





# Thomas Röske

## Für und wider Winckelmann

### I. Ein Akademiebild

In einem künstlich beleuchteten Raum verfolgt eine größere Gruppe von Männern, die nach der Mode des späten 18. Jahrhunderts gekleidet sind, mehr oder weniger aufmerksam, wie einem unbedeckten Sitzenden das Handgelenk seines erhobenen Arms in eine von der Decke hängende Schlaufe gelegt wird; ein weiterer Nackter scheint sich auf eine ähnlich Prozedur vorzubereiten. Johann Zoffanys *Die Porträts der Akademiemitglieder der Royal Academy in London* von 1771/72 (Abb. 1) mutet auf den ersten Blick wie die Darstellung eines geheimnisvollen, vor der Außenwelt verborgenen Rituals an. Tatsächlich inszeniert das Bild die Zusammenkunft der Akademiemitglieder bei einem wesentlichen Moment in der damaligen künstlerischen Ausbildung, der Positionierung eines Modells für die Aktstunde.<sup>1</sup> Damit hat Zoffany die wichtigste Voraussetzung für die Bildgattung der Historie als Thema gewählt, die nach damaliger Auffassung weit über

Stilleben, Landschaft, Porträt und Genre stand. Diese Hierarchie stützten alle, die sich für Gründung und Gedeihen der Akademie eingesetzt hatten (versammelt auf der linken Seite), und alle, die den praktischen Unterricht übernahmen (rechts) – Zoffany eingeschlossen, der, links vorne mit Palette sitzend, sein Gruppenporträt zum Historienbild überhöhte, nicht zuletzt dadurch, dass er es im Aufbau an Raffaels Fresko *Die Schule von Athen* (1510–1511) anlehnte.

Die 33 anwesenden Akademiker sind zugleich einander nahe und doch vereinzelt. Ist das nur Folge der feinmalerei-schen Akkuratess, die auch andere Werke Zoffanys kennzeichnet? Oder möchte er damit hervorheben, dass hier lauter Individuen über eine wichtige Frage diskutieren? Durch den Blick des zweiten Aktmodells aus dem Bild scheinen sogar wir selbst zu einer Stellungnahme aufgefordert.

### II. Bildungsideal

Das Bild markiert einen wichtigen Punkt in der Entwicklung der Londoner Royal Academy of Arts, die erst wenige Jahre zuvor, 1768, gegründet worden war. Ende 1771 hatte sie neue Räume im gerade fertiggestellten Somerset House und damit eine repräsentative Adresse an der Themse bezogen. Zoffany wollte aus diesem Anlass offenbar zum einen die Grundlagen der dortigen Ausbildung betonen, die an eine lange Tradition



Abb. 1  
Johann Zoffany  
Die Porträts der Akademiker der Royal Academy in London, 1771/72  
The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II

Links:  
Anton von Maron  
Johann Joachim Winckelmann, 1768  
Klassik Stiftung Weimar/Museen



anschluss. Zum anderen veranschaulicht sein Porträt einer Versammlung von Experten den Anspruch, der Profession der Kunst zu größerem Ansehen in der Gesellschaft zu verhelfen. Hier wird mit höchstem Sachverstand über Sinn und Aktualität des Männeraktes diskutiert.

Tatsächlich entstanden seit den 1760er-Jahren wieder vermehrt Bilder und Skulpturen mit Männerakten, nachdem das Thema in Spätbarock und Rokoko zurückgegangen war und der Frauenakt dominiert hatte. Wie vordem waren es auch jetzt zumeist männliche Gestalten christlicher oder antiker Mythologie, die von Künstlern nackt dargestellt wurden. Aber es ging ihnen in der erstarkenden bürgerlichen Kultur kaum noch darum, Tugendideale von Mächtigen zu verkörpern. Vielmehr wurde der nackte Mann in Kunstwerken Projektionsfigur für jeden Betrachter, und zwar als Ort äußerer wie innerer Bildung.<sup>2</sup> Zum Ideal wurden dabei erneut, nach einer ersten Hochzeit in Renaissance und Barock, die überlieferten Akte aus griechischer und römischer Antike erhoben.

1755 hatte Johann Joachim Winckelmann mit seiner Schrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerey* dem neuen Interesse an alter Skulptur die Richtung vorgegeben. Insbesondere den Künstlern seiner Zeit empfahl er die Plastiken der Griechen zum Vorbild, weil sie ein ganzheitliches menschliches Ideal verkörperten. Er stellte die Ausgeglichenheit der verschiedenen Körperteile in den Maßen wie in der Stellung zueinander heraus. Indivi-

duelle Proportionen lehnte er genauso ab wie den Niederschlag starker Gemütsbewegungen. Was er als „Kennzeichen der griechischen Meisterstücke“ festmachte, die „edle Einfalt und stille Größe“, fand er sowohl „in der Stellung als im Ausdruck“ der Werke.<sup>3</sup> Vorbildliche Umsetzungen dieses klassizistischen Ideals schuf der befreundete Maler Anton Raphael Mengs (1728–1779), etwa in seinem Gemälde *Perseus und Andromeda* (1773–1778), dessen männlichen Akt er nach dem von dem deutschen Gelehrten besonders gepriesenen *Apoll von Belvedere* (ca. 350–325 v. Chr., Rom, Musei Vaticani) geformt hatte.<sup>4</sup>

Das größere Nachfolgewerk Winckelmanns, seine *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), wurde schnell ein Bestseller in ganz Europa; so publizierten etwa englische Zeitschriften innerhalb weniger Monate Übersetzungen von Auszügen daraus.<sup>5</sup> Wie schon in seiner Erstlingsschrift interpretierte der Gelehrte hier die künstlerischen Gestaltungen männlicher Körper im klassischen und hellenistischen Griechenland als Spiegelbilder damaliger Realität und betonte immer wieder die Freiheit als wichtigste Voraussetzung für diese Körper und diese Kunst, im Sinne einer Kritik seiner eigenen, reformbedürftigen Epoche.<sup>6</sup> Vor allem die Zeit der attischen Republik unter Perikles erschien ihm vorbildlich. Deshalb fand sein Preis schöner Männerkörper mit beherrschten Leidenschaften auch im revolutionären Frankreich Gehör. Die Akte Jacques-Louis Davids (1748–1825) in ihrer gefassten Entschlossenheit sind Beleg dafür. Die Posen



Abb. 2  
Jacques-Louis David  
Das Eingreifen der Sabinerinnen, 1799  
Musée du Louvre, Paris



der männlichen Helden auf seinem monumentalen Gemälde *Das Eingreifen der Sabinerinnen* (1799; Abb. 2) etwa wirken trotz der dramatischen Handlung nahezu spielerisch.

Das Ideal des Ausgeglichenen („So wie die Tiefe des Meeres allzeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele“<sup>7</sup>) blieb aber auch für die Weimarer Klassik bestimmend und damit für die Preisaufgaben, die dort 1799 bis 1805 gestellt wurden. Vorbildliche Künstler für Johann Wolfgang Goethe war damals der späte, klassizistische Asmus Jacob Carstens (1754–1798). Dessen sorgfältig immer und immer wieder überarbeitete Komposition zur *Überfahrt des Megapentes* (1794; Abb. 3) etwa bietet eine Fülle von Männerakten, die michelangeleske Körperlichkeit mit Winckelmann'scher Affektreduktion verbinden.<sup>8</sup> Selbst das nur in einer Kopie von Wilhelm Ahlborn überlieferte Gemälde Karl Friedrich Schinkels (1781–1841), *Blick in Griechenlands Blüte* von 1825 (Abb. 4), das den Bau eines Tugendtempels durch Männer in „heroischer Nacktheit“ zeigt, lässt sich noch als „Bildungsbild“ im Sinne Winckelmanns auffassen.<sup>9</sup> Schinkel wollte die Harmonie von Mensch und Natur in einer Idealdarstellung des perikleischen Griechenland als Vorbild für das Preußen seiner Zeit verstanden wissen: „[...] die Landschaft läßt die ganze Fülle der Kultur eines höchst ausgebildeten Volkes sehen, welches jeden Gegenstand der Natur geschickt zu benutzen wußte, um daraus einen erhöhten Lebensgenuß für das Individuum und für

das im allgemeinen zu ziehen.“<sup>10</sup> Schwere körperliche Arbeit erscheint hier wie gymnastische Übung zum Ausformen idealer Körperlichkeit.

Nirgendwo spielte die Bildung junger Menschen durch das Vorbild der Griechen eine größere Rolle als an den Kunstakademien. Wie schon im 17. Jahrhundert ließ man die Studenten erst dann nach lebenden Modellen zeichnen, wenn sie sich eine Zeitlang gründlichem Antikenstudium gewidmet hatten, um die Wahrnehmung entsprechend zu formen. Dafür gab es an den Institutionen große Abguss-Sammlungen. Der Unterricht hier wurde jedoch von angehenden Künstlern auch mit Distanz betrachtet. Ein Beispiel dafür ist die Zeichnung *Die Antikenschule im Old Somerset House* von Edward Francis Burney (1860–1848) aus dem Jahr 1779. Hier entdeckt man die wenigen, fleißig über ihre Zeichenblöcke gebeugten Studierenden und ihren Lehrer in ihren blassblauen und -gelben Röcken erst auf den zweiten Blick. Zwischen der Vielzahl von Gipsen und unter den heroischen Posen überlebensgroßer Statuen verlieren sie sich im weiß gestrichenen hohen Saal, der von Staub erfüllt scheint. Eindrücklich wird die Lebensferne dieses Unterrichts deutlich.

Ironisch scheint auch das Bild gemeint, dass rund vierzig Jahre später der Student Christen Købke (1810–1848) gemalt hat, als er bereits zur Aktklasse zugelassen war. Sein junger Mann im Antikensaal der Kopenhagener Kunstakademie (S. 173)<sup>11</sup> scheint plötzlich betroffen vom Stendhal-



Abb. 3  
Asmus Jacob Carstens  
Die Überfahrt des Megapentes, 1794  
Klassik Stiftung Weimar/Museen



Syndrom – psychischer Überforderung durch die Präsenz bewunderter Kunst. Der versehrte Körper des Poseidon, auf dessen Abguss er schaut, sowie das Original des Abgusses darüber gehören zu den sogenannten Elgin Marbles, die erst wenige Jahre zuvor vom British Museum in London angekauft worden waren; die Meisterwerke des Phidias v. a. vom Parthenon-Tempel in Athen hatten eine neue Welle der Antikenbegeisterung in Europa ausgelöst. Die Überwirklichkeit der idealen Männerkörper lässt den Mann im schwarzen Rock taumeln, sodass er an der Konsole Halt suchen muss, den Blick auf die Mitte des vor ihm ausgestreckten Körpers gerichtet. Das Taschentuch in seiner Hand, der stärkste Farbakzent im Bild, betont den dabei beachteten ehrfurchtsvollen Abstand zum Angestaunten.

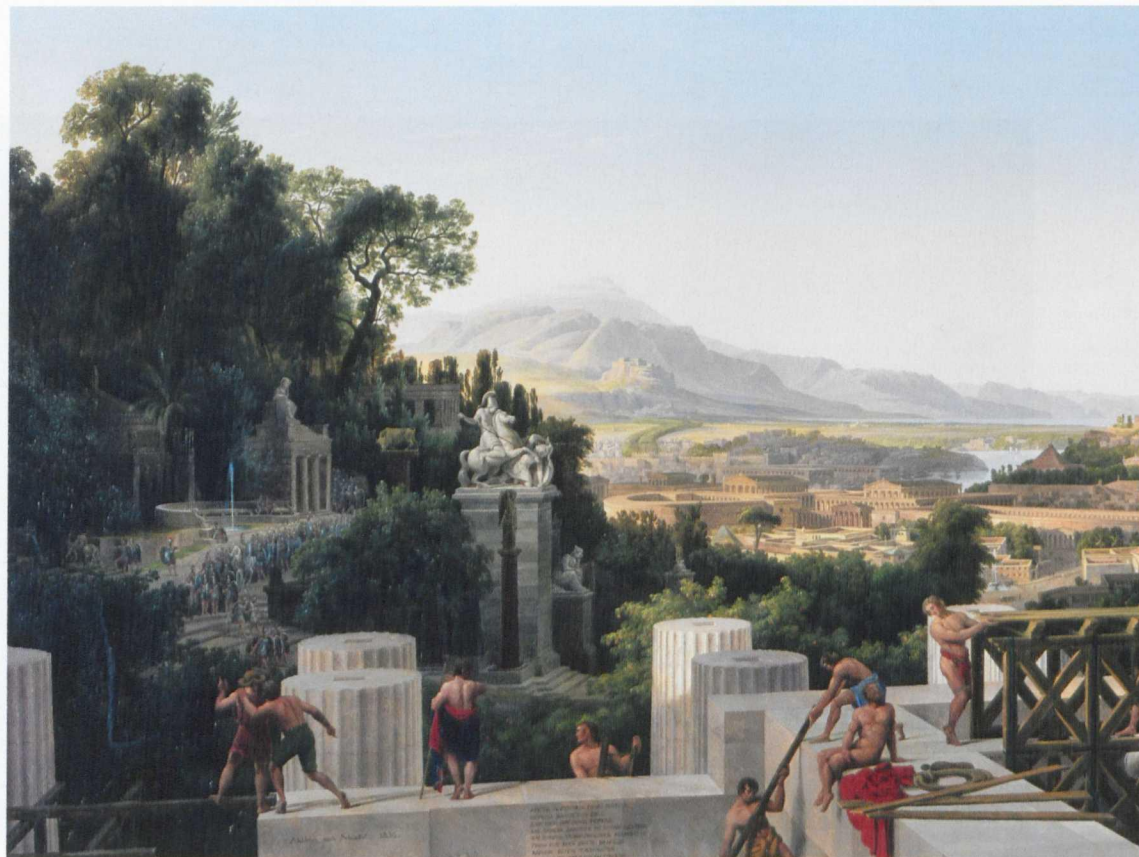
Die bruchstückhaft überlieferte Kunst der Antike war um 1800 bewundertes, betrautes, aber auch belastendes und überforderndes Vorbild und Bildungsideal der Zeit. All diese Aspekte hätten wohl Zeitgenossen in den Gesprächen der Akademikerversammlung über die richtige Positionierung des nackten Mannes auf Zoffanys Gemälde erwartet. Schwerlich vorhergesehen hätten sie heftigere Reaktionen, die sich in den nächsten Jahren auch künstlerisch niederschlugen.

### III. Gegen Winckelmann

Gegen Winckelmanns Appell zur Leidenschaftsbewehrung bekehrten sich schon bald nach Entstehen von Zoffanys Akademie-

bild einige jüngere Künstler auf, die man der Strömung des Sturm und Drang zuordnet. Im Überschreiten des traditionellen Affektkanons, der in der Renaissance entwickelt und im Barock kodifiziert worden war,<sup>12</sup> explorierten diese Vertreter des Bürgertums neue Möglichkeiten der Kunst – und zugleich sich selbst.

Protagonist der Gegenbewegung, von Werner Busch als „pathetischer Klassizismus“ bezeichnet,<sup>13</sup> war Johann Heinrich Füssli (1741–1825), der bewusst ein eigenes männliches Körperbild entwickelte. Er war zunächst mehr als andere durch die Ideale Winckelmanns geprägt worden, mit dem sein Vater Johann Caspar Füssli befreundet war.<sup>14</sup> 1765 hatte er sogar eine eigene englische Übersetzung von den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerei* publiziert, und noch in seinem ersten Jahr in Rom 1770 schrieb er von dem „wahrhaftig große[n] Winckelmann“.<sup>15</sup> Doch entfernte er sich in seiner Kunst bald von ihm. Den wesentlichen Differenzpunkt formulierte er 1777 in einer Kritik an dem Winckelmann-Freund Anton Raphael Mengs. In einem Brief an Johann Caspar Lavater lobte er zunächst distanziert, dass Mengs etwas „nicht ungutes über den Ausdruck Raphaels geschrieben“ habe, um dann hinzuzusetzen: „[...] wer aber hat jemals gedacht, dass Mengs selber Ausdruck habe?“<sup>16</sup> Deutlicher noch stellte sich Füssli 1801 in seinen Vorlesungen gegen Winckelmann mit einer Interpretation des *Laokoon*, indem er hier wesentlich mehr Emotion verkörpert





sah als der Gelehrte. Der hatte daraus einen Präzedenzfall seiner auf Selbstbeherrschung zielenden Antikenauffassung machen wollen.<sup>17</sup>

In seiner eigenen Kunst zielte Füssli nicht allein auf Ausdruck, sondern auf Ausdrucks-Extreme. Was ihn daran faszinierte, erläutert einer seiner Aphorismen, die er seit 1788 notierte: „Ein Mensch, den eine maßlose Leidenschaft erfasst, sei es Freude oder Trauer, Hoffnung oder Verzweiflung, verliert den eigenen individuellen Charakterausdruck und wird von der Kraft des auf ihn wirkenden Affekts absorbiert. Niobe und ihre Familie werden zur Verkörperung des äußersten Schmerzes umgeformt; Ugolino wird durch das Schicksal seiner Söhne versteinert [...]“<sup>18</sup>

Füssli griff immer wieder nach Stoffen, die das Darstellen solcher überwältigender Emotionen erlaubten, und zwar vor allem bei Männern;<sup>19</sup> seine Bilder sind voller mitgerissener Heldenkörper aus Dramen Shakespeares, aus Miltons *Paradise Lost* oder aus der Liedersammlung *Edda* und dem *Nibelungenlied*, alles Stoffe, die ihm sein Züricher Lehrer und Mentor Johann Jakob Bodmer nahegebracht hatte.<sup>20</sup> Gerade die nordischen Sagen kamen seiner Absicht entgegen, weil sie, von höfischen Sängern im 12./13. Jahrhundert niedergeschrieben, aber wesentlich weiter in die Zeit zurückreichend, von zivilisatorisch unverdorbenem, ursprünglichem Verhalten zu

berichten schienen.<sup>21</sup> Mit vielen Zeitgenossen teilte Füssli die Sehnsucht nach dem „Primitiven“.<sup>22</sup>

Auch die Gabe des Malers an die Royal Academy 1790 für seine Aufnahme zwei Jahre zuvor greift eine Szene aus der nordischen Sage auf: *Thor im Kampf mit der Midgardschlange*. Der Gott hatte auf dem Meer mit einem Ochsenkopf als Köder das Untier gefangen. Wir sehen, wie er das Monstrum an einer Kette aus dem Wasser reißt und mit dem Hammer Mjölmir zum tödlichen Schlag ausholt. Im Heck des Bootes kauert der begleitende Riese Hymir, der kurz nach dem festgehaltenen Moment aus Angst die Angelschnur kappen und damit die Schlange retten wird.

Der Gott hebt sich hell und plastisch vom dunkelgrau nebeligen Hintergrund ab, die Oberfläche seines Körpers, der nur aus klar abgegrenzten Muskelpartien zu bestehen scheint, wirkt fest wie ein Panzer. Damit steht Thor im polaren Gegensatz zur schwarz schimmernden Schlange, deren diffus gemalte Haut in die ungreifbare Struktur des dunklen Wassers übergeht.<sup>23</sup> Und während der Gott, aufs Äußerste angespannt, die Arme hoch und zur Seite gerissen, die Beine in weitem Ausfallschritt, auf dem Bug des Bootes steht, kauert Hymir verängstigt am Ruder und macht sich klein, doch ebenfalls mit enormer Anspannung aller Muskeln. Die Köpfe der Männer sind verdeckt oder verschattet – beide Kraftballungen scheinen ohne geistige Kontrolle.



Abb. 4  
August Wilhelm Julius Ahlborn, nach Karl Friedrich Schinkel  
Blick in Griechenlands Blüte, 1836  
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin



Der Heldenkörper hat Vorbilder, vor allem einen der antiken Rossebändiger auf dem Monte Cavallo, damals noch Phidias zugeschrieben, die Füssli immer wieder angeregt haben. Die dramatische Untersicht und die Übersteigerung der Anatomie mit ihrer Vereinzelnung der Muskeln und deren gleichmäßiges Anspannen erinnern an Werke des Manierismus, wie die von Hendrik Goltzius (S. 162). Schon Zeitgenossen haben denn auch „Manier“ und „Karikatur“ in Füsslis Werken gesehen.<sup>24</sup> Doch werden darin die „anatomischen und illusionistischen Errungenschaften der Klassik und des Manierismus“ nicht einfach „ein letztes Mal auf der Ebene der Hochkunst – sprich: Künstlerkunst – ausgebreitet“.<sup>25</sup> Füssli deutet sie um. Statt wie die ältere Kunst Kraft, Schönheit und Individualität zu betonen, geht es ihm um die subjektive Erfahrung von Körpern durch eine Identifikation mit deren Ausdruck. Füssli erreicht, dass der Betrachter die Bilder mitgestaltet, indem er „Form und Inhalt im emotionalen Nachvollzug zur Deckung“ bringt.<sup>26</sup> Dazu dient ihm aber nicht nur, wie Busch meint, die leichte Fasslichkeit ihrer Ausdruckshaltungen, auch die unnatürliche Anspannung sämtlicher Muskeln seiner Helden und ihre „Verzeichnungen“ tragen dazu bei.

Wie mehrfach festgestellt wurde, sind Füsslis Hauptfiguren vor allem einprägsam, weil sie sich wesentlich auf die Bildfläche beziehen und so regelrechte Chiffren bilden.<sup>27</sup> Dabei entscheidet auch die Position im Raum, wie wir den Ausdruck

einer Haltung lesen. Auf dem Bild *Herakles erlegt den Adler des Prometheus* (1781–1785) scheint Füssli mit diesem Aspekt regelrecht zu experimentieren (S. 190). Die Silhouette vom Unterleib des Prometheus ist der des Herakles ganz ähnlich. Beide trecken angespannt ein Bein und winkeln das andere an. Während aber Herakles seine Kraft auf den Schuss eines unsichtbaren Bogens konzentriert, sehen wir im Prometheus Verzweiflung, antizipierten Schmerz und Fluchtimpuls.

Auffälligerweise hält Füssli an der muskulären Anspannung des gesamten Körpers seiner Protagonisten fest, selbst wenn es die dargestellte Situation nicht unbedingt erfordert, so etwa bei *Satan ruft seine Legionen auf* (1795–1800), einem Bild aus den Illustrationen für Du Roverays Buchausgabe von Miltons *Paradise Lost* von 1802.<sup>28</sup> Für den Appell hätte es bloß eines erhobenen Armes bedurft, und der Stand wäre auch im Kontrapost noch sicher und fest gewesen. So aber haben wir den Eindruck, an der ganzen Gestalt sei keine Stelle, die nicht von dem Aufruf erfüllt ist. Wohin wir auch blicken an diesem Körper, wir können uns seinem Ausdruck nicht entziehen – und ahmen ihn innerlich nach.

Aber auch Füsslis „Verzeichnungen“, anatomische Ungenauigkeiten und Verzerrungen,<sup>29</sup> fördern eine intensive Auseinandersetzung mit seinen Gestalten beim Betrachter, da sie im Dienste der jeweils beherrschenden Emotion zu stehen

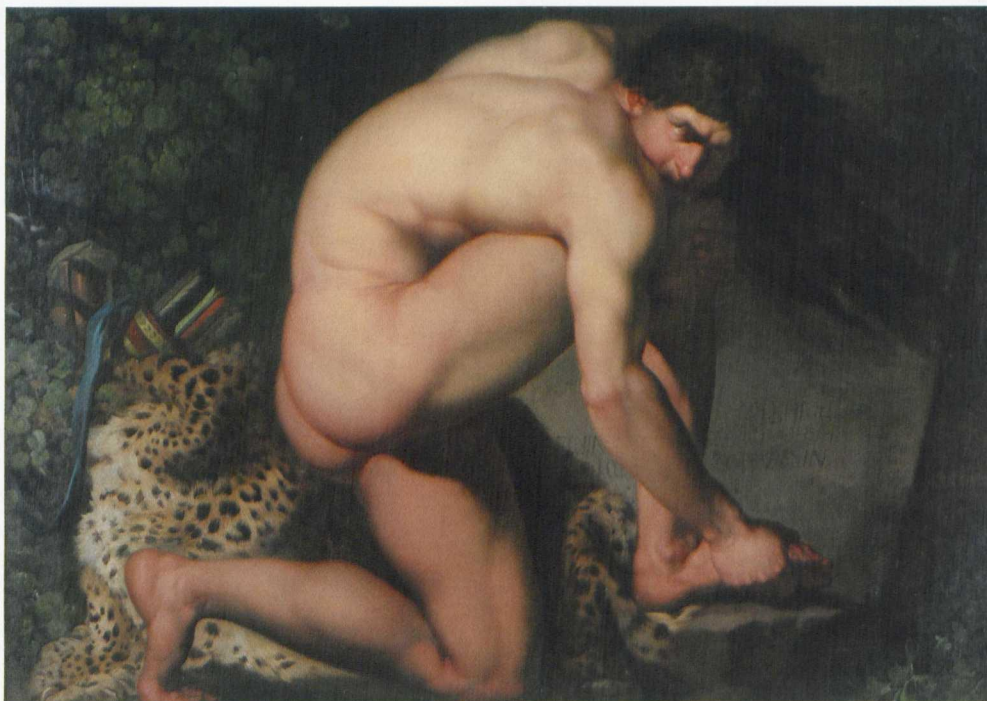


Abb. 5  
Nicolai Abildgaard  
Der verwundete Philoktet, 1775  
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



scheinen. Es ist, als ob die Körper von Leidenschaften überformt würden. In diesem Proto-Expressionismus geht das Subjekt des Künstlers in den Gegenstand seiner Darstellung über. Tatsächlich meint Füssli unter dem Eindruck der zeitgenössischen Genieästhetik, sich in seinen Bildern vor allem selbst darzustellen; ihr Ausdruck ist somit als Erkundung eigener Ausdrucksmöglichkeiten des Künstlers, als Selbstaussdruck, zu deuten. Diese Haltung kommt in einem seiner Aphorismen zum Ausdruck: „Lehnt man sich zu streng an das Modell an, so läuft man Gefahr, das Individuelle mit der Natur zu verwechseln. Verlässt man sich zu sehr auf die Schulen, so erscheint die Entgleisung ins Manierierte unvermeidlich. Was bleibt einem also übrig, als das *eigene Ich* auf den Vorwurf zu übertragen?“<sup>30</sup>

Füsslis Körper dienten mithin, wie Martin Myrone zuletzt herausgestellt hat, der Klärung seiner eigenen Leidenschaften und Selbstprojektionen sowie deren Kommunikation an den Betrachter. Seine Bilder waren dennoch nicht nur „hedonistisch“ und „ohne bestimmte politische Absicht“, auch wenn ihre Inhalte, etwa die in der *Edda* verkörperten Gesellschaftsvorstellungen, weit entfernt von der Wirklichkeit im späten 18. Jahrhundert waren, „unrealisierbar, sogar effektiv unerwünscht“.<sup>31</sup> Füsslis fantastische und realitätsferne Kunst half sicherlich ihm und den damaligen Betrachtern, eigene und fremde irrationale, vor allem auch destruktive Impulse geistig zu integrieren. Sie war nicht nur Gegenbild, sondern

die notwendige Ergänzung zu Winckelmanns Bildungsideal, auch für dessen politische Implikationen.

#### IV. Streitgenossen und ein Vermittler

Während seiner Zeit in Rom von 1770 bis 1778 scharte Füssli eine Reihe meist junger Künstler aus verschiedenen Ländern um sich.<sup>32</sup> Dazu zählten der Engländer Thomas Banks genauso wie die Schotten John Brown und Alexander Runciman oder der Schwede Johan Tobias Sergel. Alle fügten der künstlerischen Untersuchung von Leidenschaftsausbrüchen, wie Füssli sie betrieb, eigene Facetten hinzu. Der „Meister der Giganten“, dessen Identität noch immer umstritten ist,<sup>33</sup> trieb etwa die manieristische Verzerrung der Proportionen auf die Spitze.

Der Däne Nicolai Abildgaard (1743–1809) kombinierte die expressive Form Füsslis mit neuer malerischer Sensibilität. Sein kleines Gemälde *Adrastos entleibt sich am Grab des Atys* (um 1774/75; S. 187) und das Hauptwerk seiner römischen Zeit, *Der verwundete Philoktet* (1775; Abb. 5), zeigen gegensätzliche Extreme in der Haltung der Akte. In freiem Fall streckt Ajax seinen Leib entlang der fallenden Diagonale, während Philoktet den seinen um sich selbst windet. Der eine gibt dem Schmerz seinen Körper preis, der andere sucht ihn durch Selbstberührung zu ersticken. In beiden Fällen ist der Handlungsraum eine flache Bühne, die Körper heben sich deutlich vom dunkleren Hintergrund ab und werden so zur Ausdrucksschiffre. Auch

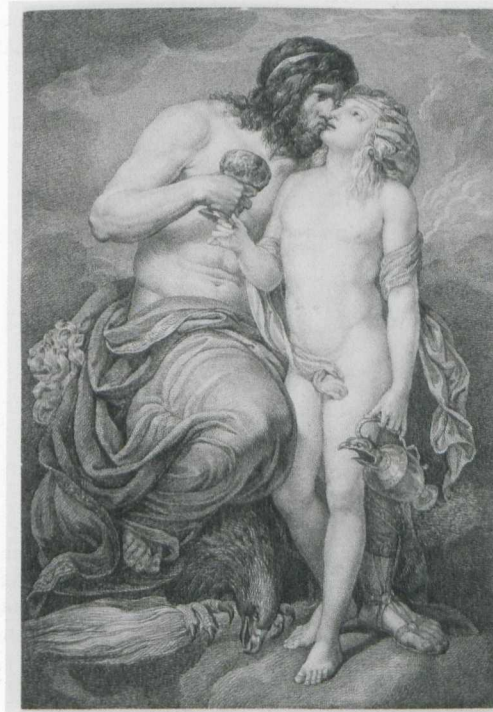
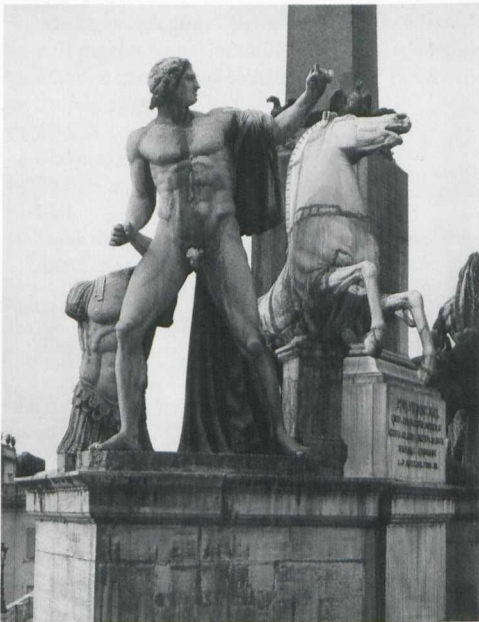


Abb. 7  
Rossebändiger, um 217 n. Chr.  
Römische Kopie nach griechischem Original  
Piazza del Quirinale, Rom

Abb. 8  
Johann August Nahl d. Jg.  
Zeus und Ganymed, um 1780  
Privatbesitz



Abildgaard setzt bewusst Verzerrungen der Anatomie ein, um den Ausdrucksgehalt beider Figuren noch zu steigern. Anders als bei Füssli verhärtet sich bei ihm die Oberfläche der Körper aber nicht, obgleich beide Männer jeden Muskel anspannen, sondern erscheint weich und fleischig, fast passiv. So fügt Abildgaard dem sich in der Haltung aussprechenden Schmerz ein Moment der Verletzlichkeit hinzu, das sinnlich an unser Mitgefühl appelliert.

Füsslis Männerakte waren schließlich auch eine wichtige Anregung für den visionären Außenseiter William Blake (1757–1827), der mit seinen *Illuminated Books* eine eigene ganzheitliche Sicht auf den Menschen propagierte, geradezu der Philosophie Friedrich Nietzsches vorgreifend. In *The Marriage of Heaven and Hell* (1790–1793) widersprach er, in expliziter Gegnerschaft zu Emanuel Swedenborg, der traditionellen Zweiteilung des Menschen in Gut und Böse, die er mit Geist und Körper identifizierte: „Ohne Gegensätze gibt es keinen Fortschritt. Anziehung und Abstoßung, Geist und Energie, Liebe und Hass sind notwendig für das menschliche Dasein. Aus diesen Gegensätzen entspringt, was die Gläubigen Gut & Böse nennen. Gut ist das Passive, das dem Geist gehorcht. Böse ist das Aktive, das der Energie entspringt. Gut ist Himmel. Böse ist Hölle.“<sup>34</sup> Demgegenüber stellt Blake fest: „Energie ist das einzige Leben, und es kommt vom Körper; und Geist ist die gebundene oder äußere Umgrenzung der Energie.“<sup>35</sup>

Eine Bilderfindung für dieses Buch,<sup>36</sup> die Blake später in einem seiner großen Drucke mit dem Titel *The Good and Evil*

*Angels* (1795/1805) wiederholt hat (Abb. 6),<sup>37</sup> gibt der problematischen Trennung von moralisch gefesselter Körperenergie und freiem Geist in Form zweier muskulöser Männerakte Gestalt, die dicht beieinander im Raum schweben, aber sich nicht berühren. Die Energie stößt mit Füssli'scher Körperwucht aus Höllenflammen hervor, der Geist dagegen hält mit ratlosem Blick in der Luft inne, nur leicht angespannt, als hätte er Angst um sein Kind, die Fantasie – trotz fliegender Haare lässt sich sein Körper noch mit dem Ideal Winckelmanns in Verbindung bringen, als ob Blake auf seinem Bild auch zwei konträre Auffassungen des Männeraktes in seiner Zeit konfrontieren und zu einer Vermittlung aufrufen wollte.

In seinen „Prophezeihungen“ *Europe* (1793) und *America* (1794) identifizierte Blake die Pole Energie und Geist mit den selbst kreierten Personifikationen Orc, der Energie der Revolution, und Urizen, der etablierten Ordnung, und gab damit auf mythischer Ebene Kommentare zum zeitgenössischen gesellschaftlichen Umbruch. So scheint berechtigt, *The Good and Evil Angels* auch auf das aktuelle Zeitgeschehen zu beziehen: Fortschritt zu einer neuen humanen Gesellschaftsordnung kann nicht durch Unterdrückung aufbegehrender politischer Kräfte zugunsten eines vorgefassten Ideals erreicht werden. Dem von den Zeitgenossen zumeist belächelten künstlerischen Außenseiter Blake ist damit ein einprägsames Bild für eine Problematik gelungen, die bis heute nicht an Brisanz verloren hat.



Abb. 6  
William Blake  
Adam und Eva finden die Leiche von Abel, um 1826  
Tate Britain, London



- 1 Siehe zu dem Bild den Eintrag von Mary Anne Stevens in: Ausst.-Kat. New Haven/London 2011, S. 218–221 (Nr. 44).
- 2 Siehe hierzu Liebsch 2006.
- 3 Winckelmann 1948, hier S. 20.
- 4 Siehe den Eintrag zu dem Bild von Steffi Roettgen in: Ausst.-Kat. Dresden 2001, S. 244–247 (Nr. 78).
- 5 Craske 1997, S. 25.
- 6 Winckelmann 1948, S. 3–9; Winckelmann 1913, S. 207.
- 7 Winckelmann 1948, S. 20.
- 8 Fernow 1806. Zur Kritik an dieser Position siehe Hennig 2005, S. 9–57.
- 9 Siehe den Eintrag zu dem Bild von Lucius Grisebach in: Gemälde der deutschen Romantik 1985, S. 98.
- 10 Zit. nach: Ausst.-Kat. Berlin 1981, S. 262.
- 11 Siehe den Eintrag zu dem Bild von Kasper Monrad in: Ausst.-Kat. Los Angeles 1993, S. 144–147 (Nr. 57).
- 12 Siehe dazu Kirchner 1991.
- 13 Busch 2009, hier S. 47.
- 14 Walter Muschg, Vorwort, in: Füssli 1942, S. 13–43, hier S. 15f.
- 15 Füssli an Lavater, Rom, 30.7.1770, in: ebd., S. 157–160, hier S. 159.
- 16 Füssli an Lavater, Rom, 14.7.1777, in: ebd., S. 175–178, hier S. 177.
- 17 Busch 2009, S. 45.
- 18 Füssli 1944, S. 73 (Aphorismus 89). Siehe auch Aphorismus 178 (S. 121): „Die Leidenschaften, welche die Gesichter und Glieder bewegen, wohnen, schwanken, blitzen und lauern in gleichem Maß auch in der Farbe.“
- 19 Craske 1997, S. 239.
- 20 Busch 2009, S. 43.
- 21 Siehe dazu Klemm 2005.
- 22 Siehe den Eintrag Martin Myrones zum besprochenen Bild in: Gothic Nightmares 2006, S. 88 (Nr. 44).
- 23 Myrone 2005, S. 268.
- 24 Johann Wolfgang von Goethe schrieb über Füssli 1797: „Manier in allem, besonders der Anatomie, dadurch auch der Stellungen“, zit. nach Werner-Hofmann, Nachtgedanken, in: Ausst.-Kat. Wien 1987, S. 444–447, hier S. 444; s. auch Füssli 1942, S. 168: Lavater schrieb an Herder, Zürich, 4.11.1772: „Er zeichnet kein Porträt – aber alle seine Züge sind Wahrheit und dennoch Karikatur.“
- 25 Hofmann 1973, hier S. 50.
- 26 Busch 2009, S. 49f.
- 27 Ebd., S. 50.
- 28 Siehe dazu Hattendorf 1997, hier S. 86.
- 29 Myrone schreibt von „manifest shortcomings as a draughtsman and technical painter“, vgl. Myrone 2005, S. 268, und präzisiert das für Füsslis Thor-Gemälde in: Gothic Nightmares 2006, S. 88 (Nr. 44).
- 30 Füssli 1944, S. 102 (Aphorismus 144, Hervorhebung im Original). Siehe auch Aphorismus 118 (S. 90): „Soweit die Technik einer Kunst sich lehren lässt, soweit übersteigt der Künstler den bloßen Handwerkerstand nicht; erst dort erhebt er sich zum Talent, wo er seiner Methode oder seinem Werkzeug irgendeine eigene, unnachahmliche oder ausschließliche Vollkommenheit gibt.“
- 31 Myrone 2005, S. 268 und 264.
- 32 Pressly 1979.
- 33 Ebd., S. 90–95.
- 34 Blake 1790–1793, S. 3.
- 35 Ebd., S. 4.
- 36 Ebd.
- 37 Siehe den Kommentar zu diesem Blatt von Robin Hamlyn in: Ausst.-Kat. London/New York 2000, S. 218.