

# Leidenschafts- äusserung und gänzliche Lähmung



*Füsslis Hyperbeln*

Werner Busch

In der Leidenschaftsäußerung, so sagt es der Begriff, agiert der von einer Leidenschaft Betroffene nach aussen, während der von einer gänzlichen Lähmung Befallene in sich befangen ist. Für beide Zustände hat Füssli nach Chiffren gesucht. Derartige Chiffren sind, da sie nicht individuelle Betroffenenformen beschreiben, auf ihrem jeweiligen Feld unterschiedlich besetzbar. Um das jeweilige Zeichen richtig lesbar zu machen oder zumindest die Richtung eines möglichen Verständnisses zu markieren, braucht Füssli Geschichten aus Literatur, Mythos oder Historie. Sie schlagen sich im Titel von Füsslis Werken nieder, kein Wunder, dass diese gelegentlich eine gewisse Länge besitzen. Sie geben, zumindest der Tendenz nach, die gewünschte Lesart vor. Die Chiffre selbst kann Füssli aus der Geschichte der Kunst herbeizitieren, mit Vorliebe tut er dies aus der Antike oder der klassischen Kunsttradition seit Raffael. Aufgrund der tendenziellen Mehrdeutigkeit der Zeichen kann er sie neu besetzen, im Rahmen ihres jeweiligen Bedeutungsfeldes.

1) Johnson 1755, S.1033,  
Stichwort «hyperbole».


Die nach aussen agierende Leidenschaftsäußerung ist raumgreifend, der gelähmte Körper dagegen ist, auch als Figuration, hermetisch in sich verschlossen. Beide Körpercharakterisierungen erscheinen bei Füssli extrem stilisiert. Extreme Stilisierungen, um die Form ausdrucksstärker werden zu lassen, ermöglichen einen tendenziellen Verzicht auf anatomische und perspektivische Richtigkeit. In der Abweichung liegt der Ausdrucksgewinn. Die Chiffre in ihrer gesteigerten Ausdruckshaltung ist auf besondere Wirkmächtigkeit aus, unser Anteil an der Sinnstiftung wird eingefordert, der Bedeutungsspielraum der Chiffre ermöglicht es. Durch die Wiedergabe detaillierten Ambientes würde er zerstört, da Details die Bedeutung festzurren. Insofern ist das vorgegebene Thema, forciert gesagt, nur Anlass zur Darstellung, Richtungsvorgabe für die Rezeptionsweise.

Übertriebene Stilisierung in die eine oder andere Richtung ist eine rhetorische Figur, und sie hat in der Rhetoriklehre auch einen Namen erhalten: Hyperbel. Dr. Samuel Johnson definiert in seinem berühmten *Dictionary* die Hyperbel folgendermassen: «Eine rhetorische Figur, durch die ein jedes Ding über die exakte Wahrheit hinaus gesteigert oder vermindert wird.»<sup>1</sup> Und da Dr. Johnson eine jede Definition in seinem Wörterbuch mit Beispielen aus der englischen Literatur belegt, auch um die Bandbreite der jeweiligen Bedeutung zu markieren, führt er für die Hyperbel gleich mehrere Beispiele aus Shakespeare an. Shakespeares Dichtung ist so etwas wie der Ausgangspunkt von Füsslis Kunstverständnis.

Nicht unverwandt mit der rhetorischen Kategorie der Hyperbel ist die ästhetische Kategorie des Sublimen, die vielfach – und zu Recht – auf Füsslis Kunst zur Anwendung gebracht wurde. Doch geschieht dies zumeist einseitig, indem das Sublime als Überbietung des bloss Schönen allein auf den Bereich des dynamisch Erhabenen bezogen wird, wie Kant ihn charakterisiert hat, indem er folgende, allerdings ausschliesslich auf Landschaftserfahrungen bezogene, eindrucksvolle Motive benennt: «Kühne überhängende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken,

mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt»<sup>2</sup> – und was der Schrecklichkeiten mehr sind. Dabei wird leicht übersehen, dass Kant neben dem dynamisch Erhabenen auch ein mathematisch Erhabenes beschreibt – allerdings ohne Gegenstände zu nennen, auf die sich diese Kategorie beziehen könnte. Er beschränkt sich allein auf eine einzige Charakterisierung: Grösse, und zwar Grösse schlechthin, die sich der Fassbarkeit entzieht, nicht messbar erscheint.<sup>3</sup> Doch auch diese Kategorie ist mit Gegenständen in Verbindung zu bringen, und zwar ist dies schon früh erfolgt: in Joseph Addisons «Pleasures of Imagination» von 1712, die enger mit Füssli in Verbindung gebracht werden sollten, als bisher geschehen. Addison nennt ausdrücklich zum Bereich des Sublimen gehörig die Gegenstände der schweigenden Natur: die Bergriesen, den unermesslichen Ozean, die Wüste, deren gleichförmige unendliche Ruhe unser Fassungsvermögen übersteigt und insofern ein ängstigendes Potenzial aufweist.<sup>4</sup> Doch auch schon Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, die sonst eher auf die Dimension des Wunderbaren abheben, können Derartiges berufen, wenn sie das erstarrte Eis nennen oder die gleichförmige und gleichmachende, alles verhüllende Schneedecke, wenn die Natur den Atem anhält.<sup>5</sup>

Überträgt man den auf landschaftliche Erfahrungen hin geprägten Begriff des Sublimen auf Füsslis Figurendarstellungen in ihrer Wildheit und Übertreibung und mit ihrer tendenziellen Aufhebung des anatomisch Möglichen, dann nähern wir uns autonomen Bildflächenwerten, die Ausdruckschiffren für sich sind. Und auch Füsslis immer beobachtete, durch die Übertreibung an eine Grenze führende Formverzerrung, die droht, in Komik oder Karikatur umzuschlagen, hat ihren Ursprung in einer denkbaren Erfahrung des Sublimen – und zwar immer dann, wenn die Demonstration von Grossartigkeit sich an der Wirklichkeit messen lassen muss. Das wusste beispielweise Napoleon ganz genau: «Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist es nur ein Schritt.»<sup>6</sup> Füssli scheint bewusst mit der Grenze zum Lächerlichen gespielt zu haben, was durch die Karikaturisten dankbar aufgegriffen wurde, indem sie Füsslis Werke mit Lust paraphrasiert haben.<sup>7</sup>

Welche Konsequenzen Füsslis beide Extremformen für die Bedeutungsgenerierung und für unsere Rezeptionsweise gezeitigt haben, das sei an je einem Beispiel demonstriert. Füsslis *Garrick und Mrs. Pritchard als Macbeth und Lady nach der Ermordung des Königs Duncan*,  in den 1760er-Jahren entstanden,<sup>8</sup> kann vor allem auf zweierlei aufmerksam machen. Zum einen: Die Prinzipien der Hyperbel verwendet Füssli von allem Anfang an. Die Forcierung des Ausdrucks ist extrem. Und zum anderen: Der Einfluss des Theaters ist ausgeprägt. Das Theater lebt von demonstrativer Ausdruckssteigerung, es reduziert, im Normalfall, das Ambiente, lässt die Figuren auf einem schmalen Bühnenstreifen agieren, rückt sie an die Bühnenrampe, reduziert, wenn es um Kernaussagen geht, das Personal, bemüht sich, für die inneren Antriebe der Protagonisten einprägsame Chiffren zu finden. Dass Füssli gleich in mehreren frühen Bildern auf David Garricks Bühnenkunst reagiert hat, ist naheliegend.<sup>9</sup> Sein erster längerer London-Aufenthalt dauerte von 1764 bis 1770. Garrick war zu diesem Zeitpunkt längst berühmt und der bedeutendste Shakespeare-Darsteller seiner Zeit. Er ist es gewesen, der Shakespeare ins Repertoire der englischen Theater

2 ) Kant 1996, S.185.

3 ) Ebd., S.169ff.

4 ) Addison 1712, Nr. 412, 23. Juni 1712, S. 66.

5 ) Zum Wunderbaren: Bodmer 1746, S.109. Dazu: Torbruegge 1972; Breitinger 1966, S.81. Zusammenfassend: Zelle 1989. Zu Bodmer und dem Wunderbaren: Maisak 2017.

6 ) Napoleon soll den vielzitierten Ausspruch auf der Flucht aus Russland getan haben. Heinrich Heine zitiert ihn in: «Ideen. Das Buch Le Grand (1826)», in: Heine 1968, S.211. Dazu: Bescansa Leirós 2000.

7 ) Zu Füsslis Rezeption in der Karikatur: Oberstebrink 2005, bes. S.234–281; Ausst.-Kat. Frankfurt/Hannover 2017, S.24f., 26–31, 139–161, 169–175.

8 ) Ausst.-Kat. Hamburg 1974, Kat. 11, S.108, Kat. 186, S.207; Ausst.-Kat. Zürich 2005, Kat. 63, S.62, Kat. 174, S.207–210.

9 ) Zu Garrick ist viel geschrieben worden, hier wichtig aufgrund der vielen abgebildeten Rollenporträts: Smith 1979.



Abb. 1 ) JOHANN HEINRICH FÜSSLI  
*Garrick und Mrs. Pritchard als Macbeth und Lady  
 nach der Ermordung des Königs Duncan, 1768*  
 Feder in Schwarz, schwarz und grau laviert, aquarelliert  
 und mit Deckweiss gehöhlt, Randlinien mit Bleistift,  
 auf Papier, 31 × 38,4 cm  
 Kunsthau Zürich, Grafische Sammlung,  
 Geschenk von Paul Ganz, 1938

gebracht hat.<sup>10</sup> 1769/70 erschien eine druckgrafische Serie mit der Wiedergabe von Garrick in seinen wichtigsten Shakespeare-Rollen, nicht selten nach vorhandenen Gemälden, als Hamlet, König Lear, als Macbeth oder auch in Komödienrollen, etwa als Sir John Brut in *Provok'd Wife* von John Vanbrugh, jeweils als Einzelfigur ohne jedes Ambiente, allein dem besonderen Ausdruck in einer zentralen Szene des jeweiligen Stückes gewidmet.<sup>11</sup> Der Einfluss dieser Bilddokumente auf Füssli dürfte kaum zu überschätzen sein.

Eine frühe Aquatinta-Wiedergabe von Füsslis Bild trägt die Unterschrift «My husband ... I've done the deed» – was ein wenig irreführend ist, denn es klingt, als stamme der Ausruf komplett von Lady Macbeth. Bei Shakespeare hört sie Macbeth in einem Nebengelass rufen und reflektiert über die Tat des Königsmordes, zu der sie ihren zögernden Gatten gebracht hat. Sie ruft vorsichtig «Mein Gatte!» Macbeth betritt die Szene, und seine ersten Worte sind «Ich hab die Tat getan.»<sup>12</sup> In den Händen trägt er die blutigen Dolche, die Mordwerkzeuge, die sie ihm aufgedrungen hatte, seine Augen sind schreckensgeweitet, dem Wahn nahe. Er hat, getrieben von der grausigen Tat, anders als mit Lady Macbeth abgesprochen, die Dolche nicht bei den trunkenen, betäubten Wächtern des Königs gelassen, um sie so der Tat beschuldigen zu können. Trotz Lady Macbeths Vorhaltungen sieht er sich nicht in der Lage, die Dolche zurückzubringen und mit dem ihnen anhaftenden Blut die Gewänder der Diener zu beflecken. Lady Macbeth verrichtet mit grosser Beherrschung daraufhin dieses Amt. Erst später wird sie traumwandelnd-schuldgetrieben ungewollt verraten, wer die Täter wirklich waren (II, ii; V, i). Garrick/Macbeth trägt die bluttriefenden Dolche erhoben vor sich her und bringt damit seinen inneren Kampf und Krampf zum Ausdruck. Lady Macbeth hat die Finger der Linken an den Mund gelegt, um Macbeth Schweigen zu gebieten, und fordert ihn mit der Rechten auf, ihr die Dolche zu übergeben, im Rücken der beiden eine Art Paravent.

Wie nicht selten, so hat Füssli auch dieses Beispiel in seiner Grundfiguration sehr viel später wieder aufgegriffen, <sup>7</sup> Abb. 2 nur um es in seiner Ausdrucksdimension noch zu steigern und den Ausdruck in seiner Ausrichtung

10 ) Ebd., S. 7.

11 ) Ebd., Abb. 3, 19–21, 23 (Macbeth mit den blutigen Dolchen in den Händen), 26, 34, 36, 43. Siehe auch Ausst.-Kat. London 1994.

12 ) Ausst.-Kat. Hamburg 1974, Kat. 11, S. 108; nach der *Macbeth*-Übersetzung von Dorothea Tieck, in: Shakespeare 1950, S. 407.



Abb. 2 ) JOHANN HEINRICH FÜSSLI  
*Garrick und Mrs. Pritchard als Macbeth und Lady*, 1812  
 Öl auf Leinwand, 101,6 × 127 cm  
 Tate, Purchased with assistance from  
 the Friends of the Tate Gallery 1965

minimal zu verschieben.<sup>13</sup> Aus dem heillosen Schrecken wird blankes Entsetzen. Geändert hat er allerdings das eher erzählerische Motiv von Lady Macbeth, die die Dolche einfordert, ein Motiv, das etwas Zusätzliches an sich hat, tendenziell den dramatischen Moment aufhebt. Jetzt stürmt sie Macbeth entgegen. Der an die Lippen gelegte Zeigefinger, nun mit der rechten Hand ausgeführt, bleibt als Motiv erhalten. Doch auch seine Bedeutung im Gesamtzusammenhang der Figuration scheint geringfügig verschoben. Stand es vorher für «ruhig, ruhig, mach keinen Lärm, die Diener könnten erwachen», so ermahnt sie Macbeth zwar auch hier zur Stille, zugleich allerdings scheint sie zu überlegen, wie es weitergehen kann, in ihr reift der Entschluss, den Part des vor ihr geradezu zurückweichenden Gatten zu übernehmen. Sie ist die Triebkraft, während sie vorher, durch ihr leichtes Zurückweichen, ihn eher auffangen wollte. Diese minimalen Verschiebungen, die zwischen eigenen Werken stattfinden können, aber auch gegenüber zitierten Quellen, können uns darauf hinweisen, dass Füssli die Bandbreite und damit die unterschiedliche Ausdeutbarkeit ein und desselben Motives geradezu testet. Garrick konnte ihm auch hierbei Pate sein, war er doch in der Lage, die subtilsten Ausdrucksdimensionen in schneller Abfolge aufzurufen.

Am Beispiel des Fingers an den Lippen sei die Vielfalt der Bedeutungsdimensionen demonstriert: Füssli selbst verwendet das Motiv mehrfach und immer mit anderer Nuancierung. Doch es hat ursprünglich eine klassische und Füssli wohlvertraute Herkunft, sieht man einmal von einer seiner berühmtesten Darstellungen ab, der der *Drei Hexen*, <sup>7</sup> Abb. 3 wo es gleich dreimal auftaucht und sich direkt auf Verse Shakespeares in *Macbeth* (I, iii, 44f.) bezieht. Dort spricht Banquo, Macbeths Begleiter, die plötzlich auftauchenden Hexen an: «Und seid ihr etwas, / Das Antwort gibt? Ihr scheint mich zu verstehen, / Denn jede gleich legt auf die dünnen Lippen / Den Fingerstumpf».<sup>14</sup> So können wir lesen, dass das Motiv hier für das Abwarten der allwissenden Hexen steht, die sich nur orakelnd äussern werden. Doch der Ursprungsort des Motivs ist Raffaels *Parnass*, und Füssli beschreibt es in seinen *Lectures on Painting* und misst es «Ovid» zu, der, wie Füssli

13 ) Ausst.-Kat. Zürich 2005, Kat. 174.

14 ) Ebd., Kat. 199, S. 241, 253; Ausst.-Kat. Frankfurt/Hannover 2017, Kat. 27, 28, S. 101–103; siehe auch Oberstebrink 2005, S. 164; Ausst.-Kat. London 2006, Kat. 80, 81, S. 130f.; das deutsche Zitat nach der *Macbeth*-Übersetzung von Dorothea Tieck in: Shakespeare 1950, S. 393.



Abb. 3 ) JOHANN HEINRICH FÜSSLI  
*Die drei Hexen*, 1783  
 Öl auf Leinwand, 65 × 91,5 cm  
 Kunsthaus Zürich, 1941

meint, rechts im Vordergrund hinter dem argumentierenden Alten steht. Längst nicht alle Figuren des *Parnass* sind bis heute identifiziert. Und «Ovid», der der Diskussion vorne nur zugehört hat, scheint mit dem Finger an den Lippen einen Gedanken zu dem vor ihm Geäusserten zu fassen und ist kurz davor, ihn auszusprechen. In Füsslis «Fifth Lecture» zu «Composition, Expression» heisst es: «Sokrates bewegt in der Schule von Athen bloss seinen Finger, und Ovid im Parnass legt nur seinen Finger auf die Lippen – und beide sagen damit genug.»<sup>15</sup> Auf das inhärente Problem, dass Füssli einerseits mit grösster Genauigkeit auf Textpassagen, gar bestimmte einzelne Zeilen aus literarischen Quellen rekurriert – was Goethe ihm übel genommen hat, weil er damit in unstatthafter Weise literarische Verfahren auf bildkünstlerische Prinzipien übertragen sah<sup>16</sup> – und andererseits, was Goethe nicht gesehen hat, ihm die Ambivalenz der Zeichen bewusst ist, da sie auf den Anteil der Betrachtenden angewiesen sind, wird im Folgenden zurückzukommen sein.

Zuvor jedoch gilt es ein zweites Beispiel, nun eines, das zum erstaunlich breiten Bereich Füssli'scher Figuren, die gänzlicher Lähmung anheimgefallen sind, gehört, genauer zu untersuchen. Auch bei ihm wird sich zeigen, dass die hermetisch in sich abgeschlossenen Figuren bedeutungsmässiger Ambivalenz unterliegen, dass sie aus Zusammenhängen herbeizitiert werden können, in denen sie anders besetzt waren. Durch ihre Isolierung, Herauslösung aus sie bestimmenden Kontexten, gewinnt die Figuration als solche an Bedeutungsdimensionen, ja wird tendenziell bedeutungssoffen. Im Übrigen gilt dies für beide in der Ausstellung gezeigten Beispiele, für das *Schweigen* ↗ S.101 und für die *Einsamkeit im Morgenzwielicht*.<sup>17</sup> ↗ S.100, Abb.4 Wir werden uns nur mit letzterer Darstellung beschäftigen. Wie der Forschung geläufig ist, handelt es sich bei der Figur des Träumenden, was die Figuration angeht, um eine Herauslösung aus einem grösseren Zusammenhang, und diese Herauslösung bewirkt mit Notwendigkeit eine Bedeutungsverchiebung, ja der Quellenbezug kann ein gänzlich anderer werden.

Der Ursprung der Figuration ist im *Traum des Schöpfers* ↗ Abb.5 zu suchen, dessen Gemäldefassung von 1793 stammt, verschiedene Entwürfe

15 ) Zit. nach Bungarten 2005, Bd. 1, *Fifth Lecture*, S. 174 (Übers. Werner Busch).

16 ) Zu Goethes Kritik: Ausst.-Kat. Zürich 2005, S. 79, 83 (Anm. 62); Ausst.-Kat. Hamburg 1974, S. 32, 90; Ausst.-Kat. Stuttgart 1997, S. 136.

17 ) Zum Schweigen: Schiff 1963, S. 94 und Abb. 52, S. 102, S. 98 und Abb. 53; Bungarten 2005, Bd. 1, S. 14, Abb. 1; Ausst.-Kat. Hamburg 1974, Kat. 101, S. 164.



Abb. 4, Kat. 76 ) JOHANN HEINRICH FÜSSLI  
*Einsamkeit im Morgenzwielicht*, 1794–1796  
 Öl auf Leinwand, 95 × 102 cm  
 Kunsthaus Zürich, 1941



Abb. 5 ) JOHANN HEINRICH FÜSSLI  
*Der Traum des Schäfers*, 1793  
 Öl auf Leinwand, 154,5 × 215 cm  
 Tate, Purchased 1966

gehen voraus.<sup>18</sup> Miltons *Paradise Lost* folgend, lässt Füssli eine ganze Schar von Elfen auftreten, die den Schäfer im Traum gefangen halten. Nach Milton entstammt die Feenwelt dem Pandämonium, bevölkert von den gefallen Engeln, mit Satan, der bei Milton eher ein tragischer Held ist, an der Spitze.<sup>19</sup> Was Füssli besonders gefallen haben dürfte, weil es die Grössenverhältnisse der Gestalten ausser Kraft setzt und so eine eigene unwirkliche Wirklichkeit herstellt: Da es im Pandämonium aufgrund von Überbevölkerung zu eng geworden ist, wird das Feengefolge schlicht verkleinert. Und als Satan das Höllentor öffnet, um am Chaos vorbei sich zur Erde zu erheben, kann auch die gefallene Brut entfleuchen und die Menschheit heimsuchen. Um den Träumenden herum entwirft Füssli einen ganzen Kosmos, der auch seine grossen vielfigurigen «Maschinen» nach Shakespeare mit Miltons Personal bevölkert.<sup>20</sup> Der Schäfer, von den Feen verzaubert, aber auch in den Träumen bedrängt, ist von seinem Hirtenhund begleitet, der von seinem tierischen Instinkt geleitet den schwirrenden Reigen über dem Schäfer ahnt und Witterung aufnimmt. In den verschiedenen Fassungen der *Einsamkeit im Morgenzwielicht* verschwindet der Hund schrittweise, bis im Nachstich von Moses Haughton von 1803 allein der vom Schlaf Befangene übrigbleibt.<sup>21</sup> Statt auf Miltons *Paradise Lost* rekurriert diese «reine» Darstellung nun auf Miltons Gedicht *Lycidas*, in dem die Rede von zwei erwachenden Schäfern ist, von Füssli bezeichnenderweise auf einen reduziert.<sup>22</sup> Dass aber der Bezug zu *Lycidas* gemeint ist, macht die Fassung in Zürcher Privatbesitz deutlich, wo der im Gedicht genannte Nachtfalter, der die bösen Träume gebracht hat, davonfliegt und so das Erwachen aus der Befangenheit ermöglicht.<sup>23</sup> Als Schäfer ist der Dargestellte im Endeffekt nur noch an einem bildparallel im Vordergrund platzierten Schäferstab zu erkennen. So können wir den Prozess einer grundsätzlichen ikonografischen Reduktion verfolgen. Was bleibt, ist eine in sich verschlossene Ausdrucksfigur, bei der allein der vom Stecher hinzugefügte Titel *Lycidas* und zwei Verse aus dem Gedicht den Bezug herstellen, sie treten an die Stelle attributiver Kennzeichnung. Damit ist auch bei diesem Beispiel die Frage des Zeichencharakters von Bildprägungen aufgerufen. Füssli begreift im Prozess der Reduktion, dass

18 ) Ausst.-Kat. Hamburg 1974, Kat. 89, 90, S. 158f.; Schiff 1963, S. 82–87, Kat. 4, S. 142f., Kat. 37, S. 156f.; Ausst.-Kat. Zürich 2005, S. 121f.; Ausst.-Kat. Stuttgart 1997, S. 25–28, 62–64, Kat. 22–25, 78–80.

19 ) Milton 1984, I. Buch, Z. 776–798; Milton 1968, die Übersetzung ist besser als die der Berliner Ausgabe, leider ist aber in der Stuttgarter Ausgabe die klassische Zeilenzählung verändert worden, dadurch hier: I. Buch, Z. 951–978.

20 ) Ausst.-Kat. Hamburg 1974, Kat. 70a, 71; Ausst.-Kat. Zürich 2005, Kat. 121, 124, 125.

21 ) Ausst.-Kat. Stuttgart 1997, Kat. 80, Abb. S. 64.

22 ) Schiff 1963, Kat. 37, S. 156f.; Ausst.-Kat. Frankfurt/Hannover 2017, Kat. 49; Ausst.-Kat. Hamburg 1974, Kat. 99, S. 162f.

23 ) Ausst.-Kat. Stuttgart 1997, Kat. 79, Abb. S. 64.



Abb. 6 ) THOMAS BANKS  
*Thetis und ihre Nymphen erheben sich  
 aus dem Meer, um Achill zu trösten, 1777/78*  
 Marmor, 91,4 × 118,7 × 14 cm  
 Victoria & Albert Museum, London,  
 Presented by Art Fund

das Zeichen seine Bedeutungsdimension verändert und unser Anteil an der Sinngenerierung notwendig ansteigt.

Ein altes Problem der Füssli-Forschung stellt die Frage der generellen Klassifizierung von Füsslis Kunst dar. Ist sie klassizistisch, was die neuere Forschung eher ablehnt, oder ist sie romantisch zu nennen? Da Füssli seinen Stil deutlich vor der Frühromantik gefunden hat, betont man einerseits seine Herkunft aus dem Sturm und Drang, für dessen Frühphase seine Lehrer Bodmer und Breitinger einstehen können, und gibt sich schliesslich damit zufrieden, Füsslis Kunst als protoromantisch zu klassifizieren.<sup>24</sup> Das ist möglich, wenn man auch sagen muss, dass die Zuordnung zu Stilbegriffen in der gegenwärtigen Kunstgeschichte eher fragwürdig geworden ist, sie allenfalls eine Orientierungshilfe darstellen. Doch ich denke, damit muss man sich im Falle Füsslis nicht gänzlich zufriedengeben.

Füssli ist von 1770 bis 1778 in Rom gewesen und fand dort sofort Zugang zum Kreis um den schwedischen Bildhauer Tobias Sergel.<sup>25</sup> Zu diesem Kreis gehörte eine Reihe von gleichgesonnenen Künstlern: der englische Bildhauer Thomas Banks, der dänische Akademiker Nicolai Abildgaard, der auf Milton und Shakespeare konzentrierte George Romney, der hauptberuflich Porträtmaler war und trotz aller Bemühungen bei der Historie selten zum Ölbild durchdrang, dafür aber Tausende von faszinierenden Zeichnungen hinterlassen hat, oder auch Alexander Runciman, ein weiterer Brite. Sie verband eine ausgeprägte anti-winkelmannsche Attitüde. Johann Joachim Winckelmann, dessen Traktat über die Nachahmung Füssli 1764/65 ins Englische übersetzt hatte, war 1768 ermordet worden. Durch den Tod dieses Taktgebers eines beherrschten, stark antiquarisch ausgerichteten Klassizismus entstand ein Vakuum, das der Sergel-Kreis mit Aplomb zu füllen suchte, indem es die winkelmannsche Antikenauffassung grundsätzlich in Frage stellte. Statt «edler Einfalt» und «stiller Grösse» – wobei das «still» auf die Beherrschung der Leidenschaften verweist – nun ein leidenschaftlicher, nicht gebremster Ausdruck. Gegen ihn hatte Winckelmann wortreich argumentiert und ihn als «gemeinsten Geschmack» diffamiert: «Alle Handlungen und Stellungen der griechischen Figuren, die [...] zu feurig und wild waren,

24 ) Wenn man im *Historischen Lexikon der Schweiz* unter «Johann Heinrich Füssli» nachschaut, so wird dort zu Recht auf die Unsicherheit der Forschung in der Klassifizierung Füsslis, schwankend zwischen Klassizismus und Romantik, hingewiesen (Eintrag von Matthias Vogel; <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011809/2006-11-20/>); siehe auch Ausst.-Kat. New Haven 1979.

25 ) Busch 2005–2007; Busch 2013, S. 88–97 und Kat. 18–28, S. 98–119.





Abb. 7 ) JOHANN HEINRICH FÜSSLI  
*Der Traum der Königin Katherine*, 1781  
 Öl auf Leinwand, 147,3 × 210,8 cm  
 Fylde Borough Council, The Public Offices,  
 Lytham Saint Annes, Donated by Alderman  
 J. H. Dawson, 1950

verfielen einem Fehler, den die alten Künstler «Parenthsis» nannten.»<sup>26</sup> Parenthsis, wie es richtig heißen müsste, meint nach der rhetorischen Lehre ein übertriebenes, unangebrachtes Pathos – und auf ebendessen Demonstration war der Sergel-Kreis aus, auf die Überschreitung klassischer Normen und zwar ausdrücklich im Rekurs auf die antike klassische Skulptur.

Ein Beispiel aus diesem Kreis sei im Vorübergehen betrachtet, weil es Füsslis Ursprünge und die Möglichkeit seiner Klassifizierung erhellen kann: ein 1777/78 entstandenes Relief von Thomas Banks, *Thetis und ihre Nymphen erheben sich aus dem Meer, um Achill zu trösten*.<sup>27</sup> ⤴ Abb. 6 Achill hat sich nach dem Tod des Patroklos ans Gestade des Meeres geflüchtet und klagt seiner Mutter Thetis in höchster Verzweiflung sein Leid. Sein gänzlich versteifter Leib ist auf das aufgestellte Knie der Mutter gebettet. Dieser geradezu verkrampften Gruppe antwortet in elegantem ornamentalem Bogen die Schar der sich aus dem Meer erhebenden Nymphen, der Form des Reliefovals folgend.

Füssli war von dieser Gegenüberstellung fasziniert, er scheint sich noch in Rom Gedanken über eine Umsetzung gemacht zu haben. Das führt zu seiner Darstellung *Der Traum der Königin Katherine*, ⤴ Abb. 7 sie existierte offenbar in verschiedenen Fassungen, die wohl erste wurde 1781 in der Royal Academy in London ausgestellt.<sup>28</sup> Königin Katherine hat – in *Henry VIII.* von Shakespeare und John Fletcher – in der Nacht vor ihrer Hinrichtung einen Traum, der in einer ungewöhnlichen, als «Vision» bezeichneten Regieanweisung genau beschrieben wird (IV, ii). Sechs bekränzte Gestalten in weissen Gewändern tauchen auf, sie halten einen Kranz über die Königin – bei Füssli eher ein kronenartiger glänzender Metallreif –, der an die Stelle der verlorenen Königskrone tritt. Die Königin reckt den Arm nach dem Reif, kann ihn aber nicht erreichen, die Gestalten entschwinden damit, die Königin erwacht. Füssli stellt den Tanz, das Kranzmotiv und das Verschwinden der Vision als ein Aufwärtsschweben und Im-Himmel-Entschwinden dar, ähnlich wie Banks den aus dem Meer aufsteigenden Figurenzug. Dieser verliert sich im Himmel in Form eines immer schwächer werdenden Reliefs.

26 ) Winckelmann 1991, S. 21.

27 ) Ausst.-Kat. London 2005, Kat. 17, 18, S. 29f.; Busch 2013, Kat. 27, S. 116f.

28 ) Ausst.-Kat. London 2006, Kat. 100, S. 152; Ausst.-Kat. Hamburg 1974, Kat. 65; Ausst.-Kat. Frankfurt/Hannover 2017, Kat. 41, S. 115f.

Der Sergel-Kreis hielt engen Kontakt zueinander. Nimmt man noch Romneys Hunderte und Aberhunderte häufig nur einem Thema gewidmete, hochgradig stilisierte Zeichnungen hinzu, die von geradezu abstrakten Chiffren leben, gleichzeitig antike Figuren paraphrasieren und vor allem auf John Flaxman und William Blake den grössten Eindruck gemacht haben,<sup>29</sup> dann kann man abschliessend fragen, was macht die künstlerischen Charakteristika dieses Kreises aus, und wie kann man ihn adäquat beschreiben? Für Füssli galten, das kann man nur betonen, die im römischen Kreis erworbenen Vorstellungen unverändert bis an sein Lebensende. Die Charakteristika seien nur aufgezählt: extreme formale Stilisierung, starker Flächenbezug bei ausgeprägten Perspektiv- und Anatomieverstössen, strenge Bildordnung, häufig auf der senkrechten Symmetrieachse Figuren in Frontalansicht, die damit aus dem szenischen Zusammenhang herausgelöst sind und für sich stehen, das gilt logischerweise vor allem für in sich verschlossene, von Panik, Angst und Wahn geschlagene Personen, rhythmische Wiederholung von Formen, dadurch Ornamentalisierung der Bildfläche, auf der anderen Seite extreme, hyperbolische Leidenschaftsausserungen, Aufhebung eines blossen Wirklichkeitsbezugs, Transzendierung klassischer literarischer und bildkünstlerischer Vorlagen, die jedoch auch bei zeitgenössischen Themen Ausgangspunkt sein können. All dies sind Charakteristika, die man zu Recht neoklassizistisch genannt hat.<sup>30</sup> Der in Frankreich, England und in Italien gebräuchliche Begriff beruft mit seiner Vorsilbe «neo» eine reflexive Dimension im Verhältnis zur Überlieferung. Es wird nicht eine verbindliche Tradition fortgeschrieben, sie wird vielmehr in der stilisierten, bewusst übertriebenen Form insofern sublimiert, aufgehoben, als über die sublime Steigerung deutlich gemacht wird, dass die klassische Tradition etwas Vergangenes, nicht mehr absolut Vorbildhaftes ist, das man nur noch sentimental berufen kann, im Wissen, dass sie nicht zu restituieren ist. Insofern würde ich dafür plädieren, dass man Füssli als einen neoklassizistischen Künstler bezeichnet. Historisch gesehen gibt es nicht den immer behaupteten Bruch zwischen Klassizismus und Romantik, sondern einen fließenden Übergang. Ohne die neoklassizistischen Erkenntnisse und Charakteristika wäre die Romantik nicht möglich gewesen. Was aber die Romantik dem psychologisch interessierten Neoklassizismus hinzugefügt hat, ist nach dem Scheitern der Französischen Revolution ein Rückzug in die Innerlichkeit, der durch eine utopische Dimension in Form einer Kunstreligion kompensiert werden soll. Der Neoklassizismus ist säkular und behauptet sich über ausgeprägtes Pathos.

29 ) Busch 1997.

30 ) Das geht, sieht man von Vorläufern ab, zurück auf den Klassiker: Honour 1968. Ich habe verschiedentlich versucht, den Begriff für die deutsche Kunstgeschichte fruchtbar zu machen. Zu den Charakteristika siehe besonders Busch 1988.