

Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts

Werner Busch



Abb. 14
Jean-Baptiste Greuze, *Das Mädchen mit dem toten Vogel*, 1765,
Edinburgh, National Galleries of Scotland

Historie – gleich, ob ihr Stoff der Religion, dem Mythos, der Poesie oder der Geschichte entstammt – ist auch noch am Ende des 18. Jahrhunderts der höchste der Gegenstände. Der französische Surintendant des bâtiments et jardins Charles-Claude de Flahaut, Comte de la Billarderie d'Angiviller propagiert sie von Staats wegen nach den Entartungen des frivolen Rokoko zur Erneuerung der Moral.¹ Der englische Verleger John Boydell, unterstützt von der neu gegründeten Akademie, möchte sie auf geschäftlicher Basis, das heißt über den Weg der graphischen Reproduktion, endlich in England etablieren.² Der internationale Neoklassizismus, dessen Ursprünge in den späteren 1750er Jahren in Rom zu suchen sind, scheint in seiner Strenge und Antikenorientierung das Ethos der Erneuerung tragen zu können. Allerdings ist dieser Neoklassizismus, man hat es lange gesehen, nicht nur von einer historisch rekonstruierenden Genauigkeit in seinem Rückgriff auf die Antike, sondern auch von einer extremen Stilisierungstendenz, die einerseits die Fremdheit des Angeeigneten hervorkehrt, andererseits die stilisierte Form zum Flächenornament werden läßt, das die Künstlichkeit und den Kunstcharakter des Gezeigten offenbart.³ Doch damit nicht genug. Der neoklassizistischen Form ist zugleich eine Ausdrucksdimension eingeschrieben, die uns heute, seien wir ehrlich, gewisse Schwierigkeiten bereitet. Die Bilder des Neoklassizismus, auch gerade diejenigen Angelika Kauffmanns, zeichnet ein überstarkes Sentiment aus, das sich von klassischem Pathos dadurch unterscheidet, daß es weniger von Aktion als von Reaktion beherrscht wird, nicht veräußerlichtes, sondern verinnerlichtes Gefühl zeigt, weniger hart als zart ist. Diese Tendenz, die das männliche wie das weibliche Personal von sanfter Empfindsamkeit und schlanker Schönheitlichkeit sein läßt, mit einem leichten Leidenszug den eigenen Gefühlen nachhängend oder voller Rücksichtnahme dem anderen Geschlecht) gegenüber Sympathie äußernd, hat für die Historie verschiedene Konsequenzen.

Wenn Bildhandlung nicht nachvollziehbare Auseinandersetzung, sondern nur erspürbares Einverständnis gibt, statt Macht eher Ohnmacht demonstriert, gegenüber der Vorführung dramatischer Schuld eher die Darbietung entwaffnender Unschuld bevorzugt wird, dann beginnt die Historie auf das Erzählen von exemplarischen Geschichten zu verzichten, sie zeigt uns vielmehr Zuständliches, das ein Vorher in sich aufhebt und ein etwaiges Nachher offen läßt. Eine derartige Auffassung tendiert zu zweierlei: zur Konzentration auf die Befindlichkeiten von Einzelpersonen und zur Einforderung des Betrachteranteils an der Sinnkonstituierung. Salopp gesagt, wenn uns das Bild nicht sagt, worum es geht, dann müssen wir uns selbst einen Reim darauf machen; damit der Reim aber aufgeht, bekommen wir eine Sentimentvorgabe, die wir mit unserer Sentimentreaktion einzulösen haben. Das Angebot des überstarken Sentiments kompensiert den Aktionsverzicht und gewährleistet zugleich – lassen wir uns darauf ein – durchaus als befriedigend zu empfindende seelische Selbsterfahrung. Das 18. Jahrhundert hat diese Form der Selbsterfahrung, wie zu zeigen sein wird, als wahr und natürlich empfunden. Prekärer ist für die Historie die Tendenz zur Konzentration auf die Befindlichkeit der Einzelperson. Sie isoliert nicht nur das Personal im Bild, sondern bringt letztlich die höchst paradoxe, aber für die Zeit ausgesprochen typische Gattung des Einfigurenhistorienbildes hervor. Angelika Kauffmann hat an der Etablierung dieser Gattung entscheidenden Anteil. Paradox ist sie insofern, als minimale gestische und zeichenhafte Angaben, getragen von einem ausgeprägten Sentiment, im Betrachter eine ganze Geschichte evozieren, ja, an die Stelle einer klassischen Historie mit demonstrativer Handlungsentfaltung treten sollen.

Der Begriff des Einfigurenhistorienbildes ist kein historischer, er entstammt der neueren Kunstgeschichtsschreibung.⁴ Dennoch bezeichnet er einen Typus, der historisch intensiv reflektiert wurde. Entwickelt wurde er an den Bildern von Jean-Baptiste Greuze, und an Greuze wurde das Phänomen historisch durch Diderot auch am präzisesten demonstriert. Ihm werden wir die Position von Goethe beigesellen, wie sie sich in seiner von Johann Heinrich Meyer ausformulierten Abhandlung *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* von 1798 niederschlägt, um zwei Stellungen zur Gattung zu haben, vor denen auch Angelika Kauffmanns Einfigurenhistorien ihren Ort finden können.

Diderot bespricht im Salon von 1765 Greuzes Bild *Mädchen mit dem toten Vogel* (Abb. 14).⁵ Er hält es für das erfreulichste des ganzen Salons. Er beschreibt den Gegenstand, die ausdrucksstarke Trauer des kleinen Mädchens, das ihm ausnehmend gut gefällt, und er ertappt sich dabei, wie er mit der Kleinen plaudert und sie trösten möchte. Offensichtlich erfüllt das Bild seinen sentimentalischen Zweck.⁶ Ein ganzes Geschichtchen entspinnt sich. Diderot mag nicht glauben, daß die Kleine nur wegen des toten Vögelchens so stark trauert. Er vermutet, in Abwesenheit der

1 Siehe zu d'Angivillers Aktivitäten Crow 1985, besonders S. 186–209.

2 Friedman 1976.

3 Busch 1993, besonders S. 137–155 et passim, und ders., Stichwort »Klassizismus«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gerd Ueding, Bd. 4, Tübingen 1998 (im Druck).

4 Jennifer Montagu, *Charles Le Brun's Conférences sur l'expression générale et particulière*, masch. Diss., London 1959, S. 201.

5 Diderot, 1984, Bd. 1, S. 566–569.

6 Der Begriff »sentimentalisch« entstammt der Schillerschen Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* von 1795/96. Schiller definiert dort das Sentimentalische als das Naive unter den Bedingungen der Reflexion. Damit sind zwei Dimensionen des Begriffs angesprochen, die auch für das Folgende zentral sind: Er bezeichnet durchaus die Hingabe an das Gefühl, doch nur im Wissen darum, daß diese Hingabe die in der Moderne erfahrene Entfremdung nicht wirklich aufheben kann, da jede Erscheinung in Natur oder Kunst, so erhabene Gefühle sie auch auslösen mag, immer auch geschichtlich überformt ist. Siehe hierzu vor allem Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I* (= Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 2), Frankfurt/M. 1974, S. 149–183.

Mutter habe sie ihr Freund besucht, er habe so zärtlich gedrängelt, und da sei es halt passiert. Der Freund ging, die Mutter kam zurück, das Töchterchen war verwirrt, hat die Versorgung des Vogels vergessen, am nächsten Morgen lag er tot im Käfig, nun überfiel sie das ganze Elend; in jeder Hinsicht hat sie ihre Pflicht vergessen. Sollte das tote Vögelchen gar ein Vorzeichen für die *Untreue des Freundes sein, nun, da er sein Vergnügen gehabt hat?* Diderot versucht zu trösten, zumal er aus den verschämten Reaktionen des Mädchens merkt, daß er auf der richtigen Fährte ist. So reizend, wie sie sei, da werde der Freund schon wiederkommen. Ja, Diderot, der Schwere-nöter, gesteht sich ein, daß er selbst gern die Ursache ihres Kummers gewesen wäre. Warum nun kann Diderot sicher sein, mit seiner Projektion das Richtige getroffen zu haben? Das Sentiment allein, selbst wenn seine Stärke eine Diskrepanz zum Anlaß zu markieren scheint, kann ihm diese Sicherheit nicht geben. Zeichenhafte, ikonographische Vorgaben hinzutreten. Diderot realisiert dies auf kunsthistorische Art und Weise. Er erinnert sich, daß Greuze das iden-tische Thema mit anderem Bildvokabular schon einmal behandelt hat. Ein junges Mädchen in weißem Satinkleid ist von tiefer Trauer über einen zerbrochenen Spiegel erfaßt, und er hätte hin-zufügen können, daß Greuze noch mehrfach in Bildern über das Thema der verlorenen Unschuld sinniert hat: am Beispiel eines vom jungen Mädchen zerbrochenen Kruges⁷ oder zerschlagener Eier, und er hätte, würde man ihn gefragt haben, auch gewußt, daß diese Formen der ikonogra-phischen Einkleidung des Themas im niederländischen 17. Jahrhundert vorgeprägt waren. Dort nun allerdings bilden die Zeichen zumeist das Vokabular eines Textes, der zu einer planen Moral führt, die das übrige Bildinventar mitsamt seinen Handlungsmomenten unterstreicht und spezifi-zieren kann. Hier liefern die Zeichen, gering an Zahl und von der nahegerückten Präsenz des Sen-timents dominiert, nur den Anlaß, die Richtungsvorgabe. Unsere Kenntnis ihrer kunsthistorischen Tradition gibt uns einen Reflexionsrahmen, den das vorherrschende Sentiment auf überzeugende Weise füllt, indem es unsere Gedanken und Gefühle wie durch einen andauernden Ton in sanfter Bewegung hält. Wir sind für den Bildsinn zuständig. Wenn die Vorgabe nur vage war, um so bes-ser, dann werden unser Anteil und damit unsere Befriedigung größer.

Goethe sah das etwas anders, rigider und darauf bedacht, mit der klassischen Tradition nicht zu kollidieren.⁸ Er scheidet systematisch vorteilhafte, gleichgültige und widerstrebende Gegenstän-de und fordert für das gelungene Kunstwerk, daß es sich selbst ganz ausspreche »ohne äussere Beyhülfe, ohne Nebenerklärung, die man aus einem Dichter oder Geschichtsschreiber schöpfen müßte«⁹. Das argumentiert gegen die barocke allegorische Bildersprache und scheint in unserem Sinn für die tragende Rolle des Sentiments zu sprechen. Doch ist es nicht ganz so. Goethe ver-wickelt sich in gewisse Widersprüche. Einerseits soll sich zwar der Gegenstand selbst aussprechen, also für sich und aus sich heraus verständlich sein, andererseits fordert Goethe durchaus Hand-lungsentfaltung – seine Vorschläge für die Weimarer Preisaufgaben bleiben komplex genug, gegenläufige Handlungsimpulse sollen zum Ausdruck gebracht werden –, so daß die Zahl der geeigneten Gegenstände sich drastisch reduziert und der Typus des Einfigurenhistorienbildes sich abzeichnet. Ihn hat Goethe in der Tat auch propagiert. Im Grunde genommen folgt er einem plastischen Ideal, das allgemein menschliche Wesenheiten in typischer Weise verkörpert. Dazu bedürfe es, so Goethe, einer figuralen verbindlichen Typologie, die die Antike besessen habe und die der Moderne auf entmutigende Weise abgehe. Goethe fordert typische humane Wesenhei-ten. So kann er in der christlichen Madonna mit Kind – er denkt an die Bilder Raffaels – eine idealtypische Verkörperung der Mutterliebe sehen. Eine Prägekräft für derartige Typen vermag er der Gegenwart nicht mehr zuzutrauen. Sie benötige, um sich verständlich zu machen, der küm-merlichen Beihilfe der Attribute, sei Übersetzung, nicht selber Text. So lobt er das erhabene Ideal der Antike, das unter anderem im Ausgleich der Leidenschaften auf je typische Weise bestand, im Wissen um den Vergangenheitscharakter dieses Ideals und um die Vergeblichkeit der gegenwärtigen Bemühungen.¹⁰

Angelika Kauffmann, bei aller Freundschaft mit Goethe, ist letztlich den Diderotschen Vorstellungen, allerdings in ihrer englischen Ausprägung, näher. Zugleich jedoch, das gilt es mit einigem Nachdruck zu betonen, ist auch ihre Form des Sentiments nicht allein reines Sentiment, sondern ebenfalls nicht frei von kunsthistorischer Reflexion. Ein scheinbar besonders simples Beispiel von Einfigurenhistorie mag diese Doppelpoligkeit demonstrieren.

Der russische Stecher Gabriel Skorodomoff hatte bald nach seiner Ankunft in England im Jahre 1773 ein Copyright auf Erfindungen Angelika Kauffmanns.¹¹ Er war Schüler des berühmtesten in England lebenden Reproduktionsstechers, Francesco Bartolozzi, und stach in der neuen Technik



Abb. 15
Gabriel Skorodomoff nach Angelika Kauffmann, *Helena*, 1776

7
Siehe zu diesem Bild und zur Frage der ikonographischen Eindeutigkeit respektive Offenheit bei Greuze vor allem Hans Körner, »Das Mädchen mit dem zerbrochenen Krug und sein Betrachter. Zum Problem der Allegorie im Werk des Jean-Baptiste Greuze«, in: *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts* (= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, Bd. 1), hrsg. von Hans Körner, Constanze Peres u. a., Hildesheim/Zürich/New York 1986, S. 239–271. Auch bei Angelika Kauffmann finden sich motivisch entsprechende Bilder, zum Beispiel *Catull und Lesbia*. Vgl. Boerner 1979, Nr. 131.

8
Werner Busch, »Kunsttheorie und Malerei«, in: *Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft* (= *Kunsttheorie und Kunstgeschichte* des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Texte und Dokumente, hrsg. von Wolfgang Beyrodt, Ulrich Bischoff, Werner Busch und Harold Hammer-Schenk, Bd. 1), hrsg. von Werner Busch und Wolfgang Beyrodt, Stuttgart 1982, S. 69–86; Busch 1988, S. 144–164; Busch 1993, S. 206–210.

9
Johann Heinrich Meyer/Johann Wolfgang Goethe, »Über die Gegenstände der bildenden Kunst« [1798], in: *Propyläen. Eine periodische Schrift*, Bd. 1, 1. Stück, 1798; photomechanischer Nachdruck, Stuttgart 1965, S. 72f.

10
Ebd., S. 101–106.

11
Zu Angelika Kauffmanns Reproduktionsgraphik siehe Alexander 1992, S. 141–178. Zu Skorodomoff siehe ebd., S. 136f., 157, 161f.

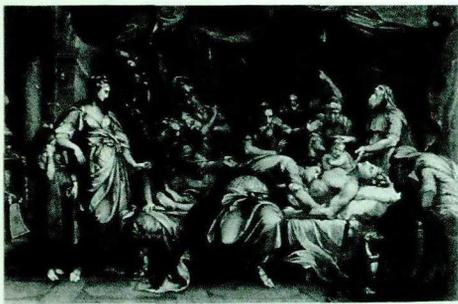


Abb. 16
Domenico Cunego nach Gavin Hamilton, *Andromache betrauert den toten Hektor*, 1764

der Stipplemanier, die von der französischen Crayontechnik abgeleitet war; mit ihr war es möglich, faksimileartig Kreidezeichnungen zu reproduzieren, in Schwarz und in Rot. Die zarte Rotdruckform war besonders beliebt, vor allem in dekorativen Zusammenhängen. Und auch die hier zu besprechende von Skorodomoff gestochene Darstellung der *Helena* von Angelika Kauffmann erscheint im Rotdruck (Abb. 15).¹² In einem Oval ist in frontalem Brustbild mit leicht geneigtem Kopf und sinnendem Gesichtsausdruck eine Frau in lockerem Gewand mit einem kunstvoll über Kopf und Schultern drapierten weißen Schal dargestellt, das Haar mit geflochtenem Kranz zierte zudem ein mit einem Mäandermuster geschmückter Reif. Neben Künstler- und Stechervermerk am Oval und Publikationsangabe am unteren Rand der Graphik findet sich in der Mitte dazwischen die eigentliche Beschriftung »Helen« in Großbuchstaben.

Ohne die Beschriftung wäre es uns unmöglich, die Dargestellte als Helena zu identifizieren. Wozu dann die Beschriftung? Würde die Frau für sich nicht den gleichen dekorativen Zweck erfüllen? Und doch ist es nicht so. Denn mit dem Wissen um die Dargestellte setzt für den Betrachter des 18. Jahrhunderts ein Nachsinnen ein, ausgelöst durch das melancholische Nachsinnen der dargestellten Helena. Er wird den Schleier der Helena, so dekorativ er drapiert ist, als Trauerschleier erkennen und vor dem Hintergrund seines Bildungswissens realisieren, in welchem Moment und aus welchem Anlaß Helena trauert. Es ist ein Moment, den in seiner Bedeutsamkeit für Helena erst das 18. Jahrhundert erkannt hat. Ja, auch in der Homerischen *Ilias* selbst spielt Helena in ihm keine besondere Rolle, allein ihre Anwesenheit wird berichtet. In der ausschmückenden Popeschen Übersetzung, von der wir wissen, daß sie auch Angelika Kauffmanns Beschäftigung mit der *Iliade* zugrunde gelegen hat, ist von der besonderen Ausdrucksdimension der Helena durchaus die Rede. Die trauernde Helena entstammt einer klassischen Totenbetszene, in der Andromache den toten Hektor beweint, in Anwesenheit der Mutter Hekuba und eben der Schwägerin Helena. Es ist die Schlussszene der *Ilias*, alles Kämpfen – das bekanntlich um die schöne Helena ging – ist vorüber und war vergebens. Paris, Helenas Entführer, ist tot, grausam als Leichnam von Achill an den Streitwagen gebunden, um Troja geschleift und geschändet; nun ist auch Hektor, der letzte Schutz Helenas, tot, und im Blick auf seinen betrauten Leichnam läßt sie die jahrelangen erbitterten Kämpfe Revue passieren, realisiert die Fruchtlosigkeit alles menschlichen, noch so heldenhaften Tuns, steht selbst vor einem Scherbenhaufen, ohne jede Zukunft. Ihre Schönheit hat sich als ihr Verhängnis erwiesen.

Dies alles spiegelt sich – für den mit der Geschichte Vertrauten – in diesem Blick, soll es zumindest. Doch mehr noch. Der in die *Ilias* und die Popesche Übersetzung eingeweihte, gebildete Engländer des 18. Jahrhunderts kennt auch die zugehörige Bildtradition und weiß um die Erfindung der sinnenden Helena als Reflexionsfigur, die den Rezeptionsmodus des Betrachters vorgibt: Er kennt Gavin Hamiltons Ende der fünfziger Jahre begonnenen und gleich Anfang der sechziger Jahre gestochenen großen Zyklus zur *Ilias*, der eine, wenn nicht die Inkunabel der neuen neoklassizistischen Historienauffassung darstellt und seine Nachwirkungen bis zu Davids *Horatierschwur* und seiner antikisch hochgestimmten Trauerszene *Hektor und Andromache* oder bis zu Füsslis *Rüttschwur* gehabt hat. Hamiltons Helena in der Trauerszene (Abb. 16) steht ein wenig abgesondert ganz links im Bild am Fußende des Totenbettes und läßt das Trauergeschehen mit der klagenden Andromache und der auf einem Stuhl zusammengesunkenen alten Hekuba auf sich wirken, regungslos, handlungsunfähig, die Bewegung ist allein in ihrem Inneren, gespiegelt in ihrem Blick, getreu der Auffassung, daß die Augen das Fenster der Seele seien.¹³

Sieht man vom Trauerschleier ab, so verzichtet Angelika Kauffmanns *Helena* auf alle zeichenhaften Verweise. Dieser Verzicht hat zwei Funktionen. Zum einen setzt er der rein gefühlsmäßigen Annahme des Stiches durch den Betrachter keine Widerstände entgegen, zum anderen aber fügt sich der Gegenstand bruchlos seiner dekorativen Funktion. Dies war durchaus neu. Reproduktionsgraphik diente als relativ billiger Bilderersatz und konnte so weite Verbreitung finden. Es gab gleichzeitig verschiedene Erfindungen der mechanischen Gemäldereproduktion, teils handkoloriert. Die Graphikverleger boten die Stiche auch fertig gerahmt an. Die zarte Farbigkeit der Stiche, die auf den prosaischen schwarzen Umriß verzichteten, kam der Einfügung in den dekorativen Kontext besonders entgegen, ihr diente jedoch auch die Bildform des Oval. Selbst bei ganzfigurigen oder szenischen Darstellungen gab sie dem Gegenstand etwas schwebend Schwereloses, das mit dem zeitgenössischen an pompejanischer Wandmalerei und römischer Grottendekoration orientierten leichten Adam-Stil der englischen Zimmerdekoration perfekt harmonierte. Auch hob das Oval, ob hoch- oder quergestellt, den Erzählcharakter der Darstellung im Wortsinne auf, das Bild wurde tendenziell Ornament. Verweilte man absichtslos vor ihm, so mochte das Sentiment der Darstellung ein Nachsinnen auslösen, es mußte dies aber nicht.

12
AK Boerner 1979, Kat. 51; zu *Helena* gehört als Pendant die Kopfdarstellung der *Kleopatra*, die umdüsterten Auges und gesenkten Hauptes widerstandslos den Todesbiß der Schlange in ihren Busen zuläßt. Diese Zusammenstellung ist durch das Generalthema »Schicksalsergebenheit« gerechtfertigt. Unsere folgende Interpretation der *Helena* gewinnt von daher zusätzliche Berechtigung.

13
Zu Hamiltons Zyklus, insonderheit dem *Tod des Hektors* und der neoklassizistischen Tradition der Reflexionsfigur: Busch 1993, S. 138–157; zum Topos des Auges als dem Fenster der Seele und seiner kunsthistorischen Bedeutung siehe Gudrun Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, München 1985, Bd. 2, S. 884–886; Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1969, S. 146; Herbert von Einem, »Das Auge, der edelste Sinn«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 30, 1968, S. 275–286, besonders S. 282f. mit Verweis auf Leonardo.

Es stellt sich die Frage, warum dem Sentiment ein derartig überragender Wert zugewachsen ist, so daß es, eine mehrhundertjährige klassische Kunst- und besonders Historientradition und -auffassung auflösen und ersetzen konnte. Im weiteren Sinne ist dies natürlich Resultat eines Demokratisierungs- beziehungsweise Verbürgerlichungsprozesses, bei dem die Kunst weiteren Kreisen zugänglich gemacht wurde – etwa in der Institution des französischen Salons (ab 1737) mitsamt der zugehörigen entstehenden Kunstkritik, die ein allgemeineres Raisonnement über Kunst ermöglichte, Sprachregelungen zur Verfügung stellte.¹⁴ Komplexer Ikonographie eignet etwas Hermetisches und Elitäres. Gefühle dagegen hat jeder. Insofern setzt das sentimentale Bild weniger Kompetenz voraus, es ist zugänglicher. Doch um diesen Prozeß stützen zu können, mußte es zu Begründungen der Aufwertung des Sentimentes kommen, denen sich auch der über klassische Kompetenz Verfügende nicht entziehen konnte. Denn Gefühligkeit als Selbstwert war leicht als unmännliche Schwäche zu diskreditieren, sie konnte per se als unheroisch, Handlung, überhaupt Aktivität verhin­dernd abqualifiziert werden. Das Interesse an der Aufwertung des Gefühls ist ein Interesse an einer neuen Art von Kompetenz, die unabhängig vom Besitz der tradierten Kulturgüter ist. Ein Wissen um die Gefühle, auch in ihren feinsten Verästelungen, ermöglicht ihre Beherrschung. Ihre Verinnerlichung, als Wert beschrieben, erzeugt Sensibilität in Familie und Gesellschaft, läßt auch die feinsten Regungen des anderen erkennbar und berechenbar werden. Die Beschreibung dieser Kompetenzen in ihren Möglichkeiten, aber bald auch Grenzen, liefern in wertender Form besonders Philosophie und Poesie, an ihrer Modellierung arbeitet auch die bildende Kunst mit. Nur wenig­es gilt es hier zu berichten, und auch dies nur aus England, was im Zusammenhang mit Angelika Kauffmann, die von 1766 bis 1781 ihre wichtigste Phase in England verbrachte, erlaubt zu sein scheint: Bei der Philosophie werden wir uns auf wenige Sätze zu David Hume beschränken, bei der Poesie auf Samuel Richardson, Laurence Sterne¹⁵ und den heute gänzlich unbekannt­en William Hayley, der im englischen späteren 18. Jahrhundert jedoch von ungemeinem Einfluß gewesen ist, um dann, abschließend, an wenigen Beispielen von Angelika Kauffmann, Joseph Wright of Derby und George Romney, den Anteil der Kunst an der Verbreitung des neuen Sozialisationsideals herauszustreichen.¹⁶

David Hume ist für unseren Zusammenhang insofern von besonderer Bedeutung, als er in der Entwicklung seiner beiden theoretischen Hauptschriften, dem *Treatise* von 1739/40 und der *Enquiry* von 1751, eine soziale Determinierung der ursprünglich rein mechanisch gesehe­nen Eigenschaften und Gefühle vornimmt. Im *Treatise* stiftet sein Zentralbegriff »sympathy« soziale Verhältnisse quasi naturwüchsig, aufgrund natürlicher Anlage. Im späteren Traktat wird der Stellenwert von natürlicher »sympathy« zurückgedrängt zugunsten von »benevolence« als sozialer Wohltätigkeit und Fürsorge, die zu »humanity« führt. Doch gerade die stärkere soziale Fundierung macht Hume im späteren Text sensibel für das Faktum, daß wahrgenommenes Sentiment beim Wahrnehmenden selbst Sentiment und damit soziale Prozesse auslöst. Den Idealzustand sieht Hume – frei von religiösen Verpflichtungen verstanden – in einem weisen, schon beinahe Kantisch interesselos gedachten Ausgleich der Leidenschaften, der zu gänzlicher innerer Ruhe führt, erreicht.¹⁷ Während also im frühen Traktat »sympathy« – Hume unterscheidet den Begriff nicht von Gefühl oder Sentiment – die Auswüchse der Leidenschaft auf natürliche Weise kontrolliert, ist später der soziale Affekt milder Güte und Ausgeglichenheit gemeinschaftsstiftend.

Das Verhältnis von »reinem« natürlichen Sentiment, dessen Empfindung den Menschen erst zum Menschen macht, und Gesellschaft ist auch das Generalproblem der englischen Novellenliteratur. In seinen beiden Novellen, die in ganz Europa ein sensationeller Erfolg waren, *Pamela* (1740/41) und *Clarissa* (1747/48), hat Samuel Richardson zwei Lösungsmöglichkeiten dieses Verhältnisses vorgeführt. Pamela liefert die optimistische Form. Die Unantastbarkeit der Reinheit ihrer Gefühle bekehrt ihren Verführer, führt ihn in einem längeren Prozeß auf den Pfad der Tugend, macht ihn selbst empfindlich und empfindsam. Sie rettet so ihre eigene Tugend in die Ehe. Diesen Bekehrungsprozeß über die Sentimenterfahrung verweigert die zweite Novelle. Clarissas Schänder ist durch ihre Gefühlsreinheit nicht zu erreichen, ihre Tugend kann nur im Tod gewahrt werden. In beiden Novellen jedoch ist Gefühl per se weiblich. Der weibliche Körper ist Gefäß und Verkörperung von Natur, Wahrheit, Einfachheit, Naivität und von wahrem, reinen Gefühl, erhalten in der Privatheit des Hauses. Der Frau allein – eine typisch männliche Projektion – wird die Sensibilisierung, Mäßigung und Transformation des öffentlichen und damit der Konkurrenz der unkontrollierten Leidenschaften ausgesetzten Wesens Mann zugetraut. So ist die Frau das männliche Bild des Menschlichen schlechthin, von dem der Mann zu profitieren hofft. Über diese Fiktion betreibt er seine eigene Sensibilisierung und gewinnt dem Weiblichen und Femininen einen positiven Wert ab.

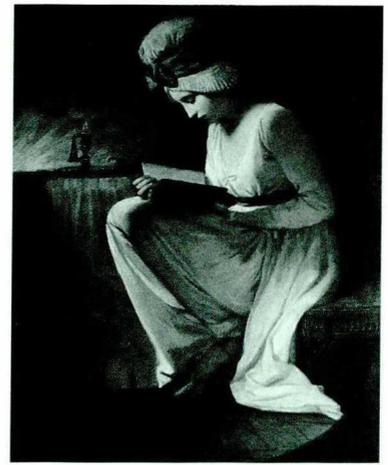


Abb. 17
George Romney, *Bildnis Miß Honora Sneyd als Serena*, um 1780,
London, The Countess of Sutherland Collection

14

Gute knappe Zusammenfassung, auch gerade was die für das Folgende wichtige Feminisierung der Historie angeht, bei Ursula Hilberath, »ce sexe est sûr de nous trouver sensible«. *Studien zu Weiblichkeitsentwürfen in der französischen Malerei der Aufklärungszeit (1733–1789)*. Diss., Bonn 1993, Alfter 1993, besonders Kapitel 2, 3 und 6.

15

Zu Hume, Richardson und Sterne in diesem Zusammenhang siehe die vorzügliche Studie: John Mullan, *Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century*, Oxford 1988, Kapitel 1, 2 und 4.

16

Die kunsthistorische Literatur zum Thema der Empfänglichkeit – im Gegensatz zur germanistischen (Sauder u. a.) – ist nach wie vor unbefriedigend, zu den Ausnahmen gehört: Anita Brookner, *Greuze. The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon*, London 1972, besonders Kapitel 1–3 und 8; Desmond Shawe-Taylor, *The Georgians. Eighteenth-Century Portraiture & Society*, London 1990, besonders Kapitel 4–7.

17

Neben der zitierten Arbeit von Mullan (Anm. 15) hat sich diesem Aspekt vor allem eine klassische Abhandlung zur englischen Kunst gewidmet: Edgar Wind, »Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts«, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1930/31*, Leipzig/Berlin 1932, S. 156–229, englische Neuauflage als: »Hume and the Heroic Portrait«, in: Edgar Wind, *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, hrsg. von Jaynie Anderson, Oxford 1986, S. 1–52.

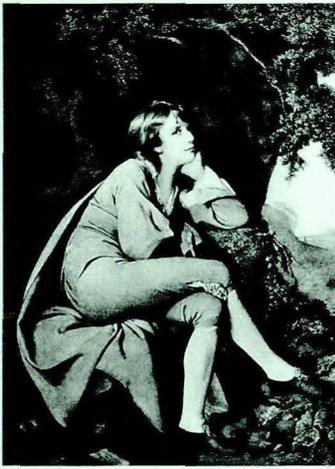


Abb. 18
Joseph Wright of Derby, *Edwin*, 1777/78, Hambros Bank Ltd.

Laurence Sterne in seiner *Sentimental Journey*¹⁸ von 1768 kann diese Fiktion nicht mehr aufrecht erhalten, sondern nur in ironischer Brechung vorführen. In seinem Vorläuferroman *Tristram Shandy* erscheint die Brechung gar kaum verhüllt obszön. Und doch ist sein späterer Text zur Bibel der Empfindsamkeit geworden; dieses Paradox gilt es zu erklären. Erst dann wird verständlich werden, warum gerade die bildenden Künstler seinen Text als Steinbruch für darstellungswerte empfindsame Szenen nutzen konnten. Um es einfach zu sagen: Das Verhalten von Sternes Personen mag lächerlich erscheinen, zur banalen Katastrophe führen, sie mögen sich blamieren, sich mißverstehen, gänzlich aneinander vorbeireden, und doch bleiben ihre Gefühle echt. Ja, gegenüber den realen Verhältnissen sind sie selbst in gänzlich absurder Einkleidung ein Residuum und Refugium der Wahrheit, vielleicht gar ihr einzig denkbarer Erscheinungsort. Insofern können die Sentimentszenen dem Personal und dem Leser Trost spenden. Der Leser ist den Geschichten vor allem deswegen implizit, als er unaufhörlich sich selbst in seinen Beschränkungen erkennt und sich bei allem Versagen in der Wahrheit und Menschlichkeit seiner Gefühlserfahrung behauptet. Da die Geschichte als Geschichte hinter ihrer Funktion, Gefühlsreaktion auszulösen, zurücktritt, macht sich der Leser in seiner Gefühlserfahrung die Geschichte selbst. Laurence Sterne hat eben diesen Prozeß in einer zu Recht berühmten Briefstelle auf den Punkt gebracht. Er schreibt 1768 in Zusammenhang mit der Schlußarbeit zur *Empfindsamen Reise*: »[...] ein wahrer Empfinder bringt immer die Hälfte des Vergnügens mit sich. Seine eigenen Ideen werden durch das, was er liest, nur vorangetrieben, und die Schwingungen im Inneren, die den hervorgerufenen so gänzlich korrespondieren, was bewirken sie anderes, als daß man sich selbst liest und nicht das Buch.«¹⁹ Die Sternesche Ironie hat in diesem Zusammenhang noch eine andere Funktion: Sie destruiert nicht das Sentiment als solches, sondern nur seinen pathetischen Erscheinungsrahmen; dafür tritt, zumindest im Verständnis des 18. Jahrhunderts, das Gefühl um so reiner hervor.

Die Engländer nennen die Tradition dieser besonderen literarischen Form, die sich im 18. Jahrhundert besonders auf Pope und Swift berufen kann, aber durchaus auch um die grundsätzliche Herkunft von Erasmus von Rotterdam und Rabelais weiß, »mock-heroic«. In diesem Genre erscheint der Zusammenstoß von Ethos und sozialer Realität als komisch, womit die Art und Bedingtheit der Anwendung des Ethos parodiert werden können, der moralische Kern jedoch unangetastet bleibt. Das, was in der älteren Literatur Ethos und Moral heißt, nennt sich jetzt Gefühl. Und selbst wenn Sterne – im Gegensatz etwa zu Adam Smith – Zweifel an der sozialen Produktivität des Gefühlslebens plagten, so hat sein beharrliches Aufderstelletreten auf der *Empfindsamen Reise* doch mitnichten verhindern können, daß seine Reisebeschreibung allein auf empfindsame Stellen hin gelesen wurde. Zusammenstellungen der empfindsamen Szenen wurden mit großem Erfolg gesondert gedruckt.²⁰ Sie führten dazu, daß diese Szenen ein Eigenleben entwickelten, nicht nur Gesprächsstoff abgaben, sondern gerade in bildhafter Fassung mit breitester Kenntnis rechnen konnten.

Unter anderem wurde auf diesem Wege der Kontakt von Autor und Leser so eng wie nie zuvor. Richardson bekam waschkörbeweise Fanpost von seiner weiblichen Leserschaft, die die Geschichten kommentierte, eigene Erfahrungen beisteuerte, mit dem Autor zu argumentieren begann, was zum Teil zu jahrelangen Briefwechseln führte – und den Autor mit weiterem Material versorgte. Da die Geschichten, auch bei Laurence Sterne, in Teilen erschienen, konnte über den Fortgang diskutiert werden, konnte der Autor im Text auf die geäußerten Vorschläge und Einwände reagieren und die Gründe für sein eigenes Vorgehen mitliefern. Im Falle von Sterne ging dieses Ineinanderblenden von Fiktion und Realität noch einen Schritt weiter. Er folgte dem Erfolg der ersten Teile seines *Tristram Shandy* in die Londoner City und stilisierte seine Existenz gänzlich nach dem Vorbild seiner Hauptperson – er wurde Yorick und lebte Shandyismus. So mußte er in seiner *Empfindsamen Reise* seinen Helden weiterleben lassen: Yorick-Sterne fährt nach Frankreich und Italien, und das Lesepublikum begleitet ihn in Kenntnis der Zusammenhänge.²¹

Eine weitere Form der empfindsamen literarischen Existenz wählt der letzte Autor, auf den wir einen Blick werfen müssen, weil auch er von größtem Einfluß auf die bildende Kunst gewesen ist. William Hayleys *Triumphs of Temper* erschien 1781.²² Der Begriff »temper« meint nicht allein Wesenszug, Temperament, sondern in ihm ist auch das lateinische »temperantia«, Mäßigung, Beherrschung, Bescheidung aufbewahrt. Triumphieren soll also eine milde Ausgeglichenheit, ein leidenschaftlicher Mittelwert. Hayleys umfangreiches moraldidaktisches Gedicht – schwer lesbar heute, und schon von den englischen Romantikern verhöhnt²³ – setzt den Begriff ausdrücklich mit der griechischen »Sophrosyne« und ihrer Verkörperung der Besonnenheit gleich,²⁴ und konfrontiert sie mit dem männlichen Gegenstück »spleen«,²⁵ was hier die unbeherrschten Leidenschaften meint, die zu unfairen, ungerechten, unbedachten Urteilen führen, die allein durch das

18 Laurence Sterne, *A Sentimental Journey Through France and Italy*, Ware 1995, S. 88–91; deutsche Ausgabe: Sterne (1768) 1989.
19 Brief Sternes an Dr. John Eustache, Februar 1768, siehe *Letters of Laurence Sterne*, hrsg. von Lewis Perry Curtis, Oxford 1935, S. 411.

20 *The Beauties of Sterne. Selected for the Heart of Sensibility*, London 1782; in knapp zehn Jahren erschienen mehr als zehn Ausgaben dieser Zusammenstellung. Das Vorwort, besonders S. Vllf., verweist auf die enorme Wirkung der Sterneschen Sensibilitätszenen.

21 Das gegenwärtige Interesse an Rezeptionsästhetik und die Frage nach dem Anteil des Betrachters gehen zu einem nicht geringen Teil auf Iasers Beschäftigung mit Sterne zurück: zuletzt Wolfgang Iser, *Laurence Sternes »Tristram Shandy«*, München 1987, siehe zuvor ders., *Der implizite Leser*, München 1972.

22 William Hayley, *Ode Inscribed to John Howard. An Essay on Painting. The Triumphs of Temper. An Essay on Epic Poetry* (= A Garland Series. Romantic Context: Poetry. Significant Minor Poetry 1789–1830, hrsg. von Donald H. Reiman), New York/London 1979, die vier Abhandlungen Hayleys sind faksimiliert mit jeweils eigener Seitenzählung. *The Triumphs of Temper* wird im folgenden nach dieser Ausgabe zitiert als Hayley, *Triumphs*.

23 Siehe zur Rezeption Reiman in seiner Einleitung, ebd., S. V–XVI.

24 Hayley, *Triumphs*, S. 10, Canto I, Z. 184f.; S. 44, Canto II, Z. 414f.; S. 45, Canto II, Z. 434–41.

25 Ebd., S. 38, Canto II, Z. 297, 303; S. 39, Canto II, Z. 322; S. 42, Canto II, Z. 374; S. 51, Canto III, Z. 34, 41; S. 103, Canto IV, Z. 396f.

durchaus schwer erkämpfte weibliche »temper« in ihrem dunklen Drange aufgelöst werden können. Hayleys Hauptfigur Serena – der Name ist Programm, sie ist die Heitere, von ausgeglichener Gemüt – ist einem Bildungsprozeß durch fortwährende Versuchungen durch die verschiedensten Leidenschaften ausgesetzt, kämpft sich erfolgreich durch eine Danteske Psychomachie²⁶ und erringt am Ende aller Widerstände zum Trotz Liebes- und Eheglück.

Die literarische Form des Gedichtes ist insofern, wie der Autor selbst bekundet,²⁷ erneut »mock-heroic«, als stropfenweise auf Anfechtungen im Leben grundsätzlich Traumsequenzen folgen, in denen Serena, geleitet von ihrem Schutzengel, Läuterungskreise und -regionen durchschreitet, bis sie unter dem Beistand von »Sophrosyne« im Reich der »Sensibility« angelangt ist.²⁸ Ihr Bildungsgang ist ein Sensibilisierungsprozeß.

William Hayley hat einen Kreis von bedeutenden Literaten und Künstlern um sich gesammelt, er pflegte mit ihnen empfindsame Brieffreundschaften, literarischen Austausch, unterstützte sie gegebenenfalls, versuchte aber auch, Einfluß auf ihre literarische und künstlerische Produktion zu nehmen.²⁹ Zu seinem Kreis gehörten Erasmus Darwin, William Cowper, Edward Gibbon, Anna Sewall oder auch der schriftstellernde Revolutionär Thomas Paine, die Künstler George Romney, John Flaxman und William Blake, am Rande auch andere wie Füssli oder Wright of Derby. Für sie alle waren *The Triumphs of Temper* ein Identifikationsangebot. Emma Hart schrieb 1791 in einem berühmten Brief an George Romney, er solle Hayley sagen, erst sein Text habe sie zu Lady Hamilton gemacht; fünf Jahre habe sie an ihrem »temper« gearbeitet, nicht selten kurz vor der Verzweiflung, immer wieder getröstet und bestärkt vom Vorbild Serena.³⁰ In der Tat, ihr Selbsterziehungsprozeß von einer Unterschichtenprostituierten und Mätresse zu einer Fair Lady muß extrem hart gewesen sein; am Ende war sie eine berühmte Attitudendarstellerin, gab Gesangsvorstellungen, konnte sich am neapolitanischen Hof und bei den Gesellschaften ihres Gatten, des britischen Gesandten Sir William Hamilton, behaupten. Ihre gefeierte Schönheit allein hätte nicht ausgereicht, denn, wie sie schreibt, ihr gehörig viel älterer Ehemann »Sir W. more minds temper than Beauty«. ³¹ Emma Hart war Romneys ideales Modell, in ungezählten empfindsamen Rollen hat er sie gemalt,³² vor allem aber, den Kult der Zeit auf den Punkt bringend, als *Sensibility*, getreu der Beschreibung von Hayley, vor einer Vase mit einem Mimosenstrauch, dessen Blätter sich auch bei vorsichtigster Berührung sofort zusammenrollen.³³ Die empfindsame Pflanze bringt ihr Gegenüber zu höchster Empfindsamkeit, das Bild gibt dies an den Betrachter weiter, auf allen Ebenen wird den feinsten Vibrationen nachgespürt. Wie sehr das literarische und künstlerische Feld der Empfindsamkeit miteinander verflochten sind, wird dadurch deutlich, daß Hayley sich auch die Verweise auf die empfindsamen Szenen anderer Dichter nicht entgehen ließ und derartig gedoppelte Szenen wiederum gemalt wurden.³⁴ So hat George Romney unmittelbar bei Erscheinen von Hayleys Gedicht, wenn nicht schon kurz zuvor, *Miß Honora Sneyd als Serena* (Abb. 17) gemalt,³⁵ wie sie die ganze Nacht, ohne aufhören zu können, bis zum Sonnenaufgang, der die herabgebrannte Kerze ersetzt, voller Inbrunst Fanny Burneys *Evelina* sich im Wortsinne zu Gemüte führt oder, wie Hayley schreibt: »Possess by Sympathy's enchanting sway, /She read ...«. ³⁶ Der bezaubende Einfluß der Sympathie hat sie ergriffen – noch einmal ist Humes Zentralbegriff in seine Rechte eingesetzt.

Es gilt zum Schluß, durch den Verweis auf die bildnerischen Umsetzungen der vielleicht einflußreichsten Sterneschen Sensibilitätszene eine weitere Dimension der Auslotung der Empfindsamkeit vorzuführen und zugleich den für die Zeit ausgesprochen bezeichnenden Extremfall des Einfigurenhistorienbildes in den Blick zu rücken. In Sternes *Tristram Shandy* hört der titelgebende Held auf einer Reise durch Frankreich in der Nähe von Moulines die zartesten Flötentöne, die er je vernommen hat, sie entstammen der Flöte der Irren Marie.³⁷ Sie ist, wie ihm erzählt wird, von ihrem Liebhaber nach einer Intrige verlassen worden, als auch noch der Vater starb, in tiefe Melancholie verfallen, aus der sie nicht wieder aufgetaucht ist. Nun sitzt sie mit ihrer zahmen Ziege am Ufer des Flusses und flötet zu Herzen gehende Töne. Diese Szene, in der sich Wahn, Melancholie, Empfindsamkeit und Mitleid verbinden, machte derartigen Eindruck, daß Sterne sie in der *Empfindsamen Reise* wieder aufnahm. Yorick hatte sich von Tristram von der Irren Marie berichten lassen und scheut auf seiner Frankreichreise auch einen Umweg nicht, um sie zu sehen.³⁸ Er findet sie nun unter einer Pappel an einem schmalen Bach sitzend, in tiefe Melancholie versunken, mit aufgestütztem Kopf und gelöstem Haar. Da ihre Ziege sie wie ihr ungetreuer Liebhaber verlassen hat, hat sie nun ein kleines Hündchen an der Leine an ihrem Gürtel festgebunden. Über ihrem (notwendig) weißen Gewand verläuft von der Schulter zur Hüfte ein blaß-grünes Band, an dessen Ende ihre Flöte hängt. Exakt diese Szene, getreu in allem Detail, haben gleichermaßen und gleichzeitig 1777 Angelika Kauffmann und Joseph Wright of Derby gemalt

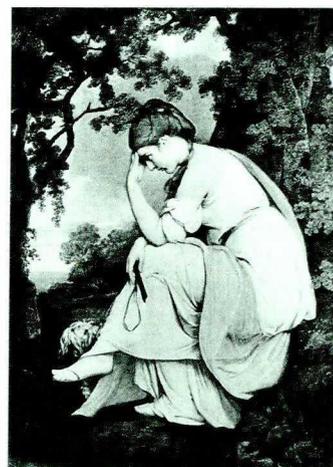


Abb. 19
Joseph Wright of Derby, *Die Irre Marie*, 1781, Derby Art Gallery

26
Direkter Dante-Hinweis in Hayleys Vorwort, ebd., S. X und Anspielung im Text ebd., S. 58. Canto III, Z. 181.

27
Es wäre dem heutigen Leser ohne Hayleys Hinweis nicht ohne weiteres klar geworden, siehe Hayleys Vorwort, ebd., S. VIII–X mit Hinweisen auf Pope.

28
Ebd., S. 108, Canto V, Z. 57ff.; S. 114, Canto V, Z. 177ff.

29
Wichtigste Monographie zu Hayley nach wie vor: Morchard Bishop, *Blake's Hayley. The Life, Works and Friendships of William Hayley*, London 1951; Werner Busch, »Romneys »Howard: Revolution und Abstraktion«, in: *Städte Jahrbuch*, 16, 1997, S. 245f.

30
Zit. nach Arthur B. Chamberlain, *George Romney*, London 1910, S. 168, siehe dazu Shawe-Taylor, wie Anm. 16, S. 120–122.

31
Chamberlain, wie Anm. 30, S. 168.

32
Zu Romneys Rollenbildnissen von Emma Hart ausführlich die noch unpublizierte Dissertation von Ulrike Ittershagen, *Lady Hamiltons Attitüden*, Diss., Bochum 1996; Abbildung des Stiches von Richard Earlom nach George Romney, *Lady Hamilton als Sensibility* bei Gerhard Charles Rump, *George Romney (1734–1802)*. Zur Bildform der bürgerlichen Mitte in der Englischen Neoklassik, Hildesheim/New York, Bd. 2, Abb. 80.

33
Hayley, *Triumphs*, S. 116, Canto V, Z. 221–230.

34
So auch bei Angelika Kauffmann mit *Penelope* und *Kalypso*, siehe Kat. 251, 252.

35
Abb. bei Shawe-Taylor, wie Anm. 16, Fig. 81.

36
Hayley, *Triumphs*, S. 5, Canto I, Z. 71f.

37
Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, 9. Buch, 24. Kapitel; deutsche Ausgabe: Laurence Sterne, *Das Leben und die Ansichten Tristram Shandy*, München 1964, S. 738–741.

38
Sterne, wie Anm. 18, S. 88–91.



Abb. 20
William W. Ryland nach Angelika Kauffmann, *Die Irre Marie*, 1779

und damit eine Welle von Maria-Darstellungen ausgelöst.³⁹ Man hat allein zwischen 1777 und 1819 von verschiedensten Künstlern 20 Maria-Gemälde in der Royal Academy gesehen oder im Nachstich gefunden (Abb. 20).

Angelika Kauffmanns kleine, in der Royal Academy ausgestellt und wohl von Lord Exeter in Auftrag gegebene Urfassung in Öl auf Leinwand, von der mehrere eigenhändige Kopien auf Kupfer existieren, löste in der graphischen Reproduktion, die William W. Ryland 1779 herausgab, schier eine Manie aus. Nicht nur weitere Nachstiche entstanden, die als sogenannte Furniture prints dienten, also ihren Platz in dekorativen Einrichtungsensembles einnahmen, sie wurden nicht nur in Schwarz, Rot oder auch mehrfarbig gedruckt, vielmehr mußten Kopien aller Art als Dekoration von Kommoden, Teetablets, Uhrgehäusen, sogenannten Stangenschirmen – kleinen, auf einem Dreifuß ruhenden und an einer Stange befestigten Kaminschirmen, die für den Sitzenden in Augenhöhe Schutz lieferten – aber auch von Wedgwood-Kameen erhalten, seitenrichtig und seitenverkehrt.

Selbst wenn Angelika Kauffmann in ihrer Darstellung den klassischen Melancholietypus mit aufgestütztem Arm und gesenktem Haupt aufruft und sich dabei womöglich direkt an Dürers berühmtem Stich orientiert, so ist die Ausdrucksdimension doch eine andere. Durch den fast im rechten Winkel zur Körperachse abgeknickten Kopf wird deutlich, daß Maria aus ihrem Zustand nicht erwachen können, Melancholie ist unwiderruflich zum Wahn geworden. Maria hat ein für allemal die Kommunikationsfähigkeit verloren. Der Betrachter wird Mitleid mit ihr empfinden, womöglich so stark, daß er wie Yorick zu dem Bekenntnis gebracht wird, beim Anblick Marias von der Existenz der eigenen Seele überzeugt worden zu sein. Doch er wird sich auch einer besonderen Gefahr bewußt werden: Ein Sichverlieren ins Gefühl kann zu Wahnsinn führen. Parallel zu den poetischen Schriften der Empfindsamkeit ist dies – mit weitgehend identischem Vokabular – in medizinischen Traktaten durchaus diskutiert worden.⁴⁰ Und es ist auch auffällig, daß gerade Künstler mit ausgeprägt depressiver Veranlagung wie George Romney und Joseph Wright of Derby von diesem Thema fasziniert waren. Sensibilität war nicht nur Kult, sondern konnte auch Krankheit sein.

Joseph Wright of Derbys *Maria* von 1777 diente als Pendant zu seinem bereits 1774 entstandenen *Gefangenen* – ebenfalls nach einer der eindrucklichsten Szenen aus Sternes *Empfindsamer Reise* entworfen.⁴¹ Das Verbindende dieser in der Zeit sehr typischen und auch bei Angelika Kauffmann häufig zu findenden Pendantbildung ist nicht eine unmittelbar vergleichbare thematische Verwandtschaft oder übergreifende komplexere Programmatik der Bilder, sondern ihre gemeinsame Ausdrucksdimension, hier unaufhebbare Verzweiflung und Vereinsamung, die zur Zerstörung der psychischen Existenz führt. Durch neue Pendantbildung konnte die Ausdrucksdimension jedoch auch leicht verschoben werden. 1781 malte Wright of Derby – wie im übrigen Angelika Kauffmann auch – noch einmal eine andere Fassung des Maria-Themas (Abb. 19), und nun sollte das Bild bei ihm als Pendant seines 1777/78 gemalten *Edwin* (Abb. 18) dienen.⁴² Damit war in der Tat ein anderer Bezug hergestellt. Dr. James Beatties langes Gedicht *The Minstrel* (Der Spielmann), in zwei Teilen 1771 und 1774 erschienen, war ein gewaltiger Erfolg. Seine Hauptperson Edwin, ein Hirtenjunge, von tiefer, melancholischer Begeisterung für die Natur beseelt, scheu, einsam und verlassen, mit hellseherischer Veranlagung und seinen Gefühlen mit der Flöte Ausdruck gebend, konnte als ein geeignetes Pendant zur allein noch durch die Flöte sich mitteilenden Maria gelten. Nicht mehr das Eingeschlossene in ihre Gefühle war das Thema, sondern ihr visionäres Innenleben, das in der Musik einen Ausweg fand. Wir werden am Ende des 18. Jahrhunderts Zeuge der schrittweisen Entdeckung der Seele, wobei realisiert wurde, daß sie mit dem Körper harmonieren, es aber auch einen gänzlichen Bruch zwischen Körper und Seele geben kann. Kein Wunder, daß in der Revolution die Psychologie als universitäre Disziplin etabliert, und die Irrenmedizin zu einer Leitwissenschaft wurde.⁴³

Das Einfigurenhistorienbild ist antiikonographisch, es propagiert sprachlosen Ausdruck und destruiert den Zeichencharakter der tradierten Bilderauffassung. Seinen Sinn bezieht es nur noch sehr in Grenzen von außerbildlichen textlichen Vorgaben, es trägt seinen Sinn in sich, der sich jedoch erst durch den eingeforderten Anteil des Betrachters, immer wieder neu, zu erfüllen vermag. Insofern öffnet es sich zum Betrachter, lädt ihn ein, im Bilde zu lustwandeln, konfrontiert ihn mit sich selbst, treibt seine Sensibilisierung voran, führt ihn aber auch bis zu der Schwelle, hinter der es dunkel wird.

39
Zu Angelika Kauffmanns *Maria*: AK Brighton 1992, S. 63, 134f., 158, Abb. 106, 107, 133; Boerner 1979, Kat. 148, 149; Baumgärtel Diss. 1990, S. 232–245, Abb. 45, Nr. 62–64, Abb. 326, 327, Nr. 70; AK Konstanz 1992, Nr. 28, Abb. S. 165, Farbabb. S. 13; zu Joseph Wright of Derbys *Maria*: AK *Wright of Derby*, hrsg. von Judy Egerton, Tate Gallery, London 1990, Nr. 52, 58, 90, P. 20. Den Typus der in sich Versunkenen hat Angelika Kauffmann schon sehr viel früher ausgebildet, siehe etwa ihre *Penelope, die über dem Bogen des Odysseus weint* von 1764, Hove Museum.

40
Siehe Mullan, wie Anm. 15, Kapitel 5.

41
AK Wright of Derby, wie Anm. 39, Kat. 53, P. 19, P. 28.

42
Ebd., Kat. 57, P. 17.

43
Hierzu nur zwei Klassiker: Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris 1961; deutsche Ausgabe: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt/M. 1973; Klaus Dörner, *Bürger und Irre. Zur Sozialgeschichte und Wissenschaftssoziologie der Psychiatrie*, Frankfurt/M. 1975.