

Verwirrung, Schwindel, Herzklopfen Januarius Zick malt das Erleuchtungserlebnis von Jean-Jacques Rousseau

Eine Kupfertafel von der Hand des Januarius Zick hält ein zentrales Ereignis der französischen Aufklärung fest, das im kollektiven Gedächtnis des 18. Jahrhunderts festverankert war (Abb. 1). Allein von Januarius Zick ist jedoch seine visuelle Umsetzung bekannt:¹ Das Gemälde zeigt die schicksalsträchtige Wende im Leben des Jean-Jacques Rousseau, die ihn zum wirkmächtigen Philosophen² und Zivilisationskritiker machen sollte. Das Erleuchtungserlebnis, so will es die von Rousseau selbst verbreitete Legende, traf ihn ohne sein Zutun und gegen seinen Willen – die Fiktionalität der Anekdote erkannten allerdings schon seine Zeitgenossen.³ Rousseau beschreibt den kathartischen Augenblick, der ihn im Jahre 1749 im Wald von Vincennes ereilt haben soll, in einer medizinisch anmutenden Schilderung als einen körperlichen und geistigen Zusammenbruch: »Ich besuchte Diderot, der damals in Vincennes gefangensaß. Ich hatte ein Heft des *Mer-*

cure de France in der Tasche, in dem ich unterwegs zu blättern anfang. Ich stoße auf die Frage der Akademie zu Dijon [...]. Hat jemals etwas einer schnelleren Eingebung geglichen, so war es die Bewegung, welche in mir vorging, als ich diese Frage las. Auf einmal fühle ich, daß mein Geist von tausend Lichtern geblendet wird, ganze Massen lebhafter Gedanken stellen sich ihm mit einer Gewalt und in einer Unordnung dar, die mich in eine unaussprechliche Verwirrung versetzt; meinen Kopf ergreift ein Schwindel, welcher der Trunkenheit gleicht. Ein heftiges Herzklopfen bedrängt mich, will mir die Brust sprengen; da ich gehend nicht mehr atmen kann, lasse ich mich am Fuß eines Baumes am Wege hinsinken und bringe eine halbe Stunde dort in einer Erregung zu, daß ich beim Aufstehen den ganzen Vorderteil meiner Weste mit Tränen durchnäßt finde, ohne gefühlt zu haben, daß ich welche vergoß.«⁴

¹ Januarius Zick (München 1730–1797 Ehrenbreitstein), *Rousseaus Erleuchtungserlebnis*, Öl auf Kupfer, 47,4 × 38 cm, signiert und datiert: »ja:Zick f. 1757« (?), Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, Inv. 572. Zu dem Gemälde vgl. Othmar Metzger, *Januarius Zick. Datierete und datierbare Gemälde*, München 1981, 36 (Kat. 10); Ausst.-kat. *Januarius Zick und sein Wirken in Oberschwaben*, hrg. v. Brigitte Reinhardt, Ulmer Museum, München 1993, 108f. (Kat. 31); Josef Straßer, *Januarius Zick. 1730–1797. Gemälde, Graphik, Fresken*, Weissenhorn 1994, 428f. (Kat. G 414); Gisold Lammel, *Kunst im Aufbruch. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes*, Stuttgart 1998, 42f. – An dieser Stelle sei Eva Hausdorf und Claus Zittel sehr für ihre kritische Lektüre und wertvollen Hinweise gedankt.

² Die Verwendung des Begriffs »Philosoph« folgt hier der im 18. Jahrhundert vor allem für die führenden *hommes de lettres* üblichen Bezeichnung »philosophe« als einem gesellschaftlich engagierten Aufklärer mit humanitärem Anspruch; vgl. Claudia Denk, *Artiste, citoyen & philosophe: der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*, München 1998, 26ff.

³ Vgl. Jean-François Marmontel, *Œuvres complètes*, 13 Bde., Paris 1819–1820, Bd. 1 (1819), 223. Zu der

Stelle bei Marmontel siehe unten. – Zu dem Erleuchtungserlebnis in Vincennes vgl. zusammenfassend Renato Galliani in: *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, hrg. v. Raymond Trousson u. Frédéric S. Eigeldinger, Paris 1996, s. v. Illumination de Vincennes, 435–436, sowie Jean-Jacques Rousseau, *Schriften*, 2 Bde., hrg. v. Henning Ritter, München/Wien 1978, Bd. 1, 7ff. Zu den *Confessions* als überaus kunstvolles Gewebe von Wahrheit und Erdichtetem vgl. Madeleine B. Ellis, *Rousseau's Venetian Story. An Essay upon Art and Truth in Les Confessions*, Baltimore 1966; Johan H. Huizinga, *The Making of a Saint. The Tragi-Comedy of Jean-Jacques Rousseau*, London 1976; Huntington Williams, *Rousseau and Romantic Autobiography*, Oxford 1983.

⁴ »J'allais voir Diderot alors prisonnier à Vincennes; j'avois dans ma poche un Mercure de France que je me mis à feuilleter le long du chemin. Je tombe sur la question de l'Académie de Dijon qui a donné lieu à mon premier écrit. Si jamais quelque chose a ressemblé à une inspiration subite, c'est le mouvement qui se fit en moi à cette lecture: Tout à coup je me sens l'esprit ébloui de mille lumières; des foules d'idées vives s'y présenterent à la fois avec une force et une confusion qui me jetta dans un trouble inexprimable; je sens ma tête prise par



1. Januarius Zick, *Rousseaus Erleuchtungserlebnis*, um 1770/71. Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen

Bei der Frage der Akademie von Dijon,⁵ die den Philosophen derartig verstörte, handelt es sich, das ist lange bekannt, um die Preisaufgabe für das Jahr 1750: »Le rétablissement des sciences et des arts a-t-il contribué à épurer les mœurs?« – »Hat das Wiederaufblühen der Wissenschaften und Künste zur Läuterung der Sitten beigetragen?« Im Zuge des Kultur- und Fortschrittsoptimismus des 18. Jahrhunderts war zu erwarten, daß diese Frage nach der positiven Wirkung von Kunst und Wissenschaft seit der Renaissance nur mit »Ja« beantwortet werden könnte. Rousseau sollte auf die Frage jedoch mit »Nein« antworten und seine Position entsprechend anti-aufklärerisch formulieren. Er reagierte auf die Frage mit seinem *Discours sur les Sciences et les Arts*,⁶ der ihm den ersten Preis der Akademie einbrachte und als sein philosophisches Gründungsmanifest gelten kann. Für den Philosophen bedeuteten das Erleuchtungserlebnis und die Abfassung seiner Abhandlung jedoch zugleich, wie er etwa in den *Confessions* immer wieder beteuern wird, den negativen Wendepunkt seines Lebens, da er sich mit diesem ersten *Discours* an die Öffentlichkeit

begeben hatte. Die Öffentlichkeit war für Rousseau, so stellte er es in seiner Selbstinszenierung zumindest immer dar, behaftet mit sittlichem Verfall und Korruption; die Tatsache, daß viele seiner Werke von seinen Zeitgenossen mißverstanden wurden, war dafür nur ein weiterer Beweis.

Januarius Zick zeigt Rousseau am Fuße eines Baumes niedergesunken, sein tränennasses Hemd betrachtend. In der Linken hält er als Verweis auf den Auslöser des Zusammenbruchs den *Mercur de France*. Rousseau ist bei Zick in armenische Tracht gekleidet, die dieser sich kurz nach 1749 anfertigen ließ und zunächst nur auf Reisen, nach 1762 ständig trug.⁷ Bemerkenswert daran ist, daß der Maler über die besondere Art der Kleidung des Philosophen informiert war; es ist anzunehmen, daß er sich dabei an den Rousseau-Bildnissen der Zeit orientierte, etwa dem von Allan Ramsey angefertigten Portrait (Abb. 2). Dies liefert erste Anhaltspunkte zum *terminus post quem* von Zicks Gemälde.⁸ Andere Details in Zicks Werk sind weniger historisch genau zu nennen als der Erfindung des Malers zuzuschrei-

un étourdissement semblable à l'ivresse. Une violente palpitation m'opprime, soulève ma poitrine; ne pouvant plus respirer en marchant, je me laisse tomber sous un des arbres de l'avenue, et j'y passe une demi heure dans une telle agitation qu'en me relevant j'aperçus le devant de ma veste mouillé de mes larmes sans avoir senti que j'en repandois.« zit. n. Renato Galliani, *Rousseau, le luxe et l'idéologie nobiliaire. Étude socio-historique*, Oxford 1989, 18.

5 Zur Akademie von Dijon vgl. Daniel Roche, *Le siècle des lumières en province: académies et académiciens provinciaux, 1680–1789*, 2 Bde., Paris 1978 sowie Cecilia Hurley in: Ausst.-kat. *Jean-Jacques Rousseau face aux arts visuels. Du premier Discours au Rousseauisme (1750–1810)*, Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire, Neuchâtel 2001, 31f. (Kat. 1), wo die wichtige Rolle betont wird, die die Wettbewerbe für das Selbstverständnis der Akademien bedeuteten. Dort auch Bemerkungen zur Publikations- und Wirkungsgeschichte des *Mercur de France*.

6 Titel der Erstausgabe 1750: *Discours qui a remporté le prix à l'Académie de Dijon. En l'année 1750. Sur cette Question proposée par la même Académie: Si le rétablissement des Sciences et des Arts a contribué à épurer les mœurs. Par un citoyen de Genève*. Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Schriften zur Kulturkritik. Über Kunst und Wissenschaft (1750). Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen (1755)* (Philosophische Bi-

bliothek, 243), eingel., übers. u. hrg. v. Kurt Weigand, Hamburg 21971. Zur Rezeption des ersten *Discours* in Deutschland vgl. Claus Süßenberger, *Rousseau im Urteil der deutschen Publizistik bis zum Ende der Französischen Revolution. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte*, Bern/Frankfurt am Main 1974. Die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel *Abhandlung, ob die Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste etwas zur Läuterung der Sitten beygetragen habe*, übers. v. Johann Daniel Titius, Leipzig 1752.

7 Vgl. die Bildbeispiele in Ausst.-kat. *C'est la faute à Rousseau. Révolution, Romantisme, République. L'Image de Jean-Jacques Rousseau*, Chambéry, Musée Savoisien/Genf, Musée d'Art et d'Histoire, s. l. 1989, Kat. 5–12, 26, 27.

8 Othmar Metzger, Ein Anachronismus bei Januarius Zick (1730–1797), in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 3, 1987, 273–274. Metzgers Datierungsvorschlag »nach 1782« aufgrund der erst dann erfolgten Publikation der *Confessions*, in denen das Vincennes-Erlebnis geschildert wird, ist abzulehnen, da sich die detailliertere Schilderung des Ereignisses, an der sich Zick orientiert, in den Briefen an Malesherbes (1762) findet. Da diese bald darauf kursierten, liefert dieses Datum gemeinsam mit der ab diesem Zeitpunkt ständig getragenen armenischen Tracht den spätest anzunehmenden *terminus post quem*.



2. Allan Ramsey, *Jean-Jacques Rousseau in armenischer Tracht*, 1766. Edinburgh, National Gallery of Scotland

ben. So geben bei Zick Fichten im Mittelgrund den Blick frei auf eine hügelige Landschaft unter heiterem Himmel, während in Vincennes eigentlich zu dieser Zeit vier Reihen von Ulmen standen.⁹ Doch auch Rousseau selbst war bezüglich der Angabe, unter welchem Baum sein Erleuchtungserlebnis stattgefunden hatte, nicht präzise: War es in den Briefen von 1762 schlicht ein nicht näher spezifizierter Baum (»arbre«), so machte er aus diesem in der erneuten Erwähnung des Ereignisses in den *Confessions* eine symbolträch-

tige Eiche (»chêne«).¹⁰ Auch die offensichtlichen Abweichungen in der gemalten Architektur verweisen darauf, daß Zick Vincennes nicht aus eigener Anschauung kannte, sondern sich für die Charakterisierung des Ortes des Geschehens seiner Imagination bediente: Das Gebäude, das am Ufer eines idyllischen Sees steht, soll – trotz seines differierenden Aussehens – das Château de Vincennes mit dem Donjon bezeichnen, wo Diderot unter Arrest stand.¹¹ Konsequenterweise läßt Zick das Inspirationserlebnis des »homme de la nature« in der Natur selbst stattfinden, relativ gesehen fernab von menschlicher Zivilisation. Einziger Zeuge ist Rousseaus Hund, den der Dichter immer wieder als gänzlich unerzogenen, unverbildeten und damit idealen Begleiter schildert.¹²

Dieses intime Erlebnis seiner dichterischen und philosophischen Eingebug hat Rousseau, immer bedacht auf den Eindruck, den er gegenüber der von ihm verachteten Gesellschaft machte, nicht etwa in geheimen Tagebüchern festgehalten. Das angeführte Zitat stammt aus den erst zwölf Jahre später, im Jahre 1762, verfaßten Briefen Rousseaus an den Leiter der obersten Zensurbehörde, Chrétien Guillaume de Lamoignon de Malesherbes (1721–1794). Im zweiten dieser vier Briefe schildert er den Augenblick der Inspiration im Park von Vincennes, der für ihn zum Auslöser für die Abfassung des *Discours sur les Sciences et les Arts* werden sollte. Rousseau verfolgt mit den in melancholischer Stimmung abgefaßten Briefen an Malesherbes den Zweck, seinen Charakter zu zeichnen und die Beweggründe seines Handelns darzulegen. Er stellt sich als von

⁹ Vgl. Galliani (wie Anm. 4), 31.

¹⁰ Vgl. Galliani (wie Anm. 4), 45–46 zur Eiche als Symbol der Kraft und Weisheit sowie der Verbindung zwischen Himmel und Erde.

¹¹ Vgl. die Abbildung des »Schloß von Vincennes« von John Hill nach John Claude Nattes, *Le château de Vincennes*, Radierung, in: *Versailles, Paris, et Saint-Denis* [...], London 1805, Pl. 36 (abgebildet in: *Rousseau face aux arts visuels* [wie Anm. 5], 33 [Kat. 2]).

¹² So heißt es im dritten Brief an Malesherbes: »Mein Hund selbst war mein Freund, nicht mein Sklave, unser Wille war immer derselbe und niemals hat er

mir gehorcht.« zit. n. Rousseau, *Schriften* (wie Anm. 3), Bd. 1, 490.

¹³ Cecilia Hurley in: *Rousseau face aux arts visuels* (wie Anm. 5), 32–36, hier 34 (Kat. 2). Diese für die Datierung des Ereignisses äußerst wichtige Belegstelle entgeht Galliani (wie Anm. 4). Interessanterweise legt Marmontel in seinem polemisch vorgetragenen Lob von Bastille und Château de Vincennes als »Parnasse français« dem Lieutenant de Police die Worte in den Mund, mit denen er Diderot an Rousseaus Illumination erinnert: »Car enfin, Monsieur, si je [Lieutenant de Police, I. W.] n'avais pas mis M. Diderot à Vincennes, M. Rousseau aurait-il eu la pensée de venir se

der Welt mißverstanden und auf wohlwollende Aufnahme und Unterstützung von Malesherbes hoffend dar. Rousseaus Briefe kursierten bald in Abschriften und verbreiteten das Vincennes-Erlebnis als konstituierendes Ereignis seiner Initiation als Moralist in der Pariser Gesellschaft und weit über diese hinaus. Allerdings scheint dies bereits vor dem Jahr 1762 der Fall gewesen zu sein, was die Zick-Forschung bisher übersehen hat. Wie aus einem Brief Marmontels an Diderot aus dem Jahre 1760 hervorgeht, war das Vincennes-Erlebnis in den Pariser Salons, aber auch in den bildungsferneren Schichten bereits zu diesem Zeitpunkt, also vor Abfassung der Briefe an Malesherbes, äußerst verbreitet und vielleicht schon zu einer »image classique du moment mythique de l'inspiration intellectuelle« geworden.¹³ Ob allerdings die mündliche Legendenbildung oder die schriftlich niedergelegten Briefe an Malesherbes als Grundlage für Zicks Gemälde dienen, wäre zu diskutieren.

Das Datum 1757, das sich auf der Tafel unten links neben der Signatur befindet, ist vermutlich eine spätere Hinzufügung, die sich auf das Jahr von Zicks Paris-Aufenthalt beziehen läßt. Für das Rousseau-Bild ist das Entstehungsjahr 1757 vor allem aus stilistischen Gründen auszuschließen. Zudem ist die Vincennes-Anekdote nicht vor 1760 nachweisbar; auch aus biographischen Erwägungen heraus dürfte Rousseau sie nicht vor Anfang der 1760er Jahre verfaßt haben.¹⁴ Da in den Briefen an Malesherbes alle notwendigen Informationen enthalten sind, die Zick für die Umsetzung des Gemäldes benötigte, dürfen sie als Textgrundlage für das Gemälde gelten. Die

promener dans l'avenue, s'asseoir sous cet arbre, d'y verser des larmes éloquentes et d'y improviser la sublime prosopopée [...]» Zit. n. Jean-François Marmontel, *Correspondance*, hrg. v. John Renwick, 2 Bde., Clermont-Ferrand 1974, Bd. 1 (1744–1780), 63; Brief 51.

¹⁴ Galliani (wie Anm. 4), 60.

¹⁵ Es liegt keine monographische Untersuchung vor, lediglich erste Ansätze sind zu finden bei: Metzger (wie Anm. 1), 36 (Kat. 10); *Januarius Zick und sein Wirken in Oberschwaben* (wie Anm. 1), 108f. (Kat. 31); Straßer (wie Anm. 1), 428f. (Kat. G 414); Lammel (wie Anm. 1), 42f. Vgl. auch Verf.: Januarius Zick,

Version des Geschehens im 8. Buch der *Confessions*, die nach Rousseaus ersten öffentlichen Lesungen um 1770/71 in Paris bekannt wurden, verknappt das Ereignis und fügt ihm nichts Bildrelevantes hinzu, setzt allerdings einen anderen Akzent.

Wir kennen weder den Auftraggeber noch den Bestimmungsort der Tafel. Aufgrund des kleinen Formats und des Malgrundes Kupfer ist es naheliegend, die private Sammlung eines Kunstliebhabers oder Rousseau-Enthusiasten anzunehmen. Januarius Zicks Gemälde fehlt in keiner Überblicksdarstellung zur Kunst des 18. Jahrhunderts als besonders prägnante Bilderfindung der deutschen Aufklärung; trotzdem liegt bisher keine überzeugende Deutung vor.¹⁵ Zwar ist das der Bildkonzeption zugrundeliegende Vincennes-Erlebnis seit längerem bekannt, doch wurde es bisher noch nicht zur Interpretation des Werkes herangezogen. Weder zu den formalen Vorlagen noch zu der in Zicks Gemälde Niederschlag findenden Inspirationsauffassung oder zur Gattungszugehörigkeit wurde bisher eine überzeugende Analyse vorgelegt. Umgekehrt ist das Bild in der Rousseau-Forschung, die etwa 6.000 Bildnisse des Philosophen erfaßt hat, nahezu unerwähnt.¹⁶

Zicks Gemälde wird in der Sekundärliteratur als »Rousseau löst die Preisaufgabe der Akademie von Dijon« bezeichnet, ein Bildtitel, der hier kritisch hinterfragt werden soll, kann doch generell von einem »Lösen« der von einer Akademie ausgegebenen Preisaufgabe keine Rede sein: Vielmehr handelt es sich um eine rhetorische Übung, bei der es keine richtigen oder falschen Ergebnis-

Rousseau löst die Preisaufgabe der Akademie von Dijon (Rousseau in Tränen), in: *Barock und Rokoko* (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 5), hrg. v. Frank Büttner u. a., München u. a. 2008, 547f.

¹⁶ Zicks Gemälde ist nicht vorhanden in Fernand de Girardin, *Iconographie de Jean-Jacques Rousseau. Portraits, scènes, habitations, souvenirs*, Paris 1908, der immer noch verbindlichen Bildnissammlung über Rousseau. Auch nicht erwähnt in dem sonst hervorragend recherchierten Katalog *Rousseau face aux arts visuels* (wie Anm. 5).

se geben kann, sondern bei der die philosophisch-literarische Umsetzung zählt.¹⁷ Zu bevorzugen wäre stattdessen ein Bildtitel, der den ekstatischen Zustand als den von Zick gewählten darzustellenden Moment und das Umschlagen in eine höhere Erkenntnis beschreibt: »Rousseaus Erleuchtungserlebnis«, »Rousseaus Illumination«, »Rousseaus Inspiration in Vincennes« etwa oder, zu lang, »Der Moment von Rousseaus Erkenntnis über den Schaden, den Wissenschaft und Kunst für die menschliche Moral anrichten«.

In seinem großen Gesamtwerk hat Januarius Zick vom Bildsujet her nichts Vergleichbares geschaffen. Es nimmt unter den mythologischen, allegorischen und Bildern christlicher Thematik sowie seinen umfangreichen Freskenarbeiten eine Sonderstellung ein. Keine direkte Verbindung des Malers mit dem Philosophen ist nachweisbar, es ist lediglich anzunehmen, daß Zick spätestens während seines Paris-Aufenthaltes in den Jahren 1756/57 über Rousseaus Gedanken gehört haben könnte. Zicks lebenslange Verbindung nach Paris zu Johann Georg Wille,¹⁸ der wiederum Greuze und Diderot nahe stand, dürfte hier ein Schlüssel sein. Es soll im folgenden sowohl um das Bildformular und die Wirkungsintention als auch um die von Zick für die bildende Kunst neu geschaffene Ikonographie des Philosophen gehen: Wie zu zeigen sein wird, bedient sich der Maler des christlichen Bildmotivs der Konversion, das er auf den Moment von Rousseaus Inspiration bezieht und mithin in den Profanbereich überführt. Die Implikationen, die dieser Vorgang für Zicks Rousseau-Bildnis mit sich bringt, sind im bildpolitischen Bereich bzw. im Bereich der Bildpro-

paganda zu suchen. Sie haben unmittelbare Auswirkungen auf die Deutung des Werkes: Zicks Gemälde kann nicht länger als bloße Illustration von Rousseaus Brief an Malesherbes gelesen werden.

Inspiration – Imagination – Enthousiasme

Das Darstellungsproblem, die poetische Inspiration als einen inneren Vorgang bei einem Künstler, Wissenschaftler oder Gelehrten ins Bild zu setzen, hat in der Malerei der frühen Neuzeit zahlreiche Lösungen gefunden, deren Formulierung bis in das 18. Jahrhundert hinein bestimmten Konventionen folgte. Die Auffassung des schöpferisch tätigen Menschen basiert letztlich auf Platons Dialog *Ion* und seinen Äußerungen zum Dichter: »Nämlich dies wohnt dir [Ion] nicht als Kunst [*techne*] inne, gut über den Homeros zu reden, [...] sondern als eine göttliche Kraft [*theia dynamis*], welche dich bewegt. [...] Denn alle rechten Dichter alter Sagen sprechen nicht durch Kunst [*techne*], sondern als Begeisterte und Besessene alle diese schönen Gedichte [...].«¹⁹ Es zeichnet den schöpferischen Zustand des Menschen nach Platon aus, daß er sich nicht vorab erworbener Wissensbestände oder Kenntnisse bedient, sondern aus einem Zustand der Bewußtlosigkeit bzw. des Wahns durch göttliches Einwirken (Schickung) (*theia moira*) inspiriert wird.²⁰

Ihren bildlichen Niederschlag finden Platons Gedanken im Bereich der allegorischen Darstellung bei Cesare Ripa. In seiner wirkmächtigen *Iconologia* (EA 1593) führt er den dichterischen

17 Das geht auch aus der Antwort der Akademie von Dijon auf die Polemik, die der Preisvergabe folgte, hervor: »L'Académie de Dijon, Monsieur, en donnant le prix à votre ouvrage, n'a point prétendu, par là, approuver votre opinion; elle en aurait usé de même à l'égard de celui qui aurait fait le mieux l'éloge de la folie, ou de la fièvre; elle ne se rend juge que de l'éloquence avec laquelle un paradoxe est soutenu, sans prétendre adopter le sentiment de l'auteur.« Zit. n. Raymond Trousson, *Jean-Jacques Rousseau jugé par ses contemporains. Du Discours sur les sciences et les arts aux Confessions*, Paris 2000, 26.

18 Zu Wille siehe Hein-Th. Schulze Altcappenberg, »Le

Voltaire de l'Art«. Johann Georg Wille (1715–1808) und seine Schule in Paris. Studien zur Künstler- und Kunstgeschichte der Aufklärung, Münster 1987. Zum Verhältnis von Wille und Zick siehe Straßer (wie Anm. 1), 12 f., 15, 25, 32, 39, 430 (G 421), 444 (G 496), 564.

19 Platon, *Ion* 533d, zit. n. Platon, *Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch*, hrg. v. Gunter Eigler, Darmstadt 1971–1977, Bd. 1 (1977), 15.

20 Joachim Gaus, *Ingenium und Ars – Das Ehepaarbildnis Lavoisier von David und die Ikonographie der Museeninspiration*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 36, 1974, 199–228, hier 205.

21 Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse*



3. *Furor poetico*, in: Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603

Furor mit geflügeltem Haupt ein (Abb. 3). Nach Ripa sollte dieser als ein lebhafter Jüngling gezeigt werden, da eine überbordende Menge wunderbarer Ideen auf ihn einstürme. Diese Ideen-eingabe sei jedoch so nahe dem Wahn angesiedelt – Ripa verweist *expressis verbis* auf den platonischen Furor –, daß im nüchternen Zustand die unter Inspiration gefaßten Gedanken wirr und kaum entschlüsselbar erscheinen.²¹ Die Verortung der Inspiration zwischen platonischem Wahn und produktiver Schöpfungskraft scheint ihren späten Nachhall noch bei Rousseau zu haben: »Auf einmal fühle ich, daß mein Geist von

imagini cavate dall' antichità, et di propria inventione, hg. v. Erna Mandowsky, Hildesheim u. a. 2000 (Faks. Ausg. Rom 1603), 178f., s. v. *Furor poetico*; vgl. auch Cesare Ripa/Jean Baudoin, *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images [...]*, Paris 1644, 69, s. v. *Fureur Poétique*.

22 Das weibliche Geschlecht der Musen ist auf die bedeutende Rolle zurückgeführt worden, die in der griechischen Antike Frauen für alle geistige Arbeit beigemessen wurde, vgl. Gaus (wie Anm. 20), 205, 210, für die christliche Bildtradition vgl. Anm. 51; Carl Nordenfalk, *Der inspirierte Evangelist*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 36, 1983, 175–190, hier 175.

tausend Lichtern geblendet wird, ganze Massen lebhafter Gedanken [»foules d'idées vives«] stellen sich ihm mit einer Gewalt und in einer Unordnung [»confusion«] dar, die mich in eine unaussprechliche Verwirrung [»trouble«] versetzt.« Für Zick bot jedoch Ripas Darstellungsvorschlag, zumal für das Portrait eines Individuums und nicht für die Verbildlichung eines Begriffs, keine Alternative – Rousseau mit geflügeltem Haupt hätte das *decorum* ohne Zweifel beträchtlich verletzt.

Die Kennzeichnung von Inspiration übernehmen im lateinischen Mittelalter Engelsboten, die die göttliche Eingebung des christlichen Autors anzeigten. Die Engel sind der antiken Mythologie entlehnt, in der Musen überzeitliches Wissen vermitteln.²² Dieses Motiv der göttlichen Inspiration, jedoch in profaner Gestalt, ist im 17. und 18. Jahrhundert in vielen Portraits nachweisbar, oft übernimmt, ganz im Sinne der antiken Vorgabe, eine nahestehende weibliche Person die Rolle der Muse für einen männlichen Denker.²³ In anderen Beispielen der Zeit wird die Abwesenheit der Muse bildbestimmend. Diese Leerstelle kann von dem Betrachter aufgrund seiner Kenntnis des Bildformulars gefüllt werden. Bezeichnenderweise ist hier oftmals keine, und dementsprechend auch nicht dargestellte, heidnische Muse oder Personifikation anzunehmen, die die Gedanken einflüstert. Ganz im Gegenteil bezeugt diese Gruppe von Gemälden durch das Zitat eines sehr konkreten und nicht allgemeinen Bildmotivs ihren Ursprung aus einem ursprünglich christlichen Zusammenhang – aus Darstellungen inspirierter Evangelisten oder Kirchenväter.

23 Mit Genius oder Muse: Cristofano Allori, *Michelangelo und der Genius der Poesie* (1621, Florenz, Casa Buonarroti), David Klöcker-Ehrenstrahl, *Selbstbildnis* (1691, Stockholm, Nationalmuseum); mit Musen-Ersatz: Georges Desmarées, *Selbstbildnis mit Tochter Maria Antonia* (1761, München, Alte Pinakothek), Jean-Baptiste Van Loo, *Colley Cibber* (Kupferstich), William Hogarth, *David Garrick und Ehefrau* (1757, Windsor Castle, Royal Collection), Jacques-Louis David, *Bildnis des Ehepaars Lavoisier* (1788, New York, Metropolitan Museum of Art) (Beispiele nach Gaus [wie Anm. 20]).

Es zeichnet den um 1750 neu entstehenden ›bürgerlichen‹ Typus des Künstlerbildnisses als Handlungsportrait aus, daß dieser sich denkbar weit von einem repräsentativen Portraitkonzept mit zugehörigen Attributen (etwa der Gelehrsamkeit) entfernt und stattdessen die *grâce de l'action* ins Bild gesetzt wird.²⁴ Zentral ist hierbei neben der angemessenen Arbeitskleidung die Einlösung der von Diderot geforderten »Fiktion der Abwesenheit des Betrachters« beim jeweiligen Schöpfungsakt des Dargestellten. Die in bürgerlichen Portraits verbindliche Innerlichkeit des Gefühls unter Vermeidung von einem allzu pathetisch dargestellten Sentiment²⁵ kommt in diesen Künstlerbildnissen nicht zur Anwendung, geht es bei ihnen doch um die Betonung des schöpferisch Tätigen selbst, das *per se* nicht innerlich bleiben kann, sondern veräußerlicht werden soll.²⁶ In diesem Sinne setzen Diderot und das Projekt der *Encyclopédie* – bedeutungsverengend und für den Enthusiasmusdiskurs des 18. Jahrhunderts sicher nicht repräsentativ – *enthousiasme* als gleichbedeutend mit dem *fureur poétique* und benennen diesen als Voraussetzung für jede künstlerische Schöpfung: »Sans *enthousiasme* point de création, & sans création les Artistes & les Arts rampent dans la foule des choses communes.«²⁷ Hier wird das Grundproblem erkennbar, auf das jede visuelle Umsetzung von Inspiration im 18. Jahrhundert zwangsläufig treffen muß, da sie die Grenze zwischen *decorum* und behaupteter Tatsächlichkeit des *enthousiasme* berührt.

In der *Encyclopédie* wird zur Grundbedingung für die Philosophie erklärt, daß sie ihre Ideen unabhängig von den Sinnen entwickelt: »Il faut dans la Philosophie [...] des hommes qui puissent disposer de l'ordre & de la suite de leurs idées; [...] on n'a ces qualités ni dans le tumulte des passions, ni avec les fougues de l'imagination.«²⁸ Das ›génie‹ wird dem rationalen Zugang des Philosophen entgegengesetzt: »Le génie est frappé de tout [...] Le mouvement [...] est son état naturel [...]; mais le plus souvent ce mouvement excite des tempêtes, & le génie est plutôt emporté par un torrent d'idées [...].«²⁹ Auf der Ebene der Lexik erinnern der Sturm (›tumulte‹) der Leidenschaften, das Feuer bzw. Ungestüm (›fougues‹) der Imagination, die Bewegung (›mouvement‹) sowie die Flut (›torrent‹) von Ideen, von der das ›génie‹ erfaßt wird, an Rousseaus Schilderung seines Erleuchtungserlebnisses. Festzuhalten bleibt, daß die großen Umwälzungen, die im Verständnis des 18. Jahrhunderts in Rousseaus Innerem stattgefunden haben müssen, um ihn zu seinem ersten *Discours* zu inspirieren, die äußersten Grenzen des visuell Darstellbaren berühren.

Ausgehend von Rousseaus eigenen Enthusiasmus-Vorstellungen liegt es nahe, daß Zick auf ein christliches Bildformular für die bildliche Umsetzung des Erleuchtungserlebnisses zurückgriff. Rousseau selbst verwendet in seinem Brief an Malesherbes mit der Erwähnung der »mille lumières«, die seinen »esprit« erleuchtet hätten, die zentrale Metapher des *siècle des lumières*. Der

24 Im folgenden nach Denk (wie Anm. 2), 75 ff. mit den Beispielen Maurice-Quentin de La Tour, *Jean Restout* (1746, Paris, Louvre) und *Jean-Jacques Dumont* (1750, Paris, Louvre) und vielen anderen.

25 Vgl. dazu auch allgemein die Ausführungen von Werner Busch, Daniel Chodowieckis *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens*, in: *Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher – Illustrator – Kaufmann* (Wolffenbütteler Studien zur Aufklärung, 22), hrg. v. Ernst Hinrichs u. Klaus Zernack, Tübingen 1997.

26 Zu den Grundlagen der Genie-Ästhetik vgl. Charles Perrault, *Le génie. Epistre à Monsieur de Fontenelle*, publiziert in dem Werk *Parallèle des anciens et des modernes* (1688–1703). Der Abbé du Bos lieferte mit den *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*

(1719) die erste umfassende französische Abhandlung zum Genie-Begriff, die die Schöpfung durch das Genie über dasjenige des Regelkonformen stellt; vgl. Denk (wie Anm. 2), 106 ff.

27 Louis de Cahusac in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Faksimile der Ausgabe 1751–1780, 17 Bde., Stuttgart 1966–1967, Bd. 5 (1755), s. v. *enthousiasme*, 719–722, hier 721. Zu *enthousiasme* und *génie* vgl. auch Marmonnets Ausführungen in den *Elémens de Littérature* (1787). Ausführlich zum Begriff des *enthousiasme* Denk (wie Anm. 2), 121 ff.

28 Anonym (Jean François Marquis de Saint-Lambert) in: *Encyclopédie 1757* (wie Anm. 27), Bd. 7, s. v. *Génie*, 581–584, hier 583.

Philosoph siedelt die »tausend Lichter« in seinem Selbstzeugnis jedoch äußerst nah an der – etwa durch Thomas von Aquin formulierten – christlichen Vorstellung an, nach der der Mensch »durch das übernatürliche Licht« (»supernaturali lumine«) die »Erkenntnis des Göttlichen« (»cognitionem divinorum«) empfängt. Mit seinem Begriff von *enthousiasme* steht Rousseau in der Tradition von Meric Casaubon (*Treatise Concerning Enthusiasm*, London 1655) sowie Nicolas Malebranche, die von einer unmittelbaren göttlichen Beihilfe bei der Inspiration ausgehen.³⁰

Heilige – Künstler – Philosophen

Auf der Suche nach einer Möglichkeit, Rousseaus Erleuchtungserlebnis bildlich umzusetzen, dürfte Zick auf das Heiligen- und Künstlerportrait im Moment der Entrückung gestoßen sein, auf deren gegenseitige strukturelle Nähe auch für das 18. Jahrhundert hingewiesen worden ist. So läßt sich etwa mit Diderot das *portrait de génie* als profanes Pendant zu einem Heiligenbildnis lesen, wenn der eine die Gegenwart des Göttlichen, der andere die intellektuelle Inspiration erfährt.³¹ Ein um 1765 entstandenes Portrait des Denis Diderot von der Hand Fragonards etwa greift auf die Darstellungskonvention der Evangelisten und Kirchenväter zurück (Abb. 4). Die schöpferische Inspiration wird hier nicht als anthropomorpher Genius gezeigt, sondern findet ihren Ausdruck allein in Diderots nach oben gewendetem Blick und der Unterbrechung seiner

Lektüre. Gerade der inspirierte Blick, der nach oben oder zumindest am (als abwesend gedachten) Betrachter vorbei geht, verweist auf die Momenthaftigkeit der Eingebung; die traditionelle Ikonographie der heiligen Entrückung ist hierbei mitzudenken. Der Lichtfleck auf der Stirn Diderots und seine hellen Haare verweisen in einer allegorischen Lesart auf die Flammen des Intellekts, der stets nach hohen und göttlichen Dingen strebt. Schon bei Ripa entspringt der Darstellung des *Intelletto* eine feurige Flamme: »La fiamma è il desiderio di sapere, nato dalla capacità della virtù intellettuale, la quale sempre aspira alle cose alte, e divine [...]«. ³² Die Flamme des Intellekts trägt auch die Personifikation der Imagination, die die Künste auf dem Frontispiz der *Encyclopédie* (1772, Kupferstich nach einer Zeichnung von Charles-Nicolas Cochin, 1764, von Benoît Louis Prévost) anführt.³³ Fragonard vollzieht in dem Bildnis Diderots eine wichtige Umdeutung der ikonographischen Tradition, wenn hier das Bildmotiv der Eingabe durch eine göttliche Instanz mit der Kraft der Imagination qua Intellekt kombiniert wird. Diderot verkörpert den Intellekt selbst, seine Inspiration ist eine intellektuelle.

Zick setzt sich in der Darstellung von Rousseaus Inspiration von dieser visuellen Konvention ab und wählt ein anderes, letztlich jedoch verwandtes Bildformular: Kein nach oben gehender, inspirierter Blick, sondern ein nach innen gekehrtes Betrachten zeichnet den Moment von Rousseaus Eingebung aus. Kein Bildnis, das nur

29 Ebd., 583.

30 Vgl. Wolfgang H. Schrader in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, hrg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2000–2005, Bd. 2 (2001), s. v. Enthusiasmus, v. a. 227ff.

31 Dazu Martin Schieder, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime* (Berliner Schriften zur Kunst, 9), Berlin 1997, 48, mit weiteren Literaturangaben. Zum inspirierten Portrait sowie zu Fragonards Portrait von Diderot vgl. die Literaturangaben bei Uwe Fleckner, »Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau?« Fragonard, Diderot et l'éloquence du pinceau dans quelques portraits du XVIIIe siècle, in: *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle* (Passagen, 2), hrg. v.

Thomas W. Gaehtgens, Paris 2001, 509–533, hier Anm. 3 u. 5 sowie 510f.

32 Ripa 1603 (wie Anm. 21), s. v. Intelletto, 238f., hier 239, vgl. auch Ripa/Baudoin (wie Anm. 21), Teil 2, 129, s. v. Intellect. Zu aufgestellten Haaren siehe auch die Einträge zu Imagination und Inspiration in Ripa/Baudoin (wie Anm. 21), Teil 1, 94 bzw. Teil 2, 130.

33 Vgl. dazu auch die Besprechung der Vorzeichnung von Diderot im Salon von 1765: Denis Diderot, *Salons*, hrg. v. Jean Seznec u. Jean Aldhémar, 4 Bde., Oxford 1957–1967, Bd. 2, 23, sowie Denk (wie Anm. 2), 117f.



4. Jean-Honoré Fragonard, *Denis Diderot*, um 1765.
Paris, Musée du Louvre

auf die Büste des Philosophen fokussiert wäre, sondern eine historienhafte Momentaufnahme entsteht, bei der die landschaftliche Umgebung als konkreter Ort des Geschehens den Bildsinn mitbestimmt. Zick lässt sich augenscheinlich von Rousseaus in den Briefen niedergelegten Formulierungen leiten oder stützt sich zumindest

auf die Vincennes-Anekdote in ihrer mündlichen Überlieferung.

Die Worte, mit denen der Philosoph die Situation im Wald von Vincennes schildert, erinnern an ein christliches Konversionserlebnis: Abwesenheit klarer Gedanken, helles, blendendes Licht, Schwindel, Atemnot, Herzklopfen, trä-

34 Zum Thema Tränen in der Kunst vgl. Moshe Barasch, *The crying face*, in: *Artibus et historiae* VIII/15, 1987, 21–36; Moshe Barasch, *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, Washington 1991, v. a. 85–99, sowie Joseph Imorde, »Dulciores sunt lacrimae orantium, quam gaudia theatrorum.« Zum Wechselverhältnis von Kunst und Religion um 1600, in: *Zeitschrift*

für Kunstgeschichte 63, 2000, 1–14; mit weiterführenden Literaturangaben und präzisen Analysen vgl. Anne Coudreuse, *Le goût des larmes au XVIIIe siècle*, Paris 1999; Siegfried Jüttner, *Weinende Herzen. Die Natur der Tränen in der Nouvelle Héloïse von Rousseau*, in: *Das weinende Saeculum*, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule

nendurchnähte Kleidung.³⁴ Es werden die gängigen, topisch gewordenen Versatzstücke aufgerufen, die gemeinhin die Gotteserfahrung in der frühen Neuzeit begleiten. Nur der Blick, der bei einer christlichen Entrückung gemeinhin in Richtung des Himmels und dem dort angenommenen Sitz Gottes geht, ist in Zicks Rousseau-Bild bezeichnenderweise auf sich selbst gerichtet.

Das Herzklopfen, das Rousseau schildert, deutet auf direkte Bezüge zur christlichen Konversion, wie sich etwa an der Statue des Heiligen Philippus Neri von Alessandro Algardi für die Chiesa Nuova in Rom nachweisen läßt (Abb. 5). Philippus Neri ist im Zustand mystischer Exaltation gezeigt, wie er einer Vision teilhaftig wird.³⁵ Ein Engel hält das Meßbuch, auf dem die Worte »denn Du hast mir das Herz weitgemacht« (»Viam mandatorum tuorum cucurri, cum dilatasti cor meum«) zu lesen sind. Das Herz bzw. die Kraft des Herzens als *tertium comparationis* zu Zicks Gemälde ist wichtiger Bestandteil der Konversion des Heiligen. Bei Philippus Neri ist die Weite des Herzens zum einen metaphorisch für seine Wohltätigkeit zu verstehen. Zum anderen jedoch ist die Formulierung ein Hinweis auf ein ekstatisches Erlebnis Neri, bei dem das Herz sich tatsächlich physisch so sehr weitete, daß eine Rippe brach. Algardi deutet dies subtil in der Marmorskulptur des Heiligen an, bei der das Meßgewand in Höhe des Herzens eine Falte nach außen wirft. Bei Zick hält Rousseau die Falte bzw. das Hemd, das über seinem Herzen liegt. Hierin ist ein vergleichbares, empfindsam umgedeutetes Motiv zu sehen, ist doch der Moment des Ergriffenseins von etwas Göttlichem noch im frühen 18. Jahrhundert mit dem Griff an das Herz konnotiert, auch wenn dieses Organ längst seine rein metaphorische Sphäre verlassen hatte.



5. Alessandro Algardi, *Hl. Philippus Neri*, nach 1635. Rom, Chiesa Nuova

Es scheinen in der Tat die für das 18. Jahrhundert maßgeblichen naturphilosophischen, medizinischen und christlichen Wissensinhalte zu sein, auf die Rousseau in seinem Erleuchtungserlebnis anspielt und die von Zick aufgegriffen und visuell umgesetzt werden. Angeführt für diesen Zusammenhang sei beispielhaft die *Physica sacra*

Wuppertal, Universität Münster, Schloß Dyck vom 7.–9. Oktober 1981, Heidelberg 1983, 49–60; Sheila Page Bayne, *Tears and Weeping. An Aspect of Emotional Climate Reflected in Seventeenth-Century French Literature*, Paris/Tübingen 1981; Sheila Page Bayne, *Le Siècle en Pleurs: l'émotivité au service de la société*, in: *Das weinende Saeculum* (op. cit.), 25–30.

35 Im folgenden nach Rudolf Preimesberger, Alessandro Algardis Statue des heiligen Philippus Neri. Zum Thema Wort und Bild im römischen Barock, in: *Barock: regional – international* (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 25), hrg. v. Götz Pochat, Graz 1993, 153–162, hier 157.



6. Jacob Andreas Fridrich (Kupferstich nach Johann Melchior Füssli/Johann Daniel Preisler), *Gott bildet der Menschen Herzen*, in: Johann Jakob Scheuchzer, *Physica sacra*, 4 Bde., Augsburg/Ulm 1731–1735, Bd. 3, Tab. DXLIV

des Johann Jakob Scheuchzer, die physikalische Erklärungen vor der Folie der Heiligen Schrift verhandelt. Ein Kupferstich aus Scheuchzers Werk zeigt den Funktionsmechanismus des Herzens, dem eine christliche Szene beigegeben wird,

36 Johann Jakob Scheuchzer, *Physica sacra*, 4 Bde., Augsburg/Ulm 1731–1735, Bd. 2, 477. Zur Bildlichkeit der *Physica sacra* vgl. Robert Felte, *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese: Physikotheologie und Bildpraxis bei Johann Jakob Scheuchzer*, Berlin 2003.

37 Die Geste des Hand-auf-die-Brust-Legens als Beteuerung der eigenen Wahrhaftigkeit bzw. der Wahrhaftigkeit von Gedanken und Gefühl läßt sich an zahllosen Bildnissen der frühen Neuzeit finden und wird auch noch im Grimmschen Wörterbuch (Bd. 10,

auf der sich eine Rousseau vergleichbare Liegefigur unter einem Baum befindet (Abb. 6). An dem Blatt, das wie ein Altarbild konzipiert ist, läßt sich mit großer Präzision ablesen, wieweit christliche Darstellungskonventionen mit dem Profanbereich verknüpft werden konnten. Bei Scheuchzer ist das Herz in seinen anatomischen Bedingtheiten abgebildet: Erkennbar sind im Querschnitt die linke Herzkammer und der Aufbau des Herzmuskels, die Feuerspritze am unteren Bildrand symbolisiert die Funktionsweise des Herzens, den Mechanismus der zu- und abfließenden Blutgefäße. Die an den unter einem Baum am Boden sitzenden Mann gerichteten Worte Gottes: »Gib mir, mein Sohn, dein Herz« (Sprüche 23, 26a) sind flankiert von realistischen, auf Sektion des Herzens beruhenden Darstellungen des Herzmuskels, Der metaphorische Gebrauch des Wortes »Herz« verschränkt sich hier mit seiner an eine Autopsie gemahnenden, medizinischen Präsentation. Der unter dem Bild stehende Psalm beruft sich auf Gottes physische Schöpfung des Herzens sowie auf seine Hilfe bei der Formung christlicher Moralvorstellungen: »Gott bildet der Menschen Herzen« (Psalm 33, 15).

In der Erklärung von Hiob 37,1 (»Darüber [über die Donnerstimme Gottes] entsetzt sich mein Herz und fährt bebend hoch.«) führt Scheuchzer physiologisch-medizinische Zusammenhänge an, um den Effekt der Donnerstimme Gottes auf den menschlichen Körper darzulegen: »daß in denen Schrecken die Geister aus dem Gehirn in die Nerven der gantzen Haut, oder aller äußern Theilen so heftig einfließen, daß der Creyß-Lauff des Geblüts durch die äußerste Blut-Aederlein, gleichwie in einem Fieber, mercklich gehindert, und vielmehr gegen dem

Leipzig 1877) bezeugt: »betheuernd wird die hand auf herz, auf die bust gelegt, zur hindeutung, wie gedanke und wort übereinstimmen [...].« Zit. n. Jürgen Fohrmann, Hand und Herz des Philologen, in: *Manus loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*, hrsg. v. Matthias Bickenbach u.a., Köln 2003, 131–157.

38 Anonym (Jean François Marquis de Saint-Lambert) in: *Encyclopédie* 1757 (wie Anm. 27), Bd. 7, s. v. Génie, 581–584, hier 582. Siehe Denk (wie Anm. 2), 115,

Hertzen zurück getrieben wird, davon die Haut erblasst, und der ganze Leib in ein Erzittern geräth; weilen aber zugleich das Hertz einen starken Einfluß des Nerven-Saffts empfindet, zieht es sich näher zusammen, treibet das Geblüt mit größerer Gewalt aus, welches aber, indeme es von denen äußern Theilen zuruck getrieben wird, der Macht des Hertzens widerstehet, daß daher eine Bangigkeit, schweherer Athem, Hertz-klopffen und geschwinder Puls entsteht. Es ist bekannt, was massen die Göttliche Donner-Stimme auch der [...] ruchlosesten Leuten Gemüther bebend machet.«³⁶

Das Herzklopfen wird in der *Physica sacra* aus dem Schrecken vor der gegen den Frevel eifernden, zornigen Stimme Gottes erklärt, der die Geister (also *spiritus*) aus dem Gehirn in die Nerven treibt, den Kreislauf so beeinflusst, daß die Haut erblaßt, der Leib zittert, schwerer Atem, Herzklopfen und ein »bebendes Gemüt« entstehen. Scheuchzers physiologische Darlegung ähnelt in ihrer Motivik verblüffend derjenigen aus Rousseaus Bericht: Steht am Anfang zwar nicht die donnernde Stimme Gottes, sondern die Frage der Akademie, die Rousseau nach eigenen Angaben jedoch ebenso erschüttert zu haben scheint, so findet der Moment der Inspiration bei Rousseau im Geist (»esprit«) statt, Schwindel erfaßt ihn, Herzklopfen bedrängt ihn, schwerer Atem setzt ihm zu, seine Erregung läßt das Erlebnis in Tränen enden. In Zicks Gemälde bildet ganz folgerichtig der Griff an das Herz³⁷ und in das tränenasse Hemd das Zentrum und den Kulminationspunkt von Rousseaus Eingebung. Genau hier, im Herzen, ist der Sitz des Sentiments zu vermuten, das Rousseaus *génie* wesentlich bestimmt. Im 18. Jahrhundert, so schreibt es die *Encyclopédie* in

ihrem »génie«-Artikel von 1757 fest, bedeutet *génie* eine imaginative Kraft und seelische Energie: »L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination, & l'activité de l'ame, voilà le *génie*.«³⁸

Bezeichnenderweise unterscheidet sich Rousseaus Bericht seiner Illumination in dem Brief an Malesherbes von derjenigen, wie er sie in den *Confessions* schildert: Während er im Brief die unmittelbaren Auswirkungen seiner geistigen Verwirrung auf seinen Körper detailreich schildert (Zittern, Atemnot, Herzklopfen), führt er in den späteren Bericht der *Confessions* die klimatischen Bedingungen der Hitze ein, um seine Eingebung zu motivieren. Renato Galliani hat nachgewiesen, daß es entgegen Rousseaus Zeugnis im Oktober 1749 keineswegs heiß war und hat dies lediglich der falschen Erinnerung des Dichters zugeschrieben. Nimmt man die Hitze allerdings als weitere literarische Fiktion Rousseaus ernst, so ergibt sich daraus eine etwas andere Lesart der zweiten Version. Der zweite Bericht verzichtet nämlich zugunsten der Schilderung der Hitze als konstituierend für die Inspiration auf so gut wie alles, was mit einer christlichen Konversion konnotiert ist: keine Erwähnung des Herzens, keine Tränen. Stattdessen nimmt die Hitze eine bedeutende Stellung ein, das klassische Argument von Montesquieu aufgreifend, daß das heiße Klima verantwortlich für die Entstehung von Hochkulturen wie die griechische war.³⁹ Zugleich gibt Rousseau mit der Hitze einen wichtigen Hinweis auf die literarische *inventio*, die in der Vorstellung der Zeit – auf Aristoteles zurückgehend – ganz wesentlich von der Hitze des Blutes abhängt und als andere Motivkette auf Fieber als physiologische Bedingung für Enthusiasmus verweist.⁴⁰

mit Verweis auf die Untersuchung von Ernst Lauterborn, *Beiträge zur Geschichte des französischen Geniebegriffs im 18. Jahrhundert*, Diss. masch., Trier 1952, 171f. und Peter-Eckard Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich*, Düsseldorf 1972, 204ff. Vgl. zum Geniebegriff auch Joachim Ritter in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. Joachim Ritter u.a., 13 Bde., Basel/Stuttgart 1971–2007, Bd. 3, s. v. *Genie* (1974), Sp. 279–309; G. Peters in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. v. Gert Ueding, bisher 8 Bde., Tübingen 1992ff., Bd. 3 (1996), s. v. *Genie*, Sp. 737–750, hier Sp. 741.

39 Den Hinweis auf Montesquieu verdanke ich Claus Zittel.

40 Lediglich die Erwähnung Rousseaus, er habe im Moment der Inspiration ein anderes Universum gesehen und sei bei Ankunft in Vincennes in einer »agitation qui tenait du délire« (zit. n. Galliani [wie Anm. 4], 18) gewesen, verweisen auf seinen jenseits der Normalität

Januarius Zick bezieht sich in seinem Rousseau-Bild nicht auf Gregor den Großen, wie es bei Fragonards Bildnis von Diderot zu vermuten ist, sondern auf einen anderen Kirchenvater: Augustinus (354–430). Damit stellt Zick die Inspiration Rousseaus so dar, wie die literarische Vorlage, auf die sich Rousseau in der Schilderung seiner Erleuchtung bezieht, in der Malerei umgesetzt wurde – als Konversion des Hl. Augustinus.⁴¹

In den gemalten Viten des Kirchenvaters sticht in der Tat eine Szene heraus, die in ihrer Ikonographie der Inspiration Rousseaus im Park von Vincennes, wie sie Zick imaginiert hat, verblüffend ähnelt. Es ist die sogenannte »Tolle lege«-Szene,⁴² die auch als Konversion des Augustinus bezeichnet wird. Spätestens seit dem 17. Jahrhundert wird das Ereignis so dargestellt, wie es die Kupferstiche von Schelte à Bolswert (Abb. 7) und Jean Mariette in Augustinus-Ausgaben von 1624 bzw. 1686 zeigen:⁴³ Augustinus lagert in einem Garten unter einem Feigenbaum und bricht voller Verzweiflung über seine eigene Trägheit in Tränen aus, als ihn die Stimme eines Kindes

liegenden Geisteszustand, der aber nicht mit den Charakteristika einer christlichen Konversion konnotiert ist. – Zum Aristotelischen »Körperfeuer« (*De spiritu*, 8, 474b10–13) vgl. mit weiterführenden Angaben Frank Fehrenbach: *Calor nativus – Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des »Lebendigen Bildes«* in der frühen Neuzeit, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hrsg. v. Ulrich Pfisterer u. Max Seidel, München/Berlin 2003, 151–170, hier 157. Ripa erwähnt explizit die Hitze des Blutes als konstituierend für die *inventione*: »Si rappresenta giovane, percioche nella gioventù per il calor del sangue li spiriti si sollevano & ascendono all'intelletto, ove fatto ch'hà la ratioeinatione il discorso, si formano tutte l'invenzioni.« Zit. n. Cesare Ripa, *Iconologia* [Ausgabe Padua 1618], hrsg. v. Piero Buscaroli, Mailand 1992, 515, vgl. auch Ripa/Baudoin (wie Anm. 21), Teil 1, 96, s. v. *invention*.

⁴¹ Zu Rousseaus Übernahme von zahlreichen Motiven aus Augustinus' Konversion in sein eigenes Inspirationserlebnis und zur Fiktivität des Vincennes-Erlebnisses vgl. ausführlich Galliani (wie Anm. 4), 17–62. – In der christlichen Kunst ist das wichtigste Attribut des Augustinus bemerkenswerterweise das Herz, das

– durch die Gott zu ihm spricht – auffordert: »Tolle lege.« (»Nimm und lies.«), woraufhin Augustinus im Römerbrief 13,13–14 liest (*Confessiones* VIII, 12). Das Bekehrungserlebnis im Garten, das nicht zuletzt durch das Lesen aus dem Brief des Ur-Konvertiten Paulus erfolgte, war der entscheidende Wendepunkt in seinem Leben.⁴⁴ Verschiedene Bildmotive in der Darstellungstradition des Augustinus machen dessen Bekehrung mit dem Erleuchtungserlebnis Rousseaus vergleichbar: beide Autoren lagern ausgestreckt in der Natur unter einem Baum, halten ein Buch in der Linken, vergießen Tränen. Wie hier erstmals für die kunsthistorische Forschung vorgeschlagen, hat auch die literaturwissenschaftliche Forschung überzeugend herausgestellt, in wie vielen Details Rousseau sich an Augustinus anlehnt.⁴⁵

Der Vorfall im Park von Vincennes, den Rousseau schriftlich wie mündlich als den Moment seiner Wandlung zum zivilisationskritischen Schriftsteller verbreitete, ist bereits von seinen Zeitgenossen als literarisches Konstrukt, als pure Erfindung und *self-fashioning* entlarvt worden.⁴⁶ Marmontel stellt den »accès d'inspiration et d'enthousiasme«, den Rousseau in seinen Briefen

für seine Gottes- und Wahrheitssehnsucht steht, vgl. E. Sauser, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, hrsg. v. Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Freiburg 1968–1976, Bd. 5 (1973), s. v. Augustinus von Hippo, Sp. 277–290, hier Sp. 283f. Das Herz ist auch für Rousseau einer der wichtigsten Referenzpunkte in seinen Schriften (dazu John O. Lyons, *The Invention of the Self. The Hinge of Consciousness in the Eighteenth Century*, London/Amsterdam 1978, 110).

⁴² Augustinus, *Confessiones*, VIII, 12, 29.

⁴³ Stiche von Schelte à Bolswert, in: Jeanne und Pierre Courcelle, *Iconographie de Saint Augustin*, 5 Bde., Paris 1965–1991, Bd. 3 (1972), Tafel XXXII, in einer illustrierten Vita des Augustinus: *Iconographia magni patris Aurelii Augustini*, Paris 1624; Stiche von Jean Mariette (1660–1742) nach Jean-Baptiste Corneille in der Ausgabe Augustinus, *Confessions*, hrsg. v. Goibaud du Bois, Paris 1686, in: Courcelle (op. cit.), Bd. 3, Tafel CLVII, Nr. 9, in der Ausgabe Frontispiz zu Buch VIII. Diese Ausgabe hatte zwischen 1686 und 1839 insgesamt 23 Editionen. Hier wird erstmals keine Vita Augustini in Bildern gestaltet, sondern eine Illustration des Textes der *Confessiones* Buch für Buch.

⁴⁴ »[28] [...] Ego sub quadam fici arbore stravi me nescio quomodo et dimisi habenas lacrimis, et prorupse-



Solitudinem ad flendi negotium exquirens AUGUSTINVS, fecisset ab Alypio remotus, ubi sub quadam fici arbore stratus, inter flumina lacrymarum suarum audiuit vocem a Deo missam; Tolle lege, Tolle lege. *L. 2. Cap. 12.*

7. Schelte à Bolswert, *Tolle lege*, in: *Iconographia magni patris Aurelii Augustini*, Paris 1624

an Malesherbes beschreibt, dem tatsächlichen Vorgang gegenüber, wie er ihn durch Diderot erfahren hatte:⁴⁷ Nach dieser Lesart ist es Dide-

rot, der in einem Gespräch Rousseau erst davon überzeugen mußte, die Frage der Akademie nicht affirmativ, sondern kritisch zu beantworten. Das

runt flumina oculorum meorum, acceptabile sacrificium tuum, et non quidem his uerbis, sed in hac sententia multa dixi tibi: Et tu, domine, usquequo? Usquequo, domine, irasceris in finem? Ne memor fueris iniquitatumstrarum antiquarum. Sentiebam enim eis me teneri. Iactabam uoces miserabiles: »Quandiu, quandiu »cras et cras? Quare non modo? Quare non hac hora finis turpitudinis meae?« [29] Dicebam haec et flebam amarissima contritione cordis mei. Et ecce audio uocem de uicina domo cum cantu dicentis et crebro repetentis quasi pueri an puellae, nescio: »Tolle lege, tolle lege.« Statimque mutato uultu intentissimus cogitare coepi, utrumnam solerent pueri in aliquo genere ludendi cantitare tale aliquid, nec occurebat omnino audisse me uspiam repressoque impetu lacrimarum surrexi nihil aliud interpretans diuinitus mihi iuberi, nisi ut aperirem codicem et legerem quod primum caput inuenissem. Audieram enim Antonio, quod ex evangelica lectione, cui forte superuenerat, admonitus fuerit, tamquam sibi diceretur quod legebatur: *Vade, uende omnia, quae habes, da pauperibus et habebis thesaurum in caelis; et ueni, sequere me*, et tali oraculo confestim ad te esse conuersum. Itaque concitus redi in eum locum, ubi sedebat Alypius: ibi enim posueram codicem apostoli, cum inde surrex-

eram. Arripui, aperui et legi in silentio capitulum, quo primum coniecti sunt oculi mei: *Non in comessationibus et ebrietatibus, non in cubilibus et impudicitis, non in contentione et aemulatione, sed induite dominum Iesum Christum et carnis prouidentiam ne feceritis in concupiscentiis.* Nec ultra uolui legere nec opus erat. Statim quippe cum fine huiusce sententiae quasi luce securitatis infusa cordi meo omnes dubitationis tenebrae diffugerunt.« Zit. n. Sancti Augustini, *Confessionum libri XIII* (Corpus Christianorum. Series Latina, XXVII Sancti Augustini Opera), hrg. v. Luc Verheijen, Turnhout 1981, 130–131. Zu der Konversionsszene vgl. ausführlich Robert J. O’Connell, *Images of Conversion in St. Augustine’s Confessions*, New York 1996, bes. 219ff. Dort auch die begründete These, nicht allein Röm 13,13–14 zu berücksichtigen, die Augustinus selbst zitiert, sondern, da er vorgibt, das *capitulum* zu lesen, Röm 13,11–12 auch in die Interpretation der Konversion einzubeziehen.

⁴⁵ Galliani (wie Anm. 4), 17–62.

⁴⁶ In der Forschung war die Fiktionalität der Vincennes-Episode lange umstritten; vgl. zusammenfassend Renato Galliani in: *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau* (wie Anm. 3), s. v. Illumination de Vincennes, 435f., sowie ausführlich Galliani (wie Anm. 4), 17–62.

Urteil Marmontels zu Rousseaus Vincennes-Erlebnis ist ironisch-vernichtend, trifft aber mit der Bezeichnung »Extase« den von Rousseau angestrebten, christlichen Grundton: »Voilà une extase éloquentement décrite.« Auch Voltaire, als er von Marmontel über die Sache informiert wird, ist nicht überrascht über Rousseaus Ausschmückung und Umdeutung als Inspirationserlebnis: »Cet homme-là est factice de la tête aux pieds, il l'est de l'esprit et de l'âme; mais il a beau jouer tantôt le stoïcien et tantôt le cynique, il se démentira sans cesse, et son masque l'étouffera.«⁴⁸

Rousseau dürfte aus vielen Gründen Augustinus zum Vorbild für sein Erleuchtungserlebnis gewählt haben: Bemerkenswerterweise ist die auf der motivischen Ebene gemachte Beobachtung einer Parallelsetzung der Bekehrungserlebnisse in Zicks Gemälde eine künstlerische *inventio* des Malers, die ihre Begründung in Rousseaus Selbstverständnis findet, sich immer wieder aus dem reichen Fundus von Augustinus' Schriften zu bedienen. Neben der Tatsache, daß Rousseau den Titel seines zentralen autobiographischen Œuvres nach dem Werk des Bischofs von Hippo *Bekenntnisse* nannte (*Confessiones* – *Confessions*), lassen sich zahlreiche Belegstellen für Rousseaus Lektüre von Augustinus' *Confessiones* finden; bereits der Auftakt der *Confessions* ist vergleichbar. Eliminiert Rousseau auch die direkte Anrufung Gottes, so beschwört er doch das

Jüngste Gericht und den höchsten Richter, dem er sich mit seinen *Confessions* stellen will und den er dadurch ebenfalls zum Adressaten seines Werkes macht.⁴⁹ Auch sonst ist, neben einer allgemein vorauszusetzenden Vertrautheit Rousseaus mit Augustinus – die aufgrund der Schulbildung der Zeit nicht untypisch wäre – an vielen Stellen von Rousseaus Werk eine teilweise direkte Nennung oder verdeckte Zitation von Worten des Kirchenvaters zu entdecken.⁵⁰ Die Situierung von Rousseaus *Illumination* im 8. Buch seiner *Confessions* und diejenige des Augustinus, ebenfalls im 8. Buch von dessen *Confessiones*, ist nur eines von vielen Indizien.⁵¹ Ein lexikalischer Vergleich des Erleuchtungserlebnisses mit einer zeitgenössischen französischen Augustinus-Übersetzung belegt die zahlreichen direkten Übernahmen Augustinischer Wendungen durch Rousseau.⁵²

Zicks Augustinus und Zicks Rousseau

Die Bedeutung der ikonographischen *Trouvaille* für Zicks Rousseau-Bild läßt sich künstlerbiographisch untermauern. Bekanntlich erhielt Januarius Zick seine Ausbildung zum Maler bei einem Meister im schwäbischen Schussenried, wo zeitgleich sein Vater Johann Zick die Konventskirche ausmalte. Zur Zeit der Vollendung der Fresken im Jahre 1745 war Sohn Januarius gerade mit der

47 Natürlich ist auch Diderots Schilderung subjektiv und sollte auf ihren Wahrheitsgehalt hin überprüft werden. Von der historischen Wahrscheinlichkeit her ist in jedem Fall jedoch Marmontels/Diderots Version der Vorzug zu geben, wenn man die offensichtliche – und zudem erst 1760 geschaffene – Literarisierung des Ereignisses bei Rousseau beachtet (vgl. Galliani [wie Anm. 4]).

48 »Dans l'une des lettres de Rousseau à M. de Malesherbes, l'on a vu dans quel accès d'inspiration et d'enthousiasme il avait conçu le projet de se déclarer contre les sciences et les arts. J'allais, dit-il dans le récit qu'il fait de ce miracle, j'allais voir Diderot [... (es folgt das Zitat aus dem Brief an M. de Malesherbes)] en me relevant j'aperçus tout le devant de ma veste mouillé de mes larmes, sans avoir senti que j'en répandais.« Voilà une extase éloquentement décrite. Voici le fait dans sa simplicité, tel que me l'avait raconté Diderot, et tel que je le racontai à Voltaire. J'étais (c'est Diderot qui parle), j'étais prisonnier à

Vincennes; Rousseau venait m'y voir. Il avait fait de moi son Aristarque, comme il l'a dit lui-même. Un jour, nous promenant ensemble, il me dit que l'Académie de Dijon venait de proposer une question intéressante, et qu'il avait envie de la traiter. Cette question était: *Le rétablissement des sciences et des arts a-t-il contribué à épurer les mœurs?* Quel parti prendrez-vous? lui demandai-je. Il me répondit: – Le parti de l'affirmative. – C'est le pont aux ânes, lui dis-je; tous les talens médiocre prendront ce chemin-là, et vous n'y trouverez que des idées communes, au lieu que le parti contraire présente à la philosophie et à l'éloquence un champ nouveau, riche et fécond. – Vous avez raison, me dit-il, après y avoir réfléchi un moment, et je suivrai votre conseil. Ainsi, dès ce moment, ajoutai-je, son rôle et son masque furent décidés.« »Vous ne m'étonnez pas, me dit Voltaire; cet homme-là est factice de la tête aux pieds, il l'est de l'esprit et de l'âme; mais il a beau jouer tantôt le stoïcien et tantôt le cynique, il se démentira sans cesse, et

Ausbildung fertig und half dem Vater bereits bei dessen Aufträgen. Es ist kaum überraschend, daß die Fresken in Schussenried nach dem Leben des Hl. Augustinus von Johann Zick eine »Tolle lege«-Szene enthalten (Abb. 8), die dem Rousseau-Bild des Sohnes Zick formal ähnelt. Januarius Zick war also durchaus mit der Augustinus-Ikonographie vertraut, mehr noch: Anhand der väterlichen »Tolle lege«-Darstellung läßt sich Rousseaus Griff in das tränenfeuchte Hemd noch besser nachvollziehen. Augustinus macht bei Johann Zick eine ähnliche Gebärde, wenn er sich im Gefühlsüberschwang die Tränen mit einem Taschentuch abwischt. Januarius deutet das väterliche Taschentuch um, das sich in keiner anderen mir bekannten Darstellung der »Tolle lege«-Szene findet. Im Rousseau-Bild wird der Griff zum Taschentuch zum Griff in das tränen-nasse Hemd.

Januarius Zick zeigt Rousseau niedergesunken am Fuße eines Baumes, wie er sein feuchtes Hemd betrachtet. Keine gebrochene Rippe, sondern empfindsam vergossene Tränen bezeugen einen eigentlich undarstellbaren Vorgang. Die Tränen stellen die Erinnerung an das Inspirationserlebnis dar; das Hemd liegt wie ein nasser Schleier über dem Herzen. Die Tränen, die Rousseau vergießt, gelten ihm selbst als Vertreter der Menschheit.⁵³ Es ist der Moment der Reflexion über das eben Geschehene, der von Zick ein-



8. Johann Zick, *Tolle lege*, 1745.
Schussenried, ehem. Prämonstratenser-Kloster

gefangen ist, und der zugleich auf das Zukünftige verweist.

In der bildlichen Tradition haben Tränen die Konnotation der (christlichen) Bekehrung,⁵⁴ doch ist hier auch an die starke Bindung an den

son masque l'étouffera.« Zit. n. Marmontel (wie Anm. 3), Bd. 1, 223. Für weitere Urteile über Rousseau vgl. *Les Français vus par eux-mêmes. Le XVIIIe siècle. Anthologie des mémoralistes du XVIIIe siècle*, hrg. v. Arnaud de Maurepas u. Florent Broyard, Paris 1996.

49 Vgl. den ähnlichen Beginn der *Confessiones* und der *Confessions*: »Da mihi, domine, scire et intellegere, utrum sit prius inuocare te an laudare te et scire te prius sit an inuocare te.« Zit. n. Sancti Augustini, *Confessionum libri XIII* (wie Anm. 44), 1. Bei Rousseau heißt es: »Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi. Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. [...] Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement: voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus.« *Confessions*, I, 1-3, zit. n. Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, hrg. v. Michel

Launay, 3 Bde., Paris 1967-1971, 121, vgl. Pierre Courcelle, *Les Confessions de Saint Augustin dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité*, Paris 1963, 459.

50 Vgl. etwa das Augustinus-Zitat, das dem 1763 veröffentlichten Brief an Christophe de Beaumont, Erzbischof von Paris, vorangestellt ist (aus den *Epistulae*, 238, ad Pascentium). Vgl. zu den verschiedenen Übernahmen ausführlich Courcelle (wie Anm. 49), v. a. 459f., sowie Galliani (wie Anm. 4), bes. 33-38.

51 Galliani (wie Anm. 4), 32, 46.

52 Galliani (wie Anm. 4), 33-38. Dort die lexikalische Analyse mit der Ausgabe Saint Augustin, *Confessions*, übersetzt von Arnauld d'Andilly, Paris 1735, 296-299, die zweifelsfrei ergibt, daß Rousseau diese französische Augustinus-Ausgabe für das im zweiten Brief an Malesherbes und in den *Confessions* geschilderte Erleuchtungserlebnis benutzt haben muß.

53 Ellis (wie Anm. 3), 138.

54 So zeigt es auch die Personifikation der *conversione*

sentimentalischen Tränendiskurs in der zeitgenössischen Literatur zu erinnern.⁵⁵ Die parallel inszenierte, beiderseits tränenreiche Konversion von Augustinus und Rousseau wird in Januarius Zicks Gemälde in ihrer ganzen Schärfe akzentuiert, religiöse Tränen werden sentimental Tränen gegenübergestellt. Es ist hier an das von Werner Busch beschriebene Phänomen zu erinnern, daß die Ikonographie aufgrund der Ausdrucksdimension der Figuration zu einer lediglich potentiellen Sinnschicht wird, Form und Inhalt in der Malerei des 18. Jahrhunderts zunehmend auseinanderfallen.⁵⁶ In diesem Sinne nimmt Zick – ganz im Sinne von Rousseaus literarischer Umsetzung der Augustinischen *conversionis* – eine wichtige Umdeutung vor: Der göttliche Eingriff, der zur Bekehrung des Augustinus führt, wird bei Rousseau zur moralischen Einsicht und Selbsterkenntnis. Aus sich selbst heraus, mit Hilfe seines Geistes, vollzieht sich seine Inspiration.

Zick konnte auf keine vorgängige Bildtradition zurückgreifen, um Rousseaus Illumination, die die Erleuchtung eines Anti-Aufklärers, also Anti-Illuminierten, ist, darzustellen. Für den zeitgenössischen Betrachter besaß die Verwendung eines so überaus bekannten Bildformulars wie das der »Tolle lege«-Szene jedoch Signalwirkung. Zick betont mit ihrem motivischen Einsatz, daß Rousseau in seinem Erleuchtungserlebnis die zentrale Schwelle von Aufklärung und Anti-Aufklärung überschreitet und sich nun – eins mit der Natur – auf der Seite der Zivilisationskritik befindet. Wie Augustinus nach seiner Konversion über die Einsicht in die Weisheit Gottes verfügt, so hat Rousseau einen Blick in

die ursprünglichen Zusammenhänge der Natur getan und ist damit in die Lage versetzt, der Menschheit missionarisch die Augen zu öffnen.

»Hommes de la Nature« –
sentimentale Liegefiguren

Die Frage nach der Gattungszugehörigkeit des Werkes verspricht, zusätzlich etwas über die Wirkungsintention des Gemäldes zu verraten. Darstellungen mit Rousseau als handelnder Person und nicht als Philosoph im Portrait gibt es vor 1778 wenige, vermehrt erst nach seinem Tod, etwa in den Illustrationen seiner postum erschienenen gesammelten Werke (Genf 1780–82 und Paris 1793–1800).⁵⁷ Hierbei handelt es sich meist um Historienszenen mit allegorischem Charakter, die zur Bebilderung von Rousseaus Schriften dienten und den eindeutig zu erkennenden Philosophen als weisen Lehrer oder »homme de la nature« propagieren.

In Januarius Zicks Gemälde sind Rousseaus Portraitszüge stark zurückgenommen, der Dichter ist lediglich anhand seiner armenischen Tracht zu identifizieren und die dargestellte Situation nur verständlich, wenn das Vincennes-Erlebnis dem Betrachter bekannt ist. Als ein vergleichbares Portrait der Zeit kann das bekannte Bildnis des Sir Brooke Boothby von Joseph Wright of Derby bezeichnet werden (Abb. 9), das ein hervorragendes Beispiel für ein empfindsames Portrait und ein wichtiges Zeugnis des Sensibilitätskults darstellt.⁵⁸ Es zeigt Boothby in einer Liegeposition und damit der Rousseau-Figur in Zicks Gemälde vergleichbar; auf den Zusammenhang von Liegen in der freien Natur und der *douce*

bei Ripa: »Starà con il capo alto, & con li occhi rivolti al Cielo, nel quale vi si veda un chiaro, & risplendente raggio, & versando copiosissime lagrime, tenghi le mani incrociati [...].«, zit. n. Ripa [1618] (wie Anm. 40), 497.

55 Mit Blick auf die vergossenen Tränen ist an Rousseaus schweizerischen Hintergrund und insbesondere an Johann Jakob Bodmers und Johann Jakob Breitingers Ästhetik zu erinnern, die eine Logik des Herzens behaupten und gegen die kalte Ratio in Stellung bringen. Auch in der empfindsamen Literatur, von Goe-

thes *Werther* bis hin zu Jean Paul wird über die Maßen geweint.

56 Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, 478.

57 Vgl. Cecilia Hurley, »O homme de quelque contrée que tu sois«. Resuming Rousseau, in: *Klassizismen und Kosmopolitismus. Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert* (outlines, 2), hrg. v. Pascal Griener u. Kornelia Imesch, Zürich 2004, 163–176, Abb. 5 u. 6. Vgl. auch



9. Joseph Wright of Derby, *Sir Brooke Boothby*, 1781.
London, Tate Britain

mélancholie sei hier nur verwiesen. Boothby war ein großer Rousseau-Verehrer und machte bereits 1766/67 während Rousseaus Exil in England seine Bekanntschaft.⁵⁹ Rousseau schenkte Boothby zehn Jahre später in Paris eine Manuskript-Fassung seiner *Dialoge*, die dieser in England edieren sollte (postum 1780). In Denkerpose in lieblicher Landschaft liegend und mit dem Finger auf den Schriftzug »Rousseau« zeigend, weist sich Boothby in Wright of Derbys Werk als Vertreter des Rousseauismus aus.

Bei Zicks Rousseau-Bildnis handelt es sich aufgrund der zurückgenommenen Portraitzüge jedoch weder um ein Dichterbildnis noch um ein klassisches Historienbild, da für dieses weitere Akteure fehlen und eine tatsächliche Handlung

nicht dargestellt ist. Das abgebildete Ereignis ist ein innerliches, das mit subtilen Mitteln – der Überblendung der Augustinus-Konversion – und zeichenhaft eingesetzten Darstellungskonventionen – dem Griff ans Herz – veräußerlicht wird. Es geht bei diesem Bild der Inspiration primär um die sentimentale Komponente.

Mit der sich aus wenigen Elementen zusammensetzenden Komposition, seiner Konzentration auf *eine* Bildperson und seiner offenen Struktur entspricht das Gemälde dem Typus des Einfigurenhistorienbildes. Der Reflexionsrahmen wird durch das Bildinventar vorgegeben, die Entschlüsselung und die Vergabe des Bildsinns konstituiert nach Werner Busch der Betrachter mit seiner Reaktion auf das dargestellte Gefühl.⁶⁰

Girardin (wie Anm. 16), 110ff. sowie die Beispiele in: *C'est la faute à Rousseau* (wie Anm. 7), Kat. 22, 32 und Kat. 92 als posthumer Eintritt in die Champs-Élysées (Zeichnung und Druckgraphik von 1782) und Kat. 111 als historische Darstellung seiner Festnahme in einem Gemälde von 1834.

⁵⁸ Susanne Bieber/Werner Busch, *Sir Brooke Boothby*, in: *Ausst.-kat. Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, hrg. v. Herbert Beck u.a., Städtisches Kunstinstitut Frankfurt am Main, München 1999, 54f. (Kat. 30).

⁵⁹ Zum Verhältnis von Boothby und Rousseau vgl. grundlegend Frederick Cummings, *Boothby, Rousseau, and the Romantic Malady*, in: *Burlington Magazine* 110, 1968, 659–666.

⁶⁰ Vgl. Werner Busch, *Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts*, in: *Ausst.-kat. Angelika Kauffmann*, hrg. v. Bettina Baumgärtel, Kunstmuseum Düsseldorf/Haus der Kunst München 1998/99, Ostfildern-Ruit 1998, 40–46.



10. Angelika Kauffmann, *Die irre Marie*, 1777.
Stamford, The Burghley House Collection

Angelika Kauffmanns Einfigurenhistorienbild *Die irre Marie* (Abb. 10) vermag die strukturelle Ähnlichkeit, was die Gattung betrifft, zu illustrieren. Das aus der *Sentimental Journey* von Lawrence Sterne übernommene Motiv der Marie, die aus enttäuschter Liebe dem Wahnsinn

61 »Nichts verbindet die Herzen sosehr, als die Süße, miteinander zu weinen.« Zitat n. Page Bayne 1981 (wie Anm. 34), 53.

Abbildungsnachweis: 1 *Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen. Kunstabteilung. Katalog der Gemälde und Skulpturen* (Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen, 13), Schaffhausen 1989, Kat. 48. – 2 Mit freundlicher Genehmigung der National Gallery of Scotland, Edinburgh (NG 820). – 3 Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione*, 2. Nachdruckauflage der Ausgabe Rom 1603, Hildesheim/Zürich/New York, 1984, 178. 4 – Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002, 247, Abb. 150. – 5 Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, Bd. 1, New Haven 1985, Taf. 47. – 6 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Kunstbibliothek, Fotograf: Dietmar Katz. – 7 Courcelle (wie Anm. 43), Bd. 3 (1972), Tafel XXXII. – 8 Courcelle (wie Anm. 43), Bd. 3, Taf. XXXII. – 9 Ausst.-kat. *Mehr Licht* (wie Anm. 58), 54. 10 Ausst.-kat. *Angelika Kauffmann* (wie Anm. 60), 416

verfällt, soll den Betrachter zum Mitfühlen mit dem Schicksal dieser reinen Seele anregen. Eine ähnliche Rezeptionshaltung scheint auch Januarius Zick mit seinem Rousseau-Bild angestrebt zu haben: Rousseau, der Verfasser der *Abhandlung über die Künste und Wissenschaften*, der *Abhandlung über die Ungleichheit* sowie der *Bekenntnisse*, wird gezeigt, wie er durch ein Inspirationserlebnis in der freien Natur ungewollt zum Philosophen, Seher und Reformator wird. Die Erleuchtung trifft einen Anti-Aufklärer, es ist die Illumination eines Anti-Illuminierten. Seine nahezu prophetische Gabe, die ihn – zumindest in der Fiktion – in dem dargestellten Moment ereilt und die sein Leben schlagartig änderte, soll den Betrachter zum Verständnis der unverstandenen Seele und Mitleid mit dem unschuldig schuldig gewordenen animieren, vielleicht sogar – zu Tränen rühren.

Das Gemälde dient also nicht nur, wie bisher angenommen, der Illustration einer – höchst problematischen, rein literarischen – biographischen Episode, sondern wird im subtilen Rückgriff auf ein christliches Bildformular und auf Grundlage von Rousseaus Enthusiasmusvorstellungen zu einer sentimentalischen Einfigurenhistorie, die sich an das Gefühl des Betrachters wendet. Dies wäre ganz im Sinne Rousseaus gewesen: »Rien ne lie tant les cœurs que la douceur de pleurer ensemble.«⁶¹