Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 52 (1995)

Heft: 1: Catastrophes = Katastrophen

Artikel: Visionen des Untergangs : Menschen im Angesicht des Sublimen bei Füssli und Blake

Autor: Vogel, Matthias

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169450

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

Visionen des Untergangs: Menschen im Angesicht des Sublimen bei Füssli und Blake

von MATTHIAS VOGEL

Wie aber, wenn nichts mehr ist, wie es sein sollte, wenn die Hirschkuh mit dem Löwen schwanger geht, Säuglinge orakeln und Gras dem Erdmittelpunkt entgegenwächst, wie soll man dies dem Ahnungslosen, der nichts sieht und nichts hört, vor die Sinne führen. Dichter, die unmittelbar auf das innere Auge zielen, haben es in einer solchen Lage vergleichsweise leicht. Sie können Löwen brüllen, Wölfe heulen und das rächende Schwert durch die Lüfte wirbeln lassen. Solches hat William Blake in seinem 1793 erschienenen Werk *The Marriage of Heaven and Hell* ausgiebig getan: «The roaring of lions, the howling of wolves, the raging of the stormy sea, and the destructive sword are portions of eternity too great for the eye of man.»[1] Dort, wo das Auge versagt, ist die Phantasie aufgerufen, an dessen Stelle zu treten. Nur die Imagination, nicht der Verstand, kann uns die Bedeutung des Endes individuellen und kollektiven Daseins ins Bewusstsein bringen. Selbst mit einer lebhaften Phantasie lässt sich jedoch dieses Ende kaum als Nichts, eher als ein Dazwischen erfahren; etwa als kurzer Haltepunkt der Geschichte, wenn etwas für immer verschwunden ist und etwas anderes noch nicht auftaucht.[2]

Je mehr die Natur im 18. Jahrhundert ihre Schrecken verlor, weil ein Phänomen nach dem anderen rational erklärt werden konnte, desto mehr trat der Mensch selbst als Auslöser von Katastrophen in den Vordergrund. Nicht von einer äusseren göttlichen Macht drohte Gefahr apokalyptischen Ausmasses, sondern von den eigenen Mitmenschen. Diese Umkehrung der Sichtweise wurde gerade auch in England in den letzten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts durch politische Vorgänge, die in den Augen der herrschenden Schichten nicht nur beunruhigend, sondern angsteinflössend waren, beschleunigt. Der langwährende Krieg gegen die dreizehn abtrünnigen Kolonien in Nordamerika, der 1783 zur Proklamation der Vereinigten Staaten von Amerika führte, hatte die englische Nation in eine moralische und finanzielle Krise gestürzt. Zu Beginn der 1780er Jahre nahmen in Irland die politischen Spannungen zu. Die Inselbewohner, seit 1690 völlig dem englischen Imperium einverleibt, jedoch ohne Beteiligung an den bürgerlichen Rechten Englands und an dessen Wohlfahrt, forderten grössere Autonomie. Noch unangenehmer für die Herrschenden waren die Hungeraufstände im eigenen Land, getragen von dem schnell wachsenden städtischen Proletariat. Die Gorden Riots vom Juni 1780 brachten die Grundfeste des Staates für kurze Zeit ins Wanken. Angesichts von Zensur und Misswirtschaft im eigenen Land begrüssten die «Radicals», die fortschrittlichen englischen Intellektuellen, zu denen Blake und Füssli zählten, das Ende der Monarchie in Frankreich mit Begeisterung. Nun, glaubten sie, seien die Tage der Erneuerung der gesamten Welt angebrochen und die Herrschaft des Friedens und des Wohlergehens. Um so schrecklicher war ihr Erwachen, als die französische Revolution 1793 in einem Blutbad unterging und im eigenen Land, in England, die Instrumente der Unterdrückung wieder stärker angezogen wurden.

Wen wundert's, dass in einer Zeit, in der Hoffnung auf Veränderung sowie Entsetzen über die Erstarrung der Zustände sich abwechselten, die Katastrophenbilder in der englischen Kunst Konjunktur hatten. Kaum ein Historienmaler, der nicht den apokalyptischen Reiter, den Tod, auf seinem Schimmel über das Schlachtfeld ziehen lässt: John Hamilton Mortimer, Philippe Jacques de Loutherbourg und vor allem der Amerikaner und königlich englische Hofmaler Benjamin West seien hier stellvertretend genannt.[3] Nur von Johann Heinrich Füssli und William Blake scheint die Katastrophe kaum auf Papier und Leinwand gebannt worden zu sein; keine Erdbeben, kaum reissende Wassermassen und Feuersbrünste.[4]

Meine These ist folgende: Beide Künstler haben die unmittelbare Darstellung der Katastrophe als zu platte Form, im Rezipienten Angst vor Untergang und Vernichtung zu wecken, zurückgewiesen. Aus der Überzeugung heraus, dass nicht die Katastrophe selbst, sondern deren Spiegelung in der Seele eines Betrachters das schreckliche Ereignis zu einem erhabenen macht, konzentrierten sie sich auf die Wiedergabe der menschlichen Figur im Angesicht von Zerstörung und Untergang. Ich werde zeigen, dass die Weiterentwicklung der Theorien des Sublimen und der Affekte sowie die Verfeinerung der Physiognomik die Voraussetzung für diese Bildmotivik und Ausdrucksform war.

Erstaunen und Schrecken als Folgen des Sublimen

Im Laufe des 18. Jahrhunderts schiebt sich innerhalb der ästhetischen Theorie die Kategorie des Sublimen oder Erhabenen gleichberechtigt neben die des Schönen, wodurch zunächst Theoretikern und Kritikern ein neuer Zugang zu Kunstwerken erschlossen wurde, ein Vorgang, der sich bald auch auf die Kunstproduktion auswirkte. Hier sollen nur ei-

nige Punkte aus dem ausgedehnten Diskurs des Sublimen im 18. Jahrhundert angedeutet werden, die zeigen, dass die emotionalistische Deutung des Sublimen in dieser Zeit zunahm.

Durch die Berührung mit dem Erhabenen werden Gefühle ausgelöst, die man als Verwunderung oder Erstaunen angesichts von etwas gänzlich Unerwartetem bezeichnen kann. Boileau, bekannt als Übersetzer der grundlegenden Schrift des Longin, beziehungsweise Pseudo-Longin, hebt in diesem Zusammenhang zwei Qualitäten hervor, welche erhabene Dinge und Ereignisse unbedingt besitzen müssen: die Plötzlichkeit und die Heftigkeit. Das ästhetische Vergnügen sei nicht mit dem geistigen Erregungszustand, in welchen der Umgang mit sublimen Dingen versetzt, zu vergleichen: «Car il [le sublime] ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transport, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'Etonnement et de surprise, qui est tout autre chose que de plaire seulement, ou de persuader.»[5] Folge dieser Qualitäten sei eine gewisse Befangenheit der Zeugen erhabener Vorgänge: ihre Sinne und ihr Geist würden – zumindest für eine Weile – versklavt.

Dass mit dem Begriff des Sublimen manchmal die Qualität von Objekten und Ereignissen, manchmal die Vorstellungen und Gefühle, die mit ihnen verbunden sind, bezeichnet werden, wurde seit Beginn des 18. Jahrhunderts immer wieder festgestellt – kaum jedoch als Mangel empfunden.[6] Kant jedoch versuchte bereits mit seiner frühen Schrift «Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen» das Doppelte, das in dieser Konzeption des Erhabenen liegt, zu überwinden. In der «Kritik der Urteilskraft» ist dieser Prozess dann zu Ende geführt. Erhabenheit ist nun nicht länger eine Eigenschaft von sinnlich wahrnehmbaren Gegenständen. Sie kann nur in der Seele – Kant spricht vom Gemüt des Menschen – angetroffen werden. Dort bezeichnet das Erhabene die Eigenschaft von Ideen, die gerade dadurch charakterisiert sind, dass sie sich nicht adäquat sinnlich darstellen lassen.[7] Die Unangemessenheit jeglicher Darstellungsform angesichts erhabener Ideen löse eine Spannung aus, die sowohl von Schöpfern wie Betrachtern von Kunstwerken als schmerzhaft empfunden werde. Jeder Mensch sei bestrebt, den damit verbundenen Zustand der Unlust zu überwinden; wodurch Anschauung und Analyse des Erhabenen eine geistige Bewegung zur Folge habe, die im guten Fall im angenehmen Gefühl von Achtung und Selbstachtung kulminieren könne.[8] Vermögen wir hingegen die scheinbar unüberwindliche Distanz zwischen uns und dem Grossen und Heiligen, dem Transzendenten, nicht zu überbrücken, werden wir in den Abgrund der Verzweiflung gezogen.[9] Im Umgang mit dem Sublimen steht immer alles auf dem Spiel: ekstatischer Höhenflug und Triumph oder Höllensturz und Zerschmetterung.

Uns muss hier noch die Position Edmund Burkes beschäftigen, weil er wie kein anderer die Leidenschaften von Angst und Schmerz in die Nähe der Erfahrungen und der Emotionen des Erhabenen brachte und nicht zuletzt deshalb dem praktischen und theoretischen Schaffen Füsslis und Blakes entscheidende Impulse gab. Objekte und Prinzipien, die uns zunächst – sei es wegen ihrer Neuheit, sei es wegen ihres Ausmasses – in Erstaunen versetzen und in einem zweiten, reflektiven Schritt Ideen von Schmerz und Gefahr auslösen, sind nach Burke am ehesten geeignet, am Ursprung erhabener Leidenschaften zu stehen. «Whatever is filled in any sort to excite the idea of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime, that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.»[10] Dabei müssen diese Dinge, Ereignisse oder Ideen selbst nicht schrecklich sein, es genügt, wenn sie mit etwas Schrecklichem assoziiert werden oder in einer Art agieren, die analog zu etwas Schrecklichem ist.

Es gibt nach Burke ein probates künstlerisches Mittel, beim Betrachter den Schrecken auf die Spitze zu treiben: Verborgenheit und Unschärfe (obscurity). Das Bedürfnis, Klarheit zu schaffen, spannt die Nerven so an, dass unser Selbsterhaltungstrieb mit Angst und Schrecken reagiert. Bleibt bei einer malerischen Darstellung das Objekt des Schreckens teilweise verhüllt oder im dunkeln, ist das Ausmass der Gefahr auch für die beteiligten Personen verborgen, arbeitet die Imagination des Betrachters in einer Richtung, die das scheinbar Mittelmässige und Endliche ins Unermessliche und Unendliche treibt – Grenzen sprengt.[11] Je nach individueller Veranlagung kann hier schon die Erfahrung des Erhabenen als persönliche Katastrophe empfunden werden.

Füssli entwickelt den Gedanken, dass gerade das Abwesende das Erhabene ist, in einem seiner Aphorismen zur Kunst noch weiter. Dort behauptet er, Natur und Natürlichkeit einerseits, die Empfindung der Erhabenheit andererseits schlössen sich keineswegs aus.[12] Das, was wir Erhabenheit nennen, sei keine Qualität, die ins Auge springt, vielmehr kann sie im Unscheinbarsten vorhanden sein. Verborgenheit, das teilweise oder vollständige Verhüllt-Bleiben oder Verschwinden des Objekts, ist auch deshalb so beunruhigend, weil sie die schreckliche Ahnung des Nichts in uns aufsteigen lässt. Leere, Einsamkeit, Dunkelheit und Stille sind die Qualitäten, welche Schreckliches dieser Art fördern, welche Tod und Erhabenheit als verwandte Phänomene erscheinen lassen.[13]

Weshalb kann die Perzeption solcher Objekte, die dem Geist Gewalt antun und ihn vollständig ausfüllen, weil er sie nie ganz fassen kann, ein ästhetisches Vergnügen bereiten? Für Burke ist die naheliegendste Antwort: Nicht der plötzlich eintretende Schreck, sondern das langsame Abklingen danach, die Erleichterung, ist die Ursache für das Vergnügen, das der Betrachter eines Kunstgegenstandes, der Qualitäten des Sublimen besitzt, empfindet.[14] Viele Gelehrte vertraten die Meinung, dass das Vergnügen mit der Stimulierung der geistigen Kräfte zusammenhängt. Auch nach Kant sind Verwunderung und Schrecken häufig angenehm; denn einem ersten Zustand der Lähmung folgt ein anderer, während welchem dem Geist Gedanken zuströmen; dies bereitet in der Regel Lust.[15] Dazu müssen wir uns von demjenigen, das das Gefühl des Erhabenen vermittelt, di-

stanzieren. Nur Terror, der uns nicht tatsächlich in Gefahr bringe, werde als sublim empfunden.[16]

William Blake: The Approach of the Doom

An einem Graphikblatt William Blakes, das mit grosser Sicherheit in den Jahren 1787/1788 entstanden ist, wollen wir die Mechanismen des Sublimen zunächst überprüfen. Die Bildidee geht zum Teil bis in die Einzelheiten der Figuren auf eine Zeichnung Robert Blakes zurück. Dieser hatte, gefördert von seinem Bruder William, eine eigenwillige künstlerische Begabung gezeigt, war jedoch 1787 im Alter von neunzehn Jahren gestorben. Vom Künstler selbst ist kein Titel für die vorliegende Arbeit, die durch ihre komplizierte Radierungstechnik auffällt, überliefert, doch hat sich die Bezeichnung *The Approach of the Doom* eingebürgert (Abb. 1). In der rechten unteren Bildhälfte des hochformatigen Werkes ist eine Gruppe von eng aneinandergepressten Menschen zu erkennen. Die Figuren stehen auf einem noch festen Grund am Ufer einer sonst grenzenlosen Wassermasse. Blake hat – in Abweichung zu seiner Vorlage – durch Verunklärung der Horizontlinie und das gleichmässige Verteilen unzähliger welliger und wolkiger Binnenformen alles gemacht, um Assoziationen an konkrete Naturphänomene zu verunmöglichen. Dem Betrachter selbst ist der Halt genommen; er ist einer amorphen wirbligen Blattfläche ausgesetzt, die ihn gerade wegen ihrer Konturlosigkeit in die Tiefe saugen will. Die undeutliche lichte Struktur – möglicherweise die Andeutung einer meteorologischen Erscheinung –, die vom linken Bildrand hereinzudringen scheint, bildet in dieser ungemütlichen Lage auch keine Hilfe. So wird der Betrachter seine Aufmerksamkeit wieder den Figuren zuwenden, die alle, mit weit aufgerissenen Augen auf etwas weit ausserhalb des Bildes sich Befindliches starrend, von der Himmelserscheinung, die sie unmittelbar zu bedrohen scheint, keine Notiz nehmen. Sie sind offenbar durch eine schreckliche Erscheinung in einen Zustand erhabener Emotionalität versetzt worden. Die Zeichen ihrer Leidenschaft sind ganz allgemein als Übergang vom Erstaunen zum blanken Schrecken zu lesen.

Wir dürften jedoch die Intention des Künstlers verfehlen, wenn wir nicht versuchen, das Drama, das sich auf der Ebene der Mimik, der Gestik und der Attitüden der Figuren abspielt, im Detail zu lesen. Dieses Werk entsteht zwischen 1787 und 1792, gerade in jenen Jahren also, in die die erste Periode eines intensiven Kontakts zwischen Blake und Füssli fällt. Durch dessen Vermittlung lernt Blake die Schriften Lavaters kennen. Das Denken des Zürcher Pfarrherrn hat auf den Engländer grossen Eindruck gemacht.[17] Von Lavater übernahm Blake zumindest vorübergehend die Ansicht, dass der Ausdruck der Leidenschaften vom Charakter der Individuen und ihrem Alter abhängt.

Im Vergleich zu Robert Blakes Vorlage hat William die *expression des passions* stark differenziert. Der Künstler war sich dabei bewusst, dass sich die Körperzeichen seiner Protagonisten ergänzen, nicht aber widersprechen dürfen, sollen sie insgesamt das Walten eines erhabenen Gefühls verdeutlichen. So hat Blake im Ausdrucksbereich bei aller Vielfalt der dargestellten Figuren, die allein schon durch die Unterschiede in Alter und Geschlecht bedingt ist, nach Allgemeinem, nach Zeichen eines alles verbindenden Affekts gesucht. Die Körper der drei Männer in der vordersten Reihe, die unverkennbar drei Lebensalter repräsentieren, sind in strenger Parallelität zueinander ausgerichtet. Hochaufgeschossen und starr bilden sie gleichsam einen Wall gegen die heranbrandende Katastrophe, hinter dem sich

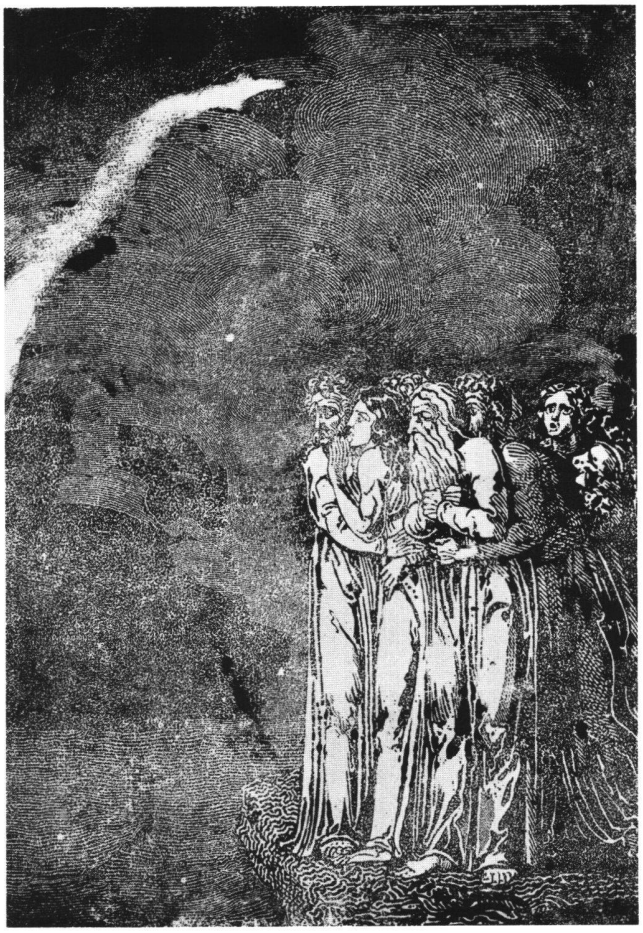

Abb. 1 The Approach of Doom, von William Blake, um 1788. Reliefradierung, 29,7 × 21 cm. London, British Museum.

Mütter und Kinder bergen können. Die Steifheit der Körperhaltung, das Fehlen eindeutiger Abwehr oder Fluchtreaktionen, deutet darauf hin, dass sie sich noch im Zustand der Verwunderung und des Staunens vor etwas Neuartigem und Unerwarteten befinden.

Schon Charles Le Brun hatte «Admiration» und «Etonnement» als Zustände körperlicher Unbeweglichkeit und

Starrheit definiert. «Fraieur» hingegen zeichnet sich in den Augen des Maler-Theoretikers im sichtbaren Bereich des Menschen dadurch aus, dass alle Körperteile zueinander in Unordnung geraten.[18] Die Mimik und Gestik der dargestellten Figuren deutet allerdings auf eine reflektive Reaktion gegenüber der wahrgenommenen Erscheinung hin; hier geht das Erstaunen in Ungläubigkeit und Zweifel, dort in Angst und Entsetzen über.[19] Es liegt im Sinne der damaligen Zeit, wenn wir versuchten, die hier ausgedrückten Gefühle noch voneinander zu differenzieren. So kann man durch Vergleich mit den einschlägigen physiognomischen und pathognomischen Handbüchern – ich denke vor allem an Benjamin Ralphs *The School of Raphael* – sagen, dass sich bei den Figuren in der vordersten Reihe von links nach rechts das Erstaunen mit Schrecken, mit Erwartung und mit Zweifel mischt.[20]

Zur Identifikation des Ausdrucks derselben drei Figuren kann auch Lavaters Tafel aus den *Physiognomischen Fragmenten* zu Hilfe genommen werden, auf welcher Ausdrucksköpfe von Le Brun und Chodowiecki vereint sind. Dabei wird man kein wesentlich anderes Resultat erhalten, ausser dass darüber hinaus noch ergänzende Aussagen über den Charakter der Personen gemacht werden können. Der Mann am linken Rand der Gruppe, im reifen Mannesalter stehend, zeigt aus Lavaters Sicht den Ausdruck eines erschreckten, hoch sensiblen Menschen, der ein reiches Mass an Einbildungskraft besitzt. Dem mittleren jugendlichen Mann haftet etwas Maskenhaftes an, wie sie der Aufmerksamkeit eigen ist, die auf das Erstaunen folgt. Der Greis zur Rechten schliesslich trägt Zeichen des Erstaunens, das mit Neugier gemischt ist. Er ist derart stark auf das Objekt seiner Aufmerksamkeit fixiert, dass sein Zustand an Wahnsinn grenzt.[21]

Der sublime Augenblick bei Blake – auch in seiner Dichtung – ist durch den Übergang von der diffus sinnlichen Wahrnehmung zur Wesenserkenntnis der Dinge bestimmt. Dann lichtet sich die Undurchsichtigkeit, und die Kruste der Oberfläche löst sich auf – der Blick ins Innere ist frei. In diesem Moment fällt die Anstrengung des Unterscheiden-Wollens weg, und Verwunderung und Staunen («wonder and astonishment») können von der Seele des Schauenden Besitz ergreifen. Sobald man fasst, was man eben noch als unfassbar wähnte, wird man in eine erhöhte Geistes- und Seelenverfassung versetzt. Dies ist ein Zustand äussersten Ungleichgewichts, der in ein vorwärtstreibendes Entzücken oder – wie in unserem Fall – in ein lähmendes Entsetzen münden kann.[22]

Um diesen Augenblick des Übergangs darzustellen und Zeit ins Bild zu bringen, empfahlen Kunsttheoretiker im 18. Jahrhundert eine möglichst verschiedenartige Behandlung von Körperhaltung und Mimik der einzelnen repräsentierten Figuren – so wie wir sie im vorliegenden Werk Blakes wiederfinden, auf welchem die Körper noch steif wirken, die Gesichtsmuskulatur jedoch Zeichen heftiger Bewegtheit aufweist. Die emotionale Aktion, im Bild scheinbar für alle Zeit festgefroren, ist durch dieses Ausdrucksmittel als transitorisch lesbar gemacht.[23] Gestützt wurde diese Darstellungsweise durch die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse der Zeit. Die Meinung, dass die Sinneseindrücke unverzüglich ans Gehirn weitergeleitet und dort zu unwillkürlichen, emotionalen und willkürlichen, rationalen Reaktionen weiterverarbeitet werden, war allgemein anerkannt. Nervenbahnen leiten diese Reaktionen an die Muskeln und den übrigen Bewegungsapparat weiter. Sie werden als körperliche Zeichen sichtbar. Man war der festen Überzeugung, dass sich diese Signale zunächst im Gesicht zeigen, da dieses dem Gehirn am nächsten liegt und über besonders feine Nervenbahnen mit diesem verbunden ist. Demgegenüber wird der Rumpf und die Beine eines Menschen zuletzt auf die affektiven oder willentlichen Impulse antworten. Wie schnell der einzelne Mensch reagiert, hängt freilich auch von seinem Temperament, seinem Alter und seinem Geschlecht ab.[24]

Am deutlichsten sind die Zeichen des Entsetzens in den hell beleuchteten Kopf einer Frau am rechten Bildrand geschrieben. Sie allein hat Mund und Augen aufgerissen und die Augenbrauen gegen die äusseren Augenwinkel gesenkt, Signale des schmerzhaften Schreckens, wie sie seit Le Brun kodifiziert waren.[25] An der Überzeugung, dass Frauen ängstlicher und schreckhafter seien als Männer, hatte sich seit dem 17. Jahrhundert kaum etwas geändert. Doch Blake ging es in dieser Gestalt weniger darum, geschlechtsspezifisches Verhalten vorzuführen, vielmehr dient sie als Bezugsfigur für den Betrachter. Aufgelöste Haare und wehendes Kleid deuten an, dass sie eben erst zu der Menschengruppe gestossen ist. Ihre Emotionen gelten denn auch weniger dem unheilvollen Ereignis in der Ferne, das sie eben wahrzunehmen beginnt; sie reagiert auf das fremde, aussergewöhnliche Verhalten ihrer Mitmenschen. Der Anblick eines Menschen, der etwas gänzlich Unerwartetes und Entsetzliches wahrnimmt, ist oft sublimer, als der Anblick dieser Erscheinung selbst. So erleichtert diese Frauenfigur Blakes dem Betrachter zusätzlich die sublime Erfahrung vor diesem Werk. Er nimmt nun nicht nur die stumpf staunende, vielleicht bebende Menschengruppe angesichts eines Geschehens, das seiner Imagination überlassen ist, wahr, sondern auch die affektive Reaktion auf dieses sonderbare Verhalten. Lord Kames, einer der Autoritäten auf dem Gebiet der Affektenlehre, schrieb, dass solche Zeichen des Schreckens und der emotionalen Qualen im Betrachter zunächst ebenfalls Schmerzen auslösen, bevor sie in die angenehmeren Empfindungen des Mitleids und der stillen Trauer überführt werden können.[26] Das Sublime des katastrophalen Geschehens, dies die Überzeugung Blakes, kann nicht in seiner Objekthaftigkeit fassbar gemacht werden, sondern nur durch seine affektiven Effekte. Das Erstaunen des Betrachters, das in der Spannung zwischen der materiellen Begrenztheit von Blakes Graphikblatt und der Unendlichkeit seines geistigen Potentials entsteht, ist in Analogie zu den dargestellten Vorgängen sublim.

Blake stützt sich, wie wir schon angedeutet haben, nicht auf die *expression des passions* allein, wenn es ihm darum geht, dem distanzierten Betrachter von bildlichen Darstel-

lungen katastrophaler Ereignisse, respektive von Darstellungen von deren Wirkung im Gesicht von Zeugen, angenehme Schauer über den Rücken zu jagen. Auch die gestalterischen Elemente entsprechen den Kriterien, wie sie Burke den Künstlern nahelegte, welche den Betrachter zu sublimen Emotionen verhelfen wollen. So etwa die Skizzenhaftigkeit, welche es schon innerhalb des Blattes ermöglicht, die Einbildungskraft zu aktivieren und sie aufzufordern, sich nicht mit dem Vorhandenen zufriedenzugeben. Die Verknappung und Vereinfachung im formalen Bereich, etwa durch Parallelismus innerhalb der Figuren, können den Eindruck der Uniformität (uniformity) erwecken, der für das Auslösen erhabener Gefühle – immer nach der Auffassung Burkes – nützlich ist. Unklarheit in der Linienführung, etwa in der Sphäre der Luft- und Wassergebilde, führen andererseits zur Schwierigkeit (difficulty) beim Erfassen des Bildganzen, die dem Geist grosse Anstrengungen abverlangt.[27] Können sie überwunden werden, so werden in der Seele jene Schauer der Bewunderung über die eigenen Fähigkeiten ausgelöst, die auch für die Wirkungen des Sublimen kennzeichnend sind. Der Künstler hat also über den reinen Abbildungsgegenstand hinausgehende Möglichkeiten, die Wirkung jener Objekte, die das Gefühl des Erhabenen hervorrufen, zu simulieren.

Blake hat auf das Motiv der Gruppe entsetzter Menschen im Anblick von etwas Unfassbarem immer wieder zurückgegriffen, um den Bildbetrachter in einen Zustand sublimer Emotionalität zu führen. Allenthalben finden sich in seinen Arbeiten Figuren, die starr oder erschreckt aus dem Bild hinaus auf etwas blicken, das sie entweder noch gar nicht begriffen oder als unheilvoll und bedrohlich erkannt haben. Das Auge dieser Figuren schweift ins Unendliche und verliert sich manchmal dort, prallt manchmal an etwas zurück, von dem wir nur ahnen, was es ist: *Our End is come* (Abb. 2).[28] Unklar ist aber auch, ob die Figuren selbst von dem Unheil bedroht werden, oder ob sie bloss mit klappernden Zähnen beobachten, wie es über andere hineinbricht.

Schmerz, dies erfährt der Betrachter vor diesen Bildern, bereitet es allenthalben, egal ob man die Folgen der Katastrophe am eigenen Leib spürt oder nur Zeuge wird vom Elend und den Schmerzen anderer. Ja, die mentalen Schmerzen, zusehen zu müssen, wie andere unglücklich werden, und nichts dagegen unternehmen zu können, sind von besonders ausgewählter Grausamkeit. Menschen, welche die zukünftigen Katastrophen voraussehen und sie doch nicht abwenden können, werden gemartert. Blake, der immer wieder von Visionen heimgesucht wurde, wusste dies aus eigener Erfahrung. Er hat in seinem Werk einzelne prophetische Gestalten, die ganz allein mit dem, was sie sehen, fertig werden müssen, ungemein eindrücklich gestaltet. Eno, die Mutter der Poesie, die aus einem Sandkorn die Ewigkeit lesen kann, sieht zu Beginn des *Book of Los* die goldenen Tage der Geschlechter voraus, aber auch ihren unaufhaltsamen Abstieg von grausamer Bluttat zu grausamer Bluttat.[29] Sie reagiert nicht mit Stumpfheit, sondern mit Entsetzen. Selbst Blakes Lichtgestalt Los leidet. In *The Book of Urizen* wird er sich des Todes bewusst. Dieser beherrscht mit seinem ehernen und tumben Gesetz das Geschehen auf Erden, jede Entwicklung im Keime erstickend. Los, Inkarnation der kreativen Imagination bei Blake, schüttelt es vor Verzweiflung, und er greint und flennt («Los howld in a dismal stupor, / Groaning! gnashing!

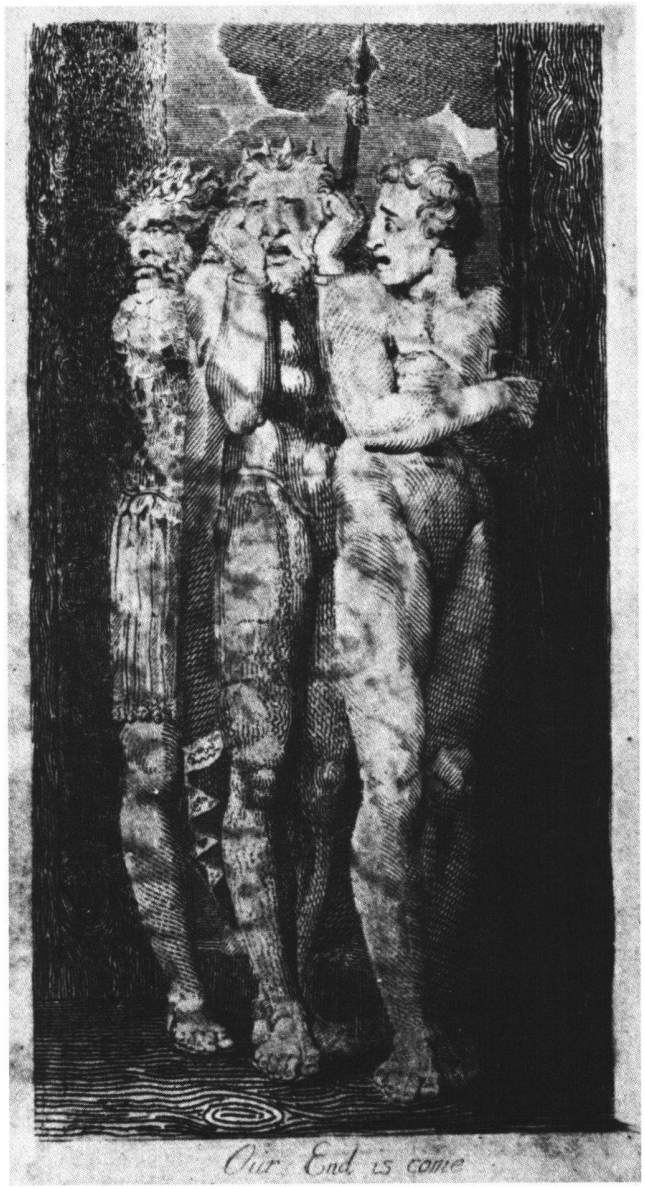

Abb. 2 Our End is come, von William Blake, um 1790. Reliefradierung, 18,9 × 9,9 cm. Oxford, Bodleian Library.

groaning!»).[30] Es ist dieser Blick ins Nichts, in die Sinnlosigkeit menschlichen Treibens, der uns die schrecklichsten Schreie herauspresst. Bei Blake kommt jedoch hinzu, dass sich der Visionär immer als Teil der Überfülle oder des

Nichts wahrnimmt: Selbsterkenntnis als persönliche Apokalypse. Zur Vervollkommnung – wenn überhaupt – gelangen diese Figuren nur durch die Akzeptanz der eigenen Dunkelheit.

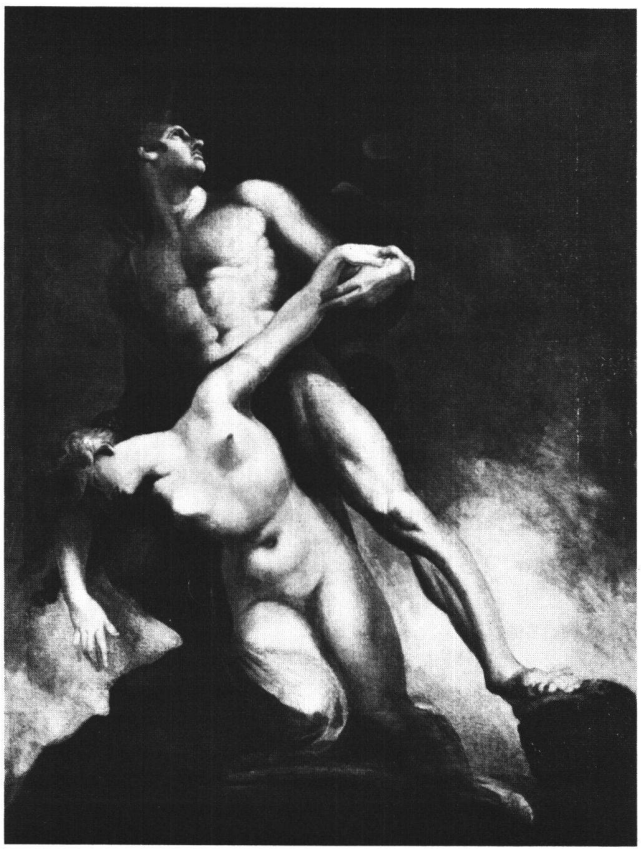

Abb. 3 Die Vision der Sintflut, von Johann Heinrich Füssli, 1796–1800. Öl auf Leinwand, 158 × 119 cm. Winterthur, Kunstmuseum.

Johann Heinrich Füssli: Vision der Sintflut

Es bleibt nun zu zeigen, dass auch Johann Heinrich Füssli, zu seiner Zeit Inbegriff des pictor doctus, der emotionalistischen Deutung des Sublimen in seinem künstlerischen Schaffen Rechnung trug. Die äusserste Erschütterung des Betrachters war sein erklärtes Ziel, Pathos – im 18. Jahrhundert nicht identisch mit dem Sublimen[31] –, das Mittel, um dieses Ziel zu erreichen. Wir müssen lernen, in Füssli weniger den Literaten mit dem Pinsel zu sehen, als den Ausdrucksmaler, der sich der Literatur als eines probaten Vehikels bediente. So sind seine Kunstwerke nur unzulänglich erklärt, wenn wir im einzelnen bestimmen können, welches dramatische oder epische Dichtwerk ihm als Thema für eine Zeichnung oder ein Gemälde diente.

Im Fall des Werkes, dem wir uns nun zuwenden, ist die Textstelle, die ihm zugrunde liegt, zweifelsfrei anzugeben. Es handelt sich um die *Vision der Sintflut*, das Gemälde Nummer 25 seiner 47teiligen Milton-Galerie. Das Bild ist verschollen; erhalten haben sich nur ein Stahlstich und eine etwa gleichzeitige, kleinere Fassung (Abb. 3).[32] Füssli hatte seinen Bilderzyklus zu verschiedenen Dichtungen Miltons in den Jahren 1799 und 1800 der Öffentlichkeit vorgestellt – mit mässigem Erfolg.[33] Im Katalog, der die Ausstellungen begleitete, waren die Verse aus Miltons *Paradise Lost*, auf die sich das Gemälde bezieht, abgedruckt. Allerdings in verstümmelter Form – Füssli ging es offenbar nur um Stichworte wie: «thicken'd sky», «down rush'd the rain impetuous», «Sea cover'd sea; sea without shore», «the end of all offspring ... Depopulation!».[34]

Von der ausführlichen Landschaftsschilderung bei Milton sind nur Andeutungen übriggeblieben. Dafür erscheinen auf dem Bild, alles dominierend, eine Frau und ein Mann. Um wen handelt es sich bei den beiden Gestalten? Kommentatoren sprechen einmal von Adam und Eva selbst, die sich nach dem Sündenfall ihre Zukunft anschauen müssen, einmal von einem anonymen Paar, das sich vor der Sintflut auf einen Berggipfel geflüchtet hat. Nur eines ist zweifelsfrei der Fall: Der Mann und die Frau auf dem Bild besitzen Gestalt und Gesichtszüge der Stammeseltern, wie sie uns auf anderen Werken des Bildzyklus entgegentreten.

Der Vergleich mit Miltons Epos stützt weder die eine noch die andere Interpretation. Dort wird Eva nicht für würdig, noch für fähig gehalten, ihr zukünftiges Schicksal zu schauen. Der Erzengel Michael versetzt sie in einen Schlaf, während er Adam auf einen Berggipfel führt und ihm tief zu seinen Füssen die Zukunft, die seine und die seines Geschlechts, zeigt. Der Adam im Werk des englischen Epikers, körperlich von dem geschauten Geschehen völlig distanziert, ist nur geistig gefangengenommen. Die Sintflut ist in Miltons Epos im wesentlichen ein Naturspektakel. Die wenigen übriggebliebenen Menschen schwimmen auf «schmalen Schiffskielen», für sie gibt es kein Entkommen, auch nicht ein temporäres, aus der Katastrophe.[35]

Es wäre meiner Ansicht nach falsch, die Streitfrage nach der Identität der Figuren mit einem eindeutigen Entweder-Oder entscheiden zu wollen. Vielmehr scheint Füssli hier eine Projektion Adams darstellen zu wollen. In der Interpretation Füsslis versetzt Adam sich selbst und seine geliebte Schicksalsgefährtin an den Rand des schrecklichen Geschehens, das ihm seine Einbildungskraft vorgaukelt: Er macht sich zu einem Beteiligten. Empathie, in unserem Fall diejenige Adams, bedeutet bei Füssli immer bedingungsloses, möglichst distanzloses Mitleiden. Nur über die affektive Reaktion von Menschen, die ihm wesensverwandt sind, wird für Adam, im Bildzyklus das Alter ego Füsslis, das Unfassbare, die gänzliche Vernichtung des Menschengeschlechts, fassbar. Nicht die Natur, sondern der menschliche Körper als Ganzes, in seltenen Fällen nur sein Gesicht, ist der Ort, wo die sublime Vision von Untergang und Vernichtung aufscheint.

Wichtig für unsere Interpretation ist, dass für Füssli die visionäre Befragung des Schicksals immer auch eine Selbstbefragung ist. Jede solche Selbstbespiegelung und Selbstverdoppelung, das Eindringen in das eigene Innere, gleichgültig, ob man dort zunächst dunkle oder lichte Seiten entdeckt, ist mit Schrecken verbunden. In zahlreichen Selbstporträts hat Füssli etwas vom Grauen der Selbstbegegnung angedeutet.[36] Der Terror wird noch gesteigert, wenn das identische Gegenüber Zeichen von Schrecken und mentalem Schmerzen am Körper trägt – genau dies ist jedoch bei der Adam ähnlichen Figur auf dem Bild der Sintflut-Vision der Fall. Er hat seinen Blick vom katastrophalen Geschehen zu seinen Füssen abgewandt und mit einem Anflug von Trotzigkeit zum Himmel emporgehoben, dorthin, wo er den Verursacher des Elend vermutet.

Neben dieser Andeutung von Auflehnung sind auch Schmerz und Verzweiflung in das Männerantlitz gezeichnet, wie ein Vergleich mit dem sogenannten *Kopf des Ugolino*, einem Werk aus den siebziger Jahren, beweist (Abb. 4).[37] Beim Ugolino mischt sich gleichfalls der Schmerz angesichts der Unabwendbarkeit des eigenen Todes und der seiner Söhne mit dem Schrecken vor der Unerbittlichkeit und scheinbaren Kaltherzigkeit des Schicksals – der unbegreiflichen Strenge Gottes. Lavater hat diesen Kopf in der graphischen Umsetzung von Johann Heinrich Lips wie folgt beschrieben: «Weemuth ohne Kraft und Hoffnung – Sie grenzt an Verrücktheit»[38] Die Gewissheit, dass von dort oben keine Hilfe zu erwarten ist, könnte einen melancholisch machen und in die Knie zwingen, ihr standzuhalten braucht schier übermenschliche Anstrengung.

Der Widerstand gegen das Unabwendbare führt nur zu einer vorübergehenden Verschnaufpause. Der Künstler hat das Transitorische des dargestellten Augenblicks herausgestrichen. Bei allem Heroismus, bewirkt durch die Untersicht, ist das Gleichgewicht des Mannes prekär, zumal es aus dem Schlund, den er breitbeinig zu überbrücken trachtet, zischt und qualmt. Auch ist es nur noch eine Frage der Zeit, bis die Frau aus den Armen des Mannes gleiten und in die Fluten sinken wird. Gert Schiff hat das Zueinander von Männer- und Frauenkörper bemängelt, die Gesetze von Stützen und Lasten würden angeblich vernachlässigt, Arm- und Handstellung gemahnten an «die Aufführung eines höfischen Menuetts».[39] Gerade die Unsicherheit und Kraftlosigkeit des Griffes zeigt dem Betrachter jedoch an, dass im nächsten Augenblick eine Veränderung zu erwarten ist, dass der Mann die Frau nicht mehr zu halten vermag. Füsslis Held nimmt kaum Notiz von diesem Vorgang zu seinen Füssen. Er ist ganz in die Auseinandersetzung mit den höheren Mächten verstrickt, so mangeln ihm die mentalen und körperlichen Kräfte in der Gegenwart, dort, wo die Not nun am grössten ist. Lord Kames bemerkte, dass wir angesichts eines Körpers, der aus dem Gleichgewicht geraten ist oder zu geraten droht, Unbehagen, ja Schmerzen empfinden.[40] Körperhaltung ist bei Füssli nicht nur ein Zeichen für die seelische Befindlichkeit seiner Figuren, sondern Mittel, den Betrachter in einen emotionalen Zustand zu versetzen, der diesen Figuren identisch ist.

Nicht das einzelne geschichtliche oder mythische Ereignis ist die eigentliche Katastrophe, vielmehr die Konfrontation des endlichen menschlichen Fassungsvermögens mit der Unendlichkeit in Raum und Zeit. Sofern man diesem

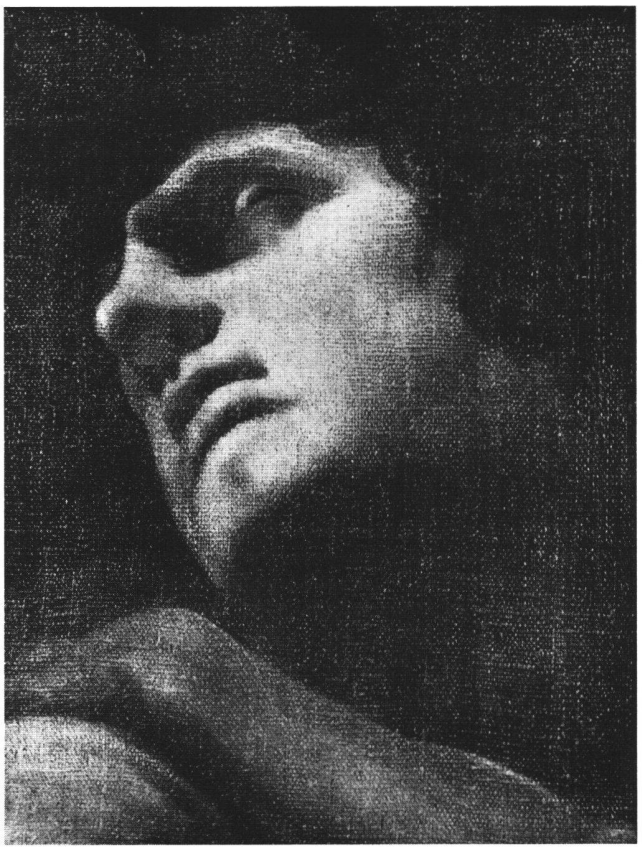

Abb. 4 Kopf des «Ugolino», von Johann Heinrich Füssli, 1770–1778. Öl auf Leinwand, 46,5 × 37 cm. Weimar, Staatliche Kunstsammlung.

erhabenen Anblick standhält, kann das zu einer Stärkung des eigenen Selbstwertgefühls führen: Füssli wollte, meiner Meinung nach, genau diesen Zeitpunkt zur Darstellung bringen. Dort, wo wir einsehen, dass jeder Massstab der Sinnlichkeit den verstandesmässigen Überlegungen unangemessen ist, kann gar Lust entstehen, die nach Kant deshalb in uns aufsteigt, weil wir erkennen, dass die Natur keine Gewalt über uns hat.[41] Erst die Fähigkeit, die Unendlichkeit zu denken – darauf hat Kant gleichfalls mit Nachdruck hingewiesen –, zeugt von der Grösse des Gemüts. Sobald wir erkennen, dass das vernuftbedingte Erkenntnisvermögen dem sinnlichen überlegen ist, steigt die Achtung vor uns selbst. Nicht immer nimmt die Kata-

strophe einen derart positiven Verlauf, nicht immer führen die durch die Schau des Unendlichen und Unfassbaren hervorgerufenen sublimen Gefühle zu so erhebender Einsicht. Vielmehr kann uns das Erscheinen der Transzendenz auch zernichtet zurücklassen.

Von der ungeheuren, zermalmenden Wucht sublimer Emotionen im Angesicht gegenwärtiger und zukünftiger Katastrophen zeugt die niedergesunkene Frauengestalt auf Füsslis Gemälde. Ihre Haltung entspricht derjenigen von Sterbenden und Toten – Dido oder Cordelia beispielsweise – im Werk des Malers. Alle diese Frauen – so sieht es der Künstler – gehen an einem Zuviel an Gefühlen zugrunde. Zweifellos wollte Füssli hier zeigen, dass nicht die körperliche, sondern die geistige Anstrengung, der Anblick des Grauens, diese liebenden und mitfühlenden Wesen gefällt hat. Die Frauen im Werk Füsslis sind den Männern im praktischen Leben, besonders im generativen und sexuellen Bereich, überlegen; hier dominieren sie. Auf der mentalen Ebene, dem Erfassen ud Verarbeiten geistig-psychischer Zusammenhänge, sind sie jedoch dringend auf die Hilfe des Mannes angewiesen. Gerade die Affekte im Bereich des Sublimen können sie – wie das vorliegende Beispiel zeigt – tödlich treffen.

Füssli blieb seinem Jugendidol Rousseau darin treu, dass er wie dieser die Ansicht vertrat, die Frau sei dem ungestümen Mann als tröstende und beschwichtigende Begleiterin beigegeben. Durch rege Aktivität der Phantasie, wie sie die Vision oder die Vorstellung des Erhabenen mit sich führe, verlasse sie die ihr zustehende Mitte, ihre Kräfte entweder gänzlich verlierend oder ins Unermessliche steigernd: in beiden Fällen zum Schrecken des Mannes. So originell er die emotionalistische Auffassung des Sublimen motivisch umsetzt, so traditionell bleibt Füssli bei der Aufteilung des emotionalen Verhaltens zwischen den Geschlechtern. Wichtig ist jedoch in unserem Zusammenhang nicht, dass Füssli und Blake das emotionale Verhalten gegenüber der Katastrophe geschlechtsspezifisch differenzieren, sondern dass sie die Katastrophe selbst in der Spiegelung menschlicher Leidenschaften als erhabene Erscheinung erfahrbar machen.

ANMERKUNGEN

1 WILLIAM BLAKE, *The Poetry and Prose*, hrsg. von DAVID V. ERDMAN, kommentiert von HAROLD BLOOM, New York [4]1970, S. 36.

2 Vgl. DAVID MILLER, *Chiliasm: Apocalyptic with a Thousend Faces,* in: Facing Apocalypse, hrsg. von VALERIE ANDREWS/ ROBERT BOSNAK/KAREN WALTER GOODWIN, Dallas 1987, S. 16.

3 Vgl. MORTON D. PALEY, *The Apocalyptic Sublime*, New Haven/London 1986.

4 Für Blake gilt diese Aussage nur unter gewissen Einschränkungen, so beteiligte er sich 1784 an der Jahresausstellung der Royal Academy mit einem Bild, das den Titel trug *War Unchained by an Angel, Fire, Pestilence, and Famine Following.* Heute ist nur noch eine Skizze davon erhalten: vgl. MARTIN BULTIN, *The Paintings and Drawings of William Blake,* New Haven und London 1981, Bd. 1, Nr. 187, S. 72. Auch beschäftigte er sich, ausgehend von den grossen Pestzügen des 17. Jahrhunderts und der Feuersbrunst von London im Jahre 1666, in anderen Werken mit geschichtlichen Katastrophen, nicht ohne den Wunsch, sie ins Allgemeinmenschliche zu heben (Ebd., Kat. Nr. 184–185 und 192–194, S. 72–75).

5 NICOLAS BOILEAU, *Œuvres complètes,* Paris 1966, Bd. 19, S. 341.

6 Vgl. HENRY HOME, LORD KAMES, *Elements of Criticism* (1762), Basel 1795, Bd. 1, S. 211.

7 IMMANUEL KANT, *Kritik der Urteilskraft,* in: Werke in sechs Bänden, hrsg. von WILHELM WEISCHEDEL, Bd. 5, S. 330.

8 IMMANUEL KANT (vgl. Anm.7), S. 335.

9 MICHEL DEGUY, *Le Grand-Dire: Pour contribuer à une relecture du pseudo-Longin,* in: Du Sublime, hrsg. von JEAN-LUC NANCY, Paris 1988, S. 13.

10 EDMUND BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of the Ideas of the Sublime and the Beautiful,* S. 58–59. Füssli war in den Schriften und Vorlesungen seines Zürcher Lehrers Johann Jakob Bodmer mit ähnlichen Gedanken schon bekannt gemacht worden. Dieser vertrat die Theorie, Kunstwerke, die menschliche oder aussermenschliche Ausnahmeerscheinungen vorführen, werden allemal Erstaunen wecken, erhaben können sie jedoch nur genannt werden, wenn sie auch Furcht und Schrecken auslösen (*Kritische Briefe,* Zürich 1746, S. 101).

11 HUGH BLAIR brachte, unmittelbar im Anschluss an Burke, diesen Gedanken auf den Punkt: «[...] it is one thing to make an idea clear, another, to make it affecting to the imagination» (*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* [1783], London 1857, S. 25).

12 HEINRICH FÜSSLI, *Aphorismen über die Kunst,* übers. und hrsg. von EUDO C. MASON, Basel 1942, Nr. 37, S. 52.

13 MICHEL DEGUY (vgl. Anm. 9), S. 16–18.

14 Für Burke war dieser sanfte Übergang von Schmerz zur Lust wesentlich zur Konstituierung des Sublimen; gerade dadurch lässt sich nach seiner Meinung das Erhabene vom Schönen trennen und als eigene Kategorie der ästhetischen Empfindung einführen. An diesem Punkt widersprach Kant entschieden, nach seiner Meinung muss der Wechsel von Schmerz zur Freude oder Hoffnung schnell erfolgen, damit aus dem Schmerz tatsächlich Lust gezogen werden könne. Da körperlicher Schmerz nur langsam abklinge, hat dieser Prozess im Geist zu erfolgen (IMMANUEL KANT, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht,* in: Werke [vgl. Anm. 7], Bd. 6, S. 552).

15 Sobald man nicht weiss, ob «die Wahrnehmung wachend oder träumend geschehe», wird die Verwunderung in Erstaunen übergehen: am «Abgrund des Übersinnlichen» ergreifen uns «heilige Schauer» (IMMANUEL KANT [vgl. Anm. 14], S. 593). Von da her lässt sich auch die Unterscheidung zwischen 'Terror' und 'Horror' verstehen, die für Füssli und seine Zeitgenossen so entscheidend war. 'Terror' katapultiert den Rezipienten nach einer kurzen Phase des Stillstands in einen erhöhten Zu-

stand emotionaler und mentaler Bewegtheit, 'Horror' hingegen wird denselben Menschen in einem dumpfen Zustand der Angst und des Grauens belassen.

16 EDMUND BURKE (vgl. Anm. 10), S. 84. Burke schliesst sich allerdings der weitverbreiteten Ansicht, dass gerade das Bewusstsein seiner komfortabeln und gefahrlosen Lage den Betrachter des Elends anderer in einen Zustand der selbstgenügsamen Lust versetze, nicht an (vgl. WALTER JOHN HIPPLE, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century Aesthetics,* Carbondale 1957, S. 88–89).

17 Vgl. hierzu CAROL LOUISE HALL, *Blake and Fuseli: A Study in the Transmission of Ideas,* New York/London 1985, S. 127–129.

18 CHARLES LE BRUN, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* ([1]1696), Hildesheim/Zürich/New York 1982, S. 33–35.

19 Nach der gängigen Zeichenkodierung für das Erstaunen müssten Augen und Mund aufgesperrt und die Augenbrauen in der Mitte emporgehoben sein. Da sich die Augenbrauen jedoch bei den fraglichen Personen gegen den inneren oder äusseren Augenwinkel senken, sind damit einerseits Ungläubigkeit, andererseits Angst und Schrecken ausgedrückt.

20 Vgl. BENJAMIN RALPH, *The School of Raphael,* London 1754, Abb. 13,1; 24,2; 25,2.

21 JOHN CASPAR LAVATER, *Essays on Physiognomy,* übersetzt von HENRY HUNTER, London 1792–1798, Bd. 3, S. 67.

22 Vgl. VINCENT ARTHUR DE LUCA, *Words of Eternity: Blake and the Poetics of the Sublime,* Princeton 1991, S. 20–23.

23 Vgl. ANTHONY ASHLEY COOPER, 3RD EARL OF SHAFTESBURY, *A Notion of the Historical Tablature of the Jugement of Hercules* (1713), in: Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, Bd. 3, London [2]1714, S. 354–359.

24 Vgl. JOSEPH LALLEMANT, *Essai sur le méchanisme des passions en générale,* Paris 1751, Kap. II, S. 1–5.

25 Vgl. CARSTEN ZELLE, *Physiognomie des Schreckens im achtzehnten Jahrhundert. Zu Johann Caspar Lavater und Charles Lebrun,* in: Lessing Yearbook 21, 1989, S. 89–102.

26 HENRY HOME, LORD KAMES (vgl. Anm. 6), Bd. 2, S. 80–81.

27 EDMUND BURKE (vgl. Anm. 10), S. 53.

28 Dieselbe Gruppe tritt in unterschiedlichen Bildzusammenhängen unter den verschiedensten Titeln immer wieder in Blakes Werk auf. Eine Zusammenstellung findet sich in: *William Blake 1757–1827,* Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 6. März – 27. April 1975, Nr. 55, S. 137.

29 Es ist die Spaltung der Ureinheit und der Kampf dichotomer Kräfte – Fröhlichkeit und Melancholie, Liebe und Hass, Gut (das passive Prinzip) und Böse (das aktive Prinzip) –, die den sublimen Schrecken erst auslösen (vgl. DANIELA TANDECKI, *Mind-Forg'd Menacles: William Blake und das Moralgesetz,* Frankfurt/Bern/New York/Paris 1986, S. 72). Dabei sind in Blakes Weltbild diese Gegensätze konstitutiv für die menschliche Existenz, ihre Überwindung Utopie.

30 WILLIAM BLAKE (vgl. Anm. 1), S. 73.

31 Vgl. JOHN BAILLE, *An Essay on the Sublime,* London 1747, S. 4.

32 GERT SCHIFF, *Johann Heinrich Füssli 1741–1825,* Bd.1: Text und Œuvrekatalog, Bd.2: Abbildungen (= Œuvrekataloge Schweizer Künstler I/1 und I/2), Zürich/München 1973, Kat. Nr. 900 und 901.

33 Vgl. GERT SCHIFF, *Johann Heinrich Füsslis Milton-Galerie,* Zürich/Stuttgart 1963, vor allem S. 74 und S. 151.

34 JOHN KNOWLS, *The Life and Writing of Henry Fuseli,* London 1831, Bd. 1, S. 214–215.

35 JOHANNES MILTON, *Episches Gedicht von dem verlorenen Paradies,* nach der Bodmerschen Übersetzung von 1742, Stuttgart 1965, S. 534.

36 Jean Starobinski hat darauf hingewiesen, dass Füssli die Zurschaustellung der Gefühle (vor allem der eigenen) als Quelle der Macht erkannt hat (JEAN STAROBINSKI, *La vision de la dormeuse,* in: Paragone 275, 1973, S. 3–4). Die Leidenschaftsdarstellungen bei Füssli zeugen immer auch von der Absicht des Künstlers, auf seine Rezipienten Einfluss zu nehmen – dies in der Tradition der Rhetorik. Die eigenen Gefühle, meist in der Verkleidung seiner Figuren, vorzeigend, bezwingt er die Gefühle seiner Betrachter.

37 GERT SCHIFF (vgl. Anm. 32), Kat. Nr. 361, S. 437.

38 DAVID WEINGLASS, *Prints and Engraved Illustrations by and after Henry Fuseli,* Aldershot 1994, Kat. Nr. 38, S. 35.

39 GERT SCHIFF (vgl. Anm. 33), S. 74.

40 HENRY HOME, LORD KAMES (vgl. Anm. 6), S. 178–180.

41 IMMANUEL KANT (vgl. Anm. 7), Bd. 5, S. 348.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: British Museum, London.
Abb. 2: Bodleian Library, Oxford.
Abb. 3: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
Abb. 4: Kunstsammlungen, Weimar.

ZUSAMMENFASSUNG

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts häufte sich in England die Anzahl der Katastrophenbilder. Die rasende wissenschaftliche und industrielle Entwicklung hatte zu einer Aufsplitterung des Weltbildes geführt; die Französische Revolution und die Ereignisse in ihrem Gefolge, Kriege und wirtschaftliche Isolation, begünstigten ein Klima der Furcht. Demgegenüber fällt auf, dass im Werke von Künstlern wie Johann Heinrich Füssli und William Blake die Darstellung natürlicher und zivilisatorischer Katastrophen fast ganz fehlt. Aus der Überzeugung heraus, dass nicht die Katastrophe selbst, sondern deren Spiegelung in der Seele eines Betrachters das schreckliche Ereignis zu einem erhabenen macht, konzentrieren sie sich auf die Wiedergabe der menschlichen Figur im Angesicht von Zerstörung und Untergang. Die Weiterentwicklung der Theorien des Sublimen und der Affekte sowie die Verfeinerung der Physiognomik waren die Voraussetzungen für diese Ausdrucksform.

RÉSUMÉ

Vers la fin du 18e siècle, le nombre de représentations de catastrophes crût en Angleterre. L'évolution scientifique et industrielle extrêmement rapide avait conduit à une division de la conception du monde; la Révolution française et les événements qui en suivirent, les guerres et l'isolement économique favorisaient un climat d'angoisse. Il est étonnant par contre que les représentations de catastrophes naturelles et culturelles font presque complètement défaut dans les œuvres de Heinrich Füssli et de William Blake. Persuadés que ce n'est pas la catastrophe elle-même, mais son miroitement dans l'âme du spectacteur qui transforme la catastrophe en un événement sublime, ils se concentrent sur la représentation de l'être humain face à la destruction et la ruine. Le développement des théories du sublime et des passions ainsi que l'épurement de la physionomie formaient les conditions préalables pour cette forme d'expression.

RIASSUNTO

Nell'Inghilterra della fine del XVIII secolo si registrò una notevole diffusione di dipinti raffiguranti catastrofi naturali. Lo sviluppo rapido della scienza e dell'industria comportò una frammentazione del concetto di mondo. La Rivoluzione francese e gli eventi che ne conseguirono, le guerre e l'isolamento economico favorirono un clima di paura. E' possibile però constatare che nelle opere di artisti quali Heinrich Füssli e William Blake, le raffigurazioni di cataclismi naturali e civilizzatori sono quasi del tutto assenti. Certi della convinzione che non la catastrofe in sé ma il suo rispecchiarsi nell'anima dell'osservatore nobilita il terribile evento, essi si concentrano sulla raffigurazione dell'essere umano a cospetto della distruzione e della fine del mondo. Lo sviluppo delle teorie del sublime e dell'affetto come pure l'evoluzione della fisiognomica rappresentavano le condizioni per porre le premesse a tale forma espressiva.

SUMMARY

In England the end of the 18th century showed an increase in the representation of images of catastrophe. Rampant scientific and industrial development had shattered the established image of the world. The French Revolution and the events in its wake – wars and economic isolation – fostered a climate of fear. By contrast, both Henry Fuseli and William Blake rarely dealt in their work with the representation of natural and man-made catastrophes. Convinced that not the catastrophe itself but rather its reflection in the soul of the beholder turns the terrible event into a sublime one, they concentrated on rendering the human figure in the face of destruction and downfall. Further development of the theories of the sublime and of affect as well as the refinement of the physiognomy were the cornerstones of this form of expression.