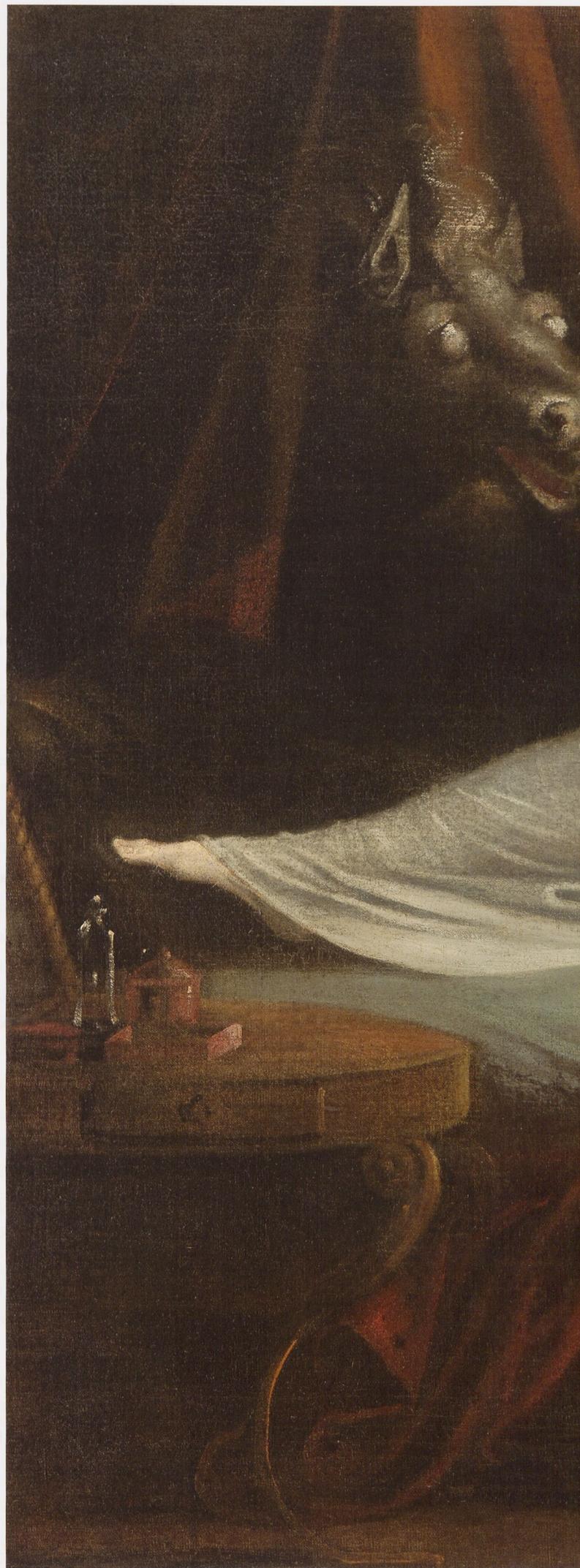


Dank

> Essays







Füsslis ›Nachtmahr‹ – der Alp und die Schöne. Eine Pathosformel und ihre Folgen

Die Marquise von O. und ihr Nachtmahr

Eric Rohmer hat 1976 Heinrich von Kleists Novelle ›Die Marquise von O...‹ verfilmt, wobei er sich ausgesprochen eng an den Wortlaut des Kleistschen Textes hielt, der zuerst 1808 in der Zeitschrift ›Phoebus‹ erschien. Zweierlei dürfte ihn gelockt haben: die Kleistsche Psychologisierung, die zu einer ausgeprägten Interpretation seines Filmpersonals führte, und die ausgesprochene Bildhaftigkeit von Kleists Sprache, was ihn dazu brachte, eine ganze Reihe von Bildern aus der Geschichte der Kunst zu paraphrasieren und wie lebende Bilder in seinen Film zu inserieren: Werke der Delfter Interieurmalerie, von Jacques-Louis David, Caspar David Friedrich oder Georg Friedrich Kersting, auch an Greuze und Fragonard hat man gedacht.¹ Doch

am einprägsamsten ist das Zitat von Füsslis ›Nachtmahr‹ in Gestalt der ersten Fassung von 1781, die heute im Detroit Institute of Arts aufbewahrt wird (Abb. S. 8f.). Die besinnungslos auf dem Bett liegende Marquise, im Film gespielt von Edith Clever, nimmt exakt die Pose von Füsslis im Schlaf vom Alp heimgesuchter Protagonistin ein (Abb. 1). Edith Clever hat bestätigt, dass Eric Rohmer die Pose mit einer Abbildung von Füsslis ›Nachtmahr‹ in der Hand arrangiert hat.²

Man fragt sich, was hat diese Übertragung möglich und sinnvoll gemacht? In Kleists Novelle ist die Marquise nach dem frühen Tod ihres Mannes mit ihren Kindern zu ihrem Vater, dem Kommandeur einer oberitalienischen Zitadelle, zurückgekehrt. Die Zitadelle wird von russischen Truppen berannt und eingenommen. Von marodierenden Soldaten wird die Marquise be-

Abb. S. 8f. > J. H. Füssli,
 Der Nachtmahr, 1. Fassung,
 Öl auf Leinwand, 1781. Detroit
 Institute of Arts, Detroit

Abb. links > N. D. Chodowiecki,
 Der Offizier erblickt die schlafende
 Kurtisane, 1799 (Kat. Nr. 121a,
 Ausschnitt)

Abb. 1 rechts > Szenenbild aus
 E. Rohmers ›Marquise von O.‹
 von 1976 (F4). © THE MARQUISE
 OF O – Eric Rohmer/Les Films
 du Losange – 1976



drängt und droht, von ihnen missbraucht zu werden. Doch ein russischer Offizier taucht auf, vertreibt mit Degenhieben die Soldaten, bietet der Marquise seinen Arm und führt sie, die ihn, wie Kleist bemerkt, wie einen »Engel des Himmels« empfindet, in einen sicheren Flügel der Zitadelle, wo sie bewusstlos auf einem Bett niedersinkt.³ Und dann folgt die berühmte Kleistsche Lücke in Form eines scheinbar sinnlosen Gedankenstriches nach dem Wort »hier«: »Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten [...]«. ⁴ Wie der Gang der Novelle deutlich macht, hat er sich, geblendet von ihrer Schönheit, an ihr vergangen, was ihre Schwangerschaft zur Folge hatte. Der Krieg treibt den Offizier weiter, so sehr die Marquise gewünscht hätte, sich noch bei ihm für die Rettung vor der Meute bedanken zu können, denn dass er sich an ihr vergangen hatte, war ihr in ihrer tiefen Ohnmacht nicht zu Bewusstsein gekommen. Die Kriegswirren lassen den Offizier nach einiger Zeit wieder auftauchen, er macht ihr einen überstürzten Antrag, wird abgewiesen und muss wieder weiterziehen. Die Marquise, als ihr leiblicher Zustand nicht mehr zu verkennen ist, berichtet ihn ihren Eltern, wird verstoßen, obwohl sie sich keiner Schuld bewusst ist. Sie lässt eine Annonce in die Zeitung einrücken, sie sei ohne ihr

Wissen geschwängert worden, und fordert den Verursacher auf, sich zu melden, sie werde ihn aus Familienrücksichten heiraten. Erneut taucht der Offizier auf, wiederholt seinen Antrag, wird mit der Annonce der Marquise konfrontiert, antwortet mit einer eigenen Annonce und kündigt darin an, sich als Verursacher zu bekennen. Zur festgesetzten Zeit erscheint er, die Marquise und ihre Eltern fallen aus allen Wolken, als sie den Offizier erkennen. Nach dramatischen Szenen kommt es zur Hochzeit, der Offizier hält sich in der Folge fern, dennoch kommt es schrittweise zur Annäherung und schließlich zur Versöhnung. Die Novelle endet mit der nach Jahren gestellten Frage des Offiziers, der sich längst als wohlhabender Graf entpuppt hat, warum sie denn bei seinem Schuldbekennnis ihn erst wie einen Teufel gemieden hätte, worauf sie antwortet: »Er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre.«⁵ So kreist die Novelle um Reinheit und Trieb und um Sünde und Gnade. So eng sich Eric Rohmer an die Vorlage hält, in einem Punkt weicht er davon ab. Die bloße Ohnmacht der Marquise schien ihm offenbar unglaubwürdig, insofern führt er eine Dienerin ein, die auf Wunsch der Marquise Opiumtee bringt, auf dass sie Ruhe finden möge.⁶ Dadurch, dass

Abb. 2 > J. H. Füssli, Satan, der vor der Berührung von Ithuriels Speer flieht, Feder in Braun, laviert, 1776. Nationalmuseum Stockholm



die Dienerin aus dem Off auf die Anforderung antwortet, macht Rohmer ausdrücklich darauf aufmerksam, dass es sich um eine Hinzufügung zu Kleists Text handelt.

Es ist die Frage, ob er dabei gut beraten war. Denn Kleist scheint es darauf anzulegen, dass nicht nur das Umfeld der Marquise an der Glaubwürdigkeit des Vorgangs zweifelt. Kleine eingestreute Bemerkungen lassen vermuten, dass die Marquise bei allem Schrecken durch das Erscheinen des engelhaft schönen Offiziers entzündet war und dies bei aller vehementen Ablehnung auch im Folgenden bleibt. Sie will ihn unbedingt noch einmal sehen, errötet, er umarmt sie gar im Garten ihres Verbannungsortes, ja, auch ihr Aufschrei nach seinem Bekenntnis, sie sei auf einen Lasterhaften gefasst gewesen, nicht auf einen Teufel: »Ihre Brust flog, ihr Antlitz loderte: eine Furie blickt nicht schrecklicher«,⁷ kann als ihre Involvierung gelesen werden.

Der Akt des Alp

Wendet man jetzt den Blick auf Füsslis »Nachtmahr«, so wird schnell deutlich, dass trotz der eben formulierten leichten Einschränkung Eric Rohmer zentrale Dimensionen von Füsslis Bild verstanden hat. Vor allem die Bedeutung von Kleists Gedankenstrich durch die Allusion auf Füsslis »Nachtmahr« zu evozieren, ist einigermaßen genial, denn was die Lücke verbirgt, ist der Füsslischen Darstellung eingeschrieben. Dem gebildeten Füssli waren die mit seiner Figuration verbundenen Bedeutungsschichten aus der bildkünstlerischen und literarischen Tradition entschieden geläufig. Denn was ist der gnomenhafte Alp, dieses Zerrbild eines Koboldes, anderes als der im Volksmythos berufene Inkubus, der verruchten Geschlechtsverkehr mit den von ihm heimgesuchten Frauen und jungen Mädchen hat? Und was soll er, hockend auf dem Solarplexus der Bedrängten, anderes zum Ausdruck bringen, als das vermeintlich ungezügelte Verlangen der Frauen im Wachtraum, im Halbschlaf oder auch in des Traumes Tiefe? Ihr Verlangen ist das Thema und unterliegt über Jahrhunderte dem Verdikt.

Füssli, ordinerter Theologe, des Lateinischen und Griechischen mächtig, dürfte die Hauptschrift des Kirchenvaters Augustinus »Vom Gottesstaat« geläufig gewesen sein. Dort wird im 15. Buch die Frage gestellt, »ob Engel, die doch Geister sind, mit Weibern fleischlichen Umgang haben können«. ⁸ Das zielt auf Engel als Dämonen, die von Gott abgefallen waren und von ihm verstoßen wurden. Diese Tradition, in der Engel Teufliches unternehmen, dürfte für Füssli, aber auch für Heinrich von Kleist wichtig gewesen sein. Denn auch für Füssli ist der teuflische Verführer in vielen Bildern schönleibig – im Gegensatz fast zu der gesamten Bildtradition. Sein »Satan, der vor der Berührung von Ithuriels Speer flieht« von 1776 (Abb. 2) folgt vom Thema her dem vierten Buch von Miltons »Verlorenem Paradies«, doch Füsslis Satan ist im Gegensatz zu Mil-

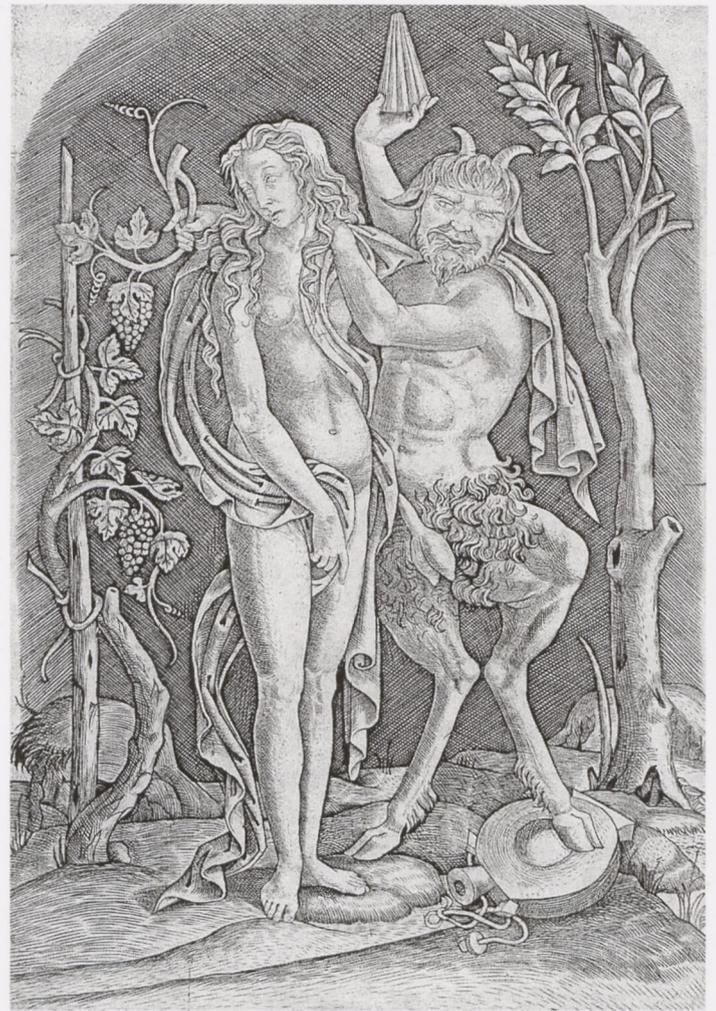


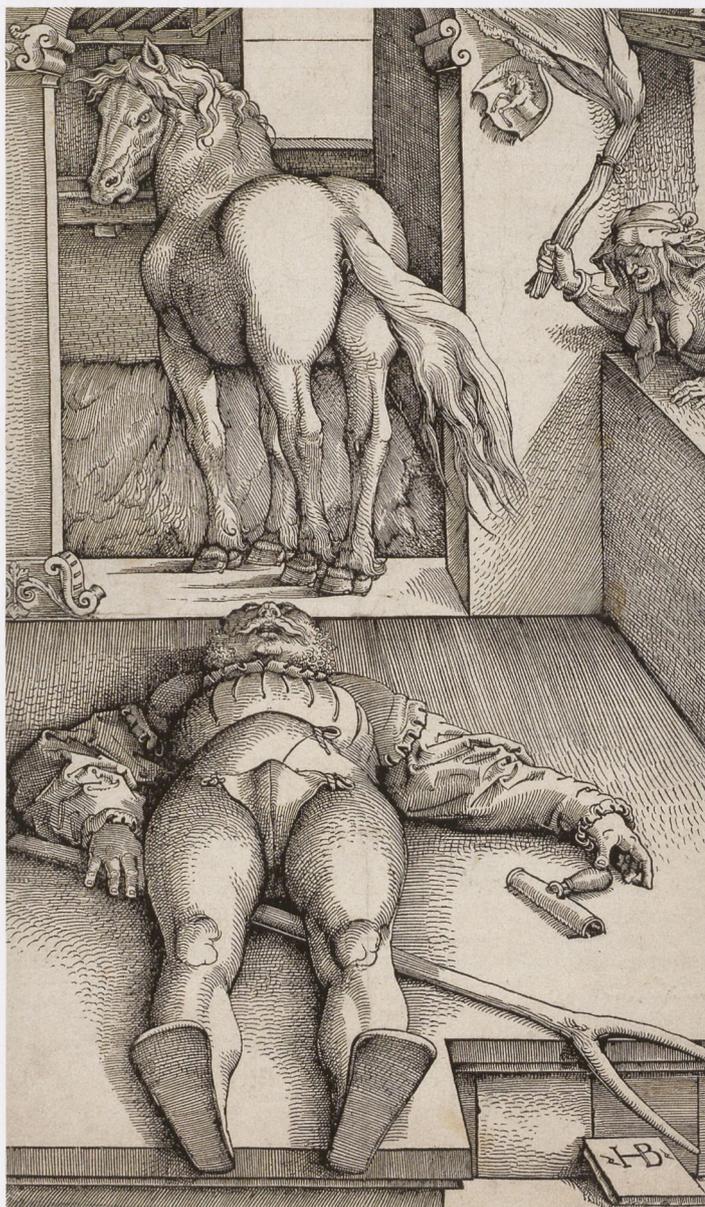
Abb. 3 > Anonym (ehemals M. Raimondi zugeschrieben), Nympe und Satyr, Kupferstich, 1500–1530. British Museum, London

tons in dieser Szene (V. 839f.) ein geflügelter, strahlend schöner Engel.⁹ Er hat versucht, Eva, die in den Armen Adams liegt, Verführerisches einzuflüstern, erst die vom Erzengel Gabriel geschickten Engel Ithuriel und Zephon vermögen ihn zu vertreiben. Wir wissen, dass dies die Sünde unserer Ureltern nicht hatte verhindern können. Füssli, in neoklassizistischer Formensprache geübt, bringt dies indirekt zur Anschauung: Der Speer Ithuriels und der fliehende Körper Satans stoßen im gleichen Winkel, klappsymmetrisch, aufeinander. Gut und Böse interchangieren, zudem erscheinen die guten Engel vor dunkler Kulisse, während Satan sich in strahlendem Licht davonmacht. Der heilige Augustin antwortet auf die Frage nach dem Umgang der Geister mit den Weibern: »Da nun die häufige Rede geht und viele versichern, es selbst erlebt oder von glaubwürdigen Leuten, die es erlebt, vernommen zu haben, daß Silvane oder Pane, die im Volksmund »incubi« heißen, Frauen belästigt, und mit ihnen in Geschlechtsverkehr zu treten begehrt und es auch erreicht haben [...]«. ¹⁰ Die Antwort macht deutlich, dass Augustin, um abschreckende Wirkung erzielen zu können, sich die Engel nur in hässlicher, verwandelter Gestalt als Satyrn oder Wilde Männer, bocksbeinig oder behaart, vorstellen kann.

Die Bildtradition ist ihm gefolgt und spinnt die Garstigkeiten noch aus, am ausgeprägtesten der ›Hexenhammer‹, der ›Malleus maleficarum‹ von Heinrich Kramer, zuerst 1487 publiziert (Kat. Nr. 23). Er reagiert auf eine päpstliche Bulle von 1484 und liefert dafür eine extreme Auslegung und Rechtfertigung, denn in der Bulle ist davon die Rede, »dass in vielen Gegenden Oberdeutschlands [...] ziemlich viele Personen beiderlei Geschlechts, ihr eigenes (Seelen)Heil mißachtend und vom christlichen Glauben abweichend, mit Inkubus- und Sukkubus-Dämonen Unzucht treiben [...]«. ¹¹

In der Folge wird wie bei Augustin abgehandelt, inwieweit man von einem realen Akt bei den Dämonen, die ja niedere Geister seien, ausgehen kann. Es wird erklärt, dass der Inkubus der männliche Dämon sei, der Sukkubus das weibliche Gegenstück. Die Dämonen »lassen die Schlafenden durch Träume nicht zur Ruhe kommen«, ¹² sind Triebwesen und Urheber von Alpträumen.

Abb. 4 > H. Baldung Grien, Der verhexte Stallknecht, Holzschnitt, um 1544. British Museum, London



Und um den Geistervorgang wirklich werden zu lassen, wird zu folgender Konstruktion Zuflucht genommen: Die Sukkubi rauben den Männern den Samen, füllen ihn in Gefäße und überbringen ihn den Inkubi, die ihn den heimgesuchten Frauen einflößen. Für ihre Handlungen haben die Dämonen Körperform angenommen, jedoch zeugen sie nicht selbst. ¹³ So bleibt die Schuld bei den verhexten Männern und Frauen. Dass die in Körperform geronnenen Triebwesen, etwa in Gestalt eines Fauns oder Satyrn mit den spitzpyramidenförmigen Samengefäßen in der Hand in der Druckgrafik des frühen 16. Jahrhunderts tatsächlich auch dargestellt wurden, hat man erst spät begriffen. Das Frauenopfer wird dann Nymphe geheißen und kann sich der Zudringlichkeit nicht erwehren (Abb. 3). Auch in Darstellungen von Bacchanten tauchen obszöne Samenbeutel zwischen den Beinen der Nymphen auf. ¹⁴

Die blinde Mähre und der Trieb

Dass Füssli den ›Hexenhammer‹ gelesen hat und die dort entwickelten Bedeutungsdimensionen in seinem Sinne nutzt, kann folgende Passage zu den Augen der dämonischen Geisteswesen deutlich machen: »Daher sind ihre Augen nur abgebildete Augen« (»oculi depicti«). Und zur Erklärung heißt es: »Deswegen ist zu sagen, dass ein Engel, sei es ein guter oder ein böser, durch die Augen des angenommenen Körpers unter keinen Umständen [etwas] sieht«. ¹⁵ Füssli konnte dies auf die Nachtmähre übertragen, die ihren Kopf durch den Vorhang des Alkovens, in dem die Träumende lagert, steckt und »mit blicklosen, glosenden Augen« ¹⁶ zwar in Richtung der Liegenden, aber ins Leere schaut. Die Rede von der Mähre wird hier und im Folgenden nur gewählt, weil in der englischen wie in der deutschen Tradition die etymologisch nicht gegebene Analogie zwischen Nachtmahr und Mähre immer wieder gesucht wird. Füssli dagegen scheint mit seinem stierenden Pferd eindeutig einen wilden Hengst gemeint zu haben. Denn der Hengst in seiner Kraft und seiner hier offensichtlichen hochgradigen Erregung verkörpert die sexuelle Potenz an sich, man braucht nur an Hans Baldung Griens Pferdegrafiken von 1534 zu denken, wo auf der einen die Hengste in größter Wildheit miteinander kämpfen und auf der anderen ein brünstiger Hengst seinen Samen vergießt. Aber auch an den berühmten ›Verhexten Stallknecht‹ (Abb. 4) desselben Künstlers ist zu erinnern, der, so muss man es wohl lesen, vom Hufschlag des ungezügelten Hengstes niedergestreckt wurde und nun der mit einer Fackel durchs Fenster leuchtenden Hexe ausgesetzt ist. ¹⁷ In gewissem Sinne finden wir also bei Baldung Füsslis Konstellation vorgebildet: ohnmächtige Figur, wildes Pferd und eine Ausprägung eines bösen Dämons. Die Hexe wäre als Sukkubus, der Füsslische Alp als Inkubus zu lesen.

Doch bei Füssli muss man vorsichtig sein, er pflegt ungezählte bildliche und textliche Quellen zugleich zu nutzen – und damit keine wirklich bzw. ausschließlich, das gibt ihm die Freiheit, gänzlich in seinem Sinne darüber zu verfügen. Wir werden später erörtern, welche Konsequenzen dieses Verfahren für die Lektüre Füsslischer Werke und in Sonderheit die ›Nachtmahr‹-Darstellung hat. Um es vorab am Beispiel anzudeuten: Sowohl die toten Augen des Pferdes wie der blinde Spiegel, der sich vor allem auf der zweiten Fassung des ›Nachtmahr‹-Bildes von 1791 im Frankfurter Goethe-Museum findet, haben im Volksglauben magische Funktion. Augen und Spiegel können verhexen, derjenige, der in sie schaut, ist verhext und geblendet, seiner Sinne nicht mehr mächtig. So wie der Offizier angesichts der ohnmächtigen Marquise: Ihre Schönheit blendet ihn und er weiß nicht mehr, was er tut.

Die für Kleist in Anschlag gebrachten literarischen Quellen

Die Kleist-Forschung bietet für das Motiv der nicht realisierten Schwangerschaft eine ganze Reihe von denkbaren Vorläufern oder Quellen an. In Montaignes ›Essais‹ von 1588, die in einer deutschen Übersetzung von 1753/54 zur Verfügung standen, findet sich im zweiten Hauptstück des zweiten Buches die Geschichte einer verwitweten Bauersfrau, die an sich Zeichen der Schwangerschaft erkennt und sie sich nicht erklären kann. Sie lässt schließlich in der Kirche von der Kanzel verkünden: »[...] wer sich dieser That bewußt wäre und sie bekennen würde, dem verspräche sie solche zu vergeben, und ihn, wenn er es für gut befände, zu heyrathen.«¹⁸ Es meldet sich ein Bauernknecht, der sie, wie er sagt, an einem Feiertage in gänzlich trunkenem Zustand in einer ›unziemenden Lage‹¹⁹ gefunden habe und sich darob nicht hätte enthalten können und sich an ihr vergangen habe. Ähnlich wie bei Kleist, dessen Plot in der Tat eine große Nähe zu Montaignes Geschichte aufweist, findet die Geschichte in Windeseile ein irritierend positives Ende: Heirat, und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute glücklich miteinander. Verwandtes fand man auch bei Cervantes, in der Novelle ›Die Macht des Blutes‹, aber auch in der zeitgenössischen populären Literatur, so in einer Erzählung mit dem Titel ›Die gerettete Unschuld‹, die 1798 im ›Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks‹ erschien oder in einer Novelle von Auguste La Fontaine mit dem Titel ›Verbrechen und Strafe‹ von 1799.²⁰

Wenn Kleist bemerkt, bei ihm handele es sich um eine »wahre Begebenheit, deren Schauplatz vom Norden nach dem Süden verlegt worden war«,²¹ dann scheint er auf Berlinische Quellen anzuspüren. Dem ist eine weitere Quelle mit einem verblüffenden Füssli-Bezug hinzuzufügen. In dem von Carl Lang herausgegebenen ›Almanach und Taschenbuch für häusliche u. gesellschaftl. Freuden‹ von 1799 »mit Kupfern von D. Chodowiecki [...]«, die allerdings

erst im Jahrgang 1800 abgedruckt wurden, findet sich die Geschichte ›Das Mädchen in der Waldhütte‹.²² Ein französischer Hauptmann verirrt sich auf der Jagd bei Bordeaux, kommt in eine Waldhütte, trifft dort ein Mädchen, wird von ihm und seinen Eltern freundlich bewirtet, verliebt sich in das Mädchen und hält um seine Hand an, worauf die Eltern ihm gestehen, sie seien nicht die leiblichen Eltern des Mädchens. Auf einem Ball in der Stadt macht eine Maske dem Hauptmann Avancen und verführt ihn in der Folge, sie weiß alles über die Waldhüttenliebe und versucht ihm deutlich zu machen, dass das Mädchen aus der Waldhütte weit unter seinem Stand sei. Die Maske lockt ihn, er kommt in ihr Haus, sie liegt schlafend in verführerischer Pose auf einem Kanapee, er kann sich nicht zurückhalten. Danach denkt er voller Scham an seine Waldhüttenliebe. Diese erfährt von seiner Untreue und verschwindet, all sein Suchen ist umsonst. Er erfährt schließlich, dass er einer von seiner Tante inszenierten Intrige zum Opfer gefallen ist, die die vermeintlich unwürdige Verbindung zu verhindern suchte und ihm das schönste Freudenmädchen von Paris zuführen ließ. Er zieht in Verzweiflung in den Krieg, nach Martinique, kommt nach langer Zeit zurück und wird am Landungsort bei einem gebildeten Mann einquartiert, dessen Tochter verblüffende Ähnlichkeit mit der Waldhüttenliebe aufweist. Er erzählt ihr sein Schicksal, sucht weiter nach seiner verschwundenen Liebe, annonciert in der Zeitung, will ihr all sein Vermögen zu Füßen legen und findet schließlich in der Zeitung eine Antwort auf seine Annonce, er möge seine Nachforschungen einstellen. Von diesem Annoncenmotiv scheint Kleist seinen Ausgang genommen zu haben. Die erwachende Liebe zur Tochter seines Gastgebers macht den Hauptmann schier verzweifelt. Doch wie sich das für diesen Typus Novelle gehört, kommt es zur erwarteten, relativ schnellen und eigentlich unangemessenen Auflösung des Konfliktes: Natürlich ist die Tochter mit seiner einst verratenen Geliebten identisch. Es kommt zur Versöhnung, Ende gut, alles gut.

Die Szene, in der der Offizier die verführerische Schöne auf dem Kanapee erblickt, ist von Daniel Chodowiecki illustriert worden (Abb. S. 10 u. Kat. Nr. 121a), und – kein Zweifel – er greift dabei auf das Vorbild von Füsslis ›Nachtmahr‹ in der ersten Fassung zurück, gelangt dabei aber zu einer verblüffend gelungenen Neuinterpretation der Füsslischen Figuration, die aus Chodowieckis geläufiger Illustrationskunst deutlich herausragt. Der Offizier kommt aus dem Dunkel eines Flures, öffnet die Tür zum Zimmer der geheimnisvollen Schönen, tritt auf die Schwelle – und ist geblendet von ihrer Schönheit, vor allem aber dadurch, dass sein Blick auf ihren halb entblößten Leib insofern ungehindert ist, als sie in tiefem Schlummer befangen zu sein scheint. Ihr linker Arm hängt vom Sofa herab, ihr strahlend weißes Kleid ist oben und unten verrutscht, legt den Busen und den zierlichen Fuß frei. Insbesondere der ausgestreckte, die hingegossene Figur noch längende Fuß macht die Füssli-Paraphrase unhintergebar. Der weißen, schein-

baren Unschuld auf dem Sofa ist die schwarze Gegenlichtsilhouette des schuldig werdenden Offiziers gegenübergestellt, noch dazu so, dass die Unterleiber beider Figuren sich kreuzen. Die schwarze Rückensilhouette im Bildvordergrund, achsensymmetrisch angeordnet, ist so etwas wie der Stellvertreter der (männlichen) Betrachterperson – auch er scheint von der Lichtgestalt gelockt.

Das kann uns darauf aufmerksam machen, dass auch Füssli auf raffinierte Weise den Betrachter – auch bei ihm ist nachdrücklich an einen männlichen zu denken – einerseits zum Voyeur und andererseits zum Opfer des Geschehens macht, und an eben diese doppelte Konnotation ist sowohl bei Chodowiecki und seiner Vorlage wie bei Kleist zu denken. Denn wo müssen wir uns den Betrachter von Füsslis ›Nachtmahr‹ vorstellen? Keine Frage: Er befindet sich an der Rückwand des Alkovens oder, anders gesagt, im Alkoven. Schließlich drängt das Pferd von außen durch den Vorhang des Schlafraumes. Das heißt zum einen, er wird von der ohnmächtigen Schönen gelockt, imaginiert sich als ihren Alp, als ihren unerkannten Liebhaber, zum anderen aber schrecken ihn Alp und drohende Mähre, sodass er selbst zum Bedrängten wird. Die Angstlust verwirrt ihn.

Füsslis ›Nachtmahr‹ als sinnoffene Ikone

Vorläufig soll vor allem folgende Frage interessieren, deren notwendig umständliche und umfängliche Beantwortung den Kern des vorliegenden Beitrags ausmachen wird. Wie kann es sein, dass bei gelegentlich sogar nur entfernt verwandten Konstellationen, die auf das Grundgerüst: Mann sieht Schöne in wehrlosem Zustand auf einem Lager liegend und will über das sich ihm Zeigende verfügen, zu reduzieren sind, sich 1799 bei Chodowiecki und noch 1976 bei Eric Rohmer geradezu automatisch vor dem geistigen Auge Füsslis ›Nachtmahr‹ einstellt? Was macht dieses Bild zur Ikone, zur Ideallösung eines Rahmenthemas? Was löst seine Sogwirkung aus? Warum ist dieses Bild im kollektiven Bewusstsein verankert? Was hat dieses Bild, das es von anderen, auch von anderen Bildern Füsslis, unterscheidet?

Wenn man fragt, was ist das so Besondere an Leonardos ›Mona Lisa‹, dann pflegt die Antwort zu lauten, ihr geheimnisvolles Lächeln. Aber ist das wirklich eine Erklärung? Denn was ist das Unergründliche daran? Marcel Duchamp hat darauf eine ebenso verblüffende wie einfache und einleuchtende Antwort gefunden, indem er 1919 einer Postkarte mit dem Porträt der ›Mona Lisa‹ einen Schnurrbart gemalt – und damit das Androgyne von Leonardos Schöpfung hervorgekehrt – hat.²³ Eugène Bataille scheint ihm 1883 vorangegangen zu sein, indem er ›Mona Lisa‹ eine Pfeife in den Mund gestopft hat, die Karikatur wurde 1887 in ›Le Rire‹ publiziert.²⁴ Das Lächeln bekam parodistisch einen Sinn. Möglich scheint beides nur gewesen zu sein, weil beide Künstler in der Vertiefung in das Gesehene die Ausdrucksdimension der Dargestellten zu deuten gesucht haben. Damit war

die Frage nicht, wer ist, historisch gesehen, die Dargestellte und was etwa soll die Urlandschaft im Hintergrund. Es ging also nicht um Ikonografie als etwas objektiv zu Erschließendes, sondern um subjektive Erfahrung – und dies geht nicht ohne psychologisierende Befrachtung des Gesehenen ab.

Der Betrachtende projiziert seine Reaktion auf das Erfahrene und nimmt damit nolens, volens auch an, dass der Künstler das seiner Reaktion Entsprechende im Werk angelegt habe. Notwendig bleibt eine solche Sicht auf die Dinge im Wortsinn eine Zumutung, da der Gegenstand den Betrachtenden so angemutet hat. Einfacher ausgedrückt: Die Deutung bleibt relativ, bedingt von der momentanen Gestimmtheit des Betrachtenden und dem lebensgeschichtlich von ihm Mitgebrachten. Die entscheidende Frage ist nun – und sie hat auch für Füsslis ›Nachtmahr‹ zu gelten –: Seit wann gibt es Kunstwerke, die eine derartige Rezeptionsform herausfordern und die sich nicht mehr in der Entschlüsselung einer konventionellen, und das heißt auch einer verbindlichen, Bildersprache erschöpfen? Und für unseren Fall formuliert: Gehört Füsslis Bild zur einen oder zur anderen Kategorie? Die Tatsache, dass sich die Forschung diese Frage nicht gestellt hat, vielmehr Füsslis Bild wie ein klassisches Kunstwerk behandelt hat, indem sie es definitiv aus literarischen und bildkünstlerischen Quellen hat herleiten wollen, in dem Glauben, damit den Bildsinn objektiv erschließen zu können, diese Tatsache hat zu einem geradezu unendlichen Deutungswirrwarr geführt. Die Deutungen, die mit forciertem Geltungsanspruch auftreten, konkurrieren miteinander und scheinen einander auszuschließen. In der neueren Forschung werden etwas resignierend die verschiedenen Deutungen und Herleitungen nebeneinander gestellt, aber es wird nicht gefragt, wie der Gegenstand all dies herausfordern konnte und was daraus zu schließen ist. Hier gilt es wirklich, einen gordischen Knoten zu durchschlagen.

Nach einem ersten Engländeraufenthalt, bei dem Füssli die Anerkennung des englischen Akademiepräsidenten Sir Joshua Reynolds gefunden hatte, lebte er von 1770 bis 1778 in Italien, um die Antike und die klassische italienische Kunst zu studieren. Er geriet bald in den Kreis um den schwedischen Bildhauer Tobias Sergel, der in Rom nicht nur notorisch wurde wegen seiner orgiastischen Feste, wie noch Wilhelm Heinse im ›Ardinghello‹ zu berichten weiß,²⁵ sondern vor allem wegen seiner neuartigen, gegen Winckelmanns Auffassung von der Antike gerichteten Position: statt »edler Einfalt und stiller Größe« leidenschaftlicher ungehemmter Ausdruck in pathetisch übersteigerten Figuren. Füssli kam hier in sein Element.²⁶ Kein Wunder, dass für ihn die Rossebändiger auf dem Monte Cavallo oder auch die Niobidengruppe und der Laokoon beständiges Vorbild waren. Nach dem Italienaufenthalt dauerhaft in England angesiedelt, wurde er zum größten Propagator von Themen aus Shakespeare und Milton, beide die dramatischen und pathetischen Dichter an sich. Für die Engländer

wurde er zum »Wild Swiss«, gerechtfertigt durch die ästhetische Kategorie des Sublimen.

Auf dem Wege nach London hatte Füssli in Zürich Zwischenstation gemacht, seinem Geburtsort und dem Ort seiner Sturm-und-Drang-Prägung durch Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger (s. Beitrag Maisak, S. 77f.). Eine leidenschaftliche, aber unerfüllte Liebe zu Anna Landolt beschleunigte seinen Abschied aus Zürich. In London schloss er sich dem radikalen Kreis um den Verleger Joseph Johnson an. Als Erstes malte er nach der noch in Italien 1779 entstandenen Zeichnung »Satan, der vor der Berührung von Ithuriels Speer flieht« (s. Abb. 3) aus der Geschichte im vierten Buch von John Miltons »Paradise Lost«, ein entschieden anspruchsvolles Gemälde. Es wurde 1780 in der Jahresausstellung der Royal Academy gezeigt.²⁷ Schon im Format, etwa 230 x 280 cm, trumpfte Füssli auf – und er hatte Erfolg, das Bild wurde sofort verkauft. Bei seiner dritten Ausstellungsbeteiligung²⁸ in der Royal Academy im Jahr 1782 zeigte er den »Nachtmahr«; das Bild war, was auch für die Werke in den beiden Jahren zuvor galt, von einem großen Publikumserfolg begleitet, zugleich aber auch ein handfester Skandal. Füssli scheint darauf spekuliert zu haben. Horace Walpole schrieb an den Rand seines Ausstellungskataloges allein ein Wort: »shocking«.²⁹ Das Publikum fühlte sich provoziert, in einem Brief wurde gar der Wunsch geäußert, man solle Füssli und seine Bilder wegschließen.³⁰ Eine Zeitung notierte »hag-riding is too unpleasant a thought«³¹ – »eine Nachtmahr-Heimsuchung ist ein allzu unerfreulicher Gedanke«. Von kunsttheoretischer Warte wurde seine Subjektwahl als frivol, schrullig und nichtssagend – im Englischen »unmeaning«³² – bemängelt, was eben auch bedeutet, dass der Gegenstand ohne wirkliche Bedeutung sei – wobei Bedeutung grundsätzlich ihre Legitimierung durch Tradition voraussetzt. So kritisch das hier gemeint war, wir werden sehen, dass mit der Bemerkung etwas entschieden Richtiges getroffen ist. Der »Nachtmahr«, heißt es in diesem Text weiter, sei ein Gehirngespinnst, eher der Traum, die Einbildung eines Wahnsinnigen. Das Publikum sah das anders, es genoss die Sensation. Selbst Goethes Herzog Carl August hatte 1783 in Leipzig einen Nachstich nach dem »Nachtmahr« gefunden und empfahl Johann Heinrich Merck nachdrücklich, sich auch ein Exemplar zu beschaffen: »[...] es heißt »The Nightmare« und stellt den Alp vor, der ein Mädchen im Schlafe drückt. Lange Zeit habe ich nichts gesehen, das mich so belustigt hätte«.³³ Das ist eine durchaus typische Reaktion. Wenn einen etwas belustigt, dann hat es zwar gelockt, aber zugleich erklärt man es für nicht ganz ernst gemeint und kann sich so von ihm gleich wieder entlasten. Noch die heutige Forschung kann Füsslis »Nachtmahr« gänzlich zur Karikatur erklären oder zumindest karikierende Züge sehen. Goethe hielt Füssli in einem Tagebucheintrag vom 2. Mai 1800 für einen »genialen Manieristen«, der »sich selbst parodire«.³⁴ Und die Frage stellt sich in der Tat: Hat Füsslis Werk parodistische Züge, hat er eine karikierende Absicht? Wir werden auch zu klären haben, warum diese Frage gestellt werden kann.

Füsslis strategischer Umgang mit der Öffentlichkeit

Die erste Fassung von Füsslis »Nachtmahr« von 1781 hat eine repräsentative Größe von 101 x 127 cm, das ist ein Format, das eher Historienbildern vorbehalten ist, Bildern, die in einem historisch-politischen Kontext stehen, die auf einen literarischen oder mythologischen Text rekurrieren, die exemplarische Ansprüche stellen, als »exemplum virtutis« fungieren, also eine »Moral von der Geschichte« demonstrieren. Erfüllt Füsslis Bild diese Ansprüche? Der Sensationserfolg des Bildes war unmittelbar. Getragen allerdings wurde er, nachdem der Ausstellungstrubel um das Bild vorbei war, primär von der druckgrafischen Reproduktion. Der Kupferstich in Stipplemanier (Punktiermanier) stammt von Thomas Burke (s. Kat. Nr. 14), Füssli selbst hatte ihm den Auftrag gegeben und mit zwanzig Guineas teuer bezahlt. Der Stich wurde für fünf Schilling vertrieben und brachte dem Verleger Smith binnen Kurzem die erstaunliche Summe von 500 Pfund ein.³⁵ Er hat eine Größe von knapp 20 x 25 cm, trägt den Titel, den auch Carl August genannt hat »The Nightmare« und führt darunter, was Carl August nicht genannt hat, links und rechts je zwei Zeilen aus einem Gedicht von Erasmus Darwin auf Füsslis »Nachtmahr« an, die übersetzt lauten: » – auf seinem Nachtmahr[-Bild], durch den Abendnebel / Saust der verfettete Teufel übers Moor, den See und den Sumpf / Sucht nach einer liebeskranken Jungfrau, die vom Schlaf bedrängt wird / Lässt sich auf ihr nieder und sitzt grinsend auf ihrer Brust.«³⁶

Füssli und Darwin: die naturwissenschaftliche Dimension des »Nachtmahrs« und die Notwendigkeit ihrer allegorischen Einkleidung

Das ist einigermaßen interessant, denn Darwins Verse auf den »Nachtmahr«, die vollständig erst 1789 im zweiten Teil seines berühmten naturwissenschaftlichen Lehrgedichtes »The Botanic Garden« (Kat. Nr. 17) erschienen, müssen also schon 1783 fertig gewesen sein, wie auch der größte Teil von Darwins unendlich umfangreichem Lehrgedicht. Darwin berichtet, dass Füssli sich 1784 für den Druck des gesamten Traktates bei dem ihm vertrauten linksradikalen Verleger Joseph Johnson verwendet und ihm versprochen habe, Illustrationen für sein Traktat zu liefern. In den frühen gedruckten Ausgaben finden sich zwar Füsslische Illustrationen, doch die Wiedergabe des »Nachtmahrs« ist nicht dabei, das ist erst bei der Ausgabe von 1799 der Fall.³⁷ Denkbar ist, dass in früheren Ausgaben der ungemein erfolgreiche »Nachtmahr«-Stich eingelegt war. Darwins Werk, das das gesamte naturwissen-

schaftliche Wissen der Zeit in Versform offeriert und, um es verständlich zu machen, literarisch-allegorisch, das heißt also in geläufige Verständigungsbilder einkleidet, liefert in den Anmerkungen die gesamte naturwissenschaftliche Literatur zu dem jeweiligen Thema nach. In seinen Versen dagegen tauchen Sylphen und Gnome auf³⁸ – wie auch auf Füsslis Bildern. Aus diesem Blickwinkel gesehen muss man sich fragen, ob nicht auch Füsslis aus der Volkstradition und der älteren Literatur – vor allem Shakespeare – stammende Geisterwelt, die mit Vorliebe seine riesigen, Shakespeares Texten gewidmeten Bilder geradezu im Übermaß bevölkert, dazu dient, psychische Vorgänge, die die medizinisch-naturwissenschaftliche Literatur der Zeit begreiflich zu machen suchte, in allegorischer Form zu veranschaulichen: Der Alp der Tradition ist in die Vorstellung eines Gnomen geronnen, in der Gegenwart dagegen wird das Phänomen des durch Alpträume ausgelösten Drucks auf der Brust auf Ursache und Wirkung hin medizinisch befragt. Und die Antworten sind manchmal geradezu empirisch banal: Dr. John Bond hatte schon 1753 einen langen ›Essay on the Incubus, or Night-mare‹ publiziert, er wendet sich gegen abergläubische Erklärungen und analysiert das Phänomen pragmatisch. Er findet Alptraumsymptome primär bei Personen, die auf dem Rücken schlafen und dabei noch ihren Kopf tiefer gebettet haben als den Unterkörper, wodurch zu viel Blut in den Kopf steigt, vor allem dann, wenn man zu viel gegessen oder getrunken hat, noch dazu spät am Abend. Der Körper sei wie gelähmt, selbst wenn man es wolle, würden die Muskeln nicht reagieren, nach dem abrupten Aufwachen stellten sich Ängste und Unwohlsein ein. Bei Frauen könne auch die Monatsregel schwere, bedrängende Träume auslösen. Und die Träume, die dieser Zustand ins Werk setze, würden in das Gefühl münden, als läge ein großer schwerer Mann auf dem weiblichen Körper. Wenn auch etwas verquer ausgedrückt, geht es hier doch eindeutig um Sexualität als gewaltsamen Akt.³⁹

Wenn Shakespeare dasselbe Phänomen in allegorisierte Form ausdrückt, dann ist er um einiges direkter, und es verwundert nicht, dass die Forschung in Shakespeares diesbezüglichen Versen aus ›Romeo und Julia‹ die direkte Quelle für Füsslis ›Nachtmahr‹ gesehen hat. Die Verse beschreiben die Fee Queen Mab, die in der ausführlich bei Shakespeare geschilderten Form vielfältig auf Füsslis Shakespeares-Bildern auftaucht und gut und böse zugleich sein kann. Sie lauten in der Schlegelschen Übersetzung: »Eben diese Mab / Verwirrt der Pferde Mähnen in der Nacht, / Und flicht in strupp'ges Haar die Weichselzöpfe, / Die, wiederum entwirrt, auf Unglück deuten. / Dies ist die Hexe, welche Mädchen drückt, / Die auf dem Rücken ruhn und ihnen lehrt, / Als Weiber einst die Männer zu ertragen.«⁴⁰ Im Shakespeareschen Original ist das etwas frivoler ausgedrückt, wenn auch nicht sonderlich emanzipiert: »... that presses them and learns them first to bear [tragen, nicht ertragen]. / Making them women of good carriage [...].«⁴¹ Von der

Einübung darein, die Last der Männerkörper auf sich zu goutieren, ist die Rede. Im Grunde genommen ermöglichen es die allegorischen Sprachbilder also, die Dinge erkennbarer auszusprechen. Dr. Bond führt die körperlichen Auswirkungen vor allem auf den Blutkreislauf zurück. Zeitgenössisch ist diskutiert worden, ob dies als Erklärung trägt, der Hinweis auf einen überladenen nervösen Magen reiche doch aus, zu wenig Bewegung könne auch Ursache sein.⁴² In dieser Tradition interessieren nur die ausgelösten körperlichen Symptome, nicht die Traum inhalte. Um die geht es jedoch in der allegorischen Tradition, ob nun moralisch oder weniger moralisch gewendet. Füssli will beides: Die Phänomene richtig beschreiben und die Traum inhalte in allegorischer Form zur Anschauung bringen.

In diesem Punkt trifft er sich mit Erasmus Darwin, wie dessen vollständige Verse zu Füsslis ›Nachtmahr‹ eindrucksvoll belegen können. Nach der bereits zitierten Eingangspassage, in der von der Bedrängung einer liebeskranken Jungfrau durch den Alp die Rede war, heißt es weiter:

Derartiges wurde letzthin unter einem trüben Himmel
 Von Füsslis poetischem Auge festgehalten;
 Dessen verwegene Farbtöne, mit Shakespeares glücklicher
 Grazie
 Haben dem luftigen Phantom Ort und Form gegeben. –
 Über die Kissen sinkt ihr schamhaftes Haupt zurück,
 Ihre schneeweißen Glieder hängen hilflos von ihrem Bett;
 Während mit Stoßseufzern und erstickendem Atem,
 Ihr unterbrochener Herzschlag totenähnlich taumelt
 Dann Angstschreie wie aus eroberten Städten und von weinenden Witwen,
 Wie bleiche Liebhaber ausgestreckt auf ihren blutbefleckten
 Totenbahnen
 Kopfüber am Abgrund, der ihre Flucht vereitelt
 Die spurenlose Einöde, die kalte sternlose Nacht
 Und ein finsteräugiger Mörder mit seinem verdeckten Dolch
 Lähmt ihren Verstand in schrecklicher Abfolge.
 Über ihre edlen Glieder jagt konvulsives Beben
 Beginnt in ihren Händen und kämpft sich bis in ihre Füße;
 Vergeblich versucht sie mit zitternden Lippen zu schreien
 Und überanstrengt ihre zitternden Augen unter gelähmten
 Lidern;
 Vergeblich sucht sie zu rennen, zu fliegen, zu schwimmen,
 zu gehen, zu springen;
 Doch der Wille wohnt nicht im Zimmer des Schlafes,
 – Auf ihrem schönen Busen sitzt der Affendämon
 Aufgerichtet und sucht seine feiste Gestalt im Gleichgewicht
 zu halten;
 Rollt seine Gorgonenaugen in ihren marmornen Höhlen
 Und trinkt mit seinen ledernen Ohren ihre zarten Schreie.⁴³



Abb. 5 > J. H. Füssli, Der Nachtmahr, 2. Fassung, 1790/91 (Kat. Nr. 16)

Auch dies ist in verschiedener Hinsicht ein interessanter Text, einerseits liefert er eine literarisch aufbereitete, mit Traumsequenzen vermischte medizinische Symptombeschreibung, andererseits betont er Füsslis poetische Fassung des Gegenstandes, gerechtfertigt durch Shakespeare, den er als Einzigen in seinem Text nennt. Am wichtigsten ist daran jedoch Unausgesprochenes, aber notwendig zu Erschließendes: Thema ist nicht die Illustration einer literarischen Vorgabe, Thema ist das dargestellte Phänomen an sich. Zusätzlich medizinisch abgesichert wird Darwins Symptomatologie durch Anmerkungen zu den Versen. »Schlaf«, heißt es da, »besteht in der Aufhebung aller willentlichen Kraft, sowohl unsere Muskelbewegungen betreffend wie unsere Ideen«. ⁴⁴ Unsere Gedanken geraten aus der Ordnung, »wir erfahren verschiedene Leidenschaften und selbst Hunger und Durst in unseren Träumen«. ⁴⁵ So sind die Sinnesnerven während des Schlafes nicht ausgeschaltet. Äußere Objekte können wir allerdings nicht wahrnehmen, mechanische Reaktionen bleiben möglich. Durch Störung bei halb geöffneten Augen haben wir irritierende Träume, und schließlich: »Wenn ein peinigendes Begehren, willentliche Bewegungen auszuüben, im Schlaf entsteht, dann wird dies ›Nightmare or Incubus‹ genannt«. ⁴⁶ Man sieht, Darwin war hauptberuflich Arzt, und es scheint auch so zu sein, dass Füssli in seinem zweiten ›Nachtmahr‹-Bild, der Frankfurter Fassung von 1790/91 (Abb. 5), das die Phänomene noch überzeugender, auch zugespitzter darstellt, auf

Darwins Symptombeschreibungen von 1789 reagiert hat. Man hat vermutet, Füssli habe auf seinem ersten ›Nachtmahr‹-Bild ursprünglich das blicklos glotzende Pferd nicht geplant, weil Darwin es in seinen Versen nicht erwähnt hat und es auf einer ersten Vorzeichnung nicht zu sehen ist. ⁴⁷ Wir können das nicht gänzlich ausschließen, doch wahrscheinlicher scheint es uns zu sein, dass das Pferd von vorneherein vorgesehen war. Denn Darwins Bemerkungen zum Gorgonenblick beziehen sich weniger auf den Alp als vielmehr auf das Pferd. Wir hätten also von einer literarischen Verdichtung auszugehen. In der ersten Fassung schaut der Alp aus rötlich glimmenden Augen in unsere Richtung, das Pferd mit weißen toten Lichtern in Richtung der Gequälten. In der zweiten Fassung ist dies überzeugender instrumentalisiert. Der Alp ergötzt sich am Leiden der Schönen, versenkt sich in die Auswirkung seines quälenden Druckes auf die Brust der Bedrängten, er ist im Wortsinne ein Quälgeist. Das fahle Pferd dagegen, jetzt zentral in der Bildmitte angeordnet, ist das eigentliche versteinemde Gorgonenhaupt. Zudem ist zu sagen, dass Füsslis zweite Fassung offensichtlich auf Darwins medizinische Phänomenbeschreibung direkt zurückgreift. Der stark abgeknickte Oberkörper macht den Blutandrang im Kopf überzeugender, lässt die Lider stärker anschwellen, lässt auch den zweiten Arm unkontrolliert herunterhängen, der Alp sitzt jetzt auf der ›Bruchstelle‹ des Körpers und übt so seinen Druck noch überzeugender aus und auch das nun aufgestellte Bein als Reflex auf den Druck scheint angemessener, schließlich ist der Mund nicht nur wie in der ersten Fassung ›hingegen‹, sondern leicht verzerrt.

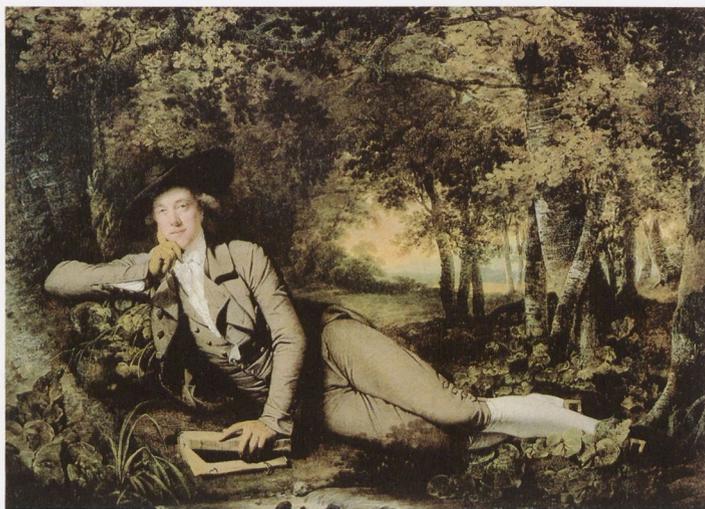
Sir Brooke Boothby, der Auftraggeber des ›Nachtmahrs‹?

Bevor wir cursorisch auf all die als Quellen in Anspruch genommenen literarischen und bildkünstlerischen Zeugnisse hinweisen, gilt es noch zwei Dinge zur ersten ›Nachtmahr‹-Darstellung nachzutragen. Das Bild scheint einen Auftraggeber gehabt zu haben, und es hat eine bemalte Rückseite. Auftraggeber könnte Sir Brooke Boothby gewesen sein, ein wohlhabender Exzentriker, der 1781, also im Jahr der Entstehung des ersten ›Nachtmahr‹-Bildes, von Joseph Wright of Derby in einem berühmten Porträt (Abb. 6) verewigt wurde: elegant nach elisabethanischem Vorbild ausgestreckt auf einer Waldeslichtung liegend mit leicht blasierem Blick, aufgestützt und mit der Linken ein gebundenes Manuskript haltend, das »Rousseau« beschriftet ist. ⁴⁸ Obwohl Boothby selbst schriftstellerisch tätig war, hat ihn dieses Manuskript mit Rousseaus ›Dialogues‹, dem ersten Teil von dessen ›Confessions‹, berühmt gemacht. Rousseau hatte es ihm in Paris anvertraut, und Boothby beförderte es 1780 nach dem Tode von Rousseau zum Druck – und zwar in Lichfield, dem Wohnort von Erasmus Dar-

win. Das ist kein Zufall. Der extravagante Sir Brooke Boothby, 6th Baronet Boothby, residierte in Ashbourne Hall in Ashbourne und er hatte Rousseau kennengelernt, als sich dieser 1766/67 im Exil in Wootton Lodge, keine sieben Kilometer von Ashbourne entfernt, aufhielt. Boothby machte Rousseau mit drei Gruppierungen persönlich vertraut: den Mitgliedern der Lunar Society, der bedeutendsten privaten Wissenschaftsvereinigung des 18. Jahrhunderts, deren ungekröntes Haupt Erasmus Darwin war,⁴⁹ dem literarischen Lichfield Circle um die Dichterin Anna Seward und Erasmus Darwin⁵⁰ und schließlich mit der Lichfield Botanical Society, Erasmus Darwins Ziehkinder⁵¹. Bei Darwin mündete das in sein Lehrgedicht ›The Botanic Garden‹, dessen zweiter Teil mit den Versen auf Füssli ›Nachtmahr‹ 1789 zuerst erschien.

Macht man sich zudem noch klar, dass Rousseau Boothbys besondere Aufmerksamkeit durch sein europäisches Erfolgsbuch ›Émile ou l'éducation‹ von 1762 erregt hatte – was ihn wiederum mit der Lunar Society verband, in der besonders die Mitglieder Thomas Day und Erasmus Darwin an Erziehungsfragen ausgeprägt Anteil nahmen⁵² –, und führt man sich zusätzlich vor Augen, dass Füssli 1792 auf Wunsch von Boothby dessen mit fünf Jahren verstorbene, geliebte Tochter Penelope in einem höchst ungewöhnlichen Bild in ihrer Apotheose verewigt hat, zudem dass Füssli schon 1767 zu Rousseaus Schriften publiziert hat, dann dürfte deutlich werden, dass Füssli, Boothby und Darwin nicht nur miteinander vertraut waren, sondern auch einem verwandten Gedankengut anhängen.⁵³ Und es ist so auch nicht ausgeschlossen, dass die drei von vorneherein über das ›Nachtmahr‹-Thema diskutiert haben, sich der Neuartigkeit eines solchen Themas ohne eigentliches Thema bewusst waren und die allegorische Einkleidung des Bildes als Möglichkeit gesehen haben, nur Er- und Geträumtes anschaulich werden zu lassen. Nicht umsonst hat Füssli gesagt – und oft ist es zitiert worden –, »zu den am we-

Abb. 6 > J. Wright of Derby, Sir Brooke Boothby, Öl auf Leinwand, 1781. Tate Gallery, London



nigsten erforschten Bereichen der Kunst zählen die Träume [...].« Hier pflegt das Zitat normalerweise zu enden, doch Füsslis Satz geht weiter: »[...] und das, was man die Personifikation der Denkungsart nennen könnte.«⁵⁴ Dies ist nach der maßgeblichen Übersetzung der Füsslischen ›Aphorismen‹ zitiert, doch ich fürchte, der schöne Schillersche Begriff der Denk- oder Denkungsart ist hier nicht am Platze. In Füsslis englischem Original heißt es: »personification of sentiment.«⁵⁵ Nach dem bisher Gesagten dürfte deutlich sein, was dieser kryptische Nachsatz meint: Für die Kunst besteht das Problem darin, für die Träume eine angemessene allegorische Fassung zu finden, sodass die Art des Traumes deutlich wird, anders scheint die Aufgabe für Füssli nicht lösbar zu sein. Wir sollten also übersetzen: »[...] das, was man die Personifikation des durch den dargestellten Gegenstand ausgelösten Gefühls nennen könnte.«

So können wir an diesem Punkt festhalten: Füssli ›Nachtmahr‹ ist um einiges weniger ›gothic‹ als ein Großteil der Forschung meint, der davon ausgeht, dass das ›Nachtmahr‹-Bild dem Genre der Gothic Novel, dem englischen Schauerroman des 18. Jahrhunderts zuzuschlagen wäre. Zwar werden wir am Ende zu zeigen haben, dass der Schauerroman geradezu mit Notwendigkeit auf Füssli ›Nachtmahr‹ rekurriert, doch die eigentliche Gothic Novel ist ein Produkt der frühen englischen Romantik der fortgeschrittenen 1790er-Jahre und des beginnenden 19. Jahrhunderts. Einzige Ausnahme ist ein berühmter Vorläufer: Horace Walpoles ›The Castle of Otranto‹ von 1764 (Kat. Nr. 128), doch dort ist der Gegenstand ins finstere Mittelalter verlegt, die Gespenster und unterirdischen Gewölbe haben nichts mit der Gegenwart zu tun.⁵⁶ Und gerade das unterscheidet diese Tradition von Füsslis Unheimlichem: Trotz des allegorischen Personals, das seine Tradition hat, sind die gezeigten Ängste, ist das unterschwellig Sexuelle, sind die Wahnwandlungen gegenwärtige, zu uns gehörig. Eben das hat Walpole so irritiert und in Abwehrhaltung gegenüber Füsslis Bild gehen lassen. Und so forciert Füsslis Darstellung auch ist, um den gewünschten Publikumseffekt zu erzielen, ihre Rechtfertigung erfährt sie über die naturwissenschaftlich adäquate Analyse des geschilderten Phänomens. Insofern ist Füsslis Bild aufklärerischer als es zuerst den Anschein zu erwecken scheint.

In einem allerdings ähnelt es der Gothic Novel: Es ist wie diese nicht exklusiv, zielt nicht auf eine gebildete Klientel, die klassisch bewandert ist, sondern auf ein breiteres Publikum. Auch ohne viel zu wissen, kann man von Füsslis Bild gelockt sein. Auf der anderen Seite bietet Füssli auch dem gebildeten, an klassischer Kunst geschulten Publikum etwas an. Nach seinem langjährigen Italienstudium ist ihm die gesamte klassische akademische Kunst, mitsamt der Antike, geläufig, über ihr Formenrepertoire verfügt er souverän. Sir Joshua Reynolds, der Akademiepräsident, hat dies durchaus in Füsslis Werken gesehen, und auch der ›Nacht-

mahr« lässt, wie wir gleich sehen werden, derartige klassische Assoziationen zu. So ist Füsslis Bild ein Hybrid, eine Mischform, eine Evozierung von nur in Grenzen Zusammengehörigem.

Das Gemälde auf der Rückseite des ›Nachtmahrs‹

Noch ein Zweites gilt es nachzutragen: Füsslis erste ›Nachtmahr-Darstellung hat eine bemalte Rückseite. Sie zeigt ein Frauenporträt, von dem man mit einigem Recht angenommen hat, es handle sich um eine Darstellung von Anna Landolt (Abb. 7), wenn es sich auch nicht endgültig verifizieren lässt.⁵⁷ In Anna Landolt hatte Füssli sich nach seinem Italiaufenthalt unsterblich verliebt, er hatte, wie wir gehört haben, um ihre Hand angehalten und war abgewiesen worden, was seinen eher überstürzten Abschied aus Zürich ausgelöst haben dürfte. Von da an mokiert er sich über die Zürcher oder genereller die Schweizer Verhältnisse. Was für die Richtigkeit der Identifizierung der dargestellten Frau spricht, ist ein erstaunlicher Brief Füsslis vom 16. Juni 1779, geschrieben also nicht lange vor dem Beginn der Arbeit am ›Nachtmahr-Bild, gerichtet an Johann Caspar Lavater in Zürich: »Lieber Lavater – was für einen Abschied hast du von N. L. (Nanna Landolt) Den Bademer? Ist sie jetzt in Zürich? Gestern nachts habe ich sie im Bett bei mir gehabt – mein Bett zerwühlet – meine heißen, gerungnen Hände um sie gewunden – ihr Leib und ihre Seele in meine zerschmolzen – meinen Geist, Odem und Kraft in sie hineingegossen.«⁵⁸ Das legt eine sehr direkte Lektüre des ›Nachtmahrs‹ immerhin nahe: Füssli ist der Alp, der Anna Landolt besitzen will, so wie die Vorderseite des Bildes die Rückseite ›bedeckt‹. Sie hat sich ihm entzogen, jetzt will er mit Gewalt über sie verfügen und sie quälen, wenigstens in der Imagination. Insofern scheint auch die voyeuristische Betrachterlektüre nicht unberechtigt. Eingesperrt im Alkoven fiebern wir mit Füssli, wollen verfügen und sind gleichzeitig gefangen und geschreckt – zumindest könnte sich dies aus männlicher Sicht so darstellen. Füsslis kompliziertes, wohl auch gestörtes Verhältnis zum anderen Geschlecht, getragen von einem hochgradigen Fetischismus, besonders Haarfetischismus, ist nicht zu leugnen, manches in seinen provokanten Zeichnungen ist plan pornografisch. Die Sublimierung kommt nur in dünnem Gewande daher. Damit bekommt das Bild auch noch seine individualpsychologische Dimension.

Zu den bildkünstlerischen Quellen von Füsslis ›Nachtmahr‹

Doch schon jetzt können wir fragen, wie verhalten sich all diese Dimensionen zueinander? Sind sie alle ›Bestandteile‹ des Bildes, schließen sie einander aus oder folgen sie gar einer hierarchischen

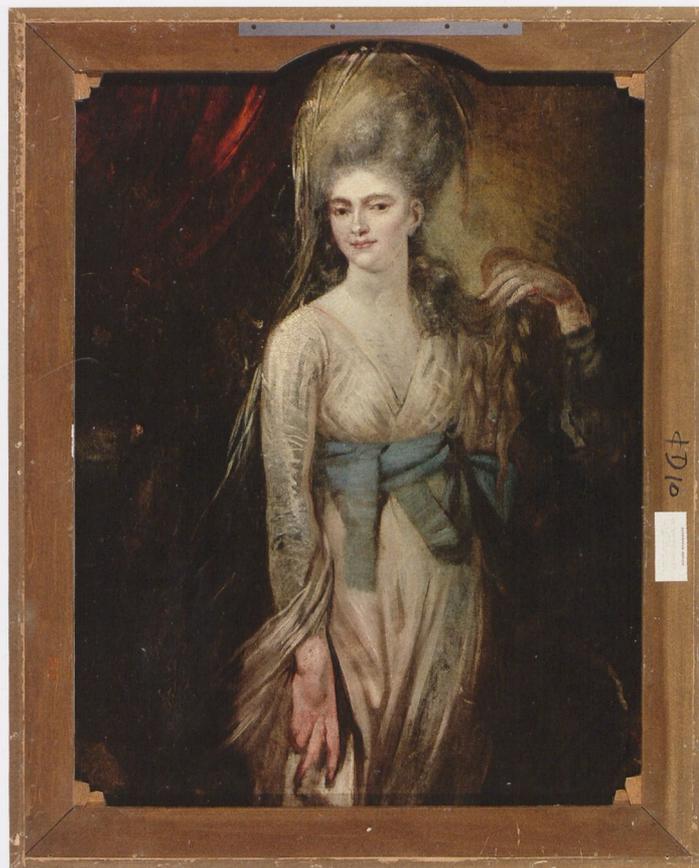


Abb. 7 > J. H. Füssli, Rückseite der 1. Fassung des ›Nachtmahrs‹ mit dem Bildnis von Anna Landolt (?), Öl auf Leinwand, 1781. Detroit Institute of Arts, Detroit

Ordnung? Das Problem wird noch verkompliziert durch die erstaunliche Fülle an bildkünstlerischen und literarischen Quellen, die häufig mit Exklusivität herangezogen werden, um Füsslis Thema und seine gegenständlichen Bestandteile in ihrer figurativen Erscheinung auf bestimmte Quellen zurückführen zu können. Unfreiwillig komisch ist deren Auflistung im ansonsten vorzüglichen Katalog ›Gothic Nightmares‹, den Martin Myrone 2006 für die Tate Gallery herausgegeben hat, denn die Liste in ihrer Fülle nähert sich der Beliebtheit.⁵⁹ Für das Pferd wird auf die Rossebändiger auf dem Quirinal hingewiesen, aber auch auf Leonardos ›Anghiari-Schlacht‹ oder Hans Baldung Griens ›Wilde Pferde‹, auf Veroneses ›Venus und Mars‹, schließlich auf Salvator Rosas ›Saul und die Hexe von Endor‹. Eine noch längere Liste hat der Alp auf sich gezogen, für die hingestreckte Schöne wird natürlich die ›schlafende Ariadne‹ im Vatikan verantwortlich gemacht, aber auch auf Marcantonio Raimondis Stich mit dem ›Traum Raphaels‹ oder Giulio Romanos ›Schlafende Psyche‹, auch Agostino Venezianos berühmter Stich ›Lo Stregozzo‹ soll Vorbild gewesen sein. Reynolds' ›Tod der Dido‹ (Abb. 8) allerdings soll in der Liegenden parodiert worden sein – und das, wo Füssli Reynolds besonders verehrt hat und von diesem gefördert wurde.⁶⁰ Dennoch ist die Bemerkung interessant, scheint sie doch der Überzeugung Aus-

druck zu geben, dass Füssli Zeitgenössisches nicht adaptieren, sondern nur parodieren könne. Indirekt wird damit Füsslis ›Nachtmahr‹ auch eine Dimension von Karikatur unterstellt – dazu gleich noch. Füsslis Verhältnis zu Reynolds ›Dido‹ dürfte allerdings komplexer sein, schließlich hat Füssli 1781 unmittelbar mit einem eigenen ›Dido-Bild auf Reynolds geantwortet (Abb. 9).

Reynolds' Bild wurde 1781 auf der Akademieausstellung gezeigt, offenbar kurz bevor Füssli mit dem ›Nachtmahr‹ begann, es hat ausgeprägt pathetische Züge, die Füssli durchaus gereizt haben dürften. Die Kritik hat das Bild bewundert, war aber auch vom forcierten Ausdruck der Dido in Agonie auf dem Scheiterhaufen und von der Pathosgeste ihrer heftig klagenden Schwester Anna irritiert. Füssli scheint dies sorgfältig studiert zu haben, denn er bemerkt, dass Reynolds Ausdruck und Pose des »glamorous grief of Anna from Daniel di Volterra«⁶¹ übernommen habe. Das heißt, er hat das Bild durchaus ernst genommen, denn diese Form der Aneignung klassischer Vorbilder hat er selbst gutgeheißsen. So wird man allenfalls sagen können, Füsslis ›Nacht-

mahr‹ ist ebenfalls eine Antwort auf Reynolds' erfolgreiches Bild und zwar im Sinne eines Paragone, eines Künstlerwettstreits, wie ihn Füssli mehrfach mit seinem Vorbild Reynolds gesucht hat.

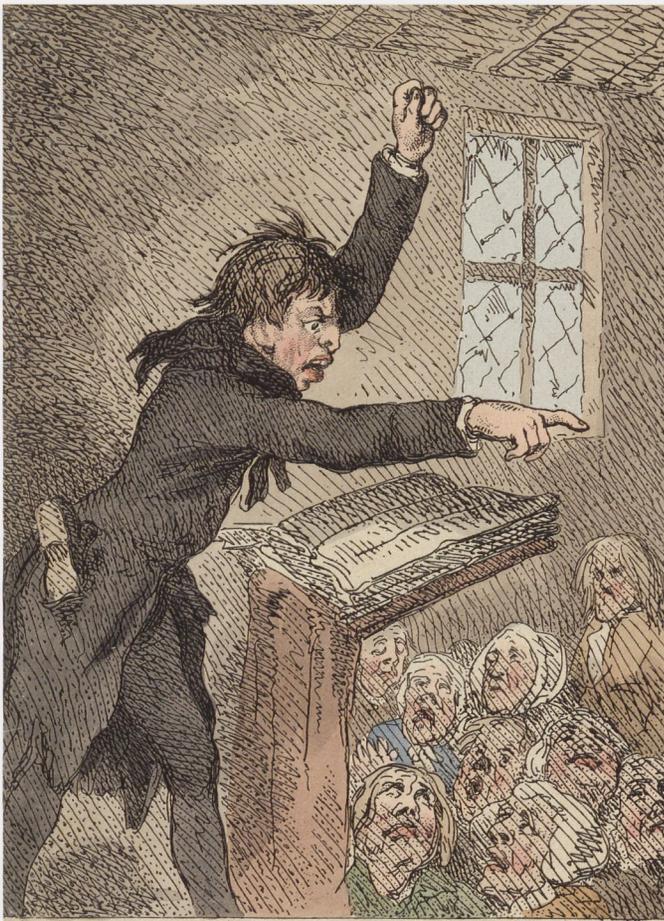
Das war im englischen 18. Jahrhundert nicht ungewöhnlich, Reynolds und Thomas Gainsborough oder auch Reynolds und George Romney konkurrierten miteinander, indem sie privat oder auf der jeweils folgenden Akademieausstellung erkennbar auf die Bildlösung ihres jeweiligen Konkurrenten antworteten. Auffassung stand gegen Auffassung, und zu entscheiden hatte das Publikum, das heißt, die Bilder stritten um die Gunst der Öffentlichkeit, wobei sich durchaus Lager für den einen oder den anderen bilden konnten. Lord Thurlows oft zitierte Bemerkung bringt das auf den Punkt: »Reynolds and Romney divide the Town; I am of the Romney faction.«⁶² Somit handelt es sich auch bei Füssli weniger um eine Übernahme von Reynolds, sondern um eine individuelle Antwort auf einen Vorschlag des anderen, um eine Variation zu einem verwandten Thema, mit der der Künstler vor der Öffentlichkeit seine besondere Kompetenz bewies, Position bezog und ein Image

Abb. 8 > J. Grozer nach J. Reynolds, Tod der Dido, 1796 (Kat. Nr. 13)





Abb. 9 > J. H. Füssli, Dido, Öl auf Leinwand, 1781. Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection



An ESSAY on the Sublime & Beautiful.



The MAIDEN SPEECH.

Abb. 10 > T. Rowlandson, An Essay on the Sublime & Beautiful – The Maiden Speech, Radierung, koloriert, 1792. MWB

aufbaute, das dann auch vor der Öffentlichkeit seinen Marktwert bestimmen konnte. Füssli ging hier besonders forciert zu Werke, er wollte mit aller Macht Aufsehen erregen – was ihm mit dem ›Nachtmahr‹-Bild in besonderer Weise gelang.

Weist der ›Nachtmahr‹ Züge von Karikatur auf?

Warum aber konnte von einer Parodie die Rede sein, warum gar konnte Füsslis Bild in der Forschung zur Karikatur erklärt werden?⁶³ Das kann man auf zwei Weisen, mit zwei ästhetischen Begriffen erklären, mit dem Begriff des Sublimen und dem des Sentimentalischen. England beruft sich in seiner Theoriebildung bezogen auf den Begriff des Sublimen in erster Linie auf Edmund Burkes Traktat ›A Philosophical Inquiry of the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful‹ von 1757. Das Sublime löst Furcht und Schrecken aus, wir können uns ihm gegenüber jedoch behaupten, den Schrecken sublimieren, wenn wir uns hinsichtlich dem Schreckenden in Sicherheit befinden. Von daher hat die englische Theorie schon früh den Begriff des »delightful horror«⁶⁴ ent-

wickelt, der unseren ästhetischen Genuss des Schrecklichen bezeichnet. Der Schrecken kann durch die verschiedensten Dinge und Erfahrungen ausgelöst werden.⁶⁵ Die ihn auslösenden Phänomene waren auf verschiedene Weise zu bannen. Eine typisch aufklärerische Form war das Durchschauen des Phänomens aufgrund seiner naturwissenschaftlichen Analyse. Wenn es zu begreifen und zu benennen war, dann war es gedanklich zu bewältigen. Man konnte ihm aus dem Wege gehen, sich wappnen, Vorsichtsmaßnahmen ergreifen etc. Solange man den Blitz als Gottes Strafe für unrechtes Tun begriff, löste er unaufhebbare Furcht und Schrecken aus, konnte den Gläubigen in der Furcht Gottes halten. Wenn man den Blitz aber mittels des Blitzableiters einfach in die Erde schicken konnte, und Haus und Hof unbeschadet blieben, dann musste er nicht weiter existentiell verunsichern.⁶⁶ Den Blitzableiter hat bekanntlich Benjamin Franklin erfunden, assoziiertes Mitglied von Erasmus Darwins Lunar Society. Und Erasmus Darwins Lehrgedicht ›The Botanic Garden‹ mit den Versen zu Füsslis ›Nachtmahr‹ diente, verkürzt gesagt, zu nichts anderem als der Benennung der Phänomene, um sie beherrschbar werden zu lassen. Um aber die Benennung vermittelbar zu machen, erfolgte der Rückgriff auf tradierte allegorische Sprachbilder.

Um das Sublime als Sublimes nun wiederum anschaulich zu machen, bedurfte es der Übertreibung, des besonderen Herausstreichens. Und da konnte man leicht des Guten zu viel tun. Das Pathos des Sublimen konnte ins Lächerliche umschlagen, seine Glaubwürdigkeit verlieren (Abb. 10). In der Forschung ist man der Meinung, die Beobachtung eines solchen Umschlags sei auf Napoleon oder Heinrich Heine zurückzuführen, doch es gibt einen für uns bezeichnenden Vorläufer. Für Napoleon ist die Formulierung überliefert: »Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas«⁶⁷ – vom Sublimen zum Lächerlichen ist es nur ein Schritt. Ganz entsprechend argumentiert allerdings Reynolds bereits am 20. Oktober 1759 – also ganz offensichtlich als ziemlich direkte Reaktion auf das Erscheinen von Burkes Traktat – in der Zeitschrift ›The Idler‹ in einer Erörterung des Begriffs des Enthusiasmus und der Frage, wie viel davon in ein Kunstwerk einfließen dürfe, und zwar am Beispiel Michelangelos, der seiner Meinung nach die Grenzen des Dramatischen überschritten habe. Doch er sei, aufgrund einer »ebullition of Genius«, einer Aufwallung seines Genies, gerechtfertigt: »and I think I have seen figures by him, of which it was very difficult to determine, whether they were in the highest degree sublime or extremely ridiculous«.⁶⁸ Füssli dürfte auch diese Passage in den berühmten ›Idler‹-Briefen gelesen haben, denn in der Hinleitung zu seinem Argument hatte Reynolds formuliert, es sei schwierig, einen Ausgleich zwischen einem zu starken Sichgehen-Lassen und einer zu großen Zurückhaltung bei der Imagination zu finden, dabei würde das eine »incoherent monsters« produzieren, während das andere, was mindestens so schlecht sei, »lifeless insipidity«, leblose Fadheit, hervorbringe.⁶⁹

Und wieder sehen wir Füssli in Konkurrenz zu Reynolds treten, indem er in seinem ›Nachtmahr‹ auslotet, wie weit man gehen könne. Ja, er wählt ausdrücklich »monsters«, will jedoch durch den Kontext seines Bildes vermeiden, dass sie »incoherent«, zusammenhanglos, werden. Dabei lotet er nicht nur die Grenzen des Zumutbaren aus, vielmehr will er sie verschieben, indem er an den Geschmack des breiten Publikums appelliert, das mehr zulässt, als es der Connaissance zu tun gewillt ist. Doch lockt er auch diesen, indem er dessen Bildungswissen aufruft, wie präzise auch immer. Das wiederum mag erklären, warum auch so viele durchaus disparate literarische Quellen für den ›Nachtmahr‹ vermutet werden konnten.

Noch einmal zu den literarischen Vorläufern von Füsslis ›Nachtmahr‹

Das Korpus ist ähnlich umfangreich wie das bildkünstlerische, das wir durchaus nicht in Vollständigkeit zitiert haben. Von Augustinus und dem ›Hexenhammer‹ und schließlich Shakespeare haben wir schon gesprochen, ebenso von Dr. Bonds medizinischem Traktat und natürlich von Darwins Gedicht. Weitere Schrif-

ten des 17. und 18. Jahrhunderts werden in der Forschung herangezogen: Hobbes' ›Leviathan‹ von 1651, Miltons ›Paradise Lost‹ von 1667, weil dort, wie Dr. Johnson in seinem ›Dictionary‹ zitiert, von der »Nighthag«, der Nachthexe, die Rede ist.⁷⁰ Einschlägiger noch scheint Thomas Middeltons ›The Witch‹, geschrieben zwischen 1614 und 1616, zu sein, denn der Text wurde erst 1778 veröffentlicht, und Füssli hat offenbar ein Exemplar besessen. Dort ist die Rede von einem inzestuösen Teufelchen, das auf der »Nightmare« reitet, um »to overlay a fat parson's daughter«.⁷¹ Hier findet sich die etymologisch nicht haltbare Gleichsetzung von »mare«, was den Inkubus meint, mit der Mähre, dem Pferd. Auch Dr. Johnson in seinem ›Dictionary‹ von 1755 (Kat. Nr. 20) im »Nightmare«-Artikel weiß um diese sich anbietende Vermischung, und er ist es auch, der dafür die Standarddefinition liefert: »Nightmare (night, and according to Temple, mara, a spirit, in the northern mythology, was related to torment or suffocate sleepers). A morbid oppression in the night, resembling the pressure of weight upon the breast.«⁷² Das markiert eine bezeichnende Trennung zwischen der mythologischen, volkstümlichen Tradition und der aufklärerischen Wortbedeutung in der Gegenwart, in der der Nachtmahr allein das Phänomen eines nächtlichen, im Schlaf empfundenen Drucks auf der Brust darstellt.

Auch anderes wird angeführt: Alexander Popes ›The Rape of the Lock‹ von 1712 und selbst Bürgers ›Lenore‹ von 1773, ganz zu schweigen von der volkstümlichen Tradition, dem Schweizer Geist Toggeli, der für den Inkubus steht, und der gesamten englisch-schottisch-irischen Tradition volkstümlicher Mythologie. Es ist wie bei den in Anschlag gebrachten bildkünstlerischen Quellen: Schon die Fülle des Herangezogenen sollte eigentlich deutlich machen, dass es die eine verbindliche Quelle nicht gibt. Es existieren Traditionen, die Füssli sicher zu einem Gutteil vertraut waren, doch rekurriert er nicht auf eine spezifische. Das Bild in seiner hybriden Form ist seine, Füsslis, Erfindung, es lässt zahllose Assoziationen und Zuordnungen zu, doch entzieht das Bild sich letztlich durch seinen exklusiven Anspruch auf Wirkung in der Gegenwart allen verbindlichen Traditionen.

Die sentimentalische Dimension des ›Nachtmahrs‹ als Form des Betrachterappells

Verständlich machen kann diese neuartige Bildverfasstheit der zweite genannte ästhetische Begriff, der des Sentimentalischen, selbst wenn er erst eine Schillersche Prägung aus den 1790er-Jahren darstellt.⁷³ Denn das Sentimentalische, im Gegensatz zum Sentimentalen, ist doppelt konnotiert. Einerseits meint es im Sinne des Sentimentalen ein überstarkes Sentiment mit einer theatralischen Dimension. Aber gerade dieses Theatralische verweist darauf, dass es sich um eine bewusste Übertreibung handelt, und

diese bewusste Übertreibung löst ein reflexives Moment aus. Wir denken nach über die Sinnfälligkeit des Gezeigten, eine definitive Antwort haben wir nicht, das Grübeln dauert an. So ist das Bild durch sein Sentiment wahr insofern, als es in uns ein wahres Gefühl herausfordert, und es ist zugleich eine Frage an uns. Wenn es eine Entscheidung gibt, dann ist es unsere, die Entscheidung liefert nicht ein vorgängiger Text oder eine Bildtradition. Das ist ein ungemein moderner Zug, der auf die Einsicht reagiert, dass es absolute Wahrheiten, wie sie Staat und Kirche über Jahrhunderte verkündet haben, nicht mehr gibt, sondern nur individuelle Reaktionen.

Die Inanspruchnahme der Hohlform des ›Nachtmahrs‹ durch die Karikatur

Da Füsslis ›Nachtmahr‹ aufgrund seiner vorherrschenden Ausdrucksdimension und durch die allegorischen bloßen Richtungsangaben den Betrachteranteil bei der Sinnbeimessung einfordert und somit eine tendenziell offene Form anbietet, stand er für Paraphrasen, auch in gänzlich gewandeltem Kontext, zur Verfügung. Allerdings ist das Ausmaß der erfolgten Adaptionen schier verblüffend, sie vollzogen sich primär in der Karikatur, und das über einen relativ langen Zeitraum. Alles in allem dürfte es allein in der Gattung Karikatur an die einhundert Paraphrasen geben. Zwei Gründe dürften dafür neben der tendenziellen Sinnoffenheit verantwortlich sein. Zum einen markiert die Füsslische Zuspitzung des sublimen Pathos einen Grenzwert, zum Umschlag ins Lächerliche bedarf es nur noch einer minimalen Drehung an der Schraube, und schon befinden wir uns im Bereich der Karikatur. Zum anderen zielt der Gegenstand weniger auf den Verstand als auf unsere eingestandene oder auch uneingestandene Gefühlsreaktion. Zugespitzt gesagt, werden wir da erwischt, wo wir seit Laurence Sterne erwischt werden sollen: in unserem Triebverlangen. Für die Verbreitung von Füsslis Bilderfindung gilt: Sex sells. Die Karikatur hat das sofort begriffen, und das, was bei Füsslis Schönen noch durch ein elegantes weißes klassizistisches Gewand verhüllt war und somit (in Grenzen oder scheinbar) dem Comment klassischer Historie entsprach, freigelegt.

Füsslis Gemälde stand der Öffentlichkeit nur während der Akademieausstellung zur Verfügung, dann verschwand es in den Gemächern des Auftraggebers oder Käufers. Üblich allerdings war – und dies konnte Füssli wiederum von seinem Vorbild Reynolds lernen, der ein wahrer Stratege der Publizität war –, dass Bilder, bevor sie das Atelier des Künstlers verließen, auf dessen eigene Kosten druckgrafisch reproduziert wurden. Das konnte durchaus ein längerer Akt sein, der Künstler bedingte sich seinem Auftraggeber gegenüber das Recht hierzu aus. Erst durch die Reproduktion konnte die Bilderfindung dauerhaft zur Verfügung stehen und den

Ruhm des Künstlers verbreiten.⁷⁴ Der Kupferstich in Punktiermanier von Thomas Burke nach Füsslis ›Nachtmahr‹ erschien relativ schnell, am 30. Januar 1783. Und die erste ganz direkte Paraphrase in der Karikatur durch Thomas Rowlandson kam im April 1784 bei dem auf Karikatur spezialisierten Verleger William Humphrey am Strand in London heraus (Abb. 11 und Kat. Nr. 70).⁷⁵ Damit war ein Damm gebrochen und demonstriert, wie ideal Füsslis Bilderfindung geeignet war, in den verschiedensten Kontexten genutzt zu werden. Jede Art von alpträumlicher Erwartung oder Befürchtung, vor allem auf dem Felde der Politik, konnte in die Form von Füsslis ›Nachtmahr‹ gekleidet werden.

Man muss sich klarmachen: Jede neu entworfene Karikatur wanderte ins Schaufenster des Verlegers, gelegentlich bildeten sich Trauben von Neugierigen davor. Der Strand ist die Verlängerung der Fleet Street, um die herum sich das Zeitungsviertel gebildet hatte. Der Strand führt auf Charing Cross, um dann in Whitehall einzumünden, die Straße, die direkt zum Parlament führt. Und wie heute, so waren schon im 18. Jahrhundert in England, einer konstitutionellen Monarchie mit konkurrierenden Parteien, die Parlamentarier und Politiker auf das Medienecho angewiesen. Auf dem Weg ins Parlament machte man sich über den Stand der Dinge in der Presse und eben auch in den Karikaturenläden schlau. Die Karikatur, nachdem sie bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts den Bereich der privaten Amateurkunst verlassen hatte, diente als wirksames Argument, als Waffe im parlamentarischen und politischen Diskurs, taugte zur Offenlegung von Verschwiegenem oder auch zur direkten Verleumdung einzelner Protagonisten. Kein Wunder, dass die Parteien versuchten, durch Bestechung die Karikaturisten zu beeinflussen.⁷⁶

Rowlandson paraphrasiert Füsslis Bilderfindung ausdrücklich sehr wörtlich. Mähre und »mara«, Pferd und Alp und die Gesamtanordnung folgen Füssli mehr oder weniger buchstäblich. Niemand konnte den Bezug übersehen, der hier, wie auch bei vielen folgenden Paraphrasen anderer Karikaturisten, auch durch die Berufung auf den Nachtmahr-Begriff im Titel außer Frage gestellt wird. Die Darstellung von Rowlandson erschien durch den Druckvorgang seitenverkehrt, während die erhaltene Vorzeichnung seitenrichtig angelegt ist.⁷⁷ Dort wird die Befolgung des Vorbildes besonders deutlich. Die Umwidmung erfolgt primär durch die Ersetzung der Schönen durch den wohlbeleibten Politiker James Fox, der durch zweierlei nächtens verfolgt wird: durch den Gedanken an die bevorstehende Covent-Garden-Wahl – worauf der Titel verweist – und durch seine horrenden Spielschulden – statt der Flakons der Schönen finden sich auf dem Beistelltischchen Würfelbecher und Würfel. Dennoch nimmt Fox im Großen und Ganzen die Pose von Füsslis Protagonistin ein. Einzige Hinzufügung Rowlandsons stellt in der Druckgrafik ein Stück Vorhang am rechten Rand dar, in der kolorierten Fassung erscheint er lichtgelb. Das kleine Detail kann darauf aufmerksam machen, dass es sich bei



Abb. 11 > T. Rowlandson, The Covent Garden Nightmare, Radierung, 1784. British Museum, London (s. andere Fassung Kat. Nr. 70)

Rowlandson wie auch bei seinem Konkurrenten James Gillray um an der Akademie klassisch ausgebildete Künstler handelt, denn Rowlandson hat gesehen, dass durch die Seitenverkehrung die Darstellung linkslastig geworden ist und hat rechts für einen Ausgleich gesorgt. Dies hat Füssli im Übrigen bei der zweiten, der Frankfurter ›Nachtmahr-Darstellung, in der die vom Alp Gequälte nach links liegt, durch die Vergrößerung des Spiegels über dem Beistelltisch ebenfalls getan. Dass Rowlandson jedoch Füsslis »hidden meaning«, den verruchten Geschlechtsakt mit dem Inkubus, hervorkehrt, macht die Nacktheit von Fox deutlich. Was unfreiwillig komisch dadurch wird, dass das Beischlafobjekt hier keine schöne Frau, sondern ein hässlicher Mann ist. Karikatur, wenn sie gut ist, ist immer auch ein Reflexionsmedium. Sie legt im Wortsinne bloß, was im Verborgenen bleiben sollte; damit entblößt sie auch uns, die Betrachter, deren Voyeurismus hier zerstört wird, um in Indignation umzuschlagen. Diese Form der Interpikturalität ist ein zentrales Charakteristikum der englischen Karikatur.

Weitere Paraphrasen von Füssli ›Nachtmahr‹ durch die Karikatur

Im Vorbeigehen sei ein Blick auf eine um einiges spätere Adaption des ›Nachtmahrs‹ durch James Gillray geworfen (Abb. 12, Kat. Nr. 75), publiziert am 7. Mai 1799, um die Bandbreite der Paraphrasen zu verdeutlichen.⁷⁸ Die Karikatur ist betitelt ›Duke William's Ghost‹ und zeigt den volltrunkenen und gänzlich betäubten Prince of Wales auf seinem zerwühlten Bett in einem von Vorhängen gerahmten Alkoven. Seine Pose macht den Bezug fraglos. Besonders schön der vorm Bett herunterhängende Arm mit der auf dem Handrücken leicht auflastenden linken Hand, die ohne jede Spannung bleibt. Sie folgt Füssli wörtlich, hatte aber, bevor der Rausch ihn hinraffte, die Bouteille gehalten. Umwidmung von Motiven bei Beibehaltung ihrer figurativen Erscheinung gehört ebenfalls zum Arsenal der Karikaturisten. Eine derartige Umwidmung fordert auf, Vorbild und Nachbild zu vergleichen und ihr dialektisches Verhältnis als auf



Abb. 12 > J. Gillray,
Duke William's Ghost,
1799 (Kat. Nr. 75)

den tieferen Sinn des Dargestellten verweisend zu begreifen. Vor dem Bild erscheint aus einer schwarzen Wolke der Geist von William Augustus, dem Duke of Cumberland, des Großonkels des Prinzen von Wales. Er ist nackt von hinten gezeigt, extrem dick und weist seinem Verwandten ein Stundenglas, das fast abgelaufen ist. Er tritt an die Stelle des Alps. Banales Thema ist hier die Warnung vor Trunk- und Fettsucht. Auch dafür konnte der ›Nachtmahr‹ erhalten. Gerade die Banalität entblößt wiederum indirekt die durch Eleganz getarnte sexuelle Dimension von Füsslis Bild.

Doch die Adaption kann auch gänzlich ohne Tagesbezug auskommen, wenn allein die Ausdrucksdimension der Karikatur ins Grotteske gesteigert wird und die Darstellung damit einer ästhetischen Kategorie zugeschlagen wird, die das (bloß) Sublime ins Abstruse steigert, als eine eigene ästhetische Erscheinungsweise. Der Karikaturist, dem dies regelmäßig gelingt, ist Richard Newton, nach wie vor in der Geschichte der Karikatur gehörig unterschätzt.⁷⁹ Newtons ›Nachtmahr‹ stammt von 1794 (Abb. 13 u. Kat. Nr. 72) und zeigt ein mit offenem Mund schnarchendes älteres Ehepaar im Bett, das von einem Betthimmel geziert wird.⁸⁰ Auf der Ehefrau, extrem fett, mit aus den Laken quellendem Busen, hockt der Inkubus und leuchtet die Schlafende mit einer Laterne aus. Er hockt dort wie ein gerupfter Geier, mit Pelzmütze und Pfeife im Mund und ist in der Tat grotesk komisch, ähnlich das böse blinkende Pferd, hier wirklich eine hässliche Mähre, die ihren Kopf durch das Fenster gesteckt hat in mondbeschiedener Nacht. Das

zielt auf gar nichts, thematisiert allenfalls die medizinische Einsicht, dass Korpulenz besonders geeignet ist, Alpträume auszulösen. Dies kann noch durch das Erscheinen des Vollmondes verstärkt werden. Das ist, man sollte es ruhig auch bei einer Karikatur feststellen können, Kunst um der Kunst willen.

Mary Shelleys ›Frankenstein‹, Füsslis ›Nachtmahr‹ und der Kreis um Mary Wollstonecraft, William Godwin, Percy Shelley, Lord Byron und Thomas Love Peacock

Füsslis ›Nachtmahr‹-Figuration verblieb im kollektiven Bewusstsein bis zum heutigen Tag, und die rasantesten Funken aus der Verwendung des allgegenwärtigen Vorbildes hat der Film geschlagen. Von Murnaus ›Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens‹ von 1922 bis zu Ken Russells ›Gothic‹ von 1986 und einer vorläufig letzten filmischen Paraphrase von 2016 (s. Beitrag Wehrheim, S. 221f., und F 5).⁸¹ Von Eric Rohmers ›Marquise von O.‹ von 1976 haben wir zu Beginn gesprochen, und seine Vorlage, Heinrich von Kleists Text, führte uns indirekt zu Füsslis ›Nachtmahr‹ zurück. Und so verhält es sich auch mit der berühmtesten Filmadaption von Füsslis ›Nachtmahr‹, mit James Whales ›Frankenstein‹ von 1931.⁸² Bei seiner Vorlage, Mary Shelleys ›Frankenstein‹ von 1818, führt der Weg nun



Abb. 13 > R. Newton,
A Night Mare, 1794 (Kat. Nr. 72)

allerdings nicht nur zu Füsslis Bild zurück, sondern auch zu Füssli selbst und seiner Involvierung in den Kreis der frühen englischen romantischen Literaten. Und die hier aufzuweisenden Verwicklungen bilden offensichtlich den Grund, warum man Füsslis ›Nachtmahr‹ rückwirkend zu einem protoromantischen Bild erklärt hat, wogegen wir vorsichtig argumentiert haben, um die spätaufklärerische Dimension des Bildes stark zu machen, bei dem sich naturwissenschaftlicher Anspruch und allegorisch verbrämter Sensibilitätskult zusammengefunden haben. Offen allerdings war Füsslis Werk auch für die romantische Inanspruchnahme.

Da dieses komplizierte »entanglement« bis heute nicht entwirrt wurde und in der Tat auch nur schwer zu entwirren ist, sei das Folgende einer ansatzweisen Analyse des Verhältnisses von Füssli und seinem Bild zum Kreis um Mary Wollstonecraft gewidmet, die als die erste Feministin gefeiert wird. Zu ihrem Kreis gehörten ihr Ehemann, der Dichter William Godwin, der Mary Wollstonecrafts berühmte ›Memoirs‹ verfasst hat, und ihre gemeinsame Tochter Mary Shelley, nach deren Geburt Mary Wollstonecraft noch im Kindsbett gestorben ist. Ferner zählten neben wenigen anderen Marys Ehemann, der ausgeprägt romantische Dichter Percy Shelley, der wiederum eng mit William Godwin befreundet war und ihn wie einen Vater und Lehrer bewunderte, sowie Lord Byron dazu und schließlich neben Byrons Reisebegleiter und Leibarzt John William Polidori, dem Schöpfer des ersten Vampirromans (Kat. Nr. 130), der hierzulande kaum bekannte Thomas Love

Peacock, der einerseits den Kreis bewunderte, allerdings auch einen gewissen Abstand wahrte. Peacock kümmerte sich um den labilen Percy Shelley, hat aber zugleich einen Schlüsselroman über den Kreis geschrieben, der seine Mitglieder durchaus persifliert – was ihm Percy Shelley überraschenderweise nicht übel genommen hat, was wiederum die Forschung verwundert hat –, und zwar unter dem Titel ›Nightmare Abbey‹ (Kat. Nr. 132).⁸³ Uns scheint es erklärbar zu sein, warum Percy Shelley Peacocks Parodie auf Percy selbst und den Romantikerkreis goutieren konnte. Denn der Kreis begriff seinen ausgeprägten Ästhetizismus als eine ostentative Lebensform, durchaus in dem Wissen, dass dies eine Fiktion war. Und wie beim Sublimen, das ans Lächerliche grenzt, so war dieses Kunstleben, dieser Versuch, Kunst und Leben zusammenfallen zu lassen, der Ironisierung durch die Wirklichkeit ausgesetzt. Die romantische Ironie ist hier eine notwendige Reflexionsform einer künstlichen Existenzweise.

Die Füssli-Paraphrase in James Whales Verfilmung von Mary Shelleys ›Frankenstein‹

Peacocks Werk erschien 1818, in dem Jahr, in dem Mary Shelley ›Frankenstein‹ publizierte. Filmstills der Hauptszene von James Whales ›Frankenstein‹ zeigen die in ihrer Hochzeitsnacht heimgesuchte Elizabeth gänzlich in der Füsslischen Pose auf dem Bett

liegend (Abb. 14). Das Zimmer ist verwüstet, durchs Fenster blickt noch einmal das finstere Monster zurück ins Zimmer, das Monster, das Viktor Frankenstein, der Ehemann von Elizabeth, geschaffen hatte. In Mary Shelleys Roman wird die Szene aus Viktors Perspektive geschildert. Er hatte das Haus verbarrikadiert, seine Frau gebeten, schon ins Schlafgemach zu gehen, und war dabei, das Haus nach dem Monster bis in den letzten Winkel zu durchsuchen. Der Grund: Frankenstein hatte sich geweigert, dem Monster eine Partnerin zu erschaffen, entsetzt über das Verhalten der von ihm geschaffenen Kreatur, die er nicht mehr zu kontrollieren wusste. Darauf hatte das Monster gedroht: »Ich werde dich besuchen in deiner Hochzeitsnacht!«⁸⁴ Eine Drohung, die Frankenstein beständig bewusst war. Da Frankenstein das Monster im Haus nicht finden kann, hofft er, der Kelch würde an ihm vorbeigehen, »als urplötzlich ein schriller, markerschütternder Aufschrei durch das Haus gellte! Dies war aus Elisabeths Zimmer gekommen! Die ganze fürchterliche Wahrheit schoss mir durch den Sinn, die Arme fielen mir herab, ich war wie gelähmt [...] Doch währte meine Erstarrung kaum eine Sekunde und schon der nächste Aufschrei sah mich in Elisabeths Zimmer! – Allmächtiger! [...] Sie lag vor mir, leblos und entseelt, querüber hingeworfen auf das Bett, mit hängendem Kopf, das bleiche, verzerrte Antlitz halb vom wirren Haar überhangen! Wohin ich mich auch wenden mag, immerdar hab ich diese Gestalt vor Augen – die blutlosen Arme, den kraftlosen Leib, einfach hingeworfen von dem Würger auf so bräutliche Totenbahre.«⁸⁵ Frankenstein sinkt zu Boden, kommt

wieder zu sich, realisiert die Würgemale an Elizabeths Hals und sieht dann »das fahlgelbe Licht des Mondes hereinfallen. Jemand hatte die Fensterläden aufgestoßen! In dem offenen Fenstergewölbe aber erblickte ich mit unbeschreiblichem Entsetzen eine grässliche, abscheuliche Ungestalt! Ein satanisches Grinsen verzerrte die Züge des Monstrums, das meiner zu höhnen schien, wie's nun mit teuflischem Finger auf den Leichnam meines Weibes zeigte [...].«⁸⁶ James Whale weicht in einem Punkt von Mary Shelleys Schilderung ab, »das bleiche halb verzerrte Antlitz« ist nicht »von wirrem Haar überhangen«. Er folgt vielmehr Füssli, die langen Haare hängen herab, das Gesicht ist nicht verzerrt. Mary Shelley markiert hier eine gewisse, nicht uninteressante Differenz zu Füssli,⁸⁷ wenn man auch sagen muss, dass die grundsätzliche Adaption von Füsslis Vorbild außer Frage zu stehen scheint, zumal Viktor Frankenstein ausdrücklich formuliert, beständig tauche in seiner Vorstellung das Bild der auf dem Bett Hingestreckten wieder auf. Ja, man kann sogar vermuten, Frankensteins zweiter Blick aus dem Fenster mit dem höhnischen Monster davor stelle einen Reflex dar auf Füsslis sowohl in einer Zeichnung wie in einem Gemälde überlieferte Darstellung des »Inkubus«, der zwei schlafende Frauen verlässt.⁸⁸ Das Gemälde, um 1794 zu datieren, zeigt die Frauen im Bett bekleidet. Die Zeichnung von 1810 (s. Kat. Nr. 33 und S. 74f.) ist expliziter, die Frauen sind nackt, man kann eine lesbische Beziehung vermuten. Durch das Fenster jedoch macht sich triumphierend der Inkubus auf einer Nachtmähre davon, während ein breiter Strahl des fahlen

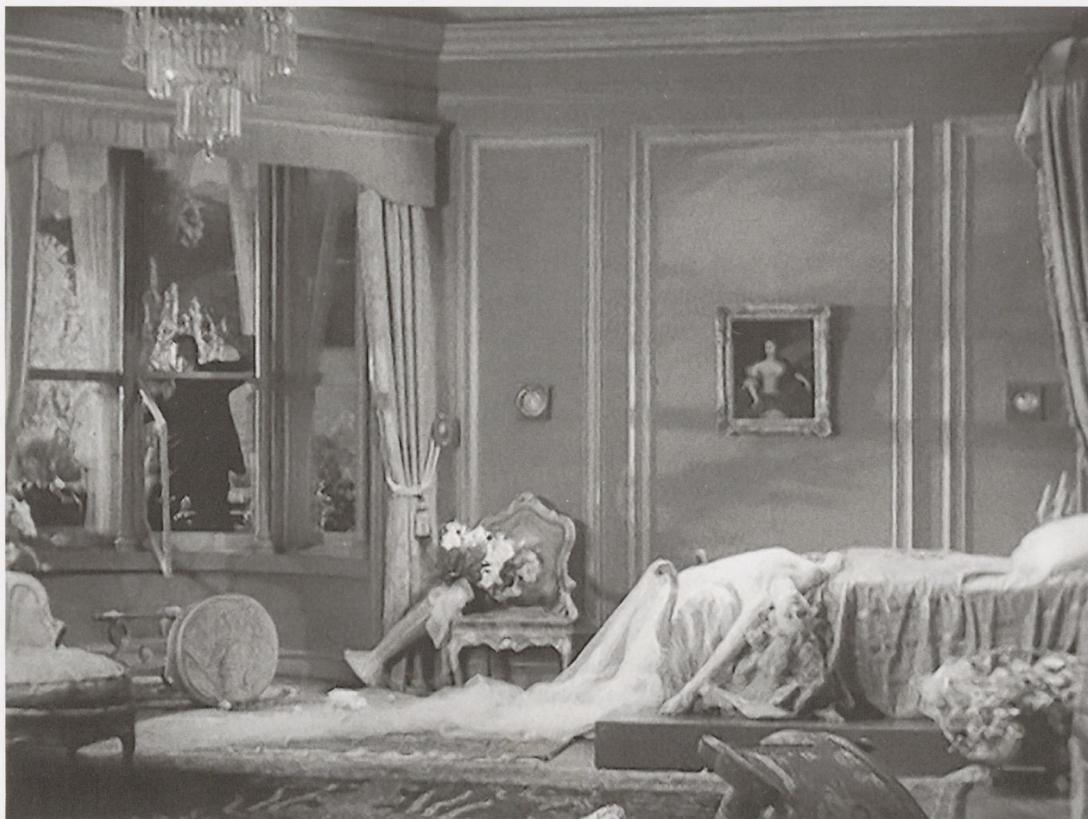


Abb. 14 > Szenenbild aus J. Whales »Frankenstein« von 1931 (F3). © 1931 Universal Pictures Company, Inc. / Courtesy of Universal Studios Licensing LLC

Mondlichts die Frauen trifft. Der Inkubus hat der erwachenden Frau beigezogen, doch auch der Strahl des Mondes ist entsprechend konnotiert. Man braucht nur an Girodets androgynen nächtlich schlafenden ›Endymion‹ von 1791 zu erinnern, dem der Strahl der sehnsüchtigen Mondgöttin den Leib karessiert.⁸⁹ In Gedichten des 18. Jahrhunderts ist mehrfach vom hohnlachend sich davonmachenden Inkubus die Rede, insofern ist nach dieser Tradition auch das Frankenstein'sche Monster ein Inkubus.

Wie ist Mary Shelleys Adaption von Füsslis ›Nachtmahr‹ zu verstehen?

In der Forschung ist durchaus von der Abhängigkeit Mary Shelleys in ihrer Mordszene von Füsslis ›Nachtmahr‹ die Rede gewesen, doch was war, jenseits der passenden Folie, der eigentliche Antrieb für die ostentative Übernahme? Erst wenn wir diese Frage zu beantworten suchen, dürfte uns deutlich werden, was die romantische Rezeption von Füsslis ›Nachtmahr‹ möglich gemacht hat und wie sehr die Figuration als offen empfunden wurde und zwar in diesem Fall auch für eine individualpsychologische Inanspruchnahme. Liest man Mary Shelleys ›Frankenstein‹ als eine Parabel auf ihre Herkunfts- und Familiengeschichte einerseits und als Ausdruck ihres literarischen Behauptungswillens andererseits, so kommt man zu geradezu erschreckenden Ergebnissen. Gerechtfertigt ist man für eine derartige Lektüre unter anderem durch Mary Shelley selbst, die eine biografische Erklärung zur Entstehung von ›Frankenstein‹ abgegeben hat.⁹⁰ Allein wenn man realisiert, dass im Roman das Monster den kleinen William tötet, und dies der Name von Mary Shelleys geliebtem Sohn und gleichzeitig der Vorname von ihrem Vater William Godwin ist, dann wird man mit der Nase geradezu auf die Notwendigkeit einer psychoanalytischen Lesart der Geschichte gestoßen, so vorsichtig man bei Derartigem sein muss.⁹¹

Nur Weniges. Schon das Leben der Mutter von Mary Shelley war dramatisch genug. Mary Wollstonecraft, um die Rechte der Frau und ihre eigene Selbstbestimmung kämpfend, zudem Anhängerin der Französischen Revolution, hatte England verlassen und war nach Paris gegangen – mitten in der Revolution –, offenbar aufgrund ihrer unglücklichen Liebe zu Füssli. Sie hatte von Füsslis Frau frank und frei eine Ménage-à-trois, man muss schon sagen, gefordert, mit der schlichten Begründung, sie könne ohne täglichen Austausch mit Füssli nicht leben.⁹² Gleichgültig, ob dies platonisch gedacht war oder nicht, es existierte ein Bündel von Liebesbriefen von Mary Wollstonecraft an Füssli, das im Leben von Mary Shelley eine nicht unwichtige Rolle spielen sollte. Nach einer wiederum dramatischen Liebesgeschichte in Paris hat Mary Wollstonecraft, nach England zurückgekehrt, William Godwin geheiratet, und Mary Shelley war das Kind dieser Beziehung. God-

win, Mary Shelleys Vater, schrieb 1798 die ›Memoirs of Mary Wollstonecraft‹ in geradezu selbstquälerischer Offenheit, wenn man ihm auch eine Literarisierung in seinem Sinne unterstellen kann. Er berichtet von Marys Affäre mit Füssli, einer Beziehung in Paris und schildert ihren Tod im Kindsbett in allem Detail.⁹³ All dieses musste auch die Tochter lesen. Mary Shelley versuchte das Andenken ihrer Mutter zu pflegen, ihr gerecht zu werden, las an ihrem Grab aus ihren Schriften. Sie begann als junges Mädchen eine dramatische Affäre mit dem verheirateten Percy Shelley und brannte mit ihm durch, was in der Folge zum Selbstmord von Percys Ehefrau führte. Percy Shelley verehrte Godwin. Er, Mary Wollstonecraft und Godwin waren Radikale und wurden dafür heftig angefeindet. Mary Shelley jedoch konnte sich mit der Position ihrer Eltern und ihres Ehemanns mitnichten anfreunden. Bei aller politischen Radikalität, das Frauenbild von Godwin und Percy Shelley war letztlich konventionell, und selbst Mary Wollstonecraft, trotz ihres Traktates ›A Vindication of the Rights of Women‹ von 1792, nahm, ob sie wollte oder nicht, in der gesellschaftlichen Wirklichkeit eher die traditionelle Frauenrolle an.⁹⁴ Mary Shelley – wiederum trotz ihres unkonventionellen Lebenswandels – konnte sich mit dem Anliegen ihrer Mutter überhaupt nicht anfreunden und erst recht nicht mit den politischen Vorstellungen ›ihrer‹ Männer.⁹⁵ Sowohl Mary Wollstonecrafts Traktat von 1792 wie dasjenige von Godwin über die politische Gerechtigkeit von 1793 waren gegen Edmund Burkes revolutionsfeindliches Traktat ›Reflections on the Revolution in France‹ von 1790 gerichtet. Füssli wiederum war mit Godwin befreundet und teilte seine politischen Ansichten – allerdings nur bis 1793, bis zur Hinrichtung des französischen Königs im ›Terreur‹. Die Liebesbriefe, die Mary Wollstonecraft Füssli geschrieben hatte, verlangte die Verfasserin 1796 zurück, Füssli weigerte sich. Nach dem Tode von Mary Wollstonecraft bat Godwin während der Abfassung der ›Memoirs‹ Füssli, sie ihm zu überlassen. Füssli zeigte ihm das Bündel Briefe, nur um es wieder in seinem Schreibtisch zu verschließen. Auch Mary Shelley bemühte sich um diese Briefe. Erst weit nach dem Tode Füsslis gelangten sie an die Shelley-Familie. Biografen wünschten sie ohne Erfolg zu sehen, offensichtlich wurden sie schließlich von der Familie vernichtet.⁹⁶

Versucht man dieses komplizierte Beziehungsgeflecht zu entwirren und fragt zudem nach seinen denkbaren Konsequenzen nicht nur für Marys Auffassung der Nachtmahr-Adaption in ›Frankenstein‹, sondern auch für unser Verständnis der zentralen Mordszene, so wird man zu sich verselbständigenden Spekulationen getrieben. Man beginnt zu psychologisieren, ohne sicher sein zu können, dass man in die richtige Richtung denkt. Dennoch scheint eine derartige Spekulation herausgefordert, vor allem weil Füsslis ›Nachtmahr‹, wie hoffentlich aus dem Vorangehenden deutlich geworden ist, geradezu eine, wenn nicht die Inkunabel für ein tendenziell bedeutungsloses Bild ist oder, anders ausge-



Abb. 15 > Szenenfoto zu Nacho Duatos Choreografie von Prokofjews Ballett ›Romeo und Julia‹ von Michael Slobodian in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 23. Mai 2002

drückt, für ein Bild, in das einerseits unendlich viel an Tradition geflossen ist, das sich andererseits aber nicht wieder zu einer eindeutigen Bedeutung oder Mitteilung verfestigt. Malen und Schreiben zielen um 1800 nicht mehr auf einen objektiven oder zu verobjektivierenden Sinn, sondern sind durchtränkt von individualpsychologischer Substanz. Vor der Folie von Mary Shelleys ›Frankenstein‹ und seiner Verarbeitung von Füsslis offenem, aber durch individuelle Betroffenheit besetztem Angebot fällt nun wiederum Licht zurück auf Füsslis Bild. Möglichkeiten seiner Inanspruchnahme tun sich auf. Wer da eigentlich Alp oder Mähre, verfolgende oder verfolgte Figur ist, wer da wen quält und warum und ob dies real zu denken ist oder ob es sich kollektiven und/oder individuellen Bedingtheiten und Traumfantasien verdankt, ist

schlicht nicht zu klären, und doch werden wir gelockt, immer wieder die verschiedensten Lesweisen zu versuchen. Was konnte Mary Shelley in der Mordszene sehen, wenn sie sie auf ihre persönlichen Verhältnisse bezog? Füssli als Alp auf Mary Wollstonecraft? Percy Shelley oder Godwin als Alp auf ihr selbst? Sie in Umkehrung der Verhältnisse in einem Akt der Selbstbehauptung als diejenige, die sich von der Dominanz von Vater oder Ehemann befreit? Für all diese Vermutungen ließen sich Gründe aus der Biografie von Mary Shelley anführen, endgültig verifizieren lässt es sich nicht, und doch bildet es für diejenigen, die sich den Verhältnissen des Kreises widmen, einen unterschwelligem, irritierenden Begleitton. Darin ähnelt der Text Füsslis Bild. Die nicht fassbare Verfasstheit seines Werkes macht seine Qualität und Modernität aus und mag seine bis heute nicht abreißende Rezeptionsgeschichte erklären.

Schluss

Füsslis ›Nachtmah‹ konnte auch deswegen auf die unterschiedlichste Weise zur Anwendung gebracht werden, weil Lust, Angst und Gewalt, vor allem im Zusammenhang mit Sexualität, changieren. Jeder Rezipient ist vor Füsslis ›Nachtmah‹ bis heute Alp und Opfer zugleich, all die ungezählten Paraphrasen auf Füsslis ›Nachtmah‹ kreisen um dieses Thema.⁹⁷ Insofern ist Füsslis ›Nachtmah‹ bei allen denkbaren Traditionsreferenzen ein gänzlich gegenwärtiges Bild allgemeiner Verunsicherung.

Eric Rohmers Adaption von Füsslis ›Nachtmah‹ für die Verfilmung von Heinrich von Kleists ›Marquise von O...‹ stand am Anfang unserer Überlegungen zur Rezeptionsgeschichte von Füsslis Ikone. Eine offensichtliche Antwort auf Rohmers Ohnmachtsszene soll am Ende stehen. 1998 hat Nacho Duato Prokofjews Ballett ›Romeo und Julia‹ zuerst choreografiert, 2002 diese Fassung mit seiner ›Compania Nacional de Danza‹ auf den Ruhrfestspielen Recklinghausen wiederholt. In der 5. Szene des 4. Aktes von Shakespeares Drama hat Julia zur Nacht den Schlaftrunk genommen, der sie in einen langen Scheintod versetzt, um der von der Familie verordneten Hochzeit mit Paris zu entgehen. Am Morgen wird sie in diesem Zustand in ihrem Bett gefunden und für tot gehalten: »Sieh, wie sie liegt ...«. Und für diese Szene wählt Duato als direktes Vorbild der scheinbaren Julia auf dem Bett die zweite, die Frankfurter Fassung des ›Nachtmah‹ von 1790/91 (Abb. 15). Auf die Ohnmacht antwortet der Scheintod – und wieder wird eine Dimension von Füsslis Bilderfindung offenbart und auch noch ein Dialog der Varianten eröffnet.

- 1 Dalle Vacche 1996, Kap. 3, Eric Rohmer's ›Marquise of O.«, Painting, Thoughts, Listing to Images, S. 94–97.
- 2 Ivan Nagel war so freundlich, in meinem Namen Edith Clever zu fragen.
- 3 Kleist 1966, S. 95.
- 4 Ebd.
- 5 Ebd., S. 130; s. auch Klein/Kuttler 2011, S. 150.
- 6 Dalle Vacche 1996, S. 89.
- 7 Kleist 1966, S. 128.
- 8 Augustinus 1985, Buch 15, Kap. 23, S. 264.
- 9 Busch 2013, S. 91f. und Abb. 32.
- 10 Augustinus 1985, S. 264f.
- 11 Kramer 2000, S. 102; zum ›Hexenhammer‹ und seiner Wirkung auf Füssli: Moffitt 1990, S. 241–248.
- 12 Kramer 2000, S. 182.
- 13 Ebd., S. 185–191.
- 14 S. Simons 2014, S. 2–5 und Abb. 1.
- 15 Kramer 2000, S. 400.
- 16 Kat. Frankfurt 1994, Kat. Nr. 43 ›Der Nachtmahr‹, 1790/91, S. 36 (Petra Maisak).
- 17 Kat. Karlsruhe 1959, Kat. Nr. 78, 80, 77.
- 18 Montaigne 1992, S. 668.
- 19 Ebd.
- 20 Kleist 1979, S. 66 und 220; Kleist 1966, S. 249.
- 21 Kleist 1979, S. 66.
- 22 Almanach 1799, S. 37–88. Im Nachhinein sehe ich, dass dies bereits zuvor beobachtet wurde: Tomory 1972 B), S. 210 und Abb. 225.
- 23 Schwarz 1997, S. 202–204, 670–671, 761; Tomkins 1999, S. 260–263.
- 24 Die Karikatur ›Mona Lisa fumant la pipe‹ wurde ursprünglich 1883 für die Ausstellung ›Arts incohérents‹ gefertigt und 1887 in Ernest Coquelins ›Le Rire‹ veröffentlicht, s. Wikipedia unter ›Eugène Bataille‹ mit Abb. (abgerufen am 5.6.2016).
- 25 Heinse o. J., S. 183–185, kommentiert in: Kat. Hamburg 1975, S. 48f.
- 26 Busch 2005–2007, S. 40–60, fußend auf: Kat. New Haven 1979; ders. 2013, S. 88–97 und Kat. Nr. 18–28.
- 27 Kat. Zürich 2005, Kat. Nr. 169, S. 269 und Abb. S. 197, Text S. 199.
- 28 Zu Füsslis Ausstellungsstrategie s. ebd., S. 198f.
- 29 Kat. London 2006, S. 10 mit Nachweis von Walpoles Katalog in Anm. 6, S. 20. Früher Hinweis bei Andrus 1995, S. 214 und Anm. 20, S. 250.
- 30 In einem Brief von Mrs. Turner an Mrs. Flaxman, zit. bei Irwin 1966, S. 126.
- 31 The Morning Chronicle, and London Advertiser, No. 4048, 9. Mai 1782, 2. Kolumne C; zit. nach: Pop 2011, S. 935 und Anm. 1, S. 954.
- 32 Bromley 1793, Bd. 1, S. 36 zit. in Kat. London 2006, S. 12.
- 33 Federmann 1927, S. 51.
- 34 Tagebuchnotiz vom 2. Mai 1800: WA III, 2, S. 289.
- 35 Kat. London 2006, S. 49; Weinglass 1994, Nr. 67.
- 36 Darwin 1991, Canto III, Z. 51–54, S. 93.
- 37 Haut 2004, S. 240–256, bes. S. 243, Anm. 16 und S. 244 mit dem Hinweis, dass spätere Ausgaben wie diejenige London 1806 den Nachstich von T. Holloway nach der zweiten ›Nachtmahr‹-Darstellung in Frankfurt geführt haben, s. auch Gerkens 2009, S. 102f.
- 38 Busch 1986, S. 57–68; s. auch Kalman 1971, S. 228.
- 39 Bond 1753; dazu: Powell 1973, S. 50 und Kat. London 2006, S. 16.
- 40 Shakespeare 1956, Bd. 1 und 2 (in einem Band), S. 82f.
- 41 Shakespeare o. J., S. 749 (1. Akt, Szene 4).
- 42 Überlegungen eines weiteren Mediziners: Whytt 1765, S. 315–318.
- 43 Darwin 1991, Z. 55–78 (Übersetzung W. B.), Zeile 58: ›Give to the airy phantom form and place‹ ist, wie bisher übersehen wurde, eine Paraphrase auf Shakespeares ›Sommernachtstraum‹, 5. Akt, Szene 1: ›And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet's pen / Turns them to shapes, and gives the airy nothing / A local habitation and a name‹, Shakespeare o. J., S. 191. In gewisser Weise beschreibt das den Vorgang der Benennung psychischer Vorgänge mit Hilfe dichterischer, allegorischer Sprache. Das Verfahren gilt noch für Darwin und Füssli und dient der Kommunizierbarkeit.
- 44 Darwin 1991, S. 94 zu Z. 74 (Übersetzung W. B.).
- 45 Ebd. (Übersetzung W. B.).
- 46 Ebd., S. 95 (Übersetzung W. B.).
- 47 So Frayling 2006, S. 11; Abb. der Vorzeichnung: Schuster-Schirmer 1975, S. 134 und Abb. 131, und Andrus 1995, S. 240f. und fig. 9.
- 48 Aus dem Jahr 1839 ist überliefert, dass eine Fassung des ›Nachtmahr‹ in Boothbys Landsitz Ashburne Hall hing, s. Weinglass 1982, S. 546. Zu Wrights Porträt von Boothby: Kat. Frankfurt 1999, Kat. Nr. 30, S. 54f.
- 49 Schofield 1963 und Uglow 2002.
- 50 Zu Anna Seward: Brewer 1997, Kap. Queen Muse of Britain, S. 573–612.
- 51 Darwin 1783; Uglow 2002, S. 379, 381–383, 389.
- 52 Busch 1986, S. 58f.
- 53 Füsslis ›Apotheose der Penelope Boothby‹ nicht bei Schiff 1973, gute Abb. bei Wikipedia unter ›Sir Brooke Boothby, 6th Baronet‹; Mason 1962.
- 54 Zit. n. Mason 1944, Nr. 231, S. 138.
- 55 Knowles 1982, Bd. 2, Aphorismen, S. 145f. Ähnlich Füssli in einem Brief an William Roscoe vom 22. Oktober 1791, wo Füssli eine selbst erzeugte Mélange aus verschiedenen Themen propagiert, »um philosophische Ideen darzulegen oder Gefühle zu personifizieren«, s. Weinglass 1982, S. 74.
- 56 Walpole 1967; Miller 1986, Kap. Drangvolle Enge. Die Verwandlungen des Kastells von Otranto 1764–65, S. 175–246.
- 57 Kat. Zürich 2005, S. 200; zuerst ins Gespräch gebracht von Janson 1963, S. 81f.; s. auch Kat. London 2006, S. 15 und Abb. 4 mit weiterer Literatur. Vgl. auch Beitrag Maisak, S. 85f.
- 58 Becker 1997, S. 102, Brief vom 16. Juni 1779; zit. n. Muschg 1942, S. 192f. Zur voyeuristischen Betrachterrolle am nachdrücklichsten: Starobinski 1987, S. 144f., und ihm folgend Klein/Kuttler 2011, S. 147; ferner Pop 2011.
- 59 Kat. London 2006, S. 14. Die Quellen sind vielfach zusammengestellt worden, zuerst umfassend: Tomory 1972 B), S. 209–211. Dass Füssli einschlägige antike Ausdrucksfiguren studiert und paraphrasiert hat, steht außer Frage. Die Belege sind zahlreich und eindeutig (s. etwa Busch 2013, S. 89–97, 104–115). Peter Seiler hat jüngst in seinem Beitrag zum Oldenburger Katalog von 2015/16 sehr überzeugend direkte Vergleiche angeführt. Allerdings hebt die Herleitung einer Figuration im Falle Füsslis nicht deren bedeutungsmäßige Ambivalenz auf (s. Seiler 2015, S. 140–142).
- 60 Kat. London 1986, Kat. Nr. 123, S. 294f.; s. Kat. Zürich 2005, S. 199, und Brennemann 1999, S. 68–87.
- 61 Knowles 1982, Bd. 1, S. 386; Powell 1973, S. 67–69.
- 62 Kidson 2002, S. 82–86, Zitat S. 82 (von William Hayley übertiefert); Kat. London 2002, S. 28.
- 63 Am ausdrücklichsten: Andrus 1995, S. 235–252; s. auch Pop 2011, S. 951.
- 64 Die Formulierung stammt von John Dennis, Brief aus Turin 25. 10. 1688, in: Dennis 1929–1942, Bd. 2, S. 280, und gehört zu den Gründungsbemerkungen zum Sublimen, s. Busch 1999, S. 404f.
- 65 Die Literatur zum Sublimen ist Legion, gute Zusammenstellung: Pries 1989; zur englischen Tradition: Busch 2011 B), S. 149–154, 163f. und Anm. 25 mit weiterer Literatur; ders. 2001, S. 133–148.
- 66 Kittsteiner 1990, S. 25–65; ders. 1995, Kap. A 1 Das Gewissen im Gewitter, S. 31–100; wissenschaftsgeschichtlich: Heilbron 1979, bes. S. 307–402.
- 67 Heinrich Heine zit. Napoleons Ausspruch: Heine 1968, S. 211; Leirós 2000, S. 185–199. Zum generellen Thema siehe auch: Brittnacher/Koebner 2010.
- 68 Reynolds 1798, Bd. 2, S. 232 (The Idler Nr. 79, 20. Oktober 1759).
- 69 Ebd.
- 70 Johnson 1968, o. S., Stichwort »night-hag«; s. Kat. London 2006, S. 11.
- 71 Middleton 1778, 1. Akt, Szene 2, Z. 97 zit. in: Kat. London 2006, S. 46.
- 72 Johnson 1968, o. S., Stichwort »nightmare«, s. auch Stichwort »mara«; auch die Überlegungen zur Etymologie sind häufiger zusammengetragen worden: Powell 1973, S. 56–58, oder Andrus 1995, S. 252, Anm. 44. Zur volkstümlichen Tradition, wie dem Schweizer »Toggeli«, s. auch Schuster-Schirmer 1975, S. 145.
- 73 Schiller 1955, S. 291–365; Szondi 1974, S. 149–183; Busch 1978, S. 317–343; ders. 1993.
- 74 Clayton 1997.
- 75 Weinglass 1994, Nr. 69 C; Donald 1996, S. 70f., Abb. 76; Kat. London 2006, S. 49f.
- 76 Clayton 2014, S. 140–161, zum Karikaturenhandel: S. 149–161.
- 77 Abb. der Vorzeichnung: Kat. London 2006, S. 50, Abb. 5 a.
- 78 Ebd., S. 49–51, Abb. 6; Kat. Hannover 1986, Kat. Nr. 118, S. 137 und 230.
- 79 Andrew Edmunds, bedeutendster Händler und Sammler englischer Karikatur in Lexington Street, London, hat einen umfassenden Bestand an Newton-Karikaturen zusammengetragen.
- 80 Weinglass 1994, Kat. Nr. 69 G.
- 81 Kat. London 2006, S. 210–212, Kat. Nr. 155–157.
- 82 Ramge 2014, Kap. Frankenstein (1931), S. 346–386.
- 83 Peacock 1989.
- 84 Shelley 2000, S. 234.
- 85 Ebd., S. 272f.
- 86 Ebd., S. 273f.
- 87 Zuerst wurde die Differenz beobachtet von: Veeder 1986, S. 192.
- 88 Kat. London 2006, Kat. Nr. 3, S. 48; Kat. Zürich 2005, S. 200f.
- 89 Crow 1989, S. 843–866; ders. 1997, S. 159–168.
- 90 Veeder 1986, S. 1; Bronfen 1994, S. 16–38.
- 91 Am ausgeprägtesten bei Ward 2000, S. 20–31. Auf die irritierende Namensgleichheit hat Veeder 1986, S. 3, hingewiesen.
- 92 Godwin 1927, S. 60–62, 64, 129, 183f.
- 93 Ebd., S. 122.
- 94 Veeder 1986, S. 10f.
- 95 Ward 2000, S. 26.
- 96 Godwin 1927, S. 185–187, 299f.; Ward 2000, S. 22.
- 97 Da es dabei auch um Unbewusstes geht, ist es kein Wunder, dass der auch zeitlich gegebene Zusammenhang von Füssli und dem Marquis de Sade stark gemacht wurde: Smith 2010, S. 423–428, auch die Dimension des Fetischismus: ebd., S. 430. Wichtiger in unserem Zusammenhang ist allerdings die Polyvalenz von Füsslis ›Nachtmahr‹, auch diese Vieldeutigkeit ist gesehen worden: Kat. Zürich 2005, S. 201, vor allem aber von Pop 2011, S. 936–938, 949, 954, wo die private Dimension in der Rezeption von Füsslis ›Nachtmahr‹ herausgestrichen wird.