

Visuelle und verbale Konzeptualisierungen von Trauer in einer Umbruchsituation: Allan Ramsay skizziert sein totes Kind

The British painter Allan Ramsay's physiognomic sketch of his first son, deceased at the age of 14 months in 1741, can provide some insight into the shift of emotional response towards death during the eighteenth century. Although never used for the execution of an autonomous painting according to available visual conventions, Ramsay directed the attention of his conversation partners to the image, apparently in an attempt to claim a stoic firmness of character for himself modelled on prototypes found in the tradition of Italian artistic biographies. While this later response remains within the early modern conventions of emotional restraint, the symbolically ›unframed‹ oil sketch of his dead child belongs to a more individual experience of emotions inspired by Scottish Enlightenment philosophy. For this new experience, however, there was yet no visual language available, as demonstrated in a comparison with the icon of ›sensitivity mourning‹ devised by the American painter Charles Willson Peale a generation later.

L'esquisse physiognomique du peintre britannique Allan Ramsay de son fils mort à l'âge de 14 mois en 1741 offre la possibilité d'observer des changements en réponse aux émotions du deuil pendant le dix-huitième siècle. L'image, soi-même jamais utilisé pour l'exécution d'un tableau autonome en accord avec les conventions iconographiques, est néanmoins au centre d'un discours de l'artiste qui est conçu apparemment pour démontrer la fermeté de son caractère face au mort, inspiré par la tradition italienne des biographies des artistes. Quand ce discours est tout à fait en accord avec les conventions traditionnelles du stoïcisme chrétienne, l'esquisse de l'enfant mort sans aucune référence symbolique semble partager à une nouvelle conception des émotions plus individuelles discuté parmi des philosophes britanniques contemporaines. Dans ce moment, il n'existait pas un langage visuel pour cette expérience nouvelle, en comparaison avec un icône du deuil de la sensibilité comme le tableau conçu par le peintre américain Charles Willson Peale de la génération suivante.

Der Tod eines Menschen, zu dem eine affektive Bindung besteht, war für die Hinterbliebenen wohl zu allen Zeiten eine emotionale Stresssituation, für deren Bewältigung eine Vielzahl unterschiedlicher Trauerrituale und Konzeptualisierungen des Todes vorgehalten worden sind. Die Kulturwissenschaften haben bei der Erforschung der Trauer schon seit langer Zeit den historischen Wandel beschrieben, dem diese Strategien des Umgangs mit intensiven emotionalen Erlebnissen in verschiedenen Gesellschaften unterworfen waren. Während sie früher eine historische Wandelbarkeit nur den symbolischen Formen der Trauerbewältigung unterstellten, gilt dies im Zuge einer Rekonstruktion von historischen ›Gefühlskulturen‹ inzwischen auch für die ihnen zugrundeliegenden Emotionen.¹ Auch im Bereich der Gefühle, die mit der Trauer um einen Verstorbenen verbunden waren, stellte das 18. Jahrhundert in Großbritannien eine ›Sattelzeit‹ dar, in der traditionelle Normen und Verfahren, wie sie sich im Laufe der Frühen Neuzeit herausgebildet hatten, von neuen Erscheinungsformen der Trauerempfindung und des Toten-

1 Für den traditionellen Ansatz steht etwa Philippe Ariès: *Homme devant la mort*. Paris 1977 (dt. *Geschichte des Todes*. München 1980); für eine Historisierung von Emotionen der Trauer vgl. z. B. Norbert Stefenelli: *Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten*. Wien u. a. 1998; Katharina Sykora: *Die Tode der Fotografie. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*. München 2009.

gedächtnisses überlagert und schließlich abgelöst worden sind.² Typisch für eine solche Umbruchsituation sind Momente, in denen die traditionellen Zeichensysteme nicht mehr adäquat erscheinen, ohne daß an ihre Stelle bereits eine neue Repräsentationsweise getreten wäre. Die neue Gefühlserfahrung kann noch nicht artikuliert werden, weil die verfügbaren älteren Konzeptualisierungsangebote dazu nicht geeignet sind.

Ein aufschlußreiches Beispiel für diese symbolische ›Sprachlosigkeit‹ im Umgang mit dem Tod in der eigenen Familie um die Mitte des 18. Jahrhunderts stellt der Moment dar, in dem der britische Künstler Allan Ramsay mit dem Verlust seines ersten, im Alter von nur 14 Monaten verstorbenen Sohnes konfrontiert war. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich der Schotte gerade in London etabliert, ein Atelier im neuen Künstlerviertel um die Piazza von Covent Garden eröffnet und war auf gutem Wege, der erfolgreichste Gesellschaftsporträtist Großbritanniens in der Generation vor Reynolds und Gainsborough zu werden.³ Verglichen mit seinen beruflichen Konkurrenten, die in der Regel dem Handwerkermilieu entstammten, profitierte Ramsay dabei von einer für britische Künstler zu diesem Zeitpunkt noch sehr ungewöhnlichen Bildungsgeschichte. Vor seiner handwerklichen Ausbildung zum Maler hatte er das voruniversitäre Curriculum der High School in Edinburgh abgeschlossen und danach als einer der ersten Künstler aus Großbritannien die *Grand Tour* nach Italien unternommen. In Rom hatte er einige Zeit im Atelier des Barockklassizisten Francesco Imperiali sowie im Aktzeichensaal der dortigen französischen Akademieniederlassung verbracht, so daß er die wachsende Zahl von Auftraggebern für seine Porträts in London und Edinburgh nach seiner Rückkehr aus Italien mit der ausgeprägten Plastizität der Hell-Dunkel-Modellierung und den monumentalen Inszenierungsformeln des italienischen Spätbarocks beeindrucken konnte.⁴ In späteren Jahren trat Ramsay sogar als Autor kunsttheoretischer und philosophischer Essays in Erscheinung, die vieles dem Austausch mit seinen intellektuellen Freundschaften innerhalb der schottischen Aufklärung verdankten.⁵

2 Der Begriff ›Sattelzeit‹ folgt Reinhart Koselleck: »Einleitung«. In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Hg. Reinhart Koselleck, Werner Conze, Otto Brunner. Bd. I. Stuttgart 1972, XIII–XXVII, hier: xv. Zur Veränderung der Trauerkultur in Großbritannien im 18. Jahrhundert allgemein Nigel Llewellyn: *The Art of Death. Visual Culture in the English Death Ritual c. 1500 – c. 1800*. London 1991; Esther Schor: *Bearing the Dead. The British Culture of Mourning from the Enlightenment to Victoria*. Princeton NJ 1994; Ralph Houlbrooke: *Death, Religion, and the Family in England 1480-1750*. Oxford 1998.

3 Seine maßgebliche moderne Biographie und die Grundlage der anschließenden Zusammenfassung ist Alastair Smart: *Allan Ramsay. Painter, Essayist, and Man of the Enlightenment*. New Haven CT, London 1992.

4 Für einen Überblick über sein Werk vgl. Alastair Smart: *Allan Ramsay 1713-1784*. Ausst.-Kat. Edinburgh (Scottish National Portrait Gallery), London (National Portrait Gallery) 1992/93; ders.: *Allan Ramsay. A Complete Catalogue of his Paintings*. New Haven CT, London 1999; Marguerite Droz-Emmert: *Antlitz und Wahrheit. Studien zur Porträtkunst von Allan Ramsay*. Bern 1999.

5 Für die Selbstinszenierung Ramsays als *artiste philosophe* nach dem Vorbild von Maurice Quentin de La Tour vgl. Alexis Joachimides: *Verwandlungskünstler. Der Beginn künstlerischer Selbststilisierung in den Metropolen Paris und London im 18. Jahrhundert*. München, Berlin 2008, 193-215.

Der frühzeitige Tod seines ersten Sohnes muß für den Künstler einen herben Rückschlag bedeutet haben, da er in diesen Namenserben offenkundig alle Hoffnungen auf eine Fortsetzung der Familientradition investiert hatte, auf die der Künstler sehr viel Wert legte. Sein Vater, der ältere Allan Ramsay, Buchhändler, Verleger und Schriftsteller in Edinburgh, hatte sich als Autor des erfolgreichen Schauspiels *The Gentle Shepherd* (1725) und späterer Gedichtbände in literarischen Zirkeln eine landesweite Anerkennung erworben, die sein Sohn in einer Art Familienkult noch lange Zeit wachhielt.⁶ Auch die literarischen Aktivitäten des jüngeren Ramsay, der sich schließlich der Anerkennung von führenden Vertretern der internationalen Aufklärung erfreuen durfte, schlossen an die väterliche Tradition an, für deren Fortführung in der nächsten Generation der Stammhalter hätte eintreten müssen. Als der Junge jedoch im Mai 1741 starb, konnte Ramsay nicht viel mehr tun, als eine visuelle Erinnerung an ihn in einer physiognomischen Ölskizze aufzubewahren.⁷

Diese kleine Ölskizze, die in Ramsays Nachlaßinventar von 1784 dokumentiert ist und sich heute in der National Gallery of Scotland in Edinburgh befindet (Abb. 1), verblieb zeitlebens im Besitz des Künstlers.⁸ Sie zeigt den Kopf des Kindes in einer aufrechten Position vor einem weitgehend leergelassenen Hintergrund ohne jede Andeutung von Raum, abgesehen von einem schmalen schwarzen Konturstreifen, der den Kopfumriß begleitet. Während der Hals nur skizzenhaft angedeutet ist und mit dem Hintergrund verschwimmt, dessen Farbe dem Hautton ähnelt, zeigt die viel detailreichere Wiedergabe der Gesichtszüge eine ausgeprägte Modellierung von Licht und Schatten, die einen prägnanten Effekt räumlicher Tiefe erzeugt. Dieser auf einen modernen Betrachter surrealistisch wirkende Kontrast einer scheinbar im Nichts schwebenden körperlichen Präsenz ist tatsächlich der Funktion von physiognomischen Ölskizzen in der Porträtmalerei seiner Entstehungszeit geschuldet, einem Verfahren, das den Bestellern von Porträts lange Sitzungen im Atelier ersparen sollte. Es ermöglichte die rasche Aufzeichnung der individuellen Gesichtszüge des Modells für eine spätere Verwendung durch den Maler, ohne daß der Kunde während der langwierigen Anfertigung eines Ölgemäldes anwesend sein oder wiederkehren mußte. Der Porträtist übertrug das visuelle Notat später in das ausgeführte Gemälde.⁹ Der Kinderkopf in Edinburgh entspricht Ramsays üblicher Arbeitsweise bei der Herstellung einer solchen Ölskizze von einem lebenden Modell, bei der der Künstler anstelle der häufig verwendeten Bildträger Papier oder Pappe ein Stück Lein-

6 Zu dem Verhältnis der beiden Ramsays vgl. Iain Gordon Brown: *Poet & Painter: Allan Ramsay, Father and Son 1684-1784*. Ausst.-Kat. Edinburgh (National Library of Scotland) 1984/85; ausführliche Biographien des Dichters sind Burns Martin: *Allan Ramsay. A Study of his Life and Works*. Westport CT 1973; Allan H. MacLaine: *Allan Ramsay*. Boston 1985.

7 Taufe und Beerdigung des Kindes sind im Pfarrregister von St. Paul's Covent Garden, London, für den 6. März 1740 und den 6. Mai 1741 heutiger Zeitrechnung dokumentiert; vgl. Smart: *Allan Ramsay. Painter* (= Anm. 3), 298, Anm. 70, und 79.

8 Vgl. Smart: *Allan Ramsay 1713-1784* (= Anm. 4), 171 f., Nr. 431; vgl. auch Smart: *Allan Ramsay. Painter* (= Anm. 3), 75 f.

9 Zum Ursprung der Verwendung von Ölskizzen im Atelierbetrieb des späteren 17. Jahrhunderts zuletzt Ariane James-Sarazin: *Hyacinthe Rigaud (1659-1743). Catalogue raisonné de l'œuvre peint, gravé et dessiné de Hyacinthe Rigaud*. Dijon 2009; vgl. auch J. Douglas Stewart: *Sir Godfrey Kneller and the English Baroque Portrait*. Oxford 1983.



Abb. 1: Allan Ramsay: *Porträt seines Sohnes Allan auf dem Totenbett*, 1741. Öl auf Leinwand, 26 × 23,7 cm. Edinburgh, *The National Gallery of Scotland*. Quelle: Smart: *Allan Ramsay. Painter* (= Anm. 3), Fig. 59.

wand bevorzugte. In der unteren linken Bildecke befinden sich nicht getilgte Spuren des Arbeitsprozesses, kleine Farbfelder, mit deren Hilfe Ramsay die verschiedenen auf der Palette gemischten Brauntöne des Bildes vor ihrer Verwendung testete.¹⁰ Allein dieses Detail zeigt den nicht-autonomen Charakter von Ölskizzen, die lediglich als ein vorbereitendes Hilfsmittel verstanden wurden. Aufgrund dieser Beobachtungen ist es begründet anzunehmen, daß Ramsay ursprünglich die Absicht verfolgt haben muß, diese Studie seines verstorbenen Sohnes zu einem eigenständigen Gemälde auszuarbeiten. Die Ölskizze von 1741 ist jedoch nie für ein postumes Porträt des Kindes verwendet worden, obwohl sie für den Künstler jederzeit greifbar gewesen wäre.

Um zu verstehen, welche Umstände Ramsay mutmaßlich daran gehindert haben könnten, diesen Plan umzusetzen, ist zunächst ein Blick auf die verfügbaren Bildtraditionen für die Repräsentation verstorbener Familienangehöriger erforderlich. Die Darstellungsformel jüngst verstorbener Kinder oder Erwachsener, die auf ihrem Totenbett aufgebahrt gezeigt werden, war in weiten Teilen West- und Mitteleuropas während des 17. Jahrhunderts die dominante Form des bildlichen Totengedächtnisses, da sie mit der Erinnerung an den Verstorbenen zugleich den sozialen Status und die religiöse Glaubensfestigkeit der beauftragenden Familie veranschaulichen konnte. Die frühesten Beispiele für diesen Bildtyp finden sich im späten 16. Jahrhundert in den nördlichen wie südlichen Niederlanden, von wo aus er sich über weite Teile Deutschlands, Frankreichs und Großbritanniens verbreitete, während er im mediterranen Raum, etwa in Spanien oder Italien,

¹⁰ Diese Beobachtung bereits bei Smart: *Allan Ramsay. Painter* (= Anm. 3), 299, Anm. 86.

unbekannt geblieben ist.¹¹ Auf den ersten Blick erscheint diese Ikonographie nicht mehr als eine visuelle Dokumentation der Praxis der Aufbahrung zu sein, der öffentlichen Präsentation des Leichnams im Haus der Angehörigen vor seiner Beerdigung. Wie die Aufbahrung selbst überschritt auch ihre Darstellung im Bild die konfessionellen Grenzen, wurde also sowohl in katholischen wie protestantischen Milieus oder deren verschiedenen Abspaltungen verwendet. Das Porträt eines nicht-identifizierbaren Kindes von der Hand des holländischen Malers Bartholomeus van der Helst, signiert und datiert auf 1645, ist ein charakteristisches Beispiel für diese Bildformel (Abb. 2), auch wenn in den meisten anderen Beispielen der Name des lokalen Malers, der solche wenig prestigeträchtigen Aufträge übernahm, nicht überliefert ist.¹² Helst präsentiert das durch die geschlossenen Augen und die erloschene Fackel auf dem Schoß als verstorben gekennzeichnete Kind in einem horizontal-rechteckigen Format. Der in Lebensgröße dargestellte Körper auf dem Totenbett ist in einer festlichen Aufmachung arrangiert und wird durch das Motiv eines zurückgezogenen Vorhanges dem Betrachter wie in einer Theaterszene vorgeführt. Mit der Beauftragung einer solchen Verbildlichung bestätigten die Angehörigen sich selbst und anderen gegenüber ihre Zuversicht auf Erlösung für den Verstorbenen, die mit der christlichen Vorstellung eines religiös vorbereiteten ›guten Todes‹ verbunden war, so als ob das die Zeit überdauernde Bild diese Erwartung besser garantieren könne als der flüchtige Moment des Aufbahrungsrituals selbst.¹³ Deshalb vermeiden diese Bilder jeden Realismus in der Darstellung des toten Körpers, etwa die Anzeichen eines bereits einsetzenden physischen Verfalls, zugunsten einer artifiziellen Inszenierung. Die Vorführung des ›sozialen Körpers‹ des Verstorbenen war intendiert, nicht die realistische Wiedergabe seines ›natürlichen Körpers‹, so daß sich zugleich eine Gelegenheit für die Demonstration von sozialem Status eröffnete.¹⁴ Für ein verstorbenes Mitglied einer aristokratischen Familie wie Catharina Margaretha van Valkenburg in ihrem postumen Porträt des Malers Jan Thopas von 1682 verweisen die illusionistisch suggerierten teuren Stoffe des Samtvorhangs und der seidenen Bettwäsche wie die Würdeformeln im Repräsentationsporträt auf Stand und Reichtum ihrer Familie.¹⁵

Die Ikonographie des Aufbahrungsbildes erreichte Großbritannien im frühen 17. Jahrhundert durch die Vermittlung holländischer und flämischer Künstlermigranten, die sich

11 Vgl. Andor Pigler: »Portraying the Dead (Painting, Graphic Art)«. In: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 4 (1956), 1-75, hier: 33-43; *Naar het lijk: Het Nederlandse doodsportret 1500 – heden*. Hg. Bert C. Sliggers. Ausst.-Kat. Haarlem (Teylers Museum) 1998; *Pride and Joy: Children's Portraits in the Netherlands 1500-1700*. Hg. Jan Baptist Bedaux. Ausst.-Kat. Haarlem (Frans-Hals-Museum), Antwerpen (Koninklijke Museum voor Schone Kunsten) 2000/01.

12 Das Gemälde heute in Gouda, Stedelijk Museum, vgl. *Naar het lijk* (= Anm. 11), 198 und 212.

13 Vgl. Philippe Ariès: *Bilder zur Geschichte des Todes*. München 1984, 247-271; Llewellyn: *The Art of Death* (= Anm. 2), 28-34; Pascal Dubus: *Qu'est-ce qu'un portrait?* Paris 2006, 77-91.

14 Für diese Begriffsbildung vgl. Llewellyn: *The Art of Death* (= Anm. 2), 46-49; ihr Vorbild ist letztendlich aber Ernst H. Kantorowicz: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton NJ 1957.

15 Das Gemälde heute in Den Haag, Mauritshuis, vgl. *Naar het lijk* (= Anm. 11), 109 f. und 213; Rudi Ekkart: »Portrait of a Deceased Girl«. In: *Mauritshuis in Focus* 22 (2009), 1, 20-26.



Abb. 2: Bartholomeus van der Helst: *Unbekanntes Kind auf dem Totenbett*, 1645. Öl auf Leinwand, 90 × 63 cm. Gouda, Stedelijk Museum. Quelle: *Sliggers: Naar het lijk* (= Anm. 11), 198.

in London ansiedelten, und gehörte bald auch zum Repertoire lokaler englischer Maler in der Provinz.¹⁶ Die meisten dieser oft anonymen Gemälde liegen unterhalb der Aufmerksamkeitsschwelle der Kunstgeschichte, während das am ehesten bekannte Beispiel, Anthonis van Dycks Porträt der verstorbenen Venetia Stanley, Lady Digby, von 1633 wegen des Prestiges des königlichen Hofporträtisten und der politischen Assoziationen, die das Bild mit sich trug, eine Ausnahme darstellt.¹⁷ Trotzdem folgt es im Wesentlichen dem angesprochenen Bildtyp, in diesem Fall für eine erwachsene Frau, wie etwa in einem ähnlichen postumen Gemälde einer Dame von 1621, das dem flämischen Maler Cornelius de Vos zugeschrieben wird.¹⁸ Obwohl die bisherige Forschung zum Totenporträt bestenfalls als erratisch bezeichnet werden kann, zeichnet sich in ihr dennoch ab, daß dieses

16 Vgl. Llewellyn: *The Art of Death* (= Anm. 2), 28-53; *Death, Passion, and Politics. Van Dyck's Portraits of Venetia Stanley and George Digby*. Hg. Ann Sumner. Ausst.-Kat. London (Dulwich Picture Gallery) 1995/96; *Death in England. An Illustrated History*. Hg. Peter C. Jupp, Clare Gittings. Manchester 1999.

17 Vgl. *Van Dyck 1599-1641*. Hg. Christopher Brown, Hans Vlieghe. Ausst.-Kat. Antwerpen (Koninklijke Museum voor Schone Kunsten), London (Royal Academy) 1999, 251-253 (Nr. 69); *Death, Passion, and Politics* (= Anm. 16), 54-68 und 103, Nr. 31.

18 Das Gemälde heute in Rouen, Musée des Beaux-Arts, vgl. *Le dernier portrait*. Hg. Emmanuelle Héran. Ausst.-Kat. Paris (Musée d'Orsay) 2002, 25; *Tableaux flamands et hollandais du musée des Beaux-Arts de Rouen*. Hg. Diederik Bakhuys, Jasper Hillegers, Cécile Tainturier. Ausst.-Kat. Paris (Institut Néerlandais) 2009/10, 179-182, Nr. 47.

ikonographische Schema offenbar zu Beginn des 18. Jahrhunderts zugunsten einer neuen Darstellungskonvention, die den Verstorbenen nun postum im Zustand der Lebendigkeit visualisierte, aus der britischen Kunst verschwunden ist. Die neue Bildpraxis fand ihren Ort in der Gattung des *conversation piece*, des kleinformatischen Gruppenporträts, in dem alle Angehörigen einer Familie zusammenfanden, unabhängig davon, ob sie zur Zeit der Bildentstehung lebten, erst vor kurzem oder sogar bereits seit längerer Zeit verstorben waren.¹⁹ In den früheren Beispielen, wie etwa in William Hogarths Gruppenporträt der Kinder der Hofapothekerfamilie Graham von 1742, sind die verstorbenen von den lebenden Kindern noch durch diskrete allegorische Hinweise auf die verfließende Zeit unterschieden, die später vollständig wegfallen – ein Rückgriff auf die ausgefeiltere Tradition der Vanitas-Emblematik im 17. Jahrhundert.²⁰ Die Ursache für diese Verschiebung der familiären Bildkommemoration von der Aufbahrungsszene zur Erinnerung an den Verstorbenen zu seinen Lebzeiten ist bisher nicht geklärt. Auf jeden Fall aber standen um die Jahrhundertmitte damit zwei verschiedene Darstellungskonventionen für postume Porträts zur Verfügung.

Es bleibt offen, für welche der beiden Bildformeln sich Allan Ramsay bei einer Ausarbeitung der Ölskizze seines toten Sohnes entschieden hätte. Für eine Aufbahrungsszene sprächen die geschlossenen Augen des Kindes, die eindeutig seinen Tod signalisieren. Aber dieses Detail hätte sich bei der Übertragung ins Gemälde ohne weiteres ändern lassen und die aufrechte Position des Kopfes widerspricht dem auch semantisch relevanten horizontalen Format mit der Liegeposition des Körpers in diesem Darstellungsschema. Die Kopfhaltung könnte allerdings auch einem Mangel an Erfahrung mit einem solchen Motiv geschuldet sein, das inzwischen kaum noch verlangt wurde, zumal sie dem Verfahren entspricht, das der Künstler von den Porträts lebender Modelle gewohnt war. Daß sich Ramsay in der Situation für den christlichen Symbolgehalt des »guten Todes« entschieden hätte, erscheint aber auch angesichts seiner jedenfalls später dokumentierten Befürwortung des radikalen Deismus' seines Freundes David Hume oder Voltaires unwahrscheinlich.²¹ Entscheidend ist jedoch die Tatsache, daß Ramsay am Ende keinen der beiden verfügbaren Repräsentationsmodi gewählt hat. Sie eröffnet die Möglichkeit, daß die Skizze als provisorisches Erinnerungszeugnis des verlorenen Kindes für ihn eine autonome

19 Vgl. Kate Retford: »A Death in the Family. Posthumous Portraiture in Eighteenth-Century England«. In: *Art History* 33 (2010), 1, 74-97; zur Gattung des *conversation piece* allgemein Mario Praz: *Conversation Pieces. A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*. London 1971; *The Conversation Piece. Arthur Devis & His Contemporaries*. Hg. Ellen G. D'Oench. Ausst.-Kat. New Haven CT (Yale Center for British Art) 1980.

20 Zu diesem oft diskutierten Bild u. a. *Manners and Morals: Hogarth and British Painting 1700-1760*. Hg. Elizabeth Einberg. Ausst.-Kat. London (Tate Gallery) 1987/88, 140-143; Ronald Paulson: *Hogarth*. Cambridge 1992/93, Bd. 2, 177-179; Judy Egerton: *The British School. National Gallery Catalogues*. London 1998, 134-145.

21 Vgl. etwa den religionskritischen Ansatz von [Allan Ramsay]: *An Essay on the Constitution of England*. London 1765; auch Smart: *Allan Ramsay. Painter* (= Anm. 3), 212-214; dort wird irrtümlich auf eine deutsche Übersetzung hingewiesen (Allan Ramsay: *Versuch über die Constitution von Engelland*. Frankfurt am Main, Leipzig 1767), die sich tatsächlich auf Andrew Michael Ramsay: *An Essay upon Civil Government* [...] London 1722 bezieht.

Qualität besaß, die jeder denkbaren ikonographischen Einbindung mit ihrer symbolischen Einrahmung überlegen war. Es handelte sich um eine situationsspezifische Autonomie, die die auch weiterhin bestehende Funktion von Ölskizzen als Hilfsmittel an sich nicht berührte. Im Unterschied zu den beiden nicht ergriffenen Optionen ihrer Ausarbeitung korrespondierte die mutmaßliche Verwendung dieser Ölskizze im privaten Rückzugsraum von Ramsays Familie mit einer Individualisierung emotionaler Erfahrung, wie sie gleichzeitig etwa von David Hume befürwortet worden ist.²² Daß Ramsay das Projekt nicht einfach nur beiseitegelegt und vergessen hat, wird durch den Umstand bestätigt, daß er die Entstehung der Skizze noch Jahre später in die Konversation mit Gesprächspartnern einführte, die vom Schicksal seiner Familie oder von der Existenz des Bildes ohne seine Initiative keine Ahnung hätten haben können.

Diese Gesprächssituation ist allerdings nur indirekt überliefert. Adressatin des Künstlers war offenbar die Ehefrau von John Stuart, dem 3. Earl of Bute und schottischen Erzieher des zukünftigen Königs George III. Mit dessen Thronbesteigung 1762 wurde John Stuart zum Premierminister und zur Schlüsselfigur für Ramsays Karriere als Hofporträtist des neuen Königspaars. Mary Wortley Montagu, die Countess of Bute, muß die Erzählung an ihre Tochter Lady Louisa Stuart weitergegeben haben, die sie wiederum in einen erhaltenen Brief an eine Freundin aufnahm. Das Gespräch kann frühestens in den Jahren ab 1757 stattgefunden haben, nachdem der Künstler mit den Butes in Kontakt gekommen war, aber der Brief ist undatiert und enthält keine Hinweise auf eine konkrete Gesprächssituation. In der Version, die Lady Louisa in ihren Brief integrierte, berichtet der Künstler, wie er wegen des Verlustes seines kleinen Sohnes in Tränen aufgelöst neben dem Totenbett saß, als er plötzlich das Verlangen verspürte, ein Porträt des toten Kindes anzufertigen. Er begann mit der Arbeit und seine Trauer wich von ihm: »while thoroughly occupied thus, [he] felt no more concern than if the subject had been an indifferent one. All his grief was gone. When he laid down the pencil it returned.«²³ Aus dieser Briefpassage, die keine verallgemeinernde Schlußfolgerung anbietet, ist die Intention von Ramsays Bekenntnis nicht sofort abzulesen. Trotzdem läßt sie sich vor dem Hintergrund der älteren Künstlerbiographik rekonstruieren, da die Anekdote die Fähigkeit des Künstlers in den Mittelpunkt rückt, seine Gefühle der Trauer für die Zeit der Herstellung des Bildes zu suspendieren. Auf diese Weise konnte er sich in eine Traditionslinie von Künstlern einreihen, die nach Ausweis der italienischen Kunstliteratur ihre Charakterstärke im Angesicht ähnlicher Schicksalsschläge auf dieselbe Art und Weise unter Beweis gestellt hatten. Offensichtlich wollte Ramsay als ein Mann wahrgenommen werden, der seine Empfindungen selbst in einer Extremsituation im Zaum halten konnte und damit bewies, daß er den moralischen

22 Vgl. Edward Craig: *David Hume. Eine Einführung in seine Philosophie*. Frankfurt am Main 1979; Peter Jones: »David Hume«. In: *A Hotbed of Genius. The Scottish Enlightenment, 1730-1790*. Hg. David Daiches. Edinburgh 1986, 42-67; Alexander Broadie: *The Scottish Enlightenment. The Historical Age of the Historical Nation*. Edinburgh 2001, 113-126.

23 *Letters of Lady Louisa Stuart to Miss Louisa Clinton*. Hg. James A. Home. Edinburgh 1901-03, Bd. 2, 306, Nr. CXXXII; vgl. auch Smart: *Allan Ramsay. Painter* (= Anm. 3), 75 f.; ders.: *Allan Ramsay. A Complete Catalogue* (= Anm. 4), 171 f., Nr. 431.

Standards der klassischen Affektenlehre Folge zu leisten vermochte, die gegen die Selbstauflösung in übermäßiger Trauer ein Verhaltensideal der Selbstkontrolle einforderte.²⁴

Obwohl sie aus einer Aneinanderreihung von einzelnen Künstlerbiographien bestand, war die frühneuzeitliche Kunstliteratur nicht auf individualisierte Lebensbeschreibungen im modernen Sinne ausgerichtet, sondern wollte ihre Protagonisten als exemplarische Verkörperungen eines idealen Künstlerbegriffs präsentieren, gelegentlich auch durch abschreckende Beispiele fehlgeleiteter Künstlerschaft pointiert, die zusammen den Leser letztlich von der Nobilität der bildenden Künste überzeugen sollten. Deshalb finden sich in diesen stark fikionalisierten Künstlerviten die immer gleichen narrativen Versatzstücke, von Biographie zu Biographie wiederkehrende Erzählmotive mit parabelhafter Aussage.²⁵ Allerdings gehörte das postume Porträt des eigenen Kindes als Bestätigung der Kontrolle über intensive Gefühle nicht zu den häufig verwendeten Topoi dieser Literatur. Doch enthält bereits das Modell der Gattung, Giorgio Vasaris Sammlung italienischer Künstlerbiographien, an prominenter Stelle ein Beispiel in der Lebensbeschreibung des im späteren 15. Jahrhundert in Umbrien und der Toskana tätigen Malers Luca Signorelli, das in beiden Ausgaben von 1550 und 1568 enthalten ist.²⁶ Laut Vasari soll Signorelli, als einer seiner Söhne während eines Aufenthaltes in Cortona überraschend starb, ein Porträt von ihm angefertigt haben, das er nur herstellen konnte, weil er die Gefühle der Trauer für die Zeit der Ausführung zurückstellen konnte. Der Maler habe seinen Sohn so stark geliebt, daß er den schönen jugendlichen Körper von allen Kleidern entblößen ließ, und »con grandissima constanza d'animo senza piangere o gettar lacrima lo ritrasse, per vedere sempre che volesse, mediante l'opera delle sue mani, quello che la natura gli aveva dato e tolto la nimica fortuna.«²⁷ Offensichtlich verwendete Vasari die Anekdote, um seinem Protagonisten einen erfolgreichen Charaktertest zuschreiben zu können. Die moderne Forschung hat deshalb ihren Wahrheitsgehalt als biographisches Faktum zu Recht bestritten, auch weil

24 Einen Überblick über die klassischen Affektenlehren bietet das *Handbuch Klassische Emotions-theorien. Von Platon bis Wittgenstein*. Hg. Hilge Landweer, Ursula Renz, Alexander Brungs. Berlin 2008.

25 Grundlegend für die Identifikation dieser Topoi bleibt Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Wien 1934; für ihre rhetorische Funktion vgl. u. a. Patricia Lee Rubin: *Giorgio Vasari: Art and History*. New Haven CT, London 1995, 287-320; in Bezug auf Negativstereotype z. B. auch Jan Ameling Emmens: *Rembrandt en de regels van de kunst*. Utrecht 1968, 28-45.

26 Vgl. Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Hg. Rosanna Bettarini, Paola Barocchi. Florenz 1966-87, Bd. 3, 637 f.; vgl. auch Pascal Dubus: *L'art et la mort. Réflexions sur les pouvoirs de la peinture à la Renaissance*. Paris 2006, 64-66.

27 Das Zitat folgt der 2. Ausgabe von 1568, vgl. Vasari: *Le vite* (= Anm. 26), Bd. 3, 637; dt. Übersetzung nach Giorgio Vasari: *Das Leben des Paolo Uccello, Piero della Francesca, Antonello da Messina und Luca Signorelli*. Übers. Victoria Lorini. Berlin 2012, 91-93: »[In seinem Schmerz ließ Luca ihn nackt ausziehen] und malte mit größter seelischer Gefäßtheit, ohne auch nur eine Träne zu vergießen, sein Porträt, um durch seiner Hände Werk immer, wenn er das wünschte, denjenigen sehen zu können, den die Natur ihm geschenkt und das grausame Schicksal ihm entrissen hatte.«

Porträts von Verstorbenen in der italienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts außergewöhnlich selten und in der von Vasari beschriebenen Weise unvorstellbar sind.²⁸

Für die Aneignung durch Ramsay ist die historische Authentizität der Vasari-Anekdote jedoch irrelevant. Sie bot ihm wie zuvor Vasari die Gelegenheit zu einem Tugendexempel, dessen Stoßrichtung im Kontrast zu einem anderen Künstler noch deutlicher hervortritt, der sich in einer ähnlichen Situation als unfähig erwies, seine intensiv erlebte Trauer zu kontrollieren. Über den venezianischen Maler Jacopo Tintoretto wird berichtet, daß er seine Tochter und Schülerin Marietta über alle Maßen liebte, so daß er seinen Verstand verloren habe, als sie 1590 im Alter von 30 Jahren überraschend starb.²⁹ Laut seinem Biographen Carlo Ridolfi, dem Autor einer Vitensammlung venezianischer Künstler aus dem 17. Jahrhundert, war der Künstler so niedergeschlagen von diesem Verlust, daß er für längere Zeit nicht mehr arbeiten konnte: »La pianse amaramente il Padre come parte delle viscere sue, e se ne condolse per molto tempo con continue lacrime, e fecela seppellire in Santa Maria dell'horto nell'arca già detta del suocero suo.«³⁰ Unter diesen Umständen war an ein Porträt der toten Tochter nicht zu denken. Zwar bleibt Ridolfis Bericht in Hinblick auf die moralische Bewertung seines Protagonisten an dieser Stelle zurückhaltend, aber die offenkundige Unfähigkeit Tintoretts, seine Gefühle im Zaum zu halten, korrespondierte mit anderen Urteilen über den Künstler, den seine frühen Biographen einschließlich Ridolfi auch allgemein als emotional instabil charakterisierten.³¹ Er verkörperte durch sein affektgesteuertes Verhalten gewissermaßen das irrationale Gegenbild zu der von Signorelli demonstrierten Tugend.

Ramsays Mitteilung, auf welche Weise er seinen verstorbenen Sohn porträtieren konnte, schreibt sich in diese traditionelle Auffassung vom richtigen Umgang des Künstlers mit seinen Gefühlen ein. Denn auch Ramsay wollte die autobiographische Erzählung wie seine literarischen Vorbilder für einen Statusgewinn nutzen. Zumindest konnte er von seinen aristokratischen Zuhörern erwarten, daß sie dieses Wertesystem teilen würden, in dem die Suspendierung der Trauer im Augenblick höchster emotionaler Belastung als Indiz rationaler Selbstbeherrschung gelesen wurde. Gemessen an der nicht ausgearbeiteten Skizze, die am Ausgangspunkt seiner Erzählung stand, erscheint Ramsays retrospektive Konzeptualisierung jedoch inadäquat. Sie ist nicht in der Lage, die Gemengelage zu beschreiben, in der aus einem arbeitstechnischen Hilfsmittel ein autonomes Bild werden konnte, das jeder

28 Vgl. Antonio Paolucci: *Luca Signorelli*. Mailand 1990, 66 f.; Lawrence B. Kanter, Tom Henry: *Luca Signorelli. The Complete Paintings*. London 2002, 142 f., Nr. XIV.

29 Vgl. Carlo Ridolfi: *Le maraviglie dell' arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* [Venedig 1648]. Hg. Detlev Freiherr von Hadeln. Berlin 1914-24, Bd. 2, 79, s. v. »Marietta Tintoretta; vgl. auch Melania G. Mazzucco: *Jacopo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*. Mailand 2009, 534-536.

30 Ridolfi: *Le maraviglie* (= Anm. 29), 79; dt. Übersetzung des Verf.: »Der Vater weinte über ihren Tod so bitterlich, als ob er einen Teil seiner inneren Organe verloren hätte, und konnte sich lange Zeit vor lauter Tränen nicht trösten und ließ sie [schließlich?] im Grab seines Schwiegervaters in Santa Maria dell'Orto beisetzen.«

31 Vgl. Anna Laura Lepschy: *Tintoretto Observed. A Documentary Survey of Critical Reactions from the 16th to the 20th Century*. Ravenna 1983; Maria H. Loh: »Death, History, and the Marvellous Lives of Tintoretto«. In: *Art History* 31 (2008), 5, 665-690.

verfügbaren symbolischen Rahmung in der Ikonographie des postumen Porträts überlegen war. Die Skizze stellte dagegen die Individualität des verstorbenen Kindes und der emotionalen Beziehung zu ihm in den Mittelpunkt. Genauso wie die verfügbaren Bildformeln ungeeignet erschienen, die eigene emotionale Erfahrung zu repräsentieren, fehlte auch auf der diskursiven Ebene ein Erzählmodell, das diese neue Sensibilität kommunizierbar gemacht hätte. Insofern war der Rückgriff auf die klassische Affektenlehre nicht nur ein taktisches Manöver, sondern eine Notlösung, ähnlich wie die Belassung der Ölskizze in ihrem provisorischen Zustand. Es ist sicher kein Zufall, daß der Umstand des niemals vollendeten Gemäldes in der überlieferten Konversation ausgeblendet blieb.

Erst die Aufwertung des Gefühlsausdruckes im Zuge der Empfindsamkeit im späteren 18. Jahrhundert brachte zunächst einen neuen Diskurs und schließlich auch eine neue Bildformel hervor, die im Todesfall eine starke emotionale Reaktion gegenüber der Affektkontrolle privilegierte.³² Dieser Prozeß läßt sich an den verschiedenen Anläufen ablesen, die ein Maler der folgenden Generation bei der Verbildlichung eines Verlustes in der eigenen Familie unternahm, bis er eine geeignete, den neuen Anforderungen entsprechende Lösung gefunden hatte. Charles Willson Peale, der zunächst in der Hafenstadt Annapolis und seit 1775 in Philadelphia arbeitete, erlebte die Transition der britischen Kolonien in Nordamerika in ein eigenständiges Land, während er diese neue Darstellungskonvention entwickelte. Als seine dritte Tochter Margaret 1772 nur wenige Monate nach ihrer Geburt verstarb, hatte er zunächst ein Aufbahrungsbild angefertigt, das in dem dafür typischen horizontalen Format allein das tote Kind auf dem Sterbebett präsentierte (Abb. 3).³³ Es handelt sich um eine minutiöse Darstellung aller Einzelheiten des Vorganges, von dem Band, mit dem die Arme an den Körper gebunden waren, bis zu dem um den Kopf gewickelten Schal, mit dem das Auffallen des Mundes verhindert werden sollte. Dieser für die europäischen Vorbilder ungewöhnliche Realismus war typisch für die amerikanische Malerei der Kolonialzeit, in der auch die Praxis des Aufbahrungsbildes selbst lange nach ihrer Aufgabe in Großbritannien fortgeführt wurde. So verwendeten Amerikaner noch um 1800 kleine Porträtmedaillons mit einer auf den Kopf reduzierten Totenbett-Darstellung verstorbener Angehöriger, die wie Amulette an einer Kette um den Hals getragen werden konnten – eine Praxis, die aus dem Großbritannien des 17. Jahrhunderts bekannt ist.³⁴ Obwohl es

32 John Mullan: *Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century*. Oxford, 1988; Graham John Barker-Benfield: *The Culture of Sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*. Chicago IL, London 1992; Ildiko Csengai: *Sympathy, Sensibility, and the Literature of Feeling in the Eighteenth Century*. Basingstoke 2012.

33 Das Gemälde heute in Philadelphia, Museum of Art, vgl. *Charles Willson Peale and His World*. Hg. Edgar P. Richardson, Brooke Hindle, Lillian B. Miller. Ausst.-Kat. New York (Metropolitan Museum) 1982, 66; Sidney Hart: »Charles Willson Peale and the Theory and Practice of the Eighteenth-Century American Family«. In: *The Peale Family. Creation of an American Legacy, 1770-1870*. Hg. Lillian B. Miller. Ausst.-Kat. Philadelphia (Museum of Art) 1996/97, 101-117, hier: 107 f.

34 Vgl. *Love and Loss. American Portrait and Mourning Miniatures*. Hg. Robin Jaffee Frank. Ausst.-Kat. New Haven CT (Yale University Art Gallery), Charleston SC (Gibbes Museum of Art) 2000/01; für britische Vorbilder vgl. z. B. die Miniatur von Peter Oliver nach Van Dycks *Lady Digby* in: *Death, Passion, and Politics* (= Anm. 16), 96, Nr. 33.



Abb. 3: Charles Willson Peale:
Rachel Weeping, 1772-1776. Öl
 auf Leinwand, 94,3 × 81,9 cm.
 Philadelphia, Philadelphia
 Museum of Art. Quelle:
 Miller: *The Peale Family*
 (= Anm. 33), 108.

sich für Peale also nicht um einen obsolet gewordenen Bildtyp handelte, war er mit dem Ergebnis seiner Aufbahrungsszene unzufrieden, da sie keine Aussage über die mit dem Verlust des Kindes einhergehenden Empfindungen transportieren konnte. Er überarbeite das Gemälde deshalb zu einem nicht genau bekannten Zeitpunkt vor 1776 grundsätzlich, indem er es durch eine Anstückung zu einem etwa doppelt so großen Hochformat erweiterte, um die Darstellung seiner Ehefrau Rachel hinzufügen zu können, die am Totenbett der Tochter sichtbar mit den Tränen ringt.³⁵ Im Ergebnis dominiert die Gestalt der Mutter das Gemälde so stark, daß der heute geläufige Titel *Rachel Weeping* den Anlaß der Trauer beinahe zum Verschwinden bringt. In Kenntnis der zeitgenössischen Literatur der britischen *sensibility* hatte Peale das Bild in eine paradigmatische Ikone der Empathie verwandelt, für die der Hinweis auf die christliche Erlösungshoffnung nun gegenüber der Betonung der emotionalen Anteilnahme der Familie und ihrem expressiven Leidensausdruck zurücktreten mußte. Aufgrund der Geschlechterstereotype dieser Literatur war es die Mutter, die die emotionale Kälte der Aufbahrungsszene ausgleichen sollte. Mit ihrem ›himmelnden‹ Blick griff Peale auf eine Formel der barocken Heiligenikonographie zurück,

35 Die noch heute am Original sichtbare Veränderung dokumentiert durch Peales Bericht über die Reaktion eines Atelierbesuchers im Jahre 1776, vgl. *The Selected Papers of Charles Willson Peale and his Family*. Hg. Lillian B. Miller, Sidney Hart, Toby A. Appel. New Haven CT 1983-96, Bd. 1, 193.

deren religiöse Semantik als Zeichen für die Gewißheit der eigenen Aufnahme in den Himmel in der neuen Funktionalisierung als Wunsch für das Kind noch durchscheint.³⁶ Trotz seines innovativen Aussagegehaltes ist *Rachel Weeping* eine konventionelle Bilderfindung, die für eine vorab literarisch kodifizierte Idee ein geeignetes Repertoire von Darstellungsmöglichkeiten aus der traditionellen Ikonographie zusammenführt.

Im Vergleich zu Peales endgültiger Version wirkt Allan Ramsays Ölskizze des verstorbenen Sohnes wie ein ungleich spontanerer und authentischerer Ausdruck elterlicher Gefühle, da sie ganz unvermittelt aus der Situation heraus entstanden zu sein scheint, in der man sich noch nicht auf einen neuen, 1776 weitgehend etablierten Diskurs über die angemessene Reaktion der Eltern verlassen konnte. Folgte Ramsays eigene Erläuterung der Bildentstehung noch einem frühneuzeitlichen Verhaltenskodex, wie er in der Tradition italienischer Künstlerviten vorgebildet war, so gehörte seine mutmaßliche private Verwendung der Ölskizze in ein viel moderneres Umfeld der Aufwertung emotionaler Erfahrungen im Rahmen der schottischen Aufklärung und der Philosophie des *moral sense*, wie sie sich Mitte des 18. Jahrhunderts abzeichnete. Daß Ramsay mit diesem Diskurs vertraut war, bestätigen seine Bekanntschaft mit David Hume und seine eigenen philosophischen Schriften. In ihnen erweist sich der Künstler deutlich von Humes Insistenz auf Erfahrung und Beobachtung, seiner Ablehnung metaphysischer Spekulation und seiner Kritik jedweder religiöser Dogmatik geprägt. Schon in seinen ersten beiden, 1753 und 1755 noch anonym publizierten kunsttheoretischen Texten entwickelt Ramsay eine Ästhetik der Natürlichkeit, deren Bewertungsmaßstäbe sich unmittelbar aus der Alltagserfahrung ableiten lassen sollen.³⁷ Im Kern ist dies eine Übersetzung von Humes Empathie-Begriff von der moralischen auf die ästhetische Ebene. Daran gemessen machte gerade die Unmittelbarkeit der ein Jahrzehnt zuvor entstandenen Ölskizze ihre Überlegenheit gegenüber jedweder Bildkonvention aus und qualifizierte sie als authentisches Erfahrungsäquivalent der Trauer. Die Unmöglichkeit der Ausarbeitung der Skizze zu einem Gemälde, das diese Eigenschaft hätte bewahren und zugleich verallgemeinern können, signalisiert Ramsays Position auf der Kante eines Umbruchs, während Peales Antwort auf dieselbe Herausforderung bereits diesseits der angesprochenen Zäsur liegt.

Alexis Joachimides, Kassel

36 Vorbilder können Reproduktionsstiche nach Gemälden des Bologneser Barockmalers Guido Reni geliefert haben, für deren Rezeption im 18. Jahrhundert vgl. Paul J. C. M. Franssen: »Lovelier in Her Tears. The Crying Gypsy Girl and other Fairy Weepers«. In: *Word and Image Interactions. A Selection of Papers given at the Second International Conference on Word & Image, University Zurich 1990*. Hg. Martin Heuser. Basel 1993, 159-172.

37 Vgl. [Allan Ramsay:] *An Essay on Ridicule*. London 1753; [Allan Ramsay:] *The Investigator. Number CCCXXII. To be continued Occasionally [A Dialogue on Taste]*. London 1755. Zur Zuschreibung der anonymen Texte und ihrer Editions-geschichte vgl. Iain Gordon Brown: »The Pamphlets of Allan Ramsay the Younger« In: *The Book Collector* 37 (1988), 1, 55-85.