

Mode als Grotteske : absichtliche Verletzungen des guten Geschmacks im Werk von Johann Heinrich Füssli

Autor(en): **Vogel, Matthias**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2004)**

Heft 35: **Das Grotteske = Le grotesque = The grotesque**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006376>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Mode als Grotteske

Absichtliche Verletzungen des guten Geschmacks im Werk von Johann Heinrich Füssli

Die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Werks von Johann Heinrich Füssli ist höchst widersprüchlich. Die einen sehen in ihm einen Hauptvertreter des Klassizismus, andere betonen seine Zugehörigkeit zum Sturm und Drang oder zur Frühromantik, nur wenige gestehen ihm eine Zwischenstellung zu.¹ Unter anderem liegt es daran, dass sich der Zeichner und Maler immer auch als Dichter, Publizist und Kunsttheoretiker betätigte. Tätigkeitsfelder, die parallel liefen, sich aber nur teilweise überschneiden. So blieb Füssli als Poet – trotz einer gewissen Nähe zum Sturm und Drang – Klopstock verpflichtet.² Die Kunstlehre Füsslis löste sich auch zur Zeit seiner späten Vorlesungen, die er zwischen 1801 und 1825 als Professor für Malerei an der Royal Academy in London hielt, nicht ganz von den Lehren Winkelmanns.³ Nicht zuletzt unter dessen Einfluss nahm er sich während seiner Studienjahre in Rom antike Bildwerke zum Vorbild, auch wenn er sie mehr adaptierte als kopierte. Des-

1 Vgl. Matthias Vogel, "Johann Heinrich Füssli – ein romantischer Klassizist oder ein klassizistischer Romantiker", in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, Jg. 46, 1995, pp. 392-401.

2 Johann Heinrich Füssli, *Sämtliche Gedichte*, hrsg. von Martin Bircher und Karl S. Guthke, Zürich, 1973.

3 In Ermangelung einer kritischen Ausgabe der "Lectures" von Füssli muss man sich immer noch an die Fassung seines Schülers John Knowles halten, vgl. John Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, 3 Bde., London, 1831. Kommentiert wurden die Vorlesungen von Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli 1741-1825*, Zürich/München, 1973, Bd. 1, pp. 235-251, 247-350, 360-370 und Johannes Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bern, 1977, Bd. 3, pp. 941-982.

halb fehlte er später in keiner wichtigen Ausstellung zum Klassizismus des 18. Jahrhunderts.⁴ Dabei darf man nicht übersehen, dass er sich hellenistische Kunstwerke zum Muster nahm und daneben vor allem für die Kunst Michelangelos begeisterte. Die Verarbeitung widerstreitender Anregungen macht verständlich, dass Füssli neben Giovanni Battista Piranesi, Giovanni Battista Tiepolo oder Francisco Goya zu jenen Künstlern des 18. und frühen 19. Jahrhunderts gehört, die der ästhetischen Kategorie des Grotesken in der bildenden Kunst eine bleibende Stellung verschafften.

1. Grundzüge des Grotesken im Werk Füsslis

Dem Grotesken, so wie es die oben erwähnten Künstler verstanden, war gemeinsam, dass es auch negative Affekte, wie Schauer und Schrecken, auslösen und den dunkeln und verdrängten Seiten sinnlichen und seelischen Erlebens Ausdruck geben sollte.⁵ Mit ästhetischen Mitteln wollten diese Künstler das Vernunftsdiktat der Aufklärung brechen und den Bereich des Traums und des Unbewussten stärken: "One of the most unexplored regions of art are dreams, and what may be called the personification of sentiment".⁶ In unerwarteten und einmaligen Ereignissen und Dingen, die sich auch nach längerer Auseinandersetzung nicht in die gängigen Erklärungsstrukturen einordnen liessen und so eine Stellung

4 Vgl. u. a. die grosse Übersichtsausstellung *The Age of Neo-Classicism*, 1972 in London gleichzeitig von der Royal Academy und dem Victoria & Albert Museum ausgerichtet.

5 Vgl. *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik*, hrsg. von Ekkard Mai, Mailand, 1996.

6 John Knowles, *op. cit.*, Bd. 3, p. 145. Füssli war dank seiner Freunde John Armstrong und Erasmus Darwin mit den naturwissenschaftlichen Versuchen, Traum und Alptraum zu deuten, vertraut und liess dies Wissen in seine Behandlung des Themas einfließen, immer bemüht, nicht zum Illustrator wissenschaftlicher Theoreme zu werden. Vgl. Peter Tomory, *The Life and Art of Henry Fuseli*, London/New York/Washington, 1972, pp. 181-184.

zwischen dem Verstehen und Nichtverstehen einnahmen, sah man eine Gegenposition zu dem, was dem Denkenden scheinbar klar und deutlich vor Augen stand.⁷ Mit der Suche nach dem Verborgenen und Dunkeln, dem wissenschaftlichen Diskurs verschlossen und eher dem ästhetischen zugänglich, näherten sich Künstler wie Füssli wieder den Ursprüngen des Begriffs, die im Italienischen *grottesco* oder der *pittura grottesca* liegen. Dagegen entfernten sie sich von der Vorstellung, dass die Natur Lehrmeisterin aller Künste sein sollte, wie sie seit der Antike in der Mimesis-Lehre festgelegt war. Dafür nahm die Kategorie des Grottesken in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts viele Charakteristika des ästhetischen Begriffs des Sublimen auf, so wie er von Edmund Burke 1757 in seiner einflussreichen Schrift über das Erhabene und Schöne umrissen worden war.⁸ Das Grotteske steht im Werk Füsslis gleich wie das Erhabene in Opposition zum Klassisch-Schönen, Wohlgeordneten und Ausgewogenen. John Ruskin sah fast hundert Jahre später in seiner Schrift "The Stones of Venice" (1851-53) im Grottesken eine Tönung des Erhabenen, die aus produktionsästhetischer Sicht dort zustande kommt, wo es darum geht, sich vom Umgang mit dem Schönen und Idealen zu erholen. Der Augenblick, in dem die Imagination des Künstlers und mit ihr seine Hand frei herumschweife und sich nicht mehr an die Vorgaben der Natur und die Regelwerke der Kunst halte, sei die Geburtsstunde des wahren Grottesken, "noble grotesque".⁹ Der Betrachter wird vom Grottesken gefordert, er ist angehalten, aus einer dichten Kombination scheinbar disparater Erfahrungs- und Bedeutungspartikel, die zu einer Einheit – die häufig den Eindruck eines Flickwerks (Bricolage) macht –

7 Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, 1982, pp. 3-5.

8 Vgl. David Summers, "The Archaeology of the Modern Grotesque", in: *Modern Art and the Grotesque*, hrsg. von Frances S. Connelly, Cambridge, 2003, pp. 20-46.

9 Vgl. Frances S. Connelly, "The Stones of Venice. John Ruskin's Grotesque History of Art", in: *Modern Art and the Grotesque*, hrsg. von Frances S. Connelly, Cambridge, 2003, p. 58.

zusammengefügt wurden, Sinn zu schaffen. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe kann Unbehagen bereiten, sofern die Bereitschaft nicht besteht, die Freiheit des gestalterischen Willens, der hier am Werk war, zu neuem Leben zu erwecken. Dauert die Rezeption der nächtlichen Form des Grotesken längere Zeit an – eine weitere Parallele zum Erhabenen, deren man sich schon zur Zeit Füsslis bewusst war –, kann sie bei aller Dunkelheit, Verworrenheit oder gar Monstrosität der Gestaltungsmittel und Bildgegenstände statt Schrecken Vergnügen verursachen. Das betrachtende Subjekt empfindet vor allem Freude und Lust an der eigenen ästhetischen Kapazität. Das Groteske scheint sich – jedenfalls Vordergründig – noch weniger als das Sublime um Veränderungen der Betrachter auf der pragmatisch-ethischen Ebene zu kümmern. Es zielt nicht wie das Pathos auf Läuterung der Betrachter, auf Mitleid und Reue. Es sind dies Kategorien, die Füssli schätzte und in zahlreichen seiner künstlerischen Werke als Wirkkraft einzusetzen versuchte. Irritation für Zeitgenossen und Nachwelt geht von Füsslis Werk nicht zuletzt dadurch aus, dass er sich die schwierige Aufgabe stellte, beide Prinzipien, Pathos und Groteske bzw. Moral und Moralfreiheit, im gleichen Werk zu vereinen. Mit seiner Ferne zu pädagogischen Absichten im Sinne der *exempla virtutis*, in der Historienmalerei des 18. Jahrhunderts allgegenwärtig, rückt das Groteske in der Kunst Füsslis in die Nähe eines ästhetischen Begriffs, der erst im Laufe des 18. Jahrhunderts an Kontur gewann, dem Capriccio. Es lässt sich zeigen, dass die Elemente des Grotesken im Werk Füsslis nicht Teil eines zweckfreien Spiels zum vorübergehenden Amusement waren, sondern dazu dienten, der Skepsis des Künstlers gegenüber jeder Form von Norm- und Geschmacksbildung zum Ausdruck zu bringen.

2. Groteske Persönlichkeit – groteskes Werk

Ein grosser Teil des zeichnerischen und malerischen Werks von Johann Heinrich Füssli wurde schon von Zeitgenossen mit Prädikaten charakterisiert, die eine Normabweichung signalisieren sollen. Es wurde als bizarr, wild, gotisch, fantas-

tisch bezeichnet, schliesslich setzte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts der Begriff des Grotesken durch. Eine wichtige Überblicksdarstellung zur Englischen Kunst von 1909 bezeichnet Füsslis Gemälde als erstes Beispiel für "a melodramatique use of the grotesque".¹⁰ Vor allem "The Nightmare" und "The Three Witches" galten als typisch für das Genre des "half-horrible grotesque". Die physische Präsenz der Monster und ausserirdischen Erscheinungen auf den Gemälden wurde kritisiert. Materialität und Körperlichkeit des gemeinhin Immateriellen ist ein Indiz für das Groteske. Es war wahrscheinlich diese gestalterische Besonderheit, die Horace Walpole angesichts der Hexendarstellungen Füsslis zum Ausruf veranlasste: "Shockingly mad, madder than ever, quite made".¹¹ Im Zusammenhang mit seiner Wiedergabe von Shakespeares Elfenszenen wurde Füssli auch als Meister der komischen Grotteske oder des grotesken Humors bezeichnet.¹² Dass die ätherischen Gestalten die neusten Kreationen aus den führenden Pariser und Londoner Modehäusern trugen, machte sie in den Augen vieler Betrachter zu bizarren Mischwesen, halb Dämonin, halb Demimonde. Die zahlreichen inhaltlichen und formalen Elemente im Schaffen des Künstlers, die dem Grotesken zugeordnet werden können, sind höchst unterschiedlicher Natur. Sie reichen von der nächtlichen Form, in der viel von dem Erschrecken angesichts der Halt- und Bodenlosigkeit der menschlichen Existenz mitschwingt (W. Kayser), bis zum burlesk karnevalistischen Grotesken (M. Bachtin). Die heterogene Mischung aus Witz und Wissen, Phantastik und Skeptizismus, optische Aufdringlichkeit und Liebenswürdigkeit im Schaffen des Künstlers führte schon früh zu einer gemischten Reaktion zwischen Anziehung und Abstossung, typisch für die Begeg-

10 Gleeson White, *Master Painters of Britain*, New York, 1909, p. 231.

11 William T. Whitley, *Artists and Their Friends in England 1700-1799*, New York/London, 1928, Bd. 2, p. 377.

12 Vgl. die 1911 Ausgabe der Encyclopedia Britannica.

nung mit dem Grotesken.¹³ Im Grotesken wird hier wie auch später weder eine spezifisch inhaltliche noch eine stilistische ästhetische Kategorie gesehen, sondern eine allgemeine der Repräsentation, eine ästhetische Verfahrensweise, die proteisch zwischen den Polen von Vermischung und Aussonderung mit dem Mittel des Überflusses operiert, Resultate sind Transgression, Inversion und Destabilisierung.¹⁴

Schon seine Jugendarbeiten sind insgesamt in einem burlesken, rüpelhaften Ton gehalten. Inhaltlich fällt die grosse Zahl von Trink- und Raufszenen auf. Es sind ausschliesslich Zeichnungen, deren Produktion im Alter von vierzehn Jahren einsetzte und parallel zum ungeliebten Theologiestudium am Zürcher Carolinum verlief. Höhepunkt dieser Periode ist ein Narrenzyklus in der Nachfolge von Callots Gobbis und Illustrationen zu Till Eulenspiegel. Menschliche Schwächen Trink- und Fresssucht, Gier und Begier werden gegeisselt. Selbst den Schwachen und Deformierten wird wenig Sympathie entgegen gebracht. Die hohen Ideale des jungen Menschen reiben sich an den tatsächlichen Zuständen, sie werden pervertiert und enden in einer pessimistisch grotesken Weltsicht und Repräsentation.¹⁵

Die grotesken Versatzstücke sind bei Füssli nicht Ausdruck eines gestörten Bezugs des Künstlers zur Realität, zum Wahrnehmbaren. Sie sind jedoch Indiz für eine kulturelle Krisensituation, für das prekäre Verhältnis zwischen künstlerischer Individualität und gesellschaftlicher Konvention. Füssli stand zeitlebens in einem gewissen Gegensatz zu den etablierten sozialen Ordnungen – sei dies nun in Zürich oder London, aber auch im Gegensatz zu den Ordnungen der dargestellten

13 Benjamin Robert Haydon, *Lectures on Painting and Design*, Bd. 2, London, 1846, p. 34.

14 Vgl. Michel Chaouli, "Van Gogh's Ear. Toward a Theory of Disgust", in: *Modern Art and the Grotesque*, hrsg. von Frances S. Connelly, Cambridge, 2003, p. 47.

15 Zum Psychogramm des Künstlers als Jüngling vgl. Gert Schiff, *op. cit.*, p. 45f.

Welt – er übte Rebellion und Abweichung.¹⁶ Bei aller Widersprüchlichkeit und Inkonsistenz, die vor allem beim Vergleich zwischen theoretischen Äusserungen und künstlerischen Praxis aufscheint, war eines offenbar für Füssli immer klar, er wollte sich im Dienste der Freiräume, die die Imagination schafft, von der rein mimetischen Kunst mit ihren konstruktiven Normen wie der Zentralperspektive abgrenzen. Die groteske Welt im Schaffen Füsslis ist nur vage referentialisiert, sie bleibt als eine Möglichkeit gegenüber dem herrschenden Realitätskonzept erkennbar. Ihr Widerstand gegen jede Form der schnellen Integration in die bestehenden Ordnungs- und Interpretationssysteme weist die Werke zunächst als phantastisch aus. Dass der Künstler den medialen Status der von ihm bevorzugten Techniken, Zeichnung und Malerei, nicht ausblendet, dagegen die Autoreflexivität fördert, indem er ganze Partien im Dunkeln belässt, andere durch mehrmalige Schichtung verunklärt, erschwert die Rezeption der Darstellungen als Phantastisch nicht jedoch als Grottesk.

Schon die Zeitgenossen vermischten im Umgang mit Füssli Werk und Person. Die Abnormität im Verhalten Füsslis schloss man mit den Konventionsverstössen und Abweichungen von der wahrnehmbaren Welt in seinem Werk gleich. Er selbst spielte mit dem Bild eines ausserordentlichen Subjekts, das Dinge fühlt und erfährt, die andere so nie fühlen und erfahren. Schon sein erstes wichtiges literarisches Zeugnis "Die Klagen", 1763 bei der Trennung von Lavater im Tone des Sturm und Drang verfasst, will den Eindruck vermitteln, dem Freund, selbst bekannt für ein überschwängliches Wesen, an emotionaler Energie weit überlegen zu sein.¹⁷ Und Lavater, der Jugendfreund der viel für den Ruf Füsslis im deutschsprachigen Raum tat, bestätigte die Selbsteinschätzung, wenn immer sich eine Gelegenheit bot:

16 Matthias Vogel, *Johann Heinrich Füssli. Darsteller der Leidenschaft*, Zürich, 2001, pp. 298-322.

17 Arnold Federmann, *Johann Heinrich Füssli. Dichter und Maler 1741-1825*, Zürich/Leipzig 1925, pp. 75-79.

“[...] in allem Extrem – immer Original [...]. Sein Blick ist Blitz, sein Wort ein Wetter – sein Scherz Tod und seine Rache Hölle. Er kann nicht einen gemeinen Odem schöpfen. Er zeichnet kein Porträt – aber alle seine Züge sind Wahrheit und dennoch Karikatur [...]”, so charakterisierte er Füssli in einem Brief an Herder 1773.¹⁸ Die paradoxe Mischung aus Wahrheit und Karikatur, Noblesse und Deformität fand der Physiognom beim Blick auf die Gestalt des Künstlers bestätigt. Er war kurz gewachsen, besass aber ein Riesenhaupt mit gewölbter Stirn und prominenter Nase. Und auch in den Werken Füsslis scheint für Lavater bei aller Übertriebenheit und Bizarrerie, die er gegenüber Kritikern verteidigte, Wahrheit auf.¹⁹

Füssli wird auch in seinen Londoner Jahren von Kollegen an der Kunstakademie – er war seit 1791 Mitglied, später Professor und Keeper dieser Institution – einerseits als unberechenbar und aufbrausend, andererseits als empfindlich und sentimental beschrieben.²⁰ Vieles spricht dafür, dass der

18 Gert Schiff, *op. cit.*, p. 81.

19 Aufschlussreich sind Lavaters Kommentare zu Füsslis Illustrationen für die französische Ausgabe der *Physiognomischen Fragmente*, 1781-1786 verfasst, und die Anmerkungen des Künstlers dazu in der von ihm mitbetreuten englischen Ausgabe. Johann Caspar Lavater, *Essays on Physiognomy*, London, 1792, Bd. 2, pp. 282-295.

20 Wichtigste Quellen für Anekdoten aus dem Leben Füsslis in den späteren Jahren als Akademiemitglied sind die Tagebücher des Landschaftsmalers und langjährigen Freund Joseph Farington, *Diary 1793-1821*, hrsg. von James Greig, 8 Bde., London, 1922-1928, u. a. Bd. VI, p. 84, Bd. V. p. 119. Farington hob, wie auch andere Biographen des Künstlers die Einheit zwischen dem Charakter des Menschen Füssli und dem seines Werkes hervor, vgl. *The Diary of Joseph Farington*, hrsg. von Kenneth Garlick und Agnus Macintyre, New Haven/London, 1978-, Bd. 6, p. 2031. Benjamin Robert Haydon, der Schüler, der ein zwiespältiges Verhältnis zu seinem Lehrer hatte, betont hingegen die Diskrepanz zwischen der geckenhaften Erscheinung des Künstlers, um dessen Haare sich ein Friseur täglich eine Stunde kümmern musste, und der elementaren Wucht einiger seiner Werke: *Life of Benjamin Robert Haydon, Historical Painter, from his Autobiography and Journals*, hrsg. von Tom Taylor, 2. Aufl., Bd. 1, London, 1853, p. 28f.

Künstler das Image des Exzentrikers bewusst pflegte, es in seiner äusseren Erscheinung und seinem Auftreten zu bestätigen suchte.²¹ Er stellte sich schon früh den Bedingungen des Marktes und dazu gehörte, dass eine gewisse Reziprozität zwischen dem Charakter eines Künstlers und seinem Werk hergestellt wurde. Auch war der Begriff des Genies mit dem des Regelverstosses, sei er auf gesellschaftlichem oder ästhetischem Gebiet, eng verknüpft. Erstmals im Umfeld Michelangelos, dem Vorbild Füsslis, wurde das Prädikat grotesk zu einem zentralen Begriff bei der Beschreibung von Genialität.²² Zu Beginn des 17. Jahrhunderts – in den Schriften Lomazzos – waren Genialität und das Grotteske eine feste Einheit. Der Theoretiker meinte, dass nur wenig Künstler im Bereich des Grotesken reüssierten, weil es dazu neben Leidenschaftlichkeit, einen angeboren Sinn für das Seltsame und ein Talent im Bereich der freien Phantasie “l'altra fantasia” brauche.²³ Leidenschaftlichkeit, Enthusiasmus und ungebundene Imagination waren auch für Füsslis Qualitäten, die zu einem ausserordentlichen Künstler gehörten. Er tat alles, um zu beweisen, dass er diese Eigenschaften besass.²⁴ Ein verbreitetes Gerücht, das in London schon in den achtziger und neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts umging, besagte, dass Füssli regelmässig rohes Fleisch zum Abendessen zu sich nahm, um bei seiner nächtlichen Arbeit, der Künstler soll von Jugend an häufig bei Kerzenlicht gemalt und gezeichnet haben, in einen halluzinatorischen Schaffensrausch zu geraten.²⁵ Nur so konnte man sich die Fülle monströser Gestalten erklären, die seine Werkstatt verliessen. Die Nähe zu Rausch

21 Vgl. Allan Cunningham, *The Lives of the Most Eminent British Painters and Sculptors*, 5 Bde., New York, 1831-1834, Bd. 2, pp. 223-273.

22 Frances S. Connelly, *op. cit.*, p. 277.

23 Vgl. André Chastel, *Die Grotteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei*, Berlin, 1997, p. 60.

24 Schon Zeitgenossen wie Leigh Hunt bezeichneten Füsslis Wildheit und Bizarrerie als Masche, die dazu diene Genie vorzutäuschen, wo es gar nicht vorhanden sei, vgl. *The Autobiography of Leigh Hunt*, hrsg. von Roger Ingpen, 2 Bde., London, 1903, Bd. 1, p. 213.

25 William T. Whitley, *Art in England, 1821-1837*, Cambridge, 1930, p. 85.

und Traum macht das Entstehen grotesker Gebilde plausibel.²⁶ Die Überlieferung des bestialischen Fleischverzehrs Füsslis zeigt aber auch, dass um 1800 der Glaube, solche Phantasien könnten spontan dem Geiste bestimmter Künstlerpersönlichkeiten entsteigen, nicht mehr selbstverständlich war.

3. Geschmacksvorschriften und Modebesessenheit

Während des Romaufenthalts Füsslis von 1770 bis 1778 nahmen im Bereich der Alltagsmotive die derben Harlekinaden in Callots Manier rasch ab, dagegen setzen die Darstellungen zeitgenössischer Frauenmode ein. Allerdings sah er bei aller Faszination für dieses Thema in diesen Zeichnungen Nebenprodukte, die allenfalls vorbereitenden Charakter hatten für die Werke des grossen Stils, der Historienmalerei, die ihm als Ziel vorschwebten. Füssli wandte sich nach seiner Rückkehr nach London 1779 dem Genre der dämonisch phantastischen Historie, einer imaginierten mittelalterlichen Welt, zu, das sich in dieser Zeit parallel zur literarischen Gattung der Gothic Romance zu entwickeln begann.²⁷ Füssli war von Motiven und Stoffen, wie dem Mord des eifersüchtigen Kreuzritters an seiner Gattin (*Ezzelin Bracciaferro*, 1779) oder dem Parzivalroman (*Percival Delivering Belisane from the Enchantment of Urma*, 1783), angezogen, weil er damit das von Edmund Burke entworfene Konzept des Sublimen weiterentwickeln und in den Rezipienten das Gefühl des Schreckens oder Entsetzens hervorrufen konnte. Der Künstler, der seine öffentlichen Auftritte an der Jahresausstellung der Royal Academy immer sehr publikumswirksam und

26 Wolfgang Kayser, *Das Groteske in der Malerei und Dichtung*, Reinbek bei Hamburg, 1960, p. 136.

27 Vgl. Martin Myrone, "Gothic Romance and the Quixotic Hero. A Pageant for Henry Fuseli in 1783", in: *Tate Papers* (online journal), Jg. 1, 2004, pp. 5-9.

marktbewusst inszenierte,²⁸ sah darüber hinaus in der Schauerhistorie eine Nische, die seinem Temperament und Talent entgegenkam.²⁹ Bizarr, ja grotesk wirkten diese Gemälde auf die Zeitgenossen auch deshalb, weil sich der Künstler nicht darum kümmerte, eine kohärente, lesbare Geschichte gemäss den Normen der Historienmalerei zu erzählen. Die Betrachter nehmen häufig an einem hoch emotionalisierten Geschehen teil, ohne in die Lage versetzt zu werden, sich eine eindeutige Ursache und mögliche Wirkung zu imaginieren. So deutlich die Handlungen im dargestellten Moment sind, so dunkel und polyvalent ist ihr zeitlicher Verlauf. Die Rezipienten werden nicht gegängelt, sondern aufgewühlt und danach der Freiheit der Interpretation überantwortet.

Es lässt sich nun zeigen, dass in diesem Sinn auch Füsslis Darstellungen zeitgenössischer Mode, die nur zum Teil privaten Charakter haben, häufig dem Bereich der dämonisch schauerlichen Grotteske angehören. Für Füssli taten sich hinter der glamourös scheinhaften Welt der Mode, wie früher hinter der Welt der fröhlich spielerischen Freizeitbeschäftigungen, Abgründe auf. Abgründe, die vor allem das Geschlechterverhältnis betrafen, es gleichsam aus den Angeln hoben. Der Künstler begegnete der Transformation der Verhältnisse zwischen Mann und Frau teils mit Faszination, teils mit Ablehnung, aber immer mit Sarkasmus: "In an age of luxury women have taste, decide and dictate; for in an age of luxury women aspire to the functions of man, and man slides into the offices of woman. The epoch of eunuchs was ever the epoch of viragoes."³⁰

Vordergründig schien Mode die Schwächen des weiblichen Geschlechts auszunützen, ihren Geist durch den

28 Füssli inszenierte an der Jahresausstellungen der Royal Academy eigentliche Wettkämpfe mit den führenden Vertreter der englischen Malerschule Joshua Reynolds und Benjamin West, vgl. dazu David A. Brenneman, "Self-Promotion and the Sublime. Fuseli's Dido on the Funeral Pyre", in: *Huntington Library Quarterly*, Jg. 62, Nr. 1 & 2, 2000, pp. 68-87.

29 Vgl. Martin Myrone, *Henry Fuseli*, London/Princeton, 2001, pp. 32-49.

30 John Knowles, *op. cit.*, Bd. 3, Aph. 226.

ständigen Wechsel gefangen zu halten. Sie führte zu materiellen Abhängigkeiten. Ein Hauptelement bürgerlicher Weltordnung die Unterordnung der Frau unter den Mann war verbunden mit der Verschiebung des Repräsentationsverhaltens beider Geschlechter. Der Mann war der Schauende die Frau die Beschauete, das passive Objekt.³¹ Kleider konnten, zumindest in den Augen Füsslis und einiger seiner Zeitgenossen, auch aktiv und bewusst eingesetzt werden, um den Mann hörig zu machen.³² Es ist offensichtlich, dass im künstlerischen Weltentwurf Füsslis die Mode als Mittel diente, den Sexualpartner anzulocken und zu unterwerfen. Mode hat – bei aller Regelmäßigkeit – auch die Tendenz zur Übertreibung, Entgrenzung. Sie musste in den Augen aufgeklärter Denker und Pädagogen des 18. Jahrhunderts durch den Geschmack in gemässigte Bahnen gelenkt werden.³³ Die Einsicht, dass Geschmack nicht etwas Subjektives, sondern etwas sozial Konstruiertes sei, weckte im Umfeld der philanthropischen Pädagogen den Wunsch, auf den Prozess der Geschmacksbildung einzuwirken.³⁴ Ziel war das Glück der Gemeinschaft, das durch die Fähigkeiten jedes einzelnen in den Bereichen Vernunft, moralisches Gefühl und Geschmack gefördert werde. Wer die Gesellschaft perfektionieren wolle, müsse deshalb den ästhetischen Sinn der Individuen, Grundlage des Geschmacks, nach Möglichkeiten entwickeln. Modemagazine, deren Zahl im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts stark zunahm, hatten zunächst die Funktion die Stilsicherheit ihrer meist bürgerlichen Leserinnen zu festigen, damit sie die Modetorheiten und Extravaganzen des

31 Vgl. dazu Kathryn Shevelow, *Woman and Print Culture. The Construction of Femininity in the Early Periodical*, London/New York, 1989, pp. 10-13.

32 Vgl. dazu Valerie Steel, *Fashion and Eroticism. Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*, New York/Oxford, 1985, pp. 34-41.

33 Anne-Marie Link, "The Social Practice of Taste in Late Eighteenth-Century", in: *The Oxford Art Journal*, Jg. 15, 1992, pp. 3-6.

34 [Leonard Meister], *Von der Mode*, Bern, 1769.

Adels vermeiden konnten, sie dienten darüber hinaus aber auch der allgemeinen Geschmacksbildung.³⁵

In den Augen bürgerlich fortschrittlicher Theoretiker war es wichtig, den Stil der Kleider der eigenen Person, ihrem Charakter und ihren Bedürfnissen anzupassen. Die Urteils-kraft, die nötig ist, die Grenze zu bestimmen, an der die herrschende Kleiderentwicklung mit der eigenen Individualität in Konflikt gerät, und die Kraft, die nötig ist, diese Grenze nicht zu überschreiten, wurde im Bereich der Moden als guter Geschmack bezeichnet, der sich vom gemeinen Geschmack durchaus unterschied. Johann Georg Sulzer entwickelte am Begriff des Geschmacks eine Gefühlstheorie. Er verstand darunter jene Fähigkeit, vorerst das Schöne korrekt zu empfinden und erst dann darüber zu urteilen. Der Autor wertete Gefühl, Enthusiasmus und Intuition auf. Menschen werden nach seiner Überzeugung durch ihre Gefühle nicht nur zum Wahren und Guten hingezogen, sondern sie ahnen durch sie auch die Bedeutung anderer Kategorien, sei es das Schöne und Ordentliche, sei es das Grotteske und Verworrene. Erst nach der Ausdifferenzierung seiner Gefühlsfähigkeiten und damit seines Geschmacks sei der Mensch in der Lage, sowohl die schönen Künste als auch die Dinge des täglichen Lebens, die Mode, richtig, d.h. seinem emotionalen Wesen entsprechend, zu beurteilen.³⁶

Diesem, auf das Individuum zugeschnittenen, relativistischen Geschmacksbegriff, wie ihn Sulzer und auch Füssli vertraten – Letzterer steuerte zur „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ wichtige Artikel bei –, stand auf Seiten der Pädagogen und Moralphilosophen, die in der Distanz des Bürgertums von den höfischen Sitten das wichtigste Ziel sahen, ein normativer gegenüber – ein strenges Geschmacks-

35 Catherine M. Sama, „Liberty, Equality, Frivolity! An Italian Critique of Fashion Periodicals“, in: *Eighteenth-Century Studies*, Jg. 37, Spring 2004, pp. 392-394.

36 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, zweite vermehrte Auflage, Bd. 2, Leipzig, 1792, pp. 371-377. Vgl. dazu Anne-Marie Link, *op. cit.*, p. 5.

regime war gefordert. Erst mit diesem Regime gingen eine klare Geschlechterdifferenzierung und die Aufteilung der Geschlechterrollen einher. Das weibliche Geschlecht steht für Lavater und andere Vertreter dieser Richtung im Gegensatz zum männlichen. Es sei "reiner, zarter, feiner, reizbarer, empfindlicher, bildsamer, leitsamer, zum leiden gebildeter". Ihre körperlichen Charakteristika, "Weichheit, Rundheit, Reizbarkeit" ergäben insgesamt eine bogenlinige Kontur.³⁷ Im Dienste des erklärten Ziels der Natürlichkeit und Ungezwungenheit müsse deshalb die weibliche Kleidung geschmeidig, leicht, weich, bogenlinig sein. Das hier propagierte bürgerliche Persönlichkeitsideal des vernünftigen, tugendhaften und wohlgesitteten Menschen, der sich durch zurückhaltende Kleidung und Gebärden auszeichnet und Auswüchse wie die Schnürbrust ablehnt, kam unter anderem in Daniel Chodowieckis Modekupfer für den Göttinger Taschenkalendar und andere Periodika zum Ausdruck.³⁸

Mode als eine besondere Art des geregelten Verhaltens zwischen Menschen ist, wie Marcel Mauss feststellte, ein soziales Totalphänomen, das bei den Teilnehmern Aufgeschlossenheit für Neues voraussetzt und gleichzeitig die Akzeptanz von Reglementierung impliziert. Im Wechselspiel zwischen dem Hang zur Innovation einerseits, zur doktrinären Verfestigung andererseits offenbart die Mode eine gewisse Verwandtschaft zur bildenden Kunst, wie sie sich seit der Renaissance herausbildete.³⁹ Für Füssli war die latente Bereitschaft der Mode, die vorgegebenen Strukturen zu übersteigen, anziehend. Auch er sah in diesem Phänomen viele Parallelen zur Kunst, so wie er sie sich wünschte, als Praxis der ständigen Grenzerweiterung. Er hatte in seiner Jugend noch die strengen Kleidervorschriften im zwingliani-

37 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig/Winterthur, 1777, Bd. 3, p. 297f.

38 Willi Geismeyer, *Daniel Chodowiecki*, Leipzig, 1993, pp. 162-166.

39 René König, *Menschen auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozess*, Wien/München, 1985, pp. 113-117.

schen Zürich kennen gelernt, er konnte dann in Rom und London beobachten, wie die Mode Standesgrenzen übersprang und dadurch verwischte.⁴⁰ Diese befreiende, emanzipatorische Kraft der Mode wurde am Ende des 18. Jahrhunderts noch dadurch verstärkt, dass eine starke Individualisierung zu beobachten war. Gerade diese Tendenz bekämpften die politischen Machthaber, aber auch Theologen und Pädagogen, wenn sie versuchten, die "Putzsucht" und "Modetorheiten" durch ein Geschmacksdiktat in geregelte Bahnen zu lenken. Indem Füssli mit den Mitteln der Grotteske Modegepflogenheiten überhöhte und dämonisierte, kämpfte er für die befreiende Ausdruckskraft der Mode, wollte aber gleichzeitig die Macht der Kunst bei der Emanzipation des einzelnen unter Beweis stellen.

In den beiden Jahrzehnten vor und nach 1800 kann man von einer eigentlichen Modebesessenheit Füsslis sprechen. Bekannt sind über 150 Werke, auf denen eine oder mehrere modisch gekleidete Frauen das Hauptmotiv bilden. Meist stand die jüngere Ehefrau des Künstlers, Sophia Rawlins, in verschiedenen Rollen als Kurtisane, Fee oder Hexe Modell. Viele der Zeichnungen wurden sorgfältig in einer aufwendigen Mischtechnik mit Graphit, Tusche und Aquarell ausgeführt. Im Gegensatz zu seinen männlichen Heroen, die nackt oder mit enganliegenden Gewändern bekleidet sind, liess Füssli einen grossen Teil seiner weiblichen Protagonistinnen, selbst wenn es sich um ausserirdische Wesen handelt, im zeitgenössischen Kostüm auftreten. Auffallen an dieser Werkgruppe sind auch die zurückhaltenden Ausdruckswerte und die nur schwach angedeutete narrative Struktur, die vage in verschiedene Richtungen deutet. Die Femmes Fatale – im Werk Füssli ein durchgehender Typus – ist stets modebewusst. Füssli brachte darin das männliche Unterwerfungs-

⁴⁰ Neil McKendrick, *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-Century England*, London, 1982, pp. 52-54.

verlangen unter die Frau, aber auch die latente Aggression gegen die Frau zum Ausdruck.⁴¹

4. Naturbeobachtung und Vision

Die groteske Übertreibung der Formen in den Modedarstellungen Füsslis sorgt, wenn überhaupt, nur im ersten Augenblick für jene Heiterkeit, auf die die Modekarikatur seiner Zeit ausgerichtet war. Füsslis modisch gekleidete Frauenfiguren umgibt das Fluidum ungebändigter und unordentlicher Triebkräfte, manchmal aber auch von Naivität und Unschuld, so dass sie die Betrachter irritieren und verunsichern. Spielte in der bürgerlichen Kunst des 18. Jahrhunderts von Hogarth bis Chodowiecki Kleidung und Mode eine grosse Rolle, wenn es darum ging, eine Person auf den ersten Blick zu charakterisieren, prallt der Versuch einer eindeutigen Wesensbestimmung an Füsslis modisch gekleideten Frauen ab. Zu vielfältig und schillernd ist ihre Natur. Oberfläche und Wesen können nicht in der Art der Physiognomie miteinander in Beziehung gebracht werden. Modeauswüchse, sonst ein Mittel eine dargestellte Figur zu verurteilen, werden bei Füssli genüsslich zelebriert, ohne klare moralische Stellungnahme. Wohl gibt es auch in Füsslis Werken einen Zusammenhang zwischen der Befreiung der Frauen von der Dominanz des Mannes und ihrem Hang zu federbespickten Turmfrisuren und bändergeschmückten Reifröcken, auch einen solchen zwischen ihrem lockeren Umgang mit bürgerlichen Normen und Geschmacksvorstellung und der Exzentrik der Mimik und Gestik. Anders als bei den Satirikern und Karikaturisten findet sich bei Füssli jedoch kein mehr oder weniger unterschwelliger Appell zum Mass-

⁴¹ Gert Schiff psychologisiert die Modedarstellungen. Er spricht von Verkörperungen von Triebenergien des Künstlers. Er arbeite seine Angst vor der dämonischen Frau bzw. vor der Dämonie der Frau schlechthin ab. Gert Schiff, *op. cit.*, p. 227f.

halten.⁴² Nicht nur auf der moralischen, auch auf der ästhetischen Ebene haben der exaltierte Ausdruck der Emotionen oder die Modeextravaganz keine negativen Auswirkungen für die Protagonistinnen im Werk Füssli. Ihr Verhalten führt weder zum materiellen und körperlichen Niedergang noch zur Perversion der Schönheit. Bei Füssli sind nicht die dargestellten Figuren grotesk, die offensichtliche Diskrepanz zwischen ihrem Anspruch und der Realität, sondern die Arbeit in ihrer Gesamtheit, indem inhaltliche und formale Normabweichungen und modale Brüche einkalkuliert werden.

Nach Meinung dieses Künstlers entscheidet sich ganz am Anfang des Schöpfungsakts, ob ein Werk Wirkkraft entfalten kann oder nicht. Für ihn ist Invention die wichtigste Phase beim Entstehen einer Zeichnung oder eines Gemäldes. Dabei kann und soll der Künstler durchaus nach dem Muster der „ars combinatoria“ vorgehen und die verschiedensten Versatzstücke, bereits gemachte künstlerische Erfindungen, nehmen und neu zusammenstellen.⁴³ Die allfällige Inkohärenz der Teile ist manchmal kalkuliert, manchmal einfach zugelassen. Auch seine Modebilder entwickelt Füssli im Sinne eines solchen Pasticcio, wobei er Figuren aus der Bildüberlieferung (Meisterwerke stehen fast gleichwertig neben Modeillustrationen) mit literarischen und mythologischen Stoffen und Alltagsbeobachtungen kombiniert. Da er im Genre der Modezeichnungen die narrativen Elemente nur andeutet, bewahren diese Frauen die verstörende Kraft des Vagen und Unbestimmten.⁴⁴ Der Sinn dieser Darstellungen ist – wie bei grotesken Repräsentationen allgemein –

42 Ein wichtiger Beitrag zur Modesatire ist Johann Georg Lichtenbergs Aufsatz: „Vom Hang zum Putz und von einigen sonderbaren Toiletten-Stücken“, in: Göttinger Taschen-Calender vom Jahr 1787, pp. 134-141.

43 Füssli Aphorismus Nr. 48 beginnt: „Invention in general ist he combination of the possible, the probable, or the known, in a mode that strikes with novelty.“ In: John Knowles, *op. cit.*, Bd. 3, p. 79.

44 Das Nichtbeachten narrativer Muster fällt auf, weil sich Füssli zumindest bei seinen Arbeiten nach literarischen Vorlagen meist an Horazens Motto „ut pictura poesis“ hielt und die Zeitkategorie ernst nahm.

nicht evident, auch kann man nicht auf bestehende Auslegungs- und Interpretationsmuster zurückgreifen. Die Modebilder Füsslis sind nicht nur wegen der Unbestimmtheit ihres Sinns als grotesk zu bezeichnen, sondern sie nehmen, indem sie gegen den guten Geschmack verstossen, ein weiteres Charakteristikum dieser ästhetischen Kategorie auf. Mittels der Groteske war es im 18. Jahrhundert möglich, sich gegen das Diktat des Dekorums aufzulehnen, das die Angemessenheit regelte und darüber entschied, an welchem Ort im Bild was erlaubt und was nicht erlaubt war.⁴⁵ Dadurch, dass Füssli einerseits seine Feen in modische Gewänder steckte und andererseits seine modisch gekleideten Alltagsfrauen zu männermordenden Bacchantinnen und Naturgottheiten machte, bekämpfte er die Gesetze des Dekorums. Gleichzeitig mischte er die verschiedensten Modi und Höhenlagen, das Ideal mit der Satire, das Heilige mit dem Derben – ein gestalterisches Prinzip, das schon sein grosses Vorbild Shakespeare anwandte. Um die Mischung möglichst effektiv zu machen, wertete er als Künstler das gemeinhin Niedere – die menschlichen Triebkräfte des Sexuellen und Skatologischen – auf und hebelte die klassische Kunsttheorie aus, die er als Professor an der Royal Academy mit einigen Abstrichen und Modifikationen vertrat. Für die Welt, die aus dem Lot geraten ist, kann man nach Ansicht Füsslis keine Analogien finden, wenn man sich an den guten Geschmack und das Prinzip des Dekorums hält. Das Ideal des Konsensus, der Unterordnung der Einzelteile unter das Ganze, liess sich für den Schweizer in London in Zeiten des Umbruchs nicht mehr aufrecht halten. Er ging so weit, die damals selbstverständliche Einheit von Urbild und Abbild bei der künstlerischen Gestaltung des Widersinnigen und Widersprüchlichen in Gesellschaft und Natur zu hinterfragen. Wer jedoch vermutet, dass durch die bizarre Mischung heterogener Elemente zwangsläufig ein chaotisches Gebilde entsteht, sieht sich in diesem besonderen Fall getäuscht. Die Einzeltei-

45 Vgl. Ekkehard Mai und Joachim Rees (Hrsg.), *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, Köln, 1998, pp. 53-60.

le vieler Modebilder Füsslis werden in einer schwebenden Balance gehalten, ohne dass man von einem in sich geschlossenen Ganzen sprechen kann.

Füssli hat darauf bestanden, als Maler nicht nur Geschichten zu illustrieren, sondern auch zu erfinden. In einem der wenigen Gemälde, die zu diesem Werkbereich gehören, ist das ansonsten nur angedeutete narrative Moment ausgeprägter. Das Bild trägt den Titel "The Ladies of Hastings",⁴⁶ eine Bezeichnung, die sich auf dem zeitgenössischen Rahmen findet. Da keine Quellen für das Werk vorliegen, wird es mit dem Mittel des Stilvergleichs, aber auch der Mode der drei Frauengestalten um 1800 datiert.⁴⁷ Der Titel scheint auf eine Lokalsage hinzudeuten, die es aber in Hastings und Umgebung nicht gibt. Hingegen findet sich im Volksglauben eine weit verbreitete Überlieferung, dass Schätze im Unwetter gehoben werden müssen. Dem Mann zu Füßen der Düne ist ein Spaten zugeordnet. Das genügt nicht, ihn als Schatzgräber zu identifizieren. Aber man muss sich bei diesem enigmatischen Bild an jedes kleine Detail halten. Füssli spielt mit den Konventionen bis sie in etwas Überraschendes, Ungesehenes umkippen. Dazu gehört auch die zweite männliche Gestalt, die nackt ist und in die Ferne deutet. Sie scheint einem Götterreigen entsprungen und will nicht zu den modisch gekleideten Damen passen, die ihre luftigen Gewänder in den Meeresbriesen spielen lassen. Aber gerade dadurch, dass mythologische Motive mit Beobachtetem und Erfahrenem, überirdische und irdische Sphäre vermischt werden, verwandeln sich die mondänen Frauen in Wallküren oder Hollen – Beobachtetes wird zur Vision. Neben dem Mittel der Inversion, Modells werden zu Sturmdämoninnen, weist auch die Perspektive darauf hin, dass Füssli in diesem Bild mit der Kategorie des Grottesken rechnet. Durch den

46 Gert Schiff, *op. cit.*, Kat. Nr. 927, p. 525.

47 In der "Gallery of Fashion" wurde 1797 eine Aquatintaradierung von Nicolaus von Heideloff publiziert, die als Anregung zu dieser Komposition gedient haben könnte, vgl. Frederick Antal, *Fuseli Studies*, London, 1956, S. 102 (mit Abb.).

Blickpunkt *de profundis*, die extreme Froschperspektive, wird nicht nur die Autorität der Zentralperspektive untergraben, beim Betrachter im Bild und vor dem Bild wird darüber hinaus ein alptraumartiges "Abhängigkeitsbewusstsein" geweckt, Schwindel macht sich breit.⁴⁸ Gemischt ist der Schrecken beim plötzlichen Anblick der modisch gekleideten, jedoch monumentalisierten Damen auch mit Schaulust und dem Lachen angesichts gebauschter Roben und flatternder Hüte und Bänder inmitten wilder Natur. Füssli wollte mit einem solchen Bild seine Mitmenschen nicht nur verblüffen, schockieren, aufrütteln, sondern sie auch mit dem Reich des Unbewussten, des Traums in Berührung bringen. Die Beunruhigung in diesem Bild geht von der Konfrontation der traumhaften Bereiche mit denen einer dominanten Welt aus, die als real empfunden werden. Einzelne Elemente aus einem konventionalisierten Zeichensystem werden derart miteinander verbunden, dass sie ihre Eindeutigkeit verlieren.⁴⁹ So scheinen einmal die Frauen oder der nackte Dämon, dann der Schatzgräber und schliesslich mehrere Figuren gleichzeitig der phantastisch traumhaften Sphäre anzugehören. Jedenfalls widersetzen sie sich einer zusammenhängenden Gesamtinterpretation, die von der Darstellung eines dynamisch narrativen Geschehens im Bild ausgehen will. Ein Bündel möglicher Geschichten lässt sich assoziieren, aber nur, wenn man nicht auf Systematisierung und Ordnungsbildung aus ist, sondern den Entwurf einer verkehrten Welt akzeptiert. Es ist eine Welt, in der das Bewusstsein für eine alles ergreifende Unsicherheit wach ist.⁵⁰ Als Grotesk wird hier ein irritierender Bewusstseinsakt verstanden, bei dem die Deutungserwartungen eines Subjekts angesichts eines an sich einfach scheinenden Sachverhalts

48 Vgl. Wilhelm Fraenger, *Formen des Komischen. Vorträge 1920-1921*, mit einem Nachwort und einem bibliographischen Anhang hrsg. von Michael Glasmeier, Dresden, 1995, p. 25.

49 Zur Nähe des Grotesken und des exotisch Fremden in der Doppelbedeutung von "strano" und "peregrino" vgl. David Summers, *op. cit.*, p. 28f.

50 Vgl. dazu Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 38.

enttäuscht werden und keine andere angemessene Deutungsweise zur Verfügung steht. Die Gestaltung des Grotesken bei Füssli ist nicht der Versuch, das Dämonische in der Welt zu beschwören und zu bannen, sondern im Gegenteil Ausdruck des Bemühens, mit den aufwühlenden und schöpferischen Kräften des Irrationalen und Hintergründigen Normsetzungen und Regelwerke in der gesellschaftlichen und künstlerischen Praxis aufzuweichen.

Abstract

During his lifetime and ever since, Henry Fuseli (born Johann Heinrich Füssli) has been a very ambiguous and controversial figure. Arbitrarily he took a position between neoclassicism and romanticism by mixing elements and ideas of both contradictory styles. The result was – not only in the eyes of his critics – an incoherent entity, characterized more or less pejoratively as gothic, bizarre or wild. In the 19th and 20th centuries some of his most famous works, such as *The Nightmare*, *The Three Witches* or *Percival Delivering Belisane* were considered to be grotesque, more specifically they were classified as “melodramatic grotesque”, or “half-horrible grotesque”, closely related to the notion of the sublime in the definition of Edmund Burke. Exploring the realm of the unconscious Fuseli also realized the parallels between the effects of dreams and the use and perception of wit. Bordering sometimes on the genre of caricature the artist was well acquainted with the double meaning of human behavior and appearance with its permanent potential for transformation and condensation. The grotesque in the work of this educated painter was mostly a means to free the artistic production and imagination from the boundaries of convention. His fashion drawings and paintings (over 150 items) – more than his works of literary subjects – should be characterized as grotesque, because he uses transgression, overflow and destabilization, by means of assembling and disassembling. These works were a decisive contribution towards a full-fledged aesthetic approach to the vague and indefinite, thereby violating the ideas of good taste.