



Formen des Wahns

»Wahnsinn und Genie gehen Hand in Hand.«
 (Udo Lindenberg)

Alptraum und Wahn können aneinander grenzen. Während der Alptraum jedoch bei Lichte besehen wieder verfliegt, wenn auch womöglich ein starkes Gefühl der Irritation zurücklassend, ist der Wahn nicht zu steuern, kommt als Wahn nicht zu Bewusstsein und dauert für ungewisse Zeit an. Für Füssli sind sowohl Wahn als auch Alptraum Thema, und beides kann er bei seiner großen Inspirationsquelle Shakespeare vorgebildet sehen. Alpträume, nicht selten in Gestalt von Geisterscheinungen, finden sich bei ›Macbeth‹, im ›Hamlet‹ oder bei ›Richard III.‹; wahnsinnig werden König Lear oder Ophelia. Doch die Grenzen sind fließend wie bei Lady Macbeth, deren Alpträume nach dem Mord an König Duncan in Wahnsinn übergehen und zum Selbstmord führen. Wenn Füssli zwischen 1810 und 1820 die tote Cordelia malt, die von ihrem wahnsinnigen Vater König Lear gehalten wird (Kat. Nr. 51), dann ist der starre Blick Lears auf die für Füssli typische Weise gesteigert. Die Gesamtfiguration von sitzendem Lear mit der toten Tochter im Schoß ist zudem gänzlich dem Typus einer Pietà-Gruppe nachgebildet, in der Maria den toten Christus im Schoß hält, dem, wie bei Cordelia, der Kopf zurücksinkt, während der Arm beinahe gerade herabhängt. Füssli ist mitnichten der erste, der diese Figuration in andere Zusammenhänge transferiert. Goyas ›Capricho 9‹ (Kat. Nr. 97) kann mit ihr gar die tantalischen Qualen der Impotenz veranschaulichen. Selbst wenn Füssli einem ganz direkten Vorbild folgt, nämlich James Barrys ›Lear beweint die tote Cordelia‹ aus den 1770er-Jahren, eine Bilderfindung, die in verschiedenen Fassungen und auch im Nachstich vorlag, so ist doch der Typus geradezu gemeine Münze. Ausgangspunkt für die englische Tradition allerdings ist William Hogarths ›A Rake's Progress‹, Szene 8, in der der wahnsinnige Rake im Narrenhaus sich selbst tödlich verletzt und nun im Typus der Beweinung Christi betrauert wird (Kat. Nr. 64). Bereits bei Hogarth wird die ursprüngliche christliche Bedeutung auf den Kopf gestellt: An die Stelle von Christus

tritt der Rake, der Wüstling. Derjenige, der die Figuration erkennt, muss den ursprünglichen Sinn am neuen Verwendungszusammenhang messen. Das ist Teil einer ästhetischen Strategie, derer sich auch Füssli bedient. Bei ihm jedoch hat die Nutzung typischer Figurationen oder Konstellationen geradezu kunsthistorische Züge.

Das wird besonders deutlich bei der ›Wahnsinnigen Kate‹ von 1806/07 (Abb. links) nach dem 1785 publizierten Gedicht ›The Task‹ von William Cowper. Kate, deren Geliebter auf See geblieben ist, verfällt dem Wahnsinn, irrt durch ödes Land. Bei Füssli hockt sie auf einem Felsen vor stürmischer See – auch bei Lear ist Sturm eine Metapher für Wahn – und schaut wahnsinnigen Blicks frontal aus dem Bild. Fels, Klippe, stürmisches Meer, Wahn, Liebesver zweiflung, Todessehnsucht, Sturz in den Tod – das alles verbindet sich um 1800 zu einem Typus, der auf die verschiedensten Themen der Kunst Anwendung finden kann: auf ›Hero und Leander‹, auf ›Ariadne auf Naxos‹, auf Sappho, die sich, verlassen vom Jüngling Phaon, vom Leukadischen Felsen ins Meer stürzt, wie es besonders eindringlich von Baron Gros 1801 dargestellt wurde. Aber selbst für diesen Typus konnte Shakespeare Anregung geben, in Gestalt des geblendeten Grafen Gloster aus ›King Lear‹, der sich vom Rand des Kreidefelsens in Dover bei rauschendem Meer in die Tiefe stürzen will. Gerade durch das Anknüpfen an geläufige Verständigungsbilder konnte Füssli das damit eröffnete Bedeutungsfeld auf besondere Weise, vor allem durch Ausdruckssteigerung, besetzen. Dass die wahnsinnige Kate zudem frontal und auf die senkrechte Mittelachse des Bildes bezogen erscheint, schlägt sie in besonderem Maße dem Typus zu, den wir Typus Ugolino genannt haben (Busch 1985, S. 210–227, Santorius 2012, S. 103–133; vgl. auch Beitrag Hennig, S. 48–49). Füssli selbst hat den Dantesken Ugolino 1806 entsprechend dargestellt (Kat. Nr. 58, Stich von 1809), er greift dabei auf das Vorbild Reynolds' zurück, dessen Ugolino-Gemälde bereits 1773 entstanden ist und das 1774 von John Dixon nachgestochen wurde (Kat. Nr. 56). Zur englischen Tradition gehört auch John Flaxmans Fassung von 1793. Ihm folgt William Blake in stark stilisierter Form um 1826. Doch auch in Frankreich hat der Typus

Abb. links > J. H. Füssli, Die wahnsinnige Kate, 1806/07 (Kat. Nr. 50)

Fuß gefasst: von Fortuné Dufau aus dem Jahr 1800 bis zu Jean Baptiste Carpeaux' dramatischer Skulpturengruppe des Ugolino mit seinen Söhnen von 1857–1861, die einen derartigen Eindruck machte, dass auch die Karikaturisten in Frankreich darauf reagiert haben. In Deutschland wäre zudem auf Joseph Anton Kochs Zeichnung von 1803/04 zu verweisen. Doch der Typus war so einschlägig, dass er auf eine Fülle anderer Themen, die im weiteren Sinn mit Wahnsinn zu tun haben, übertragen werden konnte. Dass Füssli, der Spezialist für seelische Ausnahmezustände, ihn breit nutzt, vermag nicht mehr zu verwundern: Er bringt ihn, um nur dies zu nennen, auf ›Ezzelin Bracciaferro an der Leiche seiner von ihm getöteten Gemahlin Meduna‹ (Kat. Nr. 53) schon 1779 zur Anwendung, oder auf ›Lady Constance‹ nach Shakespeares ›King John‹ (Kat. Nr. 60) von 1785, aber auch ganz am linken Rand auf seiner ›Vision des Elendsspitals‹ nach

John Miltons ›Paradise Lost‹ von 1791–1793 (Kat. Nr. 59). Für Themen des Narrenhauses ist der Typus geradezu gebucht, etwa bei Wilhelm von Kaulbach oder seinem Neffen Friedrich August von Kaulbach (Kat. Nrn. 66, 68), doch auch für die Ophelia-Ikonografie kann er genutzt werden (Kindler 2004). Den Karikaturisten, die häufig auf besondere formale Stilisierung Wert legen, bietet er sich besonders an, allein bei Gillray oder Rowlandson (Kat. Nrn. 108, 109), aber auch bei den Napoleon-Karikaturen (Kat. Nrn. 110, 116) finden sich mehrere Beispiele. Kein Wunder auch, dass Künstler selbstbildnisse, beim Blick in den Spiegel, diesen bannenden, unausweichlichen Typus bevorzugen: von Asmus Jakob Carstens über Füssli oder E. T. A. Hoffmann (Kat. Nr. 125) bis zu Horst Janssen (Kat. Nr. 158). Der Künstler deklariert sich damit zugleich als etwas Besonderes und als ›Außenseiter der Gesellschaft‹.

50

Johann Heinrich Füssli (1741–1825)
Die wahnsinnige Kate, 1806/07

Cowper, *The Task*, I, 534–556
 Öl auf Leinwand, 91,8 x 71,5 cm
 FDH-FGM
 Abb. S. 122

William Cowpers Gedicht ›The Task‹ – 1784 vollendet, 1785 publiziert – war in England ein beeindruckender Erfolg. Nicht nur gab es zahllose Neuauflagen seiner Gedichte mit ›The Task‹ im Zentrum, sondern Cowper wurde, vor allem von den englischen romantischen Dichtern Coleridge und Wordsworth, hochgelobt. Das ist nicht selbstverständlich. Erasmus Darwins Lehrgedicht ›The Botanic Garden‹ (Kat. Nr. 17), etwa zeitgleich zu ›The Task‹ entstanden, wurde zwar von den Romantikern ob seiner wissenschaftlichen Erkenntnisse wie ein Steinbruch geplündert, doch wegen seiner vermeintlich verzopften Sprache kritisiert, gar lächerlich gemacht. ›The Task‹ dagegen imponierte den Romantikern nicht nur wegen sei-

ner Naturschilderungen, die in Rousseauscher Tradition während aufmerksamer Spaziergänge entstanden, sondern vor allem wegen seiner klaren, einfachen und doch genauen Sprache, die subjektive Erfahrungen und objektive Wirklichkeitsbedingungen in Einklang brachten und damit ein Ideal der Romantiker vorwegnahmen. Im ersten der sechs Bücher seines langen Gedichts, betitelt ›Das Sofa‹, wird in den Versen 534–556 das Schicksal der wahnsinnigen Kate geschildert. Ihr Geliebter war zur See gefahren und ist nicht zurückgekehrt. Verstört irrt sie durchs Land und gibt sich vergeblichen Hoffnungen auf seine Rückkehr hin. Als ihr sein Tod gemeldet wird, verfällt sie in Wahnsinn, erscheint innerlich und äußerlich derangiert. Obwohl von Hunger und Kälte heimgesucht, bittet sie in der Einöde Getroffene nur um gänzlich unnütze Nadeln und steckt sie sich an den Ärmel. Füsslis Verbildlichung (vgl. Maisak/Kölsch 2011, Nr. 45) ist einerseits eine Verdichtung der Kate gewidmeten Gedichtpassage, andererseits eine forcierte Nutzung tradierter For-

men und Formeln. Auf den Typus einer auf hohem Felsen von Wahn und Verzweiflung bei tosenden Elementen geschlagenen Figur haben wir in der Einleitung zu dieser Sektion hingewiesen. Zugleich nutzt Füssli in dem vom Wind geblähten Gewandbausch, der die Gesamtfiguration extrem stilisiert, ein Motiv der Windgöttinnen von der ›Ara Pacis‹, das im Sergel-Füssli-Kreis in Rom, der ein intensives Antikenstudium trieb, besonders beliebt war. Doch aller Stilisierung zum Trotz ist Füssli auch sehr genau in der Befolgung der Cowperschen Vorlage: Vom Band um die Haube ist dort die Rede, von der Borte des verrutschten Mantels, der sie farblich an den dunklen Felsen bindet, vom verschlissenen Gewand, selbst die an den Ärmel gesteckten Nadeln lässt Füssli sich nicht entgehen und gewährleistet so, dass der Zusammenhang mit Cowpers Gedicht erkannt werden kann. Der frontale Blick der Wahnsinnigen, leer und panisch zugleich, fixiert auf der senkrechten Mittelachse des Bildes, erscheint unausweichlich. »Kate is crazed!« (V. 556) W. B.



51

51
Johann Heinrich Füssli (1741–1825)
Der Tod der Cordelia, 1810–1820

Shakespeare, King Lear, V/3
 Öl auf Leinwand; 117,1 x 142,6 cm
 FDH-FGM. Leihgabe der Adolf und Luisa
 Haeuser-Stiftung Frankfurt a. M.

Figuren Shakespeares, die heftige Affekte ausleben, von Melancholie heimgesucht werden oder in Wahnsinn verfallen, forderten Füssli in besonderem Maß zur Darstellung heraus, konnte er hier doch Leidenschaft und Pathos vor Augen stellen. So greift er in dem großformatigen Historienbild die Tragödie König

Lears auf, den sein Schicksal in den Wahnsinn treibt (vgl. Maisak 2004 sowie Maisak/Kölsch 2011, Nr. 46). Im Zeltlager des britischen Heers bei Dover hält der greise Lear den leblosen Körper seiner Tochter Cordelia auf dem Schoß. Kent, Edgar, Albanien, ein Hauptmann und zwei Dienerinnen umringen ihn voll Mitgefühl und Trauer. Nachdem Lear seine Klage – »Howl! Howl! Howl!« – herausgeschrien hat, scheint er, bereits vom Tod gezeichnet, vor Schmerz zu erstarren.

Füssli hat sich bereits 1774 in Rom mit dem Thema befasst und in einer kühnen Abbréviatur die Figurenpyramide skizziert, die noch im Gemälde die Tektonik bestimmt. Die Kom-

position nähert sich Annibale Carraccis »Beweinung Christi« (1604) an, einem Vorbild, das Füssli in seinen »Lectures on painting« würdigt (vgl. Schiff 1973, S. 273). Er macht daraus eine säkularisierte Pietà mit negativem Vorzeichen: Jetzt beweint der Vater die Tochter als Opfer seiner Schuld. Lear, bärtig und muskulös, besitzt trotz seines Verfalls noch immer michelangeseske Züge. Cordelia dagegen ist der Inbegriff des hingestreckten Opfers; mit ihrem marmorweißen, in Licht getauchten Körper, dem herabhängenden »Arm des Todes« (Seiler 2015, S. 141f.) und den fließenden, vom Faltenwurf des Kleides betonten Formen gleicht sie dem weiblichen Opfer-



typus, den Füssli beim ›Nachtmahr‹ (Kat. Nr. 16) und bei ›Ezzelin‹ (Kat. Nr. 53) ins Bild setzt. Die Figuration von Lear und Cordelia folgt einem ähnlichen Muster wie ›Ugolino im Gefängnis‹ (Kat. Nr. 58) – in Füsslis Bildsprache eine Chiffre äußersten Schmerzes. P. M.

52

John Raphael Smith (1751–1812) Percival und Belisane in der Bezauberung durch Urma, 1782

Mezzotinto nach Füsslis verlorenem Gemälde;
43,3 x 55,7 cm (Bild)
Zentralbibliothek Zürich
Schiff 1973, Nr. 717; Weinglass 1994, Nr. 70

Wie bei seiner Darstellung des ›Ezzelin Bracciaferro‹ (Kat. Nr. 53) geht auch die Erfindung des Themas ›Percival und Belisane‹ auf Füssli selbst zurück. Er geriert sich als Erfinder einer mittelalterlichen Sage – »the provenzal tale of Kyot«, wie es in der Bildunterschrift heißt –, nennt dies selbst »philosophical ideas made intuitive, or sentiments personified« (Schiff, S. 139).

Der Betrachter nimmt an, in eine existierende literarische Tradition einzusteigen, die verfremdeten Namen scheinen darauf hinzuwei-

sen. Belisane ist angeketet. Die Protagonisten, von Geistgestalten verzaubert, sind wie gebannt, unfähig, sich zu rühren. Percival ist vom Zauberschlaf umfungen. Von Visionen verfolgt, das Gesicht zwischen den Händen, starrt Urma aus dem Bild. Kommunikation scheint nicht möglich. Der momentane Stillstand ist das eigentliche Thema, für das Ausdruckschiffren gesucht werden. W. B.



53

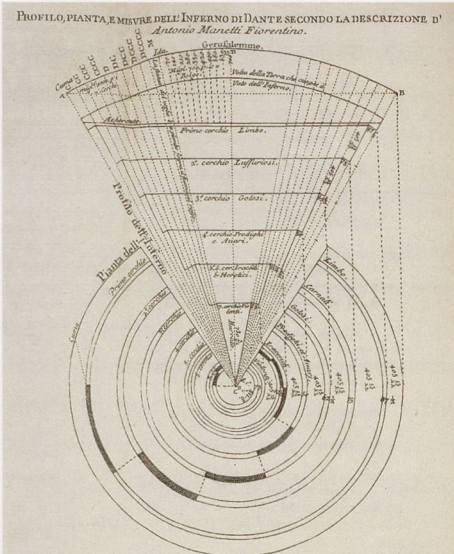
Johann Heinrich Lips (1758–1817) Ezzelin Bracciaferro an der Leiche seiner von ihm getöteten Gemahlin Meduna

Kupferstich nach Füsslis Gemälde von 1779;
11,5 x 15,9 cm

In: Jean Gaspard Lavater, Essai sur la Physiognomie [...], Seconde Partie, La Haye 1783, P. 264
FDH-FGM

Schiff 1973, Nr. 360; Weinglass 1994, Nr. 56

Dass der Typus des frontal in gänzlicher Versunkenheit auf den Betrachter Schauenden, zentral im Bild angeordnet, von Füssli auch einer selbst erfundenen Geschichte gewidmet ist, erscheint nur bezeichnend. Die erste Reproduktionsgrafik nach Füsslis Gemälde aus dem Jahr 1779 trägt die erklärende, auch später noch zu findende Beischrift: »Ezzelin, Graf von Ravenna, mit dem Zunamen Bracciaferro oder eiserener Arm, sinnt über dem Leichnam Medunas nach, die er auf Grund ihrer Untreue, als er im Heiligen Land war, erschlagen hat.« Das soll so klingen, als handele es sich um den Hinweis auf eine literarische Quelle. Byron hat das Gemälde hochgelobt und ihm hat Füssli gestanden, dass er die Geschichte erfunden habe (Schiff 1973, S. 99). Meduna ist vor einem Altar gebettet, Ezzelin hat sie im Wahn erschlagen, nun rechtfertigt



A.D.B. s'figlia parte della circonferenza della terra, che è miglia 3400. che dista, nelle linee punctate, terminata de larghezza de cerchi, e di Malebolge. C. centro della terra. A. C. fondamento della terra, che è miglia 3484. che dista in y parte terminata de profondità de cerchi. Dimostrato nella pianta e il luogo che fece Dante nel cerchio. Il diametro di Malebolge è mig. 33. del Paese Cascia in q. d'antarsi 3000. Diametro vero Costantini 3000. Piano di San Pietro 31. N. 20. 34. Lucifero 3000.

Gerstenbergs 1768 erschienene ›Ugolino‹-Tragödie wurde zwei Jahre später auch in die Sammlung ›Theater der Deutschen‹ aufgenommen. Die Geschichte des Grafen Ugolino, der zusammen mit seinen drei Söhnen eingekerkert und dem Hungertod überlassen wird, geht auf Dantes ›Göttliche Komödie‹ (Inferno, XXXII/XXXIII) zurück; die Form ist stark von Shakespeare beeinflusst. Ein »Vorbericht« (S. 100) führt gemäß einer Szenenanweisung in das Geschehen ein und stellt das Ambiente vor: »Die Geschichte dieses Drama [sic!] ist aus dem Dante bekannt. Ugolino, Graf von Gherardesca, und seine drey Söhne sind die Personen. Die Zeit der Vorstellung eine stürmische Nacht. Die Scene ein schwach erleuchtetes Zimmer im Thurm« (s. Beitrag Hennig, S. 45–49).

P. M.

56
John Dixon (1740?–1811)
Ugolino mit seinen Söhnen und
Enkelsöhnen im Gefängnis, 1774

Dante, Inferno, XXXII u. XXXIII
 Mezzotinto nach Joshua Reynolds;
 50,5 x 62,6 cm
 Kunstsammlungen der Veste Coburg,
 Kupferstichkabinett



56

er einerseits seine Tat und ist andererseits gelähmt vor Verzweiflung. Dafür steht die Chiffre gänzlicher Frontalität.

W. B.

54
Dante Alighieri (1265–1321)
La Divina Commedia

Padua: Giuseppe Comino, 1727
 FDH-FGM

Dante zählte zu Füsslis Lieblingsautoren. Die ›Divina Commedia‹, insbesondere ›L'Inferno‹, inspirierte ihn zu zahlreichen Darstellungen, darunter auch zu ›Ugolino‹ (Kat. Nr. 58; s. Beitrag Hennig, S. 47).

In der von Giovanni Antonio Volpi edierten Ausgabe wird dem Kapitel ›L'Inferno‹ ein Kupferstich vorangestellt, der ein symbolisches Abbild der neun Höllenkreise nach dem Entwurf von Antonio Manetti (1432–1497) gibt.

P. M.

55
Heinrich Wilhelm von Gerstenberg
(1737–1823)
Ugolino, ein Trauerspiel

In: Theater der Deutschen, Neunter Theil,
 S. 99–178
 Königsberg und Leipzig:
 Johann Jacob Kanter, 1770
 FDH-FGM
 (ohne Abb.)

John Dixons Mezzotinto-Stich nach Reynolds' Gemälde ›Ugolino‹ war eine der meistgesuchten und hochgepreisen Reproduktionen nach Reynolds. Georg Friedrich Brandes – zuständig nach langem England-Aufenthalt für die Göttinger Universität in Hannoveranischen Diensten – lobt ihn in den höchsten Tönen. In Deutschland war das Thema durch die 1768 erschienene Tragödie von Gerstenberg (Kat. Nr. 55) geläufig. Reynolds illustriert Dantes Bemerkung: »si dentro impetras« – »ich versteinerte«. Ugolino war mit seinen beiden Söhnen und Enkeln im Hungerturm eingesperrt, der Hunger nagt, die Söhne sterben vor Ugolino, zuvor fordern die Jungen ihn auf, er möge sich von ihren Leichnamen ernähren. Bei Dante endet das mit dem Satz: »Dann war der Hunger stärker als die Trauer«. Ein wenig bleibt offen, ob Ugolino das Opfer angenommen hat oder nicht, die populäre Rezeption ist sich sicher, dass Ugolino zum Menschenfresser geworden ist. Reynolds' Lösung ist paradox: Einerseits ist Ugolino durch seine gänzliche Frontalität isoliert, andererseits will Reynolds jedoch erzählerischen Zusammenhang gewahrt wissen, und so platziert er Ugolino am linken Rand als Ausgangspunkt der Lektüre. Dies erinnert in seiner Lösung an Füsslis ›Vision des Elendsspitals‹ (Kat. Nr. 59), auch dort

ist die weibliche Figur links durch ihre Frontalität herausgelöst und dennoch Teil der Szene. Diese Ambivalenz bleibt bestehen. W. B.

57

Benjamin West (1738–1820)

Ugolino, 1778

Kupferstich nach Joshua Reynolds; 20,7 x 17,2 cm

In: Johann Caspar Lavater,

Physiognomische Fragmente [...], Bd. 4

Leipzig und Winterthur:

Bey Weidmanns Erben [...], 1778

FDH-FGM

Benjamin West, erfolgreicher englischer Historienmaler amerikanischer Herkunft, reproduziert den Ausdruckskopf aus Reynolds' ›Ugolino-Gemälde (Kat. Nr. 56) für Lavaters europaweit erfolgreiche ›Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, die von 1775 bis 1778 in vier großen Bänden erschienen. Die Herauslösung ist nur konsequent, denn ein frontal gegebener Kopf isoliert von allem Geschehen. Ugolino, der im Kerker dem Hungertod ausgeliefert ist, scheint vollständig in sich versunken zu sein. Wie versteinert antwortet er auch seinen klagenden Söhnen nicht

mehr. Die Erstarrung schlägt in Wahnsinn um. In der Auseinandersetzung mit dem frontalen Kopf eröffnet sich für den Betrachter in Kenntnis der Geschichte die Möglichkeit, diese Dimension auf das Gezeigte zu projizieren. Besonders Gerstenberg in seiner Ugolino-Tragödie (Kat. Nr. 55; s. Beitrag Hennig, S. 45–49) hebt auf den Wahnsinn aller Eingekerkerten ab. Der Ugolino-Kopf wird zu einer geradezu verbindlichen Ausdrucksschiffre (s. Abb. S. 44).

W. B.



Moses Haughton (1773–1849)

Ugolino im Gefängnis, 1809

Dante, *Inferno*, XXXIII, 22–51

Mezzotinto nach Füsslis verlorenem Gemälde von 1806; 51,3 x 37,8 cm

Kunsthau Zürich, Grafische Sammlung

Schiff 1973, Nr. 1200; Weinglass 1994, Nr. 285

Im Gegensatz zu seinem Vorbild und Konkurrenten Reynolds wählt Füssli einen geringfügig späteren Moment in der Geschichte des Ugolino mit seinen beiden Söhnen und Enkeln im Hungerturm. Reynolds zeigt die Versteinerung Ugolinos im Moment der Erkenntnis, dass er, die Söhne und Enkel, eingesperrt verhungern werden. Bei Füssli dagegen – was für ihn durchaus typisch ist – wird Ugolino bereits als Wahnsinniger gezeigt. Auf seinen Knien liegt der zuerst gestorbene Sohn, der ihn aufgefordert hatte, sich nach seinem Tode von seinem Fleisch zu ernähren. Für den toten Sohn wählt Füssli den Typus der Pietà mit herabhängendem Kopf und Arm – eine Figuration, in der auch die vom Alp gequälte Schöne in Füsslis ›Nachtmahr‹-Bild dargestellt wird. Damit kann das Motiv als eine Ausdrucksfigur für Tod, Scheintod oder Ohnmacht eintreten und es ist am Betrachter, das Gezeigte an den jeweiligen Dimensionen zu messen. W. B.



58

schweren Krankheiten, Wahn, Blöd-, Tiefsinn und Raserei herrschen, während der Tod das gesamte Geschehen überwölbt, was in der Zeichnung nur schwach angedeutet wird.

Füssli bringt hier sein gesamtes Repertoire zur Anschauung: von wildesten Entäußerungen bis zu gänzlicher Lähmung und einem völligen in sich Eingeschlossensein als denkbare Formen des Wahns. Wie so oft jedoch nutzt Füssli die Textvorlage nur als Folie. Denn die Hauptfigur eines aufbegehrenden Ausbrechers, der den über ihm erscheinenden riesigen Schatten des Todes herausfordert, ist gänzlich Füsslis Erfindung, der den Text in seinem Sinne weitergedacht hat. Auch von den sich an ihn Klammernden kann diese Figur nicht gehalten werden. Sie erinnert – insofern im weiteren Sinne dann doch Milton verpflichtet – an den gegen Gott aufbegehrenden Satan. Derartigen rebellischen Figuren gilt Füsslis ganze Neigung. Links am Bildrand findet sich eine gänzlich frontal angeordnete Wahnsinnige mit wirrem Blick, die nicht mehr von dieser Welt ist und auf nichts mehr reagieren kann, selbst auf das eigene Kind nicht (s. Beitrag Hennig, S. 45–49). W. B.

59

Johann Heinrich Füssli (1741–1825)

Vision des Elendsspitals, 1791–1793

Milton, *Paradise Lost*, XI, 477–490

Bleistift, grau laviert, stellenweise Weißhöhung; 56,0 x 66,0 cm

Kunsthau Zürich, Grafische Sammlung

Schiff 1973, Nr. 1023

Füsslis Zeichnung ist der Entwurf für ein nicht erhaltenes Gemälde, das als Nr. 24 seiner Milton Gallery fungierte. Die Szene bezieht sich auf das XI. Buch von Miltons ›Paradise Lost‹, in dem von einer Vision berichtet wird, die der Erzengel Michael Adam sehen lässt, nachdem er ihm bereits die Todesverfallenheit und die Verdammnis des Menschengeschlechts vor Augen geführt hat. Die Vision zeigt ihm ein Elendsspital, in dem alle nur denkbaren

Samuel Noble (1779–1853)

Lady Constance, Arthur und der Earl von Salisbury, 1803

Shakespeare, *King John*, III/1

Kupferstich nach Füsslis verllorener Zeichnung;

16,1 x 9,5 cm

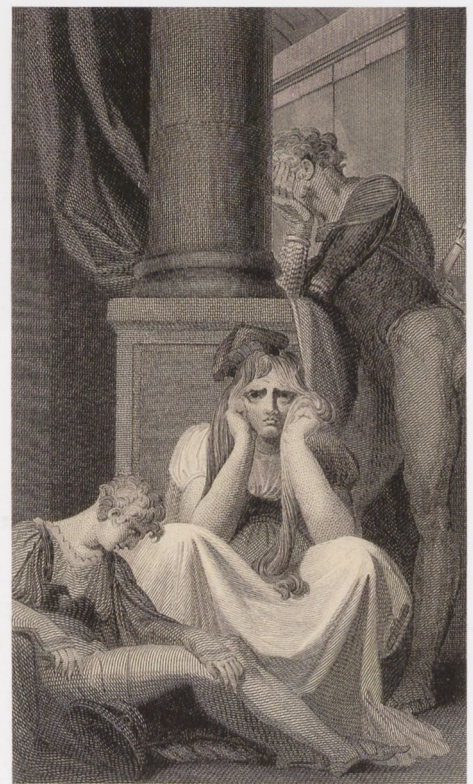
In: *The Plays of William Shakespeare*, hrsg.

von A. Chalmers, Vol. V/10, London 1805

Zentralbibliothek Zürich

Schiff 1973, Nr. 1276; Weinglass 1994, Nr. 204

Füssli wählt die gänzliche Frontalität verschiedentlich, wenn es um extrem lähmende Gefühle geht, Gefühle, die den davon Befallenen von allem Zusammenhang isolieren, ihn auch aus jedem erzählerischen Kontext lösen. Constance, Mutter von Arthur, dem Sohn des älteren Bruders des englischen Königs Johann, sieht die Rechte ihres Sohnes beschnitten. Dabei hatte König Philipp von Frankreich für Arthur den Königsthron von König Johann gefordert. Constance, mit Arthur und Salisbury in Frankreich im Zelt des französischen Königs, ist von der Entwicklung der Ereignisse mit Furcht geschlagen. Füssli illustriert die Verse: »For I am sick and capable of fears; / Opress'd with wrongs, and therefor full of fear [...]«. (V. 13f.) Das Gefühl absoluter Angst und



60

Verzweiflung bringt Füssli durch die gänzliche Frontalität der Hauptfigur und hermetische Abgeschlossenheit zum Ausdruck. W. B.

61

Julius Eduard Hitzig (1780–1849)
Aus Hoffmann's Leben und Nachlass

2 Bde.

Berlin: Ferdinand Dümmler, 1823

FDH-FGM

Der Entwurf zu Hoffmanns Porträt für das Frontispiz des ersten Bandes ›Aus Hoffmann's Leben und Nachlass‹, gestochen von Ludwig Buchhorn, stammt von E. T. A. Hoffmann selbst. Die anonym erschienene Biografie wur-

(s. Kat. Berlin 1981, S. 111). Mit der Bemerkung ruft Hitzig einen uralten Topos zur Wirkung des Porträts auf, der von der extremen Verlebendigung des Dargestellten spricht. Gänzliche Frontalität hat etwas Unausweichliches, fordert wie das Medusenhaupt geradezu Unterwerfung. Andererseits hat der Typus für den Porträtierten apotropäische Funktion, soll Unheil abwehren. Hitzig habe die verknittelte Zeichnung nach Hoffmanns Tod unter dem Schrank gefunden, und Prof. Buchhorn habe sie dankenswerterweise durch seine Radierung für die Nachwelt erhalten (s. ebd.). Wenn die Unterschrift statt »E. T. A.« auf dem Frontispiz »E. T. W. Hoffmann« lautet, dann ist damit Hoffmanns ursprünglicher Vorname Wilhelm genannt, nicht der als Hommage an

Mozart angenommenen Vorname Amadeus. Der stechende Blick mit den aufeinandergepressten Lippen dient als Selbstcharakterisierung Hoffmanns. W. B.

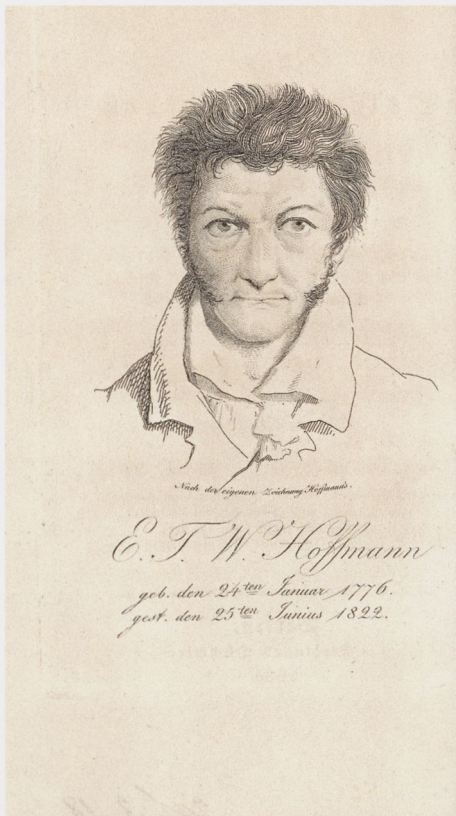
62

William Wynne Ryland (1732–1783)
Maria Moulines (>Die irre Marie<), 1778

Radierung in Punktiermanier nach Angelika Kauffmann; 38,3 x 29,1 cm

Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett

Jean Baptiste Greuze und Angelika Kauffmann haben in den 1760er-Jahren einen Typus ge-



61

de von Julius Eduard Hitzig, dem Freund Hoffmanns, verfasst. Wie Hoffmann war Hitzig am Kammergericht beschäftigt, zugleich Herausgeber und Verleger der Schriften des Dreigestirns Hoffmann, Chamisso und Fouqué. Hitzig bemerkt zum Titelkupfer, dieses Selbstbildnis sei das ähnlichste Porträt Hoffmanns überhaupt, dieser habe damit seine Frau schrecken wollen, indem er es zu Hause aufstellte



62

prägt, den Jennifer Montagu bewusst paradox »Einfigurenhistorienbild« genannt hat (Montagu 1959). Es handelt sich um einzelne Figuren mit forciertem Ausdruck, in denen der Betrachter in Kenntnis des Titels die ganze Geschichte der dargestellten Person imaginieren kann und soll. Der Rezeptionsmodus ist ein sich schrittweises Vertiefen des Nachsinnens, bei dem sich der Betrachtende durchaus selbst erfährt.

Die Gestalt der irren Marie entstammt Laurence Sternes ›Tristram Shandy‹, ihre Geschichte wird in seiner ›Sentimental Journey‹ von 1768 wieder aufgenommen. Aus enttäuschter Liebe ist Marie in tiefe Melancholie verfallen, aus der sie nicht mehr zu erwecken ist. Selbst wenn ihr Angelika Kauffmann, die dem Thema eine ganze Reihe von Bildern gewidmet hat, den klassischen Melancholiegistus beigegeben hat und zudem auf die klassische Konstellation von Melancholie und Musik anspielt, da Maria sich allein mit ihrer Flöte tröstet, so ist doch das gänzliche in sich Versunkensein das eigentliche Thema des Bildes. Auch eine Reihe anderer Künstler hat das Thema aufgegriffen, etwa Joseph Wright of Derby in den 1770er-Jahren. Der Typus und der Modus waren übertragbar, so wählte ihn Angelika Kauffmann etwa für die trauernde, auf Odysseus' Rückkehr hoffende Penelope. Und insofern ist er auch für Füßlis ›Wahnsinnige Kate‹ (Kat. Nr. 50) in Anschlag zu bringen. W. B.

63

Dante Gabriel Rossetti (1828–1882)
**Faust und Gretchen im Gefängnis,
 um 1856**

Goethe, Faust I, 4460–4497

Feder in Braun, laviert; 17,8 x 11,1 cm

FDH-FGM

Die Darstellung, die Rossetti für die Gefängniszscene aus Goethes ›Faust‹ wählt, ist gänzlich ungewöhnlich: Nicht Fausts Versuch, Gretchen aus dem Kerker zu entführen, ist gezeigt, sondern der kurzfristige Erkenntnismoment, der Gretchen für einen Augenblick aus ihrem Wahn erlöst. Sie hatte den Henker erwartet, doch als Faust – zum ersten Mal im gesamten Drama – ihren Namen nennt, erkennt sie ihn, will ihn küssen, drängt sich an



63

ihn, um jedoch sogleich vor seinen kalten Lippen zurückzuschrecken und wieder in den Wahn zu verfallen. Faust ist aufs Höchste erschrocken an die Kerkerwand zurückgewichen, wirft einen großen Schatten, er ist nicht der Aktive, wie in der gesamten Bildtradition, sondern Gretchen ist die Handelnde. Letztlich kehrt das die Verhältnisse um. Der tiefere Grund für Rossetti, die Darstellungstradition auf den Kopf zu stellen, dürfte darin zu sehen

sein, dass er Faust seine eigenen Züge gibt, Gretchen diejenigen seiner Geliebten Elizabeth Siddall, zu der er sich nicht endgültig zu bekennen vermochte, sexuelle Ängste dürften dabei die Hauptrolle gespielt haben. So sieht er sich als Opfer, imaginiert das Scheitern seiner Beziehung als Befreiung aus einem für ihn traumatischen Geschlechterverhältnis – wie es im Übrigen typisch für einen Gutteil der Präraffaeliten war. W. B.

William Hogarth (1697–1764)
A Rake's Progress (Plate 8), 1735

Der Weg eines Liederlichen
 Kupferstich und Radierung; 35,5 x 40,6 cm
 MWB. Dauerleihgabe der
 Fritz Behrens-Stiftung, Hannover
 BM 3126

Hogarth's »Rake«, der Liederliche, ist am Ende seines Lebens im Irrenhaus gelandet. Er hat sich in selbstmörderischer Absicht eine Seitenwunde beigebracht, ist umgeben von seiner schmachlich sitzengelassenen Geliebten, einem Priester, der mehr sie als den Sterben-

den tröstet, und einem Wärter, der ihm die Fußfesseln abnimmt. Zwei Frauen sind zu dem unsäglichen Brauch gekommen, zum Vergnügen Irre zu betrachten – in der Tat konnte man gegen einen geringen Obolus Irrenhäuser besuchen. Die Gruppe um den »Liederlichen« folgt dem klassischen Typus einer »Beweinung Christi« – in allem Detail. Der »Liederliche«, anstelle von Christus? Das ist weniger blasphemisch gedacht als vielmehr eine Kritik an den heillosten Zuständen der Gegenwart. Der Betrachter, der den zugrunde liegenden Typus erkennt, soll die Diskrepanz zwischen christlich-verbindlichem Typus und zeitgenössischen Verhältnissen reflektieren.

Hogarth versucht, verschiedene Formen des Wahnsinns bei den Insassen des Irrenhauses zu scheiden und erweist sich damit als an den medizinischen Kenntnissen der Zeit orientiert. In der linken Zelle ist der religiöse Wahnsinnige zu finden, in der rechten ein Wahnsinniger, der sich für einen König hält. So verblüffend es klingen mag, damit ist auf den guten und den bösen Schächer zur Linken und zur Rechten von Christus auf Golgatha angespielt. Das Irrenhaus erweist sich als profanes Gegenstück zur christlichen Geschichte vom Opfertod Christi.

W. B





65
Adolph Menzel (1815–1905)
Studienblatt aus dem Irrenhaus, 1844

Radierung; 8,5 x 21,1 cm
 Privatbesitz Berlin

Auf einem Blatt versammelte Kopfstudien haben eine lange Tradition: von Dürer oder Leonardo über die Carracci bis zu Hogarth oder Lavater. Physiognomisches Interesse steht dahinter. Menzels offensichtlich in einem Irrenhaus direkt aufgenommene Köpfe stehen zudem in der Tradition der illustrierten französischen Irrentraktate der berühmten Irrenärzte der Französischen Revolution wie Philippe Pinel oder Jean-Etienne-Dominique Esquirol, deren Werke illustriert auch in deutschen Ausgaben vorlagen. Der irritierende Eindruck von Menzels Blatt entsteht durch die gedrängte Fülle von Köpfen, die scheinbar szenisch inszeniert sind und dennoch aufgrund ihrer Befangenheit im Wahn keinen Kontakt aufnehmen können und für sich stehen. Kommunikationsstörung ist das zentrale Thema. Auf den ersten Blick – das verstärkt die Irritation – scheinen die dargestellten Personen ›normal‹ zu sein, denn sie agieren nicht nach außen, wie zumeist bei Wahnsinnsdarstellungen in der Bildtradition; erst der zweite Blick lässt Zweifel aufkommen. Die zentrale, auch von der grafischen Struktur am meisten hervorgehobene Figur im Vordergrund etwa in der Mitte stellt einen trotz seines Blickes zur

Seite gänzlich in sich Gekehrten mit wirren Haaren dar, dessen Miene mit dem leicht verzogenen Mund und den nichts wirklich fixierenden Augen von trauriger Verschlossenheit zeugt. Zugleich scheint Menzel, selbst ein Außenseiter der Gesellschaft, die Kranken mit Sympathie zu betrachten. W. B.

66
Wilhelm von Kaulbach (1805–1874)
Das Narrenhaus, 1835

Stahlstich von Heinrich Merz; 52,4 x 68,2 cm
 Privatbesitz Berlin
 Abb. S. 134

Kaulbachs ›Narrenhaus‹ (Busch 1985, S. 133–233) versammelt eine ganze Typologie von Irren im Hof eines Narrenhauses. Dass die Insassen in ihrer Besessenheit der Imagination des Künstlers entspringen, wird deutlich durch die Figur mit abgewendetem, auf den Schoß gesunkenem Haupt vorn in der Bildmitte. Auf einem Brief in ihrer Hand ist Kaulbachs Name als Adressat angegeben. Das Narrenhaus ist seine Vision. Allerdings stellt man dann fest, dass eine ganze Reihe von Irren literarischen Vorbildern folgt. Die irre Mutter vorn rechts, die einen Haubenstock in ihrem Arm anstelle des von ihr selbst getöteten eigenen Kindes hält, folgt nicht nur dem verbreiteten Typus der Kindsmörderin, sondern direkt Christian Heinrich Spieß' ›Biographien

der Wahnsinnigen‹ von 1795/96. Es finden sich Anspielungen auf literarische Figuren, etwa auf Tiecks ›Blonden Eckbert‹ (s. Kat. Nr. 124), auf Goethes ›Werther‹ und auf Arnims ›Tollen Invaliden‹, aber auch bildkünstlerische Verweise auf Hogarth, so auf dessen ›Southwark Fair‹ mit dem Soldaten, der von zwei Frauen bedrängt wird und sich weit weg wünscht – was zugleich, wie bei Kaulbach, eine Paraphrase auf den Typus des Herkules am Scheideweg darstellt. Kaulbachs Stich war europaweit ein Erfolg, selbst von Baudelaire gelobt, offenbar weil Literarisches sich überzeugend mit Naturwissenschaftlich-Medizinischem verbindet – wie bei Füssli, denn Kaulbach hat nicht nur Studien in Irrenhäusern getrieben, sondern auch die zeitgenössischen Irrentraktate zur Kenntnis genommen. W. B.

67
Guido Görres (1805–1852)
Das Narrenhaus von Wilhelm Kaulbach

gestochen von H. März nebst Ideen über Kunst und Wahnsinn
 Sonderdruck aus dem Morgenblatt für gebildete Stände 1835, Nr. 215ff.
 FDH-FGM

Guido Görres hat eine 99-seitige Abhandlung zu Kaulbachs ›Narrenhaus‹ geschrieben, die zusammen mit dem Stich (s. Kat. Nr. 66) ver-



66



67

trieben wurde, obwohl Kaulbach kaum gänzlich hinter der restaurativen Tendenz des Textes gestanden haben dürfte. Görres sieht den Wahn als selbstverschuldet an und betrachtet seinen Text als moralisches Exempel, als Warnung vor einer Hingabe an alle extreme Leidenschaft. Ausdrücklich wendet er sich gegen jegliche organischen Erklärungsversuche des Wahns, vielmehr macht er den Gedanken der Erbsünde stark. Um 1830 konkurrieren in Deutschland zwei medizinische Modelle zur Erklärung des Wahns, eine mechanistische, die in der heutigen Apparatedizin endet, und eine, die von der unsterblichen Seele ausgeht, sie mündet schließlich in die Psychologie.

W. B.

68

Friedrich August von Kaulbach (1850–1920)

Dieser Botaniker fehlt im Narrenhaus von WKaulbach, um 1870

Feder in Braun; 26 x 22,2 cm
MWB

Friedrich August ist der Sohn des Historienmalers Friedrich Kaulbach, Hofmaler in Hannover. Dieser wiederum ist der Cousin und Schüler Wilhelm von Kaulbachs. Friedrich August war ein höchst erfolgreicher und glänzend bezahlter Porträtmaler. Doch er hatte auch eine andere Seite, er hat ungezählte Karikaturen gefertigt, vor allem zu Künstlern aus der von Lenbach gegründeten, zu Anfang durchaus alternativen Künstlergesellschaft Al-lotria. So war er auch zentral beteiligt an einer sogenannten Lenbachiade, die den Gründer

Winfen Botaniker fällt in Narrenhaus von Kaulbach



68

der Gesellschaft in bildhafter Form mit mildem Spott bedachte. Auch die Zeichnung mit dem karikierten Botaniker, der in Wilhelm von Kaulbachs ›Narrenhaus‹ (s. Kat. Nr. 66) vermeintlich fehle, dürfte auf einen der Münchner Künstler zielen. Mit wirren Haaren und ebensolchem Blick und ausgezehrtem Gesicht schaut er frontal aus dem Bild. Offenbar ist er von botanischen Fragen besessen. Er scheint damit ein Verwandter des sich den

Schorf vom Kopf kratzenden irren Kräutersammlers aus Kaulbachs ›Narrenhaus‹ zu sein, der wiederum auf eine Szene in Goethes ›Werther‹ rekurriert, in der Werther in der Ferne einen in den Felsen herumkriechenden und Kräuter sammelnden Wahnsinnigen sieht. Zur Frontalität des Botanikers als Zeichen von Besessenheit, Isolation und Unzugänglichkeit, einem Typus, den Füssli vielfach wählt, s. Beitrag Hennig, S. 45–49. W. B.