

Marter und Hinrichtung als künstlerische Mittel : der gewaltsame Tod in der englischen Karikatur des 18. Jahrhunderts

Autor(en): **Oberstebrink, Christina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire**

Band (Jahr): **15 (2008)**

Heft 2

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-99643>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Marter und Hinrichtung als künstlerische Mittel

Der gewaltsame Tod in der englischen Karikatur des 18. Jahrhunderts

Christina Oberstebrink

Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts war ästhetisch und literarisch der Weg für die Repräsentation des Schrecklichen in der Neuzeit geebnet – das gilt auch und zumal hinsichtlich der Gewaltdarstellung. So erschien 1759 in englischer Übersetzung zeitgleich mit der französischen Erstausgabe Voltaires *Candide*, der mit Leibniz' optimistischer Weltanschauung abrechnete und das Menschenleben als Unglücksgeschichte ausmalte; der Roman wurde im Jahr seiner Erscheinung 1759 ins Englische übersetzt. Nur zwei Jahre zuvor hatte Edmund Burke in seinem Traktat *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* das Schreckliche zu einer ästhetischen Instanz erhoben, die über dessen Aristotelische Funktion der Erzeugung von Furcht und Mitleid hinausging. Burke reflektierte die generelle Faszination der Menschen am Schrecklichen, wobei er feststellte, dass das in sicherer Distanz real Erlebte viel grössere Anziehungskraft als dessen Repräsentation habe.¹ Die bildliche Umsetzung dieser Ästhetik liess auf sich warten; sie wurde erst durch die englische Bildsatire des späteren 18. Jahrhunderts geleistet. Am Beispiel James Gillrays (1716–1815), eines der berühmtesten englischen Karikaturisten der Zeit, lässt sich dies überzeugend verfolgen.

Gillray erforschte das Potenzial des Mediums Karikatur und ihre Offenheit für ansonsten unerlaubte Darstellungsformen und verband es in drastischer Weise mit den revolutionären Ereignissen. Er nutzte das Motiv des gewaltsamen Todes zur politischen Abschreckung und unterstützte dabei die herrschende politische Partei der Tories, die, im Gegensatz zu den Whigs, dezidiert antirevolutionär war. In seinen Bildsatiren, welche die Revolution und die Napoleonischen und Revolutionskriege thematisierten, verwendete Gillray häufig den gewaltsamen Tod als bildrhetorisches Mittel und funktionalisierte ihn zum Zweck der emotionalen Abschreckung und der affektiven Steuerung des Betrachters. Voraussetzung der neuartigen Anwendung und Instrumentalisierung dieses Motivs aber war die Entwicklung der Bildsatire in der Neuzeit.

Die englische Bildsatire des späten 18. Jahrhunderts bildete sich fast simultan zur Gründung der Royal Academy heraus. Sie nahm eine paradoxe Stellung

gegenüber der institutionalisierten Malerei ein: Die Bildsatire formierte sich im Widerstand gegen den von der Royal Academy propagierten normativen Klassizismus, und so bedingte eine klassizistische Kunstauffassung die Entstehung der niederen, kritischen Gattung mit einer betont antiakademischen Haltung.² Shaftesbury erkannte diesen Zusammenhang und sah darin das Weiterleben eines kulturellen Musters aus der Antike im 18. Jahrhundert: "He [Strabo] shews us that this *first form'd Comedy* and Scheme of *ludicrous Wit*, was introduc'd upon the neck of *the SUBLIME*."³

Das poetologische Konstrukt eines hohen und eines niederen Modus reicht auf antike Vorbilder zurück. Aristoteles' Nachahmungstheorie räumte drei Modi der Nachahmung ein: Entsprechend seiner Fähigkeiten oder seiner Veranlagung verbessert der Künstler oder Dichter die Figuren und Handlungen oder ahmt sie naturgetreu nach, oder gibt sie schlechter wieder, als sie in Wirklichkeit sind.⁴ In England spielte die Rezeption der *Poetik* eine prägende Rolle in Poetiken und Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts. So ist in einem Artikel im *Athenaeum* von 1831 zu lesen, dass «Caricatures have the same resemblance to historical painting which satiric verse has to epic poetry».⁵

Die Karikatur des 18. Jahrhunderts weist aber auch strukturelle Affinitäten zur hohen Kunst auf: Beide Gattungen haben die Übertreibung oder Hyperbel gemeinsam, dennoch unterscheiden sie sich im Grad der Überhöhung, beim Einhalten oder bei der Überschreitung der Angemessenheit oder Plausibilität der Figur aus der Rhetorik. Die akademische Kunst sucht dadurch das Ideal, die satirische das *mock-heroic*.⁶ Von entscheidender Bedeutung für das Thema des Gewalttodes aber sind die Auslegungen des satirischen Modus: entweder wurde er als Übertreibung verstanden, durch welche die Handlungsweisen und Charaktere über das Ideal hinaus verzerrt und mittels Inkongruenz lächerlich gemacht wurden, oder als Gegenbild zum Ideal, welches das Hässliche, das Triebhafte, das Verdorbene oder das Lächerliche in den Menschen zum Ausdruck brachte. Diese Art der Darstellung gehörte nicht zum Kompetenzbereich der akademischen Malerei, die verpflichtet war, die Gegenstände oder Ereignisse von ihrer idealisierten oder würdigen Seite zu zeigen, wie der erste Präsident der Royal Academy Sir Joshua Reynolds propagierte.⁷ Die Verknüpfung der damaligen Kunsttheorie mit der Aristotelischen *Poetik* legt scheinbar den Einwand nahe, dass Gewalt doch ein zentrales Element der tragischen Handlung sei. Doch dies war nur der Fall, insofern sie ein «zentrales Element der Mythen ist, welche der Tragödie Form und Gestalt verleiht».⁸

Die Bildsatire dagegen durfte nicht nur die hässliche Seite des Menschen und der Welt zeigen, sie fokussierte auch ihre eigene Gegenwart. So ebnete Gillrays Arbeit an einer bildlichen Entsprechung zur Satire und seine politische Involvierung den Weg dazu, den revolutionären Bestrebungen in England durch äusserst

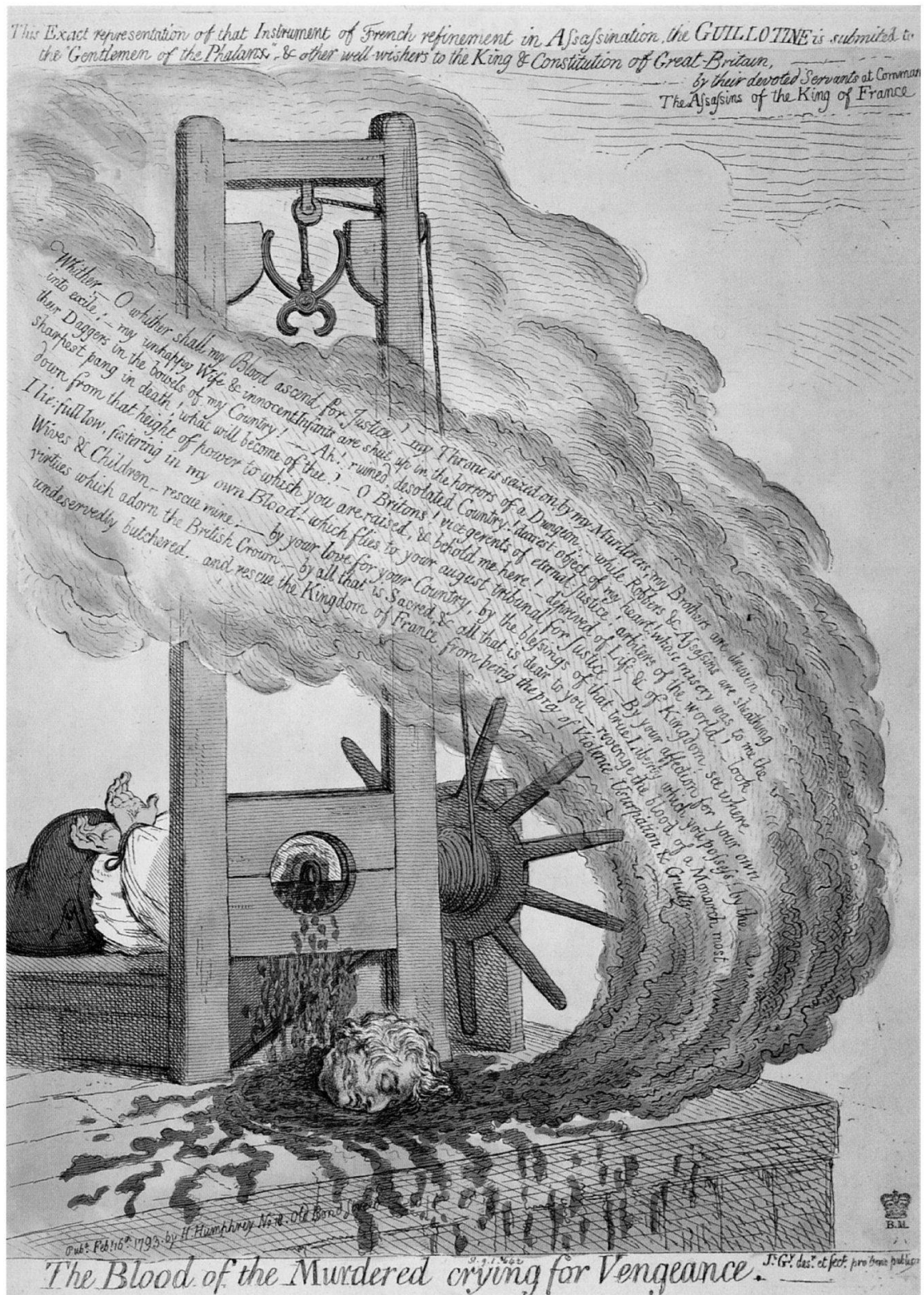


Abb. 1: James Gillray, «The Blood of the Murdered Crying for Vengeance» (16. Februar 1793). BM 8304, London (Ausstellungskatalog) James Gillray. *The Art of Caricature*, hg. v. Richard Godfrey (Tate Britain), London 2001, Abb. 61, S. 99.

drastische Bilder des gewaltsamen Todes effektiv entgegenzuwirken. Er widmete der Hinrichtung von Ludwig XVI. zwei Bildsatiren, die innerhalb von vier Tagen entstanden sind. Der Blick auf die Hinrichtung des Königs aus der Nähe, *The Blood of the Murdered Crying for Vengeance* (Abb. 1), bringt dem Betrachter das Geschehen der Exekution viel näher, als wenn er selbst dabei gewesen wäre. Das handkolorierte Blatt spart nicht an Blut und verschont den Betrachter nicht mit den Details der Schnittfläche des durchtrennten Halses; der exekutierte Herrscher liegt auf der Guillotinebank und sein abgetrenntes Haupt in einer Blutlache im Vordergrund. Die Zeichnung hätte fast am Ort des Geschehens entstanden sein können, so gleichsam faktisch und schonungslos ist die Szene dargestellt. Der Text am oberen Rande der Radierung unterstreicht diesen Aspekt noch und behauptet die Authentizität der Wiedergabe der Guillotine. Auf einer blutroten Rauchwolke ist eine Anklage geschrieben, die von Unrecht und Sorgen für die Zukunft Frankreichs handelt. In dieser Bildsatire liegen die Abweichungen von der Historienmalerei auf der Hand. Nicht alleine das Sujet wäre für akademische Malerei unangemessen gewesen, sondern der akademischen Normen unterworfenen Künstler wäre angehalten gewesen, die unmittelbaren Grausamkeiten nicht zu zeigen. Was in der Bildsatire seinen Platz und sein Recht hat, würde im klassizistischen Darstellungsmuster als gröbster Dekorumsverstoss verstanden. Einen weiteren Hinweis auf die antiakademische Darstellungsweise bildet die Figur des Königs selbst: Er fungiert in kunsttheoretischer Hinsicht als Exempel für eine unvollständige Ganzheit. Denn seit der Antike galt in Poetiken ein vollendetes Kunstwerk als eine Nachahmung, die eine vollständige Einheit bildete aus notwendig zusammengehörigen Teilen. Diese Einheit wurde in der *Poetik* oder in Horazens *Ars Poetica* metaphorisch als Körper beschrieben.⁹ In der Bildsatire dagegen erfolgt nicht nur die Enttabuisierung der direkten Darstellung des Entsetzlichen, sondern der schauderhaft zugerichtete Körper wird zum Sinnbild der Fragmentierung der klassizistischen Ganzheit. Auch die Vermengung von Bild und Wort war in der klassizistischen Darstellung untersagt. Sie galt als Überbleibsel der fehlerhaften Malweise von Künstlern im Mittelalter und widersprach ausserdem dem Ganzheitsprinzip des Historienbildes, da das Ganze auf einen Blick erfasst werden musste und das Auge auf einzelnen Teilen nicht lange verweilen durfte. Das Medium des Textes und dessen Lektüre widersprechen dieser normativ geforderten Art der Bildwahrnehmung grundlegend.

Während Gillrays Wiedergabe der Hinrichtung aus der Nähe den Schrecken zukünftiger Ereignisse erahnen lässt, malt das andere Blatt *The Zenith of French Glory; – The Pinnacle of Liberty* (Abb. 2) die Konsequenzen der Hinrichtung in aller Ausführlichkeit aus, obwohl der Augenblick *vor* der Hinrichtung dargestellt ist. In diesem Werk stellt Gillray die Ereignisse in einer emblematischen Sprache dar, die einesteils auf bekannte Symbolik zurückgreift und andernteils auf von ihm

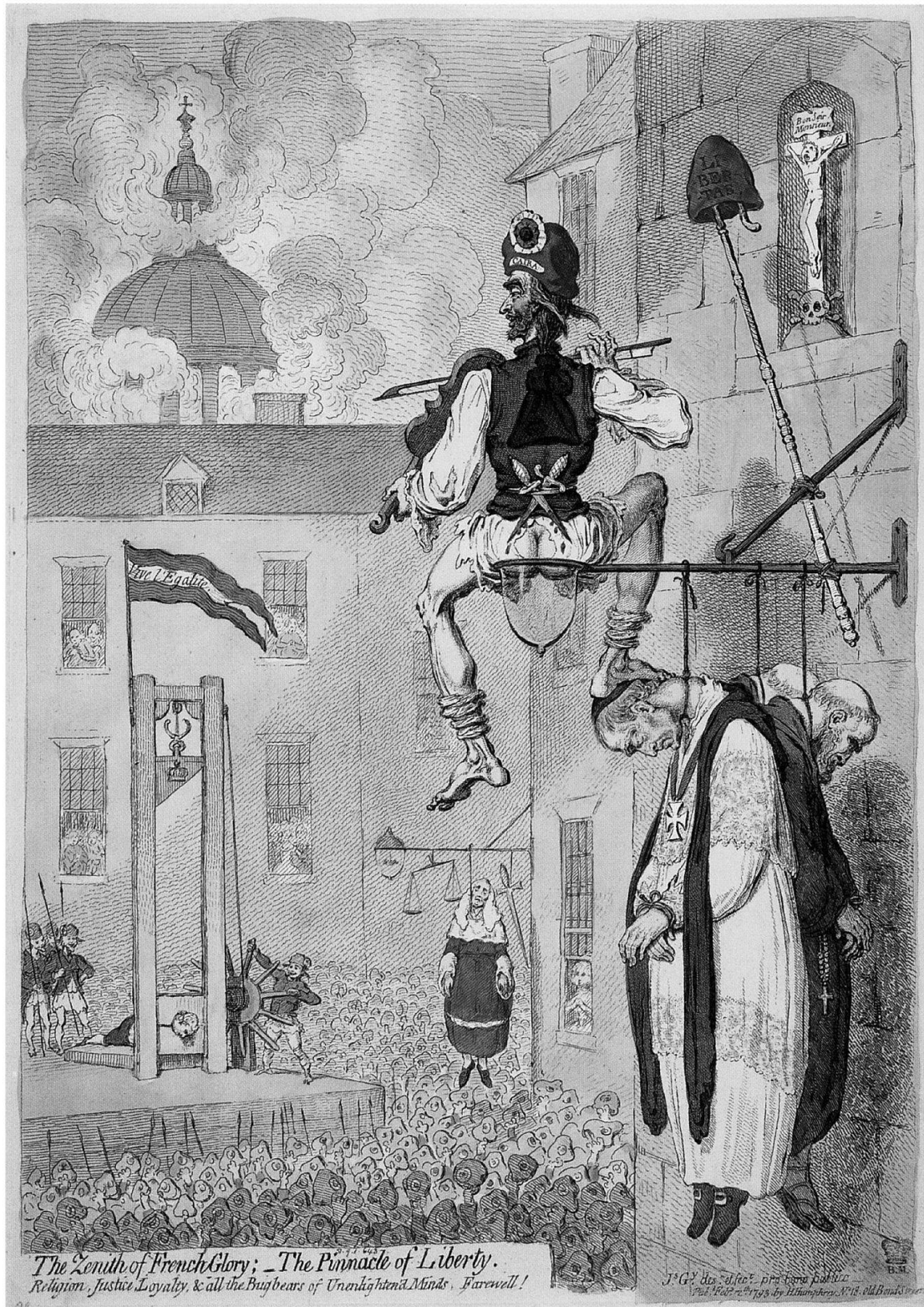


Abb. 2: James Gillray, «The Zenith of French Glory; – The Pinnacle of Liberty» (12. Februar 1793). BM 8300, London (Ausstellungskatalog) Gillray 2001, Abb. 60, S. 98.

selbst erfundene. Die Guillotine ist in der Ferne zu erkennen, und die Insignie der Krone auf der Schneide der Guillotine gibt die Identität des Hinrichtungsopfers kund. Dem Betrachter werden die Vorzeichen der Folgen des Machtvakuumms nach dem Tode des Königs vorgeführt: Ohne obwaltende Macht droht den Menschen, dass sie in Thomas Hobbes' Naturzustand zurückversetzt werden.¹⁰ Gillray inszeniert die Vernichtung aller gesellschaftlichen und politischen Ordnungen: Nicht nur die Monarchie wird entmachteter, indem sie buchstäblich ihr oberstes Glied verliert, auch alle sozialen Ordnungsinstanzen – symbolisiert durch die Figuren des Richters und der Geistlichen – werden zerstört. Unter den Hingerichteten am Gebäude im Vordergrund sind drei erhängte Geistliche zu erkennen. Der am hinteren Gebäude hingerichtete Richter wird zur Personifizierung der entmachteten Justitia, indem am Lampenarm deren Attribut Schwert und Waage in unverkennbarer Schiefelage hängen. Gillray will zeigen, dass Frankreich im Begriff ist, in einen Zustand ohne Herrschaft, Justiz und Moral zu versinken. Die wahre Drastik des Bildes konzentriert sich aber auf die Darstellung des gewaltsamen Todes des erhängten Geistlichen im Vordergrund und auf die Figur des düsteren Fiedlers, bei dem man direkt auf das nackte Gesäss schaut – er ist im wörtlichen Sinn ein *sansculotte*. Der Fiedler – eine Personifizierung der drohenden Anarchie – stützt als Triumphator seinen rechten Fuss auf das Haupt eines der drei hingerichteten geistlichen Würdenträger und triumphiert in dieser Geste über den Aberglauben der Religion.¹¹ Damit wird auf das vermeintlich aufgeklärte Wesen des musizierenden Revolutionärs verwiesen, wie die propagandistischen Parolen am unteren Rahmen des Blatts bestätigen. Aber Gillray hat ihn zu einem Sinnbild des Niedergangs der aufgeklärten Menschheit umgestaltet: derjenige, der auf der Strassenlampe wie auf einem Nachttopf sitzt und die Zukunft personifiziert, wird sehr bald mit seiner Notdurft das Licht der Aufklärung auslöschen. Die durch die elementare Körperfunktion der Ausscheidung einkehrende Verdunkelung steht in ironischer Entgegensetzung zum Text unterhalb der Komposition: «The Zenith of French Glory: - The Pinnacle of Liberty. Religion, Justice, Loyalty & all the Bugbears of Unenlighten'd Minds. Farewell!» Gillray lässt den Betrachter so wissen, dass die revolutionäre *liberté* nichts mit Aufklärung gemeinsam habe, vielmehr werden in der Absicht und Rhetorik der Revolution die Wahrheit verdunkelt, die Gerechtigkeit zugrunde gerichtet, und die moralischen Werte verlieren ihre zivilisierende Funktion.

Die gattungsspezifische Form der Bildsatire und ihre Inhalte gehen Hand in Hand, und so tritt diese späte Erscheinungsform des nachahmungstheoretischen Ansatzes der Kunst in immer neuen Bildvariationen auf. Nachahmung hat sich zu der Zeit generell als eine Art Zitiervorgang anderer Kunst etabliert. Entsprechend dieser Bildstrategie wählt Gillray einen traditionellen Bildtypus für die Radierung *The Apotheosis of Hoche* (Abb. 3). Dem Titel nach erwartet



Abb. 3: James Gillray, «The Apotheosis of Hoche» (11. Januar 1798). BM 8979, London (Ausstellungskatalog) Gillray 2001, Abb. 85, S. 116.

der Betrachter eigentlich den Darstellungstypus der Apotheose, doch Gillray zielte auf Abschreckung des Betrachters durch die Metaphorik der Endzeit und der Entstehung einer neuen, bedrohlichen Weltordnung. So wird man nun mit einer Parodie des Jüngsten Gerichts konfrontiert. Der Heilige, der seine Apo-



Abb. 4: Benjamin West, «The Death of General Wolfe» (1771). National Gallery of Canada, Ottawa, Werner Busch, *Das sentimentalische Bild*, München 1993, Farbtafel I, S. 57.

theose als Weltenrichter vorführt, ist der französische General Hoche, der 1797 nach dem missglückten Versuch, in Irland einzumarschieren, an Tuberkulose starb. Die Berichte über seine aufwendige Beerdigungsfeier in Paris, auf der Chöre den toten Helden lobpreisten, lösten die Anregung für dieses Gillray'sche Werk aus. Die Rhetorik der Lobpreisung wird in der Radierung ad absurdum geführt: Hoche selbst nimmt die Stellung und die Attitüde des Christus aus Michelangelos *Jüngstem Gericht* in der himmlischen Sphäre ein und spiegelt die Körperhaltung des thronenden Weltenrichters. Die weitere Motivik im Werk aber demontiert seine göttliche Position als gerechter Richter über die Welt. Die Komplexität und Vielschichtigkeit der Radierung lässt sich in aller Knappheit fassen: Die neue Weltordnung verspricht nicht nur säkularisiert zu sein, sondern auch ohne moralische Werte.¹² Der Künstler setzt diese Aussage ins Medium des Bildes um, indem er zwar die Darstellung des Jüngsten Gerichts aufgreift, aber deren traditionelles Personal durch Opfer und Täter der Revolution und der darauffolgenden Kriege ersetzt. Gillray verwendet aber auch traditionelle Symbolik. Mittelalterliche und emblematische Tiersymbolik überzeichnet zum Beispiel die geflügelten Schädel, die aufgereiht in drei



Abb. 5: James Gillray, «The Death of the Great Wolf» (17. Dezember 1795). BM 8704, Nicholas Robinson, Edmund Burke, New Haven und London 1996, Abb. 188, S. 176.

Halbkreisen um den beleuchteten Tabernakel über Hoche zu erkennen sind. Dadurch soll auf die Dummheit und Triebhaftigkeit der Menschen verwiesen werden. Aber der wirkliche Horror der Revolution wird durch die verstümmelten Leichen der gewaltsam Hingerichteten dargestellt: Hoche selbst ist umgeben von geflügelten Köpfen enthaupteter Jakobiner. Aus den Stümpfen ihrer Hälse strömt noch Blut.

Auf der Erde ist eine Szene der Verwüstung zu erkennen. Sie ist, wie in Darstellungen der Apokalypse üblich, in zwei Bereiche getrennt. Links liegt eine menschenleere, verwüstete Kulturlandschaft in Dunkelheit. Rechts stellt Gillray die Verwüstungen des Kriegs und der Revolution dar. Die übliche, klare Einteilung in Gerettete und Verdammte fehlt hier, ähnlich wie in der himmlischen Sphäre, die nicht allein den Auserwählten vorbehalten ist. Die propagandistische Ausmalung der Radierung ist in ihrer Aussage über die Auswirkungen der französischen Kriegsmacht eindeutig, sollte diese Erfolg haben. Der Künstler macht ausserdem einmal mehr unmissverständlich klar, dass Revolution und Krieg den Verlust der Gesetze wie der gesellschaftlichen Ordnung und Werte mit sich bringen.

In der akademischen Malerei fehlten die Mittel, einen demontierten Helden darzustellen. Das Medium der Bildsatire dagegen erlaubte Gillray, diese Figur denkbar drastisch auszumalen. Dabei stützte er seine Darstellung auf die grossen Vorbilder der Kunst wie das *Jüngste Gericht* Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle, auf eine Kunst also, die stets im Fokus der Akademien stand. Die Bildsatire nahm zwar diese Form in ihrer erhöhenden Funktion auf, aber übertrieb sie und durchbrach die innere Logik des Vorbilds in ein Spiel von Widersprüchen. In diesem Prozess zeigt Gillray die bildliche Umsetzung des sogenannten *mock-heroic*, das heisst, der satirischen Adaption des heroischen Stils.

Die hohe Kunst durfte wenigstens den heroischen Tod zeigen, obwohl die Zeichen der Gewalt höchst reduziert zu sein hatten. 1771 hatte das Mitglied der Royal Academy Benjamin West, der von 1792 an ihr Präsident war, einen Durchbruch in der Historienmalerei bewirkt, indem er den heroischen Tod des General Wolfe in zeitgenössischer Tracht darstellte (Abb. 4). James Gillray parodierte dieses Kunstwerk 1795 (Abb. 5).¹³ Im Gemälde und in der Parodie wird das Thema des heroischen Gewalttodes verbildlicht. Gillray macht eine politische Komödie aus dem tragischen Vorbild der Historienmalerei: Sein Held William Pitt stellt sein Leiden viel offener zur Schau als Wests Wolfe, und die leicht karikierten Persönlichkeiten aus der Politik um den Sterbenden herum bringen den Betrachter auf den eigentlichen Inhalt der kritischen Persiflage, die auf die Überzogenheit neuer Gesetzesvorlagen verweist.¹⁴

Als kleiner Exkurs lässt sich Gillrays politische Macht aus den Quellen zur Entstehungsgeschichte dieser Bildsatire rekonstruieren. George Canning war sehr enttäuscht, nicht als eine der *personae* in dieser ambitionierten Bildsatire repräsentiert worden zu sein. Denn, wer in der Karikatur angenommen worden war, galt damals als eine Person, die in der Öffentlichkeit als politische Instanz wahrgenommen wurde. Erst ein knappes Jahr später, am 20. Oktober 1796, bekam Canning diesen Status auf der politischen Bühne: Rechts in der Radierung *Promis'd Horrors of the French Invasion* (Abb. 6) durfte er als Randfigur, als Erhängter an einer Strassenlampe, auftreten.¹⁵ In der Mitte im Vordergrund hantieren die beiden Führer der Whigs und Tories, Charles James Fox unterstützt die Franzosen und peitscht auf den gequälten Pitt ein.

Doch bleibt festzustellen, dass Gillrays Inszenierung des Gewalttodes weit über dessen oben beschriebene Instrumentalisierung für politische Zwecke hinausreicht. Seine überexplizite Ausmalung, die minutiöse Präsentation schrecklicher Details sowie deren Drastik verweisen auf ein weitergehendes Darstellungsinteresse. Es scheint, als strebe Gillray danach, die natürliche Neugier des Betrachters am Schrecklichen gründlich zu stillen – ganz so als ob er Edmund Burkes Feststellung über die Macht des realen Horrors über den der Reprä-



Abb. 6: «Promis'd Horrors of the French INVASION, — or — Forcible Reasons for negotiating a Regicide PEACE. Vide . The Authority of Edmund Burke» (20. Oktober 1796). BM 8826, Robinson 1996, Abb. 193, S. 183.

sensation als Herausforderung betrachten würde. Die Bildsatire konnte gerade deshalb auch zum Medium eines solch überschüssenden Gewaltpotenzials werden, weil sie nicht an die Dekorumsregeln der Historienmalerei gebunden war. Sie durfte Bilder und Themen zeigen, die in der hohen Kunst keinen Platz hatten. Durch ihre Bestimmung als Gattung der Kritik und als niedere Kunst war sie an die ihr gegenwärtige Zeit gebunden, und beim Versuch, ihre Ziele zu erreichen, wurden ihr gelegentlich nur die politischen Gesetze zum Verhängnis – wie beispielsweise im Falle von Verleumdungsklagen –, nicht aber die Regeln der hohen Kunst. Ansonsten durfte die Karikatur alles darstellen, was sie wollte. Auch extreme Gewalt.

Anmerkungen

- 1 Edmund Burke, «A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful», in Ders., *The Works*, hg. v. Judge Willis, Oxford 1906, Bd. 1, 91 ff., 99.
- 2 Wie für diese These werde ich für einige andere Bereiche, die von diesem Aufsatz lediglich tangiert werden können, auf meine Monografie über Gillray hinweisen müssen: Christina Oberstebrink, *Karikatur und Poetik. James Gillray 1756–1815*, Berlin 2005, siehe Einleitung.
- 3 Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, «An Essay on the Freedom of Wit and Humour», in Ders., *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, 3 Bände, o. O. 1714 (Reprint Farnborough 1968), Bd. 1, 252. Mit «first comedy» meint Shaftesbury die «alte Komödie» der Griechen, die damals als eine überwiegend satirisch ausgerichtete Gattung verstanden wurde.
- 4 Thomas Twining, *Aristotle's Treatise on Poetry [...]*, London 1789 (Reprint New York 1971), 67–68, 70–71 (1449a 1–5).
- 5 [Anonym], «James Gillray, and His Caricatures», *The Athenæum* 204 (1831), 632–634. Dieses Thema wird ausführlich behandelt in Oberstebrink (wie Anm. 2), 62–277.
- 6 Vgl. Oberstebrink (wie Anm. 2), 146–195.
- 7 Twining (wie Anm. 4), 171, Anm. 12. So greift der Übersetzer und Kommentator der Ausgabe der *Poetik* von 1789, Thomas Twining, gerade auf eine Passage aus den kunsttheoretischen Schriften von Reynolds zurück, um die Bedeutung des Ideals in der Kunst zu betonen.
- 8 Andrea Ercolani, «Gewalt in der griechischen Tragödie», in Günter Fischer, Susanne Moraw (Hg.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert vor Christus*, Stuttgart 2005, 89–101, 90.
- 9 Siehe Twining (wie Anm. 4), 79–81 (1450b 25–40) und die einleitenden Verse in Horaz, *Ars Poetica*. Zum Beispiel Shaftesbury greift diese Bildlichkeit der Sprache in seinen Abriss der Historienmalerei von 1713 auf: «If any thing be added or retrench'd, the *Piece* is destroy'd. 'Tis then a [...] dismember'd Body [...] representing rather an *Amputation* in Surgery, than [...] *Art*.” Shaftesbury, «A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules» in Ders., *Characteristicks*, Bd. 3, 388–389.
- 10 Thomas Hobbes, *Leviathan*, hg. v. Richard Tuck, Cambridge 1991, 86–92.
- 11 Zu diesem Motiv siehe Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, 154.
- 12 Siehe ausführlich: Christina Oberstebrink, «Politische Apokalypse und Naturkatastrophe. Die Metaphorik der französischen Revolution in der skeptischen Kunstauffassung James Gillrays», in Gerhard Lauer, Thorsten Unger (Hg.), *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert*, Göttingen 2008.
- 13 Zum Hintergrund der gleichzeitigen kunsttheoretischen Auseinandersetzung in der Royal Academy vgl. Oberstebrink (wie Anm. 2), 196–200.
- 14 Siehe Kat. *James Gillray. The Art of Caricature*, Tate Britain, London 2001, 142–143.
- 15 Ebd., 115.