere Veränderungen reagiert) mit dem Ausdruck des Schreckens Saul zugekehrt ist. Die Drehungen und Schraubungen im Körper scheinen den widerstrebenden mentalen Energien im Inneren der Frauengestalt zu entsprechen. Die zweite Fassung baut stärker auf Kontraste: Die weit ausgebreite-

ten Arme bilden einen Gegensatz zum blockhaft starren Rumpf. Wahrscheinlich wird diese Haltung dadurch, dass Gefühle, die in verschiedene Richtungen zerren, die schweren Körperteile lähmen, wie im 18. Jahrhundert von Wissenschaftlern und Kunsttheoretikern oft geäussert wurde.⁴⁴

Eine Frage stellte man sich im Zeitalter der Aufklärung oft: Wie lässt sich unser Verstand zusätzlich so beeinflussen, damit er die Gebilde der Phantasie, die ihm die Kunst vorstellt, nicht ablehnt? Johann Jakob Breitinger, während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Mitstreiter Bodmers bei der Erneuerung der Poetik im deutschen Sprachraum, war überzeugt, dass zu diesem Zweck der Verstand geschockt werden müsse.⁴⁵ Nicht das Selbstverständliche und Alltägliche solle im Bild wahrscheinlich dargestellt werden, sondern das Neue und Wunderbare. Mit dieser Theorie wandte er sich gegen die in Frankreich verbreitete Doktrin des Klassizismus, von Gottsched in Deutschland vertreten, nach der die vorrangige Forderung nach Wahrscheinlichkeit einer Darstellung nicht mit der Wiedergabe von Wunderbarem vereinbar sei. Die Konfrontation mit dem Erhabenen ist nach Auffassung Breitingers nicht unbedingt notwendig, um jemanden in den für die ästhetische Erfahrung entscheidenden emotionalen Zustand der Verwunderung zu versetzen. Auch das Neue oder Wunderbare könne diese Seelenbewegung im Betrachter verursachen. Je mehr Dinge und Ereignisse sich von dem entfernten, was wir täglich erfahren, desto mehr erhielten sie den Anstrich der Neuheit. Sobald diese Situationen dem ordentlichen Lauf der Dinge und unserer Erfahrung widersprechen, nennt Breitinger sie nicht mehr neu, sondern wunderbar. Das Wunderbare durchbreche die Grenzen dessen, was unser Verstand noch als wahr und möglich erachte. Es verlöre den Schein der Wahrheit und nähme den Schein des Falschen an. Da nun aber der Mensch auch nach Breitinger nur von dem bewegt wird, was glaubhaft ist, besteht die Gefahr, dass ihn das Wunderbare ungerührt lässt. Hier ist der Ort, wo nach Meinung dieses Gelehrten das Prinzip der Wahrscheinlichkeit in Funktion treten muss. Es werde dafür sorgen, dass das Dargestellte sich nicht selbst und den Gesetzen der Logik widerspreche. Unter anderem dürfe es nicht zugleich sein und nicht sein oder zugleich etwas und etwas anderes sein. Auch müsse das wiedergegebene Geschehen, der Ausdruck der Menschen und ihre Handlungsweise, durch Ursachen zureichend motiviert sein. Einzig ein Kunstwerk, in dem das »Wunderbare mit der Farbe der Wahrheit« angestrichen und »das Wahrscheinliche in die Farbe des Wunderbaren« eingekleidet sei, werde den Betrachter nicht nur für Augenblicke in Erstaunen setzen, sondern ihn auch innerlich bewegen und so seine Aufmerksamkeit für lange Zeit gefangen halten. In dieser »Verbindung des Wunderbaren mit dem Wahrscheinlichen« sah Breitinger die »vornehmste Schönheit«.⁴⁶

Breitinger war jedoch ein genügend überzeugter Vertreter der Aufklärung, um in der sinnlich und geistigen Absorbition, die eintritt, sofern das Wunderbare als wahrscheinlich akzeptiert

wird, eine Form der Verführung zu sehen; es sei denn, es bestehe am Schluss des Rezeptionsprozesses Hoffnung auf eine Bereicherung der Erkenntnis. So postulierte er, dass das Wunderbare im Kunstwerk nur dem Schein nach der Wahrheit widersprechen dürfe.⁴⁷ In Tat und Wahrheit sei hingegen im Wunderbaren Wahrheit verborgen, die zu entdecken Teil des ästhetischen Vergnügens sei: »Sobald ein Ding, das das Zeugnis der Wahrheit oder Möglichkeit hat, mit unseren gewöhnlichen Begriffen zu streiten scheint, so kann es uns nicht bloss als neu und ungewohnt vorkommen, sondern es wird das Gemüthe in eine angenehme und verwundernswolle Verwirrung hinreissen, welche daher entspringt, weil wir mit unserem Verstand durch den reizenden Schein der Falschheit durchgedrungen, und in dem vermeinten Widerspruch ein geschicktes Bild der Wahrheit und eine ergezzende Übereinstimmung gefunden haben.«⁴⁸ Breitinger schwächt diese Aussage etwas später in einem Traktat allerdings ab, wenn er im Wunderbaren nur noch ein »vermummtes Wahrscheinliches« sieht, nicht jedoch eine versteckte Wahrheit. Das Wahrscheinliche nämlich habe nur vor der Einbildung als wahr zu scheinen, nicht jedoch vor dem Verstand. Nur um dieses »Wahre der Einbildung« zu erzielen, dürfe sich der Poet oder Künstler von der Wahrheit – im emphatischen Sinn – entfernen.⁴⁹

Vieles spricht dafür, dass Breitingers Ideen Füssli bei der wiederholten Darstellung von Feen- und Geisterwesen geleitet haben. Die von ihm geschaffenen Szenen mögen noch so phantastisch und wunderlich sein, sie verlassen nie den Rahmen des Wahrscheinlichen. Mehr noch, der Künstler strebte danach, dass die Dinge, die er darstellte – und seien sie noch so seltsam eingekleidet –, Wahrheit und Erkenntnis transportieren. Geister werden – wie in unserem Fall – als Ausgeburten der Imagination dargestellt, die nur auf die psychische, nicht jedoch auf die physische Welt Einfluss nehmen. Oft werden sie als reine Gebilde der Phantasie und des Traums dadurch gekennzeichnet, dass einzelne innerbildliche Figuren, die sich in einem Zustand der Bewusstlosigkeit befinden (Schlaf, Ohnmacht), mit auffallenden körperlichen Zeichen (Mimik, Spasmus, Rötungen) auf sie reagieren.

Der Künstler konnte davon ausgehen, dass im 18. Jahrhundert die Theater- und Kunstsalon-Besucher, die er ansprechen wollte, am rhetorischen und kunsttheoretischen Diskurs teilnahmen. Wo es um den hohen Stil in der Tragödie oder im Historienbild ging, lasen sie die Zeichen der Leidenschaft nicht vor dem Hintergrund ihrer alltäglichen Erfahrung. In einem solchen Rezeptionszusammenhang waren weniger die Sinne und das Gedächtnis (Empirie) als der Verstand und die Imagination (Urteilkraft) die vorrangigen Erkenntnisinstrumente. Sobald der Begriff oder die Idee der Dinge mit der Darstellungsform übereinstimmen, wurde diese als zweckmässig und natürlich erachtet.⁵⁰

Bei der heutigen Interpretation dieser Werke gilt es zu berücksichtigen, dass der Vergleich zwischen Urbild und Abbild im 18. Jahrhundert nicht bloss Sache der Sinne war, die äussere Merkmale miteinander in Beziehung setzten. Es war auch ein re-

flexiver Vorgang, bei dem versucht wurde, das ideale innere Bild von historischen und mythologischen Personen und Handlungen mit dem im Kunstwerk vorgestellten zur Deckung zu bringen.

Ausdruck der Leidenschaften versus Körperdisziplin

Im folgenden Kapitel soll aufgezeigt werden, wie während des 18. Jahrhunderts der rhetorische und psychologische Diskurs in der Kunst fruchtbar gemacht wurde. Für manche Kunsttheoretiker war die Macht, die der Ausdruck der Leidenschaften über den Schein der Wahrheit in einem Bild besitzt, gefährlich. So meinte ein unbekannter Autor, je grösser die Virtuosität sei, die ein Maler in der »expression des passions« besitze, desto grösser werde seine Versuchung, sich über die Natur zu erheben und so nicht nur gegen die Wahrheit im strengen Sinn, sondern auch gegen die Wahrscheinlichkeit zu verstossen.⁵¹ Kein Geringerer als Horace Walpole, einer der Begründer des Schauerromans, machte Füssli den Vorwurf, seine Gebilde seien Ausgeburten einer überspannten Phantasie, die sich über die Natur, das Erfahrbare, erhebe.⁵² Beruhigen konnte hier nur die oft wiederholte Feststellung, dass die wahrscheinlichsten und mitreissendsten Handlungen und psychischen Reaktionen im Kunstwerk nicht die sind, die im Alltag am häufigsten beobachtet werden, sondern die, für die der Künstler einen besonderen Ausdruck findet. Die Bewegungen in der Kunst sind einerseits grösser oder andererseits kleiner, als der Empiriker zunächst erwartet. Der Theatertheoretiker Remond de Saint Albine führte als Beleg für den Wahrheitsgehalt dieser Aussage eine Szene aus der »Iphigenie« des Euripides an. Der Schauspieler des Agamemnon dürfe im Augenblick, da ihn Iphigenie frage, ob sie an der Opferhandlung, die er vorbereite, teilnehmen könne, keineswegs pathetisch oder schmerzvoll reagieren (obgleich dies das natürliche Verhalten in der Lebenswelt sei), vielmehr müsse er alles machen, um den Schmerz zu verbergen. In den seltensten Fällen sei die spontane Reaktion, die dem Schauspieler durch Einfühlung in die vorgestellte Situation einfalle, auf dem Theater wirkungsvoll und glaubhaft: »Ces exemples prouvent combien l'action vraie est quelquefois éloignée de celles qui se présente la première à l'esprit des Acteurs.«⁵³

Auch die englischen Rhetoriker rückten im 18. Jahrhundert von der empathischen Methode Ciceros und Quintilians ab.⁵⁴ Gleichzeitig mit der neuartigen Ausrichtung der Redekunst und unabhängig von antiken Vorbildern emanzipierte sich innerhalb des »Elocutionary Movement« der gestisch mimische Aspekt der Rhetorik (nun eng verbunden mit der Schauspielkunst) von der Stimmbildung und -führung. Man war überzeugt, Körperbewegungen – visuelle Zeichen schlechthin – besässen mehr Macht über die Empfindungen der Zuschauer als stimmliche Ausdrucksmittel. Sie erfüllten darüber hinaus eher die Forderung nach Wahrscheinlichkeit, selbst dann, wenn Künstler und Schauspieler

im Ausdruck das Mass nicht einhalten und unter- oder übertreiben.⁵⁵ Schon kleine Körperbewegungen der Figuren auf der Bühne oder im Historienbild könnten – so die Feststellung – grosse Wirkungen auf das Gemüt anderer erzielen. Da erkannt wurde, dass solche pathognomische Phänomene ausserhalb des Kunstkontexts das Individuum entlarven können, wurde im Umfeld des »Elocutionary Movement« der Ruf nach Selbstbeherrschung und umfassender körperlicher Kontrolle des redenden Subjekts laut; ein Indiz für die allgemeine Tendenz zur Selbstverleugnung, die sich in der konstituierenden bürgerlichen Gesellschaft abzeichnete. Füssli, in seiner Jugend der Bewegung des »Sturm und Drang« nahe stehend, beobachtete diese Entwicklung als Mensch und Künstler skeptisch; nicht zuletzt deshalb neigte er zu extremen körperlichen Ausdrucksformen. Die Ausnahmeerscheinung, der seine Sympathie galt und die er wenn immer möglich zur Darstellung brachte, kastriert sich nach seiner Überzeugung nicht selbst. So gesehen, kann die heftige Reaktion Sauls in der »Hexe von Endor« gerade als Zeichen einer ausserordentlichen Persönlichkeit gelesen werden: Er ist ein Einzelgänger, der sich innerhalb der Gesellschaft, die ihn integrieren will, nicht unterordnen kann und deshalb grossen Erschütterungen ausgesetzt ist.

Die Konfrontation zwischen den Forderungen der menschlichen Gemeinschaft und göttlicher Mächte (in unserem Fall repräsentiert durch den Geist Samuels) einerseits und den Wünschen des bedeutenden Individuums andererseits, das sich seine Ziele selbst steckt (Saul), ist eines der wiederkehrenden Themen Füsslis. Er lebte in einer Zeit, in der sich die reflektierenden Subjekte innerhalb des bestehenden politischen Systems zum Problem wurden. In der immer deutlichere Formen annehmenden merkantilen Gesellschaft wurde die Zahl der Unbekannten, mit denen man sich täglich auseinandersetzen musste, grösser als etwa in der agrarischen. Man sah sich täglich Dingen und Menschen gegenüber, die als ganz anders, als fremd empfunden wurden. Als fremdartig galt alles, was sich nicht den Normen und anerkannten Vorstellungen anpasste. Dessen ungeachtet erhöhte sich die Möglichkeit, in zunehmend komplexeren Organisationsstrukturen auf unerwartete Situationen und Verhaltensweisen zu stossen. Der Schrecken, der durch eine solche Begegnung im »normalen« Menschen verursacht wird, ist in der vorliegenden Zeichnung in das Gesicht des Begleiters und Kriegsknechts von Saul eingeschrieben. Aber auch das Nächste – so der eigene Körper und seine unwillkürlichen Reaktionen – konnte einem suspekt und zweifelhaft vorkommen. In der Mitte des 18. Jahrhunderts – in einer Atmosphäre der sozialen und mentalen Verunsicherung – verbreitete sich deshalb die Überzeugung, dass Seele und Geist leichter zu verstehen und zu domestizieren seien als der Körper, der sich mit seinen reflexartigen Mechanismen dem rationalen Zugriff zum Teil entziehe.

Trotzdem versuchte man gerade über die sichtbaren Zeichen des Körpers zur unsichtbaren Seele vorzudringen. Wenn ge-

fordert wurde, dass bei aller Dunkelheit des natürlichen Körperausdrucks eine klare Sprache im nonverbalen Umgang der Menschen untereinander gefunden werden sollte, dann erinnert dies an Postulate, die innerhalb der Ausdruckstheorie der bildenden Kunst laut wurden. Da vieles an dieser Sprache undurchsichtig bleiben musste, konnte man sie nicht mit dem Verstand alleine entziffern, sondern nur mit Hilfe der Empfindung und Intuition. Der Begriff des Scheins erhielt in diesem Zusammenhang einen fast magischen Klang, als das plötzliche Aufscheinen einer auf anderen Wegen verborgenen Wahrheit. Die in der Nachfolge von Leibniz in Deutschland entwickelte Phänomenologie war jenes Teilgebiet der Philosophie, in dem der Begriff des Scheins aus der Optik entlehnt und auf alle Gebiete des geistigen Lebens übertragen wurde. Auf diesem Weg fand er in die Ästhetik Einlass.

Im »Neuen Organon« Johann Heinrich Lamberts, in dem der Mathematiker und Naturwissenschaftler nach dem höchsten Grad der Wahrscheinlichkeit suchte, wird der Begriff ausführlich abgehandelt. Mittels den Bewegungen der Körper, so der Autor, liessen sich komplexe Begriffsverhältnisse durch anschauliche Bilder ersetzen. Der sinnliche Schein, auf den man beim Lesen von Bildern angewiesen ist, wird nicht mehr wie bei der kartesischen Philosophie als Trug und somit als Gegensatz zur rationalen Erkenntnis angesehen. Nach Lambert entsteht die Täuschung nicht schon bei der Wahrnehmung, sondern erst später, wenn man Schlüsse daraus zieht, die auf Vorurteilen basieren. Allerdings leiteten die sinnliche Wahrnehmung und der mit ihr verbundene Schein nicht unmittelbar zur Wahrheit über, aber jeder »Schein« enthalte eine Möglichkeit zur Entdeckung der Wahrheit: »Wir haben nämlich nicht schlechthin das Wahre dem Falschen entgegen zu setzen, sondern es findet sich in unserer Erkenntnis zwischen diesen noch ein Mittelding, welches wir den Schein nennen.«⁵⁶

Angesichts der Gefahr von Zirkelschlüssen zwischen Körper und Psyche ist das Vertrauen in die eigene Person, in ihre Werte und Handlungsvorgaben notwendig. Die persönliche Katastrophe beginnt dort, wo man wie Saul in der dargestellten Situation sich selbst entgleitet. Indem dieser Mensch seine Zukunft sieht, wird ihm auch die Gegenwart offenbar. Er betrachtet sich für einmal in einem Spiegel, der nichts ausblendet. Bisherige Erklärungsmuster lassen sich nicht mehr auf sein bewusstes Ich anwenden – das Eigene ist einem weder vertraut noch fremd, es ist lediglich anders und wird als ein Anderer wahrgenommen. Dieser Andere, der sonst hinter der Persona verborgen ist, sucht einen in Zeiten der Krise heim.⁵⁷

Etwas von dem Schauer der Begegnung mit seinem Doppelgänger wollte Füssli auch in der Gegenüberstellung von Samuel und Saul darstellen.⁵⁸ Der Kollaps Sauls folgt auf die Einsicht, dass der einzelne Mensch für sich allein nicht Mensch werden kann. Isoliertes Selbstsein, in Distanz zu Gott und den Menschen, führt zur dumpfen Verschlossenheit, bevor es sich in verschiedene Identitäten aufsplittert oder ins Nichts versinkt. Deshalb

sind die Hauptfigur und die ihr beigeordnete Nebenfigur in Füssli Werk nicht nur Pathosformeln, in die kunstgeschichtliches und rhetorisches Wissen eingebracht wurde, sondern auch Beispiel dafür, dass der Künstler ein subtiles Bewusstsein für die Psyche und ihre Mechanismen besass und mit dessen Hilfe zeigen wollte, welche Gefahren die Entfesselung des Individualprinzips in sich barg.

Die Wissenschaft von der Psyche war damals noch wenig entwickelt, doch spielte bei ihr, wie bei der verwandten Affektenlehre, die Körpersemiotik eine bestimmende Rolle. Das Subjekt, eine örtlich und zeitlich bestimmte Einheit innerhalb eines Diskurses, und die Vorstellungen von eben diesem Akteur sind wandelbar;⁵⁹ sie sehen nach Freud und Lacan anders aus als nach Descartes und Locke. Zu Beginn der Aufklärung wurden die vernunftbegabten Teile des Menschen von der übrigen Welt abgetrennt und isoliert. Der einzelne Mensch, eine autonome Einheit, war nicht länger automatisch Teil grösserer Zusammenhänge. Er musste diese Zusammenhänge konstruieren und sich darin positionieren, nachdem er sich selbst konstituiert hatte. Dies war dem Konzept des Individuums, wie wir es bis heute mit gewissen Abstrichen und Zugaben kennen, förderlich: Es ist eine zwar heterogene, jedoch unverwechselbare selbstbestimmte Entität.

Indem Locke die Begriffe von der sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit herleitete, lenkte er den philosophischen Geist auf die Empfindungen hin und eröffnete gleichzeitig weite Gebiete für die seelenkundliche Bearbeitung. Sinneswahrnehmungen lassen sich nach dieser Auffassung nie unmittelbar für das diskursive Denken fruchtbar machen. Sie lösen zuallererst Empfindungen aus, die ihrerseits unsere Einbildungskraft und dadurch unsere Vorstellungswelt nähren. Die Beschäftigung mit dem Körper in der Psychologie ging von der Prämisse aus, dass der Leib nicht aus sich selbst heraus seine sinnlich wahrnehmbare Sprache entwickle. Vielmehr, so die allgemein akzeptierte Annahme, spiegle der Körper den innersten, verborgenen Kern des Subjekts. Er sei in all seiner Erscheinungshaftigkeit nie frei von essentieller Bedeutung, auch dort, wo deren Offenlegung nicht in der Intention der agierenden und sprechenden Person liege. Der Körper lasse sich bei aller noch so verfeinerten Verstellungskunst niemals vollständig in die Zwangsjacke des gesellschaftlichen Dekorums pressen. Er lüge nur unter öffentlichem Druck und auch dann ohne grosses Talent, so dass seine Sprache leicht dekonstruierbar sei. Wie meist im Laufe der zivilisatorischen Prozesse gilt allerdings auch hier die Regel: Je feiner die Methoden zur Analyse des materiellen Menschen, desto ausgeklügelter seine Arten der Verstellung.

Für die Ausformung der Psychologie im modernen Sinn war die Entwicklung der Philosophie in Deutschland von besonderer Wichtigkeit. So hat Christian Wolff 1745 erstmals zwischen »empirischer« und »rationaler Psychologie« unterschieden. Die Untersuchung von Situationen, Handlungen und Objektarten, die bestimmte Leidenschaften kennzeichnen, wurde unter dem

Wissenschaftszweig der »empirischen Psychologie« subsumiert, während die Übertragungsmechanismen zwischen dem Wahrnehmungsapparat, dem übrigen Körper und der Seele (und mithin auch die Frage nach den Zusammenhängen der Leidenschaften mit den Begierden, dem Willen und der Urteilskraft) in das Gebiet der »rationalen Psychologie« fielen.⁶⁰ Es war die »empirische Psychologie«, die den Körper, seine Grundformen, seine Proportionen und sein Veränderungspotenzial analysierte. Die Experimente, welche die Anhänger dieses Forschungszweigs an der Seele vollzogen, wurden immer mittels der Körpersemiotik quantitativ und qualitativ erfasst. Der Satz, dass jede Veränderung der Gebärde oder des Ausdrucks einzelner Körperteile auf eine Veränderung der Seele schliessen lässt, wurde den Empirikern zum Axiom, ohne dass ihrer Wissenschaft ein Fundament fehlte. Dort, wo sich keine Zeichen am Körper zeigen oder wo sie nicht eindeutig und deskriptiv sind, tappt der Forscher im Dunkeln.

Einer der ersten Wissenschaftler, der sich zu dieser Methode bekannte, war Johann Gottlob Krüger. Allerdings konnte er das Gefühl des Versagens nicht gänzlich unterdrücken, als er zugab, bisher kein Mittel gefunden zu haben, die unscheinbaren mimischen und gestischen Zeichen zu beschreiben, die z. B. beim Affekt der Freude im Leib auftreten.⁶¹ Wahrnehmen, Beobachten und Beschreiben körperlicher Merkmale und Veränderungen waren für Johann Georg Sulzer die wichtigsten Instrumentarien bei der Erforschung der Affekte. Seine ästhetischen Schriften neigen noch stärker als diejenigen Baumgartens und Bodmers, denen er sonst geistig verpflichtet war, zur Wirkungsästhetik und Psychologie.⁶² Der Philosoph, ein Hauptvertreter der Kunstlehre des deutschen Klassizismus, ging so weit, die Empfindungen als Wertprinzipien zu bezeichnen. In einem solchen Einsatz für die Anerkennung der Sinnesempfindungen und der Gefühle von Lust und Unlust als Instrument zur Beurteilung von Welt, tut sich der Kampf des leidenschaftlichen Pädagogen für das Recht der Neigungen gegenüber den Pflichten kund. Diese Haltung teilte er mit Füssli, dem er 1763 während dessen Deutschlandaufenthalt Mentor war.

Dank der Textualisierung des Körpers wurden Psychologie und Physiognomik für einen Historienmaler wie Füssli im 18. Jahrhundert bedeutend. Gestalten mit ausladenden Bewegungen oder solche, die sich mit ihrer geschlossenen Kontur vom Umräum abheben, sind in Füsslis Werken für die Komposition bedeutend, sie wollen aber auch als Bedeutungsträgerinnen im narrativen Kontext genau gelesen werden. So kann ein Objekt, das durch seine Neuartigkeit verunsichert, egal, ob es schön oder hässlich, abschreckend oder anziehend ist, auf der Körperebene Verspannungen und Schmerzen verursachen.⁶³ Diese inneren Vorgänge hat Füssli in der Figur Sauls und auch sonst in ähnlichen Szenen dargestellt, und er hat sie gleichzeitig zu einem Ziel seiner Kunstproduktion erklärt. Sie sollte durch ihre Absonderlichkeit und Wucht den Betrachter überraschen, beunruhigen, vielleicht sogar körperlich anspannen. Dahinter stand

folgende Idee: Erst wenn ein Ausstellungsbesucher am eigenen Leib die Interdependenzen zwischen Seele und Körper erfahre, entfalte das Kunsterlebnis die angestrebte nachhaltige Wirkung. Ein besseres Verständnis vom emotionalen Subjekt konnte die Kunst im Ausdruck effizienter machen. Wie eine programmatische Umsetzung dieser Theorie erscheint so auch die Zeichnung »Die Hexe von Endor«. Zusammenfassend und verallgemeinernd lässt sich daraus schliessen: Ein Künstler wie Füssli, mit den Rezeptionsmechanismen der Psyche vertraut, versprach sich von der Rhetorik und der psychologischen Ästhetik seiner Zeit Hilfeleistungen beim eigenen Schaffen und wandte deshalb ihre Erkenntnisse bei der Gestaltung der einzelnen Figuren sowie bei ihrer Disposition an.

- 1 Da Füssli selbst das Image eines Genies pflegte, wurden seine Szenen massloser Leidenschaft oft als unmittellbarer Ausfluss seiner komplexen Persönlichkeit gelesen, vgl. Schiff, Gert, *Johann Heinrich Füssli 1741–1825*, Bd. 1: Text und Œuvrekatalog, Bd. 2: Abbildungen (= Œuvrekatalog Schweizer Künstler 1/1 und 1/2), Zürich/München 1973, S. 189–213; Janson, Horst W., *Fuseli's 'Nightmare'*, in: Arts and Sciences 2, Spring 1963, S. 23–28; Hofmann, Werner, *Ein Gefangenener*, in: Johann Heinrich Füssli 1741–1825, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1974, München 1974, S. 41–54.
- 2 Knowles, John, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, London 1831 (Reprint London/Nendeln 1982), Bd. 3, S. 26–27.
- 3 Erffa, Helmut/Staley, Allen, *The Paintings of Benjamin West*, New Haven 1986, S. 211–213; Kat. Nr. 93.
- 4 Pressly, William L., *The Life and Art of James Barry*, New Haven/London 1981, S. 58–62.
- 5 Schiff 1973 (wie Anm. 1), S. 487, Kat. Nr. 713; S. 496, Kat. Nr. 757; S. 492, Kat. Nr. 738.
- 6 Vgl. Pressly, Nancy L., *The Fuseli Circle in Rome: Early Romantic Art of the 1770s*, Ausst.-Kat. Yale Center for British Art, New Haven 1977.
- 7 Knowles 1831 (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 413; Schiff 1973 (wie Anm. 1), S. 437, Kat. Nr. 363; S. 443; Kat. Nr. 401; S. 448, Kat. Nr. 433.
- 8 Schiff 1973 (wie Anm. 1), S. 449, Kat. Nr. 440.
- 9 Schiff 1973 (wie Anm. 1), S. 487, Kat. Nr. 713.
- 10 Vgl. Brenneman, David, *The Duelling Didos of 1781: Self-Promotion through 'Puffing' in the Contemporary Criticism of Henry Fuseli's Painting* (Typoskript 1995). Füssli besass gegenüber den meisten Konkurrenten auf dem englischen Kunstmarkt den Vorteil, dass er gute Beziehungen zu einigen Zeitungs- und Zeitschriftenverlegern unterhielt. So konnte er z. T. nicht nur Kritiker beeinflussen, sondern die Besprechungen auch selbst schreiben (vgl. Mason, Eudo C., *The Mind of Henry Fuseli. Selections from his Writings with an Introductory Study*, London 1951, S. 354–358).
- 11 Vgl. Schiff 1973 (wie Anm. 1), S. 438–439, Kat. Nr. 372, 373.
- 12 Burke, Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757; vgl. Dobai, Johannes, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. 2, 1750–1790, Bern 1975, S. 54–101.
- 13 Dobai 1975 (wie Anm. 12), S. 1076–1078.
- 14 Salvator Rosas Bild, seit 1668 in Frankreich und heute im Musée du Louvre, war durch den Stich von Andrew Lawrence im 18. Jahrhundert weit herum bekannt (vgl. Salerno, Luigi, *Salvator Rosa*, Florenz, S. 113, Tav. XXIV).
- 15 Vgl. Sunderland, John, *John Hamilton Mortimer and Salvator Rosa*, in: *The Burlington Magazine* 112, 1970, S. 524–525.
- 16 Erffa/Staley 1986 (wie Anm. 3), S. 211–213, Kat. Nr. 220–221. Dass Füssli schon früher auf dieses Motiv aufmerksam wurde, kann nicht erstaunen. Seine Zeichnung von 1769 dürfte jedoch für Zeitgenossen unbekannt geblieben sein (Schiff 1973 [wie Anm. 1], Bd. 1, S. 432, Kat. Nr. 338).
- 17 Erffa/Staley 1986 (wie Anm. 3), S. 82–84, Kat. Nr. 275, S. 263.
- 18 Denkbar ist, dass einer der zahlreichen Künstler, die 1777 von London kommend in enger oder loser Form dem Füssli-Kreis beitraten (Prince Hoare und James Northcote u. a.), berichtete, Benjamin West sei daran, diese biblische Geisterbeschwörung zu gestalten.
- 19 Viele englische Künstler, die im Betrachter Schauer und Schrecken wecken wollten, versuchten sich auch in den nächsten Jahren an diesem Motiv: 1783 William Blake (ein Aquarell befindet sich in der New York Public Library), wenig später Richard Westhall und 1814 der Schüler Wests und Füsslis Charles Robert Leslie, vgl. Erffa/Staley 1986 (wie Anm. 3), S. 263.
- 20 Frederick Antal sah zumindest in der vermumnten Gestalt Samuels Anklänge an das Bild Rosas (Antal, Frederick, *Fuseli Studies*, London 1956, S. 64, Anm. 106).
- 21 AT, I, Samuel, 28,7–25.
- 22 Dagegen folgte Füssli, bewusst oder unbewusst, der traditionellen protestantischen Exegese, die auf Luther und Zwingli zurückgeht. Diese will nicht dulden, dass die Wahrsagerin von Endor tatsächlich einen Toten heraufbeschworen habe. Nekromantie sei Werk der Dämonen, die durch Medien auf Menschen wirkten und ihnen die Toten nur vortäuschten (vgl. Schmidt, Philippe, *Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700. Ein Stück abendländischer Kultur- und Kirchengeschichte*, Basel 1962, S. 429–435).
- 23 Schiff 1973 (wie Anm. 1), S. 498, Kat. Nr. 774; S. 530, Kat. Nr. 957; Weinglass, David H., *Prints and Engraved Illustrations by and after Henry Fuseli*, Aldershot 1994, Kat. Nr. 48, 94.
- 24 Schiff 1973 (wie Anm. 1), S. 455, Kat. Nr. 480; zur Pathosformel der frontalen Gestalt mit ausgebreiteten Armen vgl. *Johann Heinrich Füssli 1741–1825*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1974, München 1974, S. 55.
- 25 Schiff 1973 (wie Anm. 1), S. 439, sieht in der Gestalt Samuels Michelangelos Figur des Gottvaters in der »Erschaffung Evas« (Sixtinische Kapelle) aufgegriffen, während die Hexe auf Pellegrino Tibaldis »Predigt Johannes des Täufers« zurückgehe. Antal leitet dieselbe Figur von Raffaels »Transfiguration« her (Antal 1956 [wie Anm. 20], S. 113, Anm. 77); aber – und dies scheint mir plausibel – er führte auch Hogarth' »Sünde« aus dem Gemälde »Satan and Death separated by Sin« als Vorbild an (ebd., S. 53).
- 26 Schiff 1973 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 439; Abb. Bd. 2, S. 83. Joergen Andersen hat zusätzlich eine antike Gemme in die Diskussion gebracht, die Theseus darstellt, wie er die von ihm erschlagene Laja mit Mitleid und Bewunderung betrachtet (*De Ar 1 Rom. Abildgaard, Sergel, Füssli*, Kopenhagen 1989, S. 125); Johann Joachim Winckelmann bezeichnete sie als eine der schönsten Gemmen des Altertums und bildete sie in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* (2 Bde., Dresden 1764) ab. Winckelmanns Schrift wurde von Füssli in den 1760er Jahren teilweise übersetzt, das Manuskript ist wahrscheinlich 1770 verbrannt (vgl. Schiff 1973 [wie Anm. 1], Bd. 1, S. 52).
- 27 Lavater, Johann Caspar, *Essays on Physiognomy*, Bd. 2, London 1792, S. 289.
- 28 Vgl. Mason 1951 (wie Anm. 10), S. 179–183 und S. 275–276.
- 29 Beattie, James, *Essays on Poetry and Music, as they affect the mind*, London 1776, S. 156.
- 30 Ebd., S. 237.

- 31 Diese Definition des Pathos als etwas, das durch seine Kühnheit und schiere Grösse den Betrachter ergreift und nicht mehr loslässt, rückt den Begriff in die Nähe zu dem, was man im 18. Jahrhundert das Erhabene nannte. Die Theoretiker beriefen sich dabei auf den bekannten Text des (Pseudo-)Longinus (*Vom Erhabenen*, übers. von Reinhard Brandt, Darmstadt 1966, Paragraph 8, S. 41). John Baillie hingegen stellte fest, dass ein Werk, das pathetische Qualitäten aufwühle und erhebe, führe die erhabene Qualität in einem Kunstwerk das Innerste des Rezipienten aufwühle und erhebe, führe die erhabene Qualität einen grossen einfachen Zustand der Seele herbei, den man am besten mit melancholischer Gelassenheit bezeichne: »The Sublime, when it exists simple and unmixed, by filling the Mind with one vast and uniform Idea, affects it with a solemn Sedateness; by this means the Soul itself becomes, as it were, one simple grand Sensation. Thus the Sublime not hurrying us from Object to Object, rather composes than agitates, whilst the very Essence of the Pathetic consists in an Agitation of the Passions, which is ever effected by crowding into the Thoughts a thousand different Objects, and hurrying the Mind into various Scenes.« (Baillie, John, *An Essay on the Sublime*, London 1747, S. 31). Ähnlich sind für Füssli das Sublime und das Pathetische zwei getrennte Prinzipien, die sich allerdings nicht ausschliessen. Vielmehr müssen sie in einem Historienbild, das die Anforderung des grossen Stils erfüllen will, vereinigt werden. Füssli Kritik an Reynolds Bild der sterbenden Dido konzentrierte sich dann auch auf den Einwand, dass es dem Akademiepräsidenten in diesem Bild nicht gelungen sei, das Erhabene mit Pathos zu verbinden (Knowles 1831 [wie Anm. 2], Bd. 1, S. 386).
- 32 Boileau, Nicolas, *Art Poétique*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 19, Paris 1966, S. 341. Zu Füsslis Lebzeiten war es der schottische Philosoph und Rhetorikspezialist Hugh Blair, der diese Meinung dezidiert äusserte (*Lectures on Rhetoric and Bell Lettres*, London 1783, S. 75–76).
- 33 Bodmer, Johann Jakob, *Lehrsätze von dem Wesen der erhabenen Schreibart* (1746), in: Bodmer, Johann Jakob/Breitinger, Johann Jakob, *Schriften zur Literatur*, Stuttgart 1980, S. 216–220. Bodmer stellt hier einen Katalog erhabener und pathetischer Gegenstände zusammen, an den sich sein Schüler Füssli bei der Wahl seiner Themen häufig gehalten hat.
- 34 Boileau 1966 (wie Anm. 32), S. 374.
- 35 Vgl. hierzu auch Warnick, Barbara, *The Bolevian Sublime in Eighteenth-Century British Rhetorical Theory*, in: *Rhetorica* 8, 1990, S. 356.
- 36 Lairese, Gerard de, *The Art of Painting in All its Branches*, übers. von John Frederick Fritsch, London 1738, S. 39.
- 37 Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Paris 1740, Bd. 1, S. 250–251. Johann Caspar Lavater, der Physiognom und Freund Füsslis, vertrat wie Du Bos die Meinung, dass nur die nuancierte und kräftige Darstellung von Charakter und Leidenschaft einem Bild Natürlichkeit verleihe, vgl. Louis, Eleonora, *Der beredete Leib. Bilder aus der Sammlung Lavater*, in: *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, hrsg. von Ilsebill Barta Fliedl/Christoph Geissmar, Salzburg/Wien 1992, S. 117.
- 38 Bodmer, Johann Jakob, *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*, Zürich 1741, S. 19–20.
- 39 Campbell, Geroge, *The Philosophy of Rhetoric*, London 1776, Bd. 1, S. 212. Campbell hat sich nicht nur mit dem Entstehen von Leidenschaften befasst, er geht auch detailliert auf Techniken ein, wie eine einmal geweckte Leidenschaft am Leben erhalten oder eine unangenehme Leidenschaft besänftigt werden kann.
- 40 Riccoboni, François, *L'Art du théâtre*, Paris 1750, S. 10.
- 41 Vgl. Müller, Thomas, *Rhetorik und bürgerliche Identität. Studien zur Rolle der Psychologie in der Frühaufklärung*, Tübingen 1990, S. 12–13.
- 42 Richards, Graham, *The Absence of Psychology in the Eighteenth Century: A Linguistic Perspective*, in: *History of Science* 23, 1992, S. 210.
- 43 Vgl. Walker, John, *Elements of Elocution* (London 1781), Boston 1810, S. 303.
- 44 Weitere Ausführungen zur Körpersemantik im Werk von Füssli und in der Kunst seiner Zeit finden sich in meinem Buch mit dem Titel *Johann Heinrich Füssli. Leidenschaften in Kunst und Kunsttheorie um 1800* (erscheint Zürich 2001). Dort habe ich auch dargestellt, dass der Künstler weitere wissenschaftliche Einsichten seiner Zeit, etwa aus Medizin und Physiognomik, in seiner Kunst zur Anwendung brachte.
- 45 Breitinger, Johann Jakob, *Critische Dichtkunst* (1740), in: Bodmer/Breitinger 1980 (wie Anm. 33), S. 83–204.
- 46 Ebd., S. 138
- 47 In der französischen Akademiesdoktrin wurde die Wahrscheinlichkeit eindeutig über die Wahrheit gestellt. Ziel war Kunst und Künstlichkeit zu verstecken, um den grösst möglichen Effekt zu erzielen.
- 48 Breitinger 1980 (wie Anm. 45), S. 136.
- 49 Ebd., S. 142.
- 50 Vgl. Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, in: *Werke in sechs Bänden*, Hrsg. Wilhelm Weischedel, Bd. 5, Darmstadt 1983, S. 267–273.
- 51 Anonymus: *Lettre critique, a un ami, sur les ouvrages de Messieurs de l'Academie, exposés au Salon du Louvre 1759*, Paris 1760, S. 13.
- 52 1820 kommentierte der Kritiker John W. Croker den aktuellen Beitrag Füsslis an der Akademieausstellung mit den Worten Walpoles »mader than ever« (Whitley, William T., *Art in England 1800–1820*, New York/Cambridge 1928, S. 316).
- 53 Saint Albine, Remond de, *Le Comédien*, Paris 1747, S. 142.
- 54 Vgl. Howell, Wilbur Samuel, *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric*, Princeton 1971, S. 441.
- 55 Vgl. Bolla, Peter de, *The Discourse of the Sublime. Readings in History, Aesthetics and the Subject*, Oxford/New York 1989, S. 146–182.
- 56 Lambert, Johann Heinrich, *Neues Organon: oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrtum und Schein*, Bd. 2, Leipzig 1764, S. 217.
- 57 Hillman, James, *The Soul's Code. In Search of Character and Calling*, New York 1996, S. 180–190.
- 58 Dass das Menschsein die Möglichkeit der Subjekt-Objekt-Spaltung in sich trägt, dass man sich als einem Gegenüber begegnen und sich dadurch analysieren kann, war für Füssli Quelle des Terrors (vgl. Knowles 1831 [wie Anm. 2], Bd. 1, S. 189). Der Künstler hat dieses Phänomen wiederholt dargestellt, explizit im Gemälde »Macbeth befragt die Erscheinung des bewaffneten Kopfes« (Schiff 1973 [wie Anm. 1], S. 514, Kat. Nr. 881).
- 59 Bolla 1989 (wie Anm. 55), S. 4–6.
- 60 Wolff, Christian Friedrich von, *Psychologie ou traité sur l'ame, contenant les connoissance, que nous en donne l'expérience*, Amsterdam 1745, S. 32–40. Vgl. hierzu Campe, Rüdiger, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung des literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990, S. 71.
- 61 Krüger, Johann Gottlieb, *Versuch einer Experimental-Seelenlehre*, Halle/Helmstädt 1756, S. 278.
- 62 Vgl. Dobai, Johannes, *Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik. Seine »Allgemeine Theorie der Schönen Künste«*, Winterthur 1978, S. 9.
- 63 Henry Home (Lord Kames) stellte fest, dass neuartige und unerwartete Objekte, ob schön oder erhaben, Erstaunen (»wonder«) auslösen. Oft sei jedoch unklar, wie man die dabei entstehenden Gefühle beurteilen soll. Dem empfindenden Subjekt sei oft nicht bewusst, ob die Emotionen angenehm, unangenehm oder gar schmerzhaft seien (*Elements of Criticism* [1762], Basel 1795, Bd. 1, S. 260–261).