Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 56 (1976-1977)

Heft: 2

Artikel: Die Farbe verhält sich wie der Mensch : zum Kunstkonzept von Josef Albers

Autor: Staber, Margrit

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-163187

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MARGIT STABER

Die Farbe verhält sich wie der Mensch

Zum Kunstkonzept von Josef Albers

Kurz nach seinem 88. Geburtstag ist Josef Albers am 29. März 1976 in Orange in Connecticut gestorben, nahe der Yale University in New Haven, an der er von 1950 bis 1960 die Kunstschule geleitet hatte. Er war Maler und Lehrer gewesen, seitdem er 1915 die Kunstakademie in Berlin mit dem Diplom als Kunsterzieher verlassen hatte: am Bauhaus in Dessau, wo er 1923 zum Bauhaus-Meister ernannt wurde, anschliessend in Weimar und bis zur Schliessung des Institutes 1933 in Berlin, von wo er direkt an das Black Mountain College in North Carolina berufen wurde, einer neu gegründeten, sehr fortschrittlichen Co-Education-School, bei der die bildnerische Erfahrung im Mittelpunkt des Lehrprogramms stand, und er das am Bauhaus entwickelte System des Vorkurses zu einer Art Studium Generale der Kunstpädagogik ausweiten konnte. Sein spezielles Fach in Yale hiess «Design and Color»; Lehraufträge führten ihn in den Nachkriegsjahren an viele amerikanische und südamerikanische Universitäten, 1953/54 und 1955 auch an die Hochschule für Gestaltung in Ulm.

Beide Disziplinen – die Kunst, die Kunstpädagogik – waren für Josef Albers eine unteilbare Einheit. Das im Frühjahr 1973 erschienene Portfolio «Formulation: Articulation[1]», ein Mappenwerk in zwei Teilen, seine letzte so umfangreiche graphische Arbeit, kann als Synthese, als Rekapitulation und Neuinterpretation seines Schaffens gelten. Keine vergleichbare Leistung findet sich bei vergleichbaren Künstlern seiner oder auch einer jüngeren Generation. Nur auf dem geistigen Hintergrund der von Albers vertretenen Konzeption war eine solche Systematisierung des schöpferischen Prozesses denkbar. Deshalb eignet sich die Auseinandersetzung mit diesem Portfolio, das durch viele didaktische Ausstellungen in amerikanischen und europäischen Museen bekannt wurde, ganz besonders, um den Stellenwert seines Schaffens, das nun abgeschlossen und produktiv bis ins hohe Alter vorliegt, im Horizont der Kunst unseres Jahrhunderts zu überprüfen.

Hier entfalten sich die Ideen, die Albers als Maler und in seinem graphischen Oeuvre über vierzig Jahre beschäftigt haben. Nach Skizzen, Fotos, Zeichnungen, fertigen und unfertigen Bildern, ergänzt durch neue Einfälle, veranschaulicht sich noch einmal seine Vorstellungswelt. Zu fast jedem Blatt schrieb er, der seine Werke oft mit erklärenden «Statements» versah, die Kommentare und brachte auch frühere Texte bei. Zwei Jahre waren nötig,

um die auf feinste Farbnuancierungen angewiesenen Siebdrucke (Silkscreens) herzustellen.

Picasso hat gegen Ende seines Lebens wieder und wieder das Thema «Le peintre et son modèle» dargestellt. Er malte und er zeichnete sich das Existenzproblem des Künstlers, das der schöpferischen Potenz, im Gleichnis von der Seele. Wenn Albers in hohem Alter mit derselben Hartnäckigkeit und Genauigkeit, mit der er während seiner langen Laufbahn die Grundlagen visueller Gestaltung erforschte, nun das Verhalten von Farben, Formen und Linien in der Fläche nochmals einer Prüfung unterzog, hatte er ein objektiveres Ziel vor Augen. Er stellte hier nicht das Existenzproblem des Künstlers zur Diskussion, sondern das der Kunst. Das heisst, er warf nicht nur die Frage auf, ob die Malerei als Ausdrucksform der Kunst heute noch genüge, sondern auch die, ob der von ihm vertretene konstruktive Elementarismus mehr bedeutete als eine Reminiszenz von klassischen Pionierleistungen der Moderne.

Das Werk keines anderen Künstlers dürfte im vergangenen Jahrzehnt – ausser vielleicht das von Picasso? – so häufig ausgestellt und besprochen worden sein wie das von Albers. Es war mehr noch in Europa der Fall als in den USA, und in Europa wiederum besonders in Deutschland, seiner ursprünglichen Heimat. Museumsleute von Rang und Kritiker liessen es sich nicht entgehen, sein Schaffen zu deuten.

Alle diese Texte, aber auch die Bücher über Albers, inbegriffen die grosse Monographie von Eugen Gomringer[2], enthalten Huldigungen an Albers sowie Theorien über Albers, kaum aber eine kritische Konfrontation mit den Parallelerscheinungen der künstlerischen Produktion und, daraus abgeleitet, eine Werkanalyse. Nie wurde das Verhältnis von Albers zur europäischen Avantgarde untersucht, mit der er während seiner Bauhaus-Jahre von 1920 bis 1933 in direktem Kontakt stand; und nie das zur amerikanischen Avantgarde.

Ohnehin vernachlässigte die amerikanische Kunstliteratur die Auseinandersetzung mit Albers in auffallendem Ausmass, sieht man ab von George Rickeys Kompendium über den «Constructivism[3]», das im grossen und ganzen eine Retrospektive der Ereignisse in Europa darstellt. Die doppelte Zuordnung von Albers heute – Europa und Amerika – müsste sich einerseits auf das Faktum stützen, dass sein Beitrag im Verhältnis zu den generationsgleichen Pionieren in West- und Osteuropa relativ spät liegt, sieht man ab von Glasbildern der zwanziger Jahre, als er neben Kandinsky, Klee, Schlemmer, Gropius, um nur diese zu nennen, am Bauhaus wirkte. Andererseits müsste das Faktum seiner wegbereitenden Funktion als Lehrender wie Schaffender auf der amerikanischen Kunstszene berücksichtigt werden.

Josef Albers kam 1933, als erster etablierter Bauhaus-Meister, nach den

USA. Mit den Glasbildern im sogenannten «Thermometer-Stil» hatte er in den zwanziger Jahren erstmals unmissverständlich seine eigene Sprache formuliert. Von Glas-Assemblagen aus zusammengesuchten Flaschenscherben und Scheiben war er zu Glasbildern weitergegangen, die an das Formgefüge gegebener Gegenstände, etwa einer Häuserreihe, erinnern mögen. Schliesslich entstanden, durch Sandstrahl und Überfangglas der (meistens opaken) Glasplatte ausgraviert, reine, aus dem Rhythmus von Farben und Formen existierende Bildstrukturen. Systematisierung, Elementarisierung und Objektivierung als die Wesenselemente seiner Kunst, sind in der Reihe dieser Glasbilder für seine spätere Arbeit vorgeprägt, insbesondere die in Europa in Resopal (in Amerika in Formica) geschnittenen grafischen Konstruktionen.

Das erste Jahrzehnt in den USA erwies sich für ihn als eine Experimentierzeit für alle seine bisherigen gestalterischen Versuche. In den Bergen von Black Mountain in North Carolina erwies es sich als aussichtslos, an weitere sandgeblasene Glasbilder zu denken. Das in Berlin abgebrochene Studium der «Violinschlüssel»-Varianten gewann erneutes Interesse und führte zu neuem «farblosem» Malen in neutralen Grautönen plus Weiss und Schwarz. Albers wandte sich einer linearen und flächig-illusionistischen Kombinatorik zu, die ihn zunächst mehr beschäftigte als die Auseinandersetzung mit der Farbe, die dann in dem 1949 begonnenen Zyklus «Homage to the Square» – den er später «Homage to Color» nannte – zu einer bis an sein Lebensende unerschöpflichen Instrumentierung führte.

Albers brauchte lange, um sich in seiner Wahlheimat Amerika als Künstler durchzusetzen; zuerst akzeptierte man seinen pädagogischen Einfluss; viele amerikanische Künstler rühmen sich, seine Schüler am Black Mountain College oder in Yale gewesen zu sein. Kunstfakultäten besuchten das Black Mountain College, um die Resultate seiner Lehre zu sehen. Als ihm schliesslich die Rolle eines der grossen alten Männer der konstruktiven Kunst zufiel, schloss das nicht ohne weiteres seine Anerkennung als Ideenspender der amerikanischen Nachkriegskunst mit ein. Als freilich die Op Art auf den Plan trat, wurde Albers als einer ihrer Ahnherren beansprucht. Da aber wehrte er sich und wies das ihm «unterschobene Kind» zurück. Er schrieb 1965, im Jahr der vom Museum of Modern Art in New York veranstalteten Ausstellung «The Responsive Eye», einen Text, um seinen Standpunkt darzulegen. Darin heisst es: «To distinguish art as optical is just as meaningless as to call music acoustical or sculpture haptic . . . Only when the painter makes the spectator see more than the painter (physically) has presented will he produce perceptual (psychological) effects. And only when our minds are directed through appropriate juxtaposition (combination) and constellation (placements) of color and shape will we sense their relatedness and mutual actions; then to see art will become a creative act[4].»

Es ist schwer, den Einfluss von Albers auf andere Künstler und Tendenzen nachzuweisen, weil dieser Einfluss sich nicht auf formale Übertragungen, sondern auf die Methodenlehre und experimentelle Lernprozesse bezog, auf ein kontrolliertes elementares ästhetisches Training. Dennoch sind die Anregungen, die andere aus seinem Werk gezogen haben, offensichtlich. Die über zweihundert Farbstudien in der Beispielsammlung «Interaction of Color» (1963)[5] waren die Demonstration seiner pädagogischen Methode anhand von Schülerarbeiten, bezogen auf das Verhalten von Farben. Die 66 Faltbogen von «Formulation: Articulation» zeigen die Umsetzung der Methode in ästhetische Tatbestände, angewendet auf die ganze thematische Breite seines Werkes: wie Albers selbst sagte, «the book aims at Art itself».

Ohne Rücksicht auf Chronologie, oft ohne Datierung, ordnen sich die Beispiele des Portfolios nach den Vorstellungen von Albers zu einer Art von musikalischer Sequenz, die den potentiellen Betrachter auf einen bestimmten Wahrnehmungs- und Empfindungsrhythmus einstimmen soll. Das entspricht seiner Meinung über die Zeitlosigkeit seiner Kunst, die sich allen historischen Zuordnungen entziehe. Deshalb auch hat Albers diesbezügliche Forschungsobjekte nie ermutigt. Es kommt hinzu, dass die Darstellungen aus den ursprünglichen Bezügen ihrer Zugehörigkeit zur Malerei, zur Grafik, und damit zu verschiedenartigen Realisationsprozessen, herausgenommen wurden. Nun stehen sie alle in demselben Medium der Serigrafie, in demselben Format von 51 cm Breite zu 38 cm Höhe, auf demselben weissen Papiergrund mit derselben matten Oberflächentextur.

Albers unterwarf damit den an und für sich schon strengen Reduktionscharakter seines Werkes einer zusätzlichen Vereinfachung und Vereinheitlichung. Er fasste Bilder und Grafiken, Holzschnitte, Lithos und Gravuren in Resopal, in einer einzigen neutralisierenden Wahrnehmungsebene zusammen. Materielle Beschaffenheit des Kunstobjektes und Massstab der originalen Vorlage wurden bedeutungslos.

Immer schon hatte für Albers das Gestaltungsmaterial nur instrumentalen Charakter ohne eigenen Aussagewert besessen, und dies trotz der perfekten Technik und der exakten Herstellung, die er allen seinen Lösungen nach langwierigen Studien und Proben zukommen liess. Im Einheitsmedium der Serigrafie abstrahiert sich der Kern seiner Ideen über Farbe, Farbräume, Farbaktionen, Farbereignisse, über Linear- und Volumenbildungen. Es sind Grundideen visueller Gestaltung, wobei geometrische Strukturen die gesetzmässige Ordnung der visuellen Erscheinung regeln. In diesem Sinn kann das Werk von Albers tatsächlich eine Art von Zeitlosigkeit beanspruchen, die es den Strömungen und Gegenströmungen der Kunstentwicklung und dem damit verbundenen Wechsel der Sensibilität enthebt. Die Hervorbringung von Albers scheint somit auch dem Zeitstil entrückt. Dem entspricht ein für sein

Werk typisches Merkmal, nämlich jenes, dass seine Ideen, wenn sie einmal fixiert sind, ihre grundsätzliche Disposition beibehalten.

Indem Albers Lösungsvarianten von Thema zu Thema und innerhalb eines Themas nebeneinanderstellte, und auch auf fortlaufenden Seiten weiterführte, teilt sich in dem Portfolio dieser merkwürdige Doppelsinn (ambiguity) in seinem Schaffen deutlicher als je zuvor dem Betrachter mit: die unbegrenzte Variationsmöglichkeit einer Bildidee ist gekoppelt mit der Unveränderlichkeit der Grundstruktur dieser Bildidee. Früher schon sprach Albers von einer «einfachen Vielheit», als Folge des von ihm angewandten Gestaltungsprinzipes: eine niedrige Zahl von einfachen Elementen verbindet sich mit einem hohen Kombinationswert und führt zu jenen komplexen Wahrnehmungsfeldern, als die sich seine auf den ersten Blick so gestaltungskarg anmutenden Bildtafeln und grafischen Konfigurationen bei näherer Betrachtung entpuppen. Die kombinatorische Komplexität, wie sie im Schaffen von Albers enthalten ist, machen denn auch Künstler seiner Konzeption für die Informationsästhetik mit ihren statistischen Methoden so besonders interessant.

Am eindrücklichsten – auch am ausführlichsten – demonstrierte Albers die Differenzierungstechnik seines bildnerischen Denkens in den Beispielen aus dem Zyklus «Homage to the Square»: Wechsel des Farbklimas, gewonnen aus einem immer gleichen Formschema der geometrisch ineinander gelagerten, vom Zentrum aus grösser werdenden Quadratflächen, in drei oder vier Farbstufen, symmetrisch mit der Vertikalachse, asymmetrisch mit der Horizontalachse, so dass sich keine echte Perspektive einstellt. Allein die Eigenwirkung und die Gegenwirkung der homogen aneinanderstossenden ebenen Farbflächen erzeugen die Bildbewegung, die Bildtiefe, scheinbare Verdichtungen, Überstrahlungen, Überlagerungen, Durchdringungen. Albers' Farbuntersuchung, die empirische Verhaltensforschung der Farbe war, trifft sich mit den Überlegungen von Paul Klee zum Problem der Dimensionalität der Farbe. Wie Albers hat Klee seine experimentell gewonnene Erfahrung in seiner pädagogischen Lehre und als Mittel seiner Malerei gebraucht.

Die Nuancierung in den Verhaltensweisen der Bildmittel zeigt sich auch in den anderen, in dem Portfolio vereinten und durchgespielten Themen, vor allem auch den der Grafik entnommenen linear-illusionistischen Kompositionen aus der Serie der «Transformations of a Schema» (1948–1952) und der «Structural Constellations» (seit 1950). Anstatt Farbaktion die Linearaktion; anstatt «Interaction of Color» die «Interaktion der Linie»; immer Täuschungsmanöver über faktisch Vorhandenes und optisch Wahrnehmbares.

Mit der sich verändernden Lesart einer Komposition ergeben sich auch ein Bedeutungswandel, eine andere emotionale Qualität, andere Assoziationen. Josef Albers: «I think art parallels life: it is not a report on nature or an

intimate disclosure of inner secrets. Color, in my opinion, behaves like man – in two distinct ways: first in self-realization and then in the realization of relationships with others. In my paintings I have often tried to make the two polarities meet – independence and interdependence, as, for instance, in Pompeian art. There's a certain red the Pompeians used that speaks in both these ways, first in its relation to other colors around it, and then as it appears alone, keeping its own face. In other words, one must perform both being an individual and being a member of society. That's the parallel. I handled colors as man should behave. With trained and sensitive eyes, you can recognize this double behavior of color. And from all this, you may conclude that I consider ethics and aesthetics as one.» (From Katharine Kuh: The Artist's Voice, 1962[6].)

Ganz bewusst manipulierte Albers die psychischen Wirkungskräfte der Farbe, ihren affektiven Charakter, den Wechsel in der Identität. In der Auseinandersetzung mit der Relativität der Farbwahrnehmung entwickelte Albers denn auch Ideen über Farbe, die Erfindungen über Farbe sind. Damit verliess er den statischen Charakter der anderen, von ihm durchgeprobten Themen. Eine zeitliche Abgrenzung wird möglich: seine «Squares» der sechziger Jahre können nicht die der fünfziger Jahre sein. Andererseits enthalten neue Lösungen oft auch Rückgriffe auf frühere (Farbstimmungen). Albers zeigte auch Versuche, aus dem formalen Schema durch zusätzlich eingefügte Ebenen auszubrechen, um dadurch die Farbaktion noch zu intensivieren. Die klassische Einfachheit der ursprünglichen «Squares» bleibt jedoch unübertroffen. Besondere Liebe galt der Variation in Grau: der Interpretation von Grau als Farbe in warmen und kalten Tönen.

Sein Wunsch, sich und sein Werk ausserhalb der Kunstgeschichte zu stellen, erfüllt sich auf der Ebene von stilistischen und formalen Vergleichen: der Albers der dreissiger Jahre oder der Albers der siebziger Jahre stehen allein da, ausserhalb aller Gruppierungen und ausserhalb einer die Erscheinungsformen der Kunst verbindenden Begriffsbildung. Ist er ein Konstruktivist? Gehört er zur konkreten Kunst? Ist er ein Vorläufer der Op Art? Kann man ihn als Vertreter des Hard Edge bezeichnen? Ist er ein Colorfield-Maler? Könnte man ihn generalisierend einen geometrischen Maler europäischer Herkunft nennen? Alle diese Klassierungen stimmen und sind gleichzeitig falsch.

Auf einer tiefer liegenden Verständnisebene aber kann die historische Parallele gezogen werden. Denn Kunst erklärt und bestätigt sich immer auch im Verhältnis zur Kunst zuvor, zur Kunst der gleichen Zeit und zur Kunst darnach. Auch Albers gehört in eine Kontinuität schöpferischen Denkens. Wenn wir die visuellen Grundmodelle, die er in so vielen Jahren erarbeitet hat, in Beziehung setzen zu den verschiedenen Entwicklungstendenzen des gegen-

wärtigen Kunstschaffens, dann stellen wir fest, dass dem fundamentalen Charakter seines Werkes auch ein fundamentaler Einfluss entspricht, und das insbesonders, wenn wir an die Suche nach dem Selbstverständnis unter den amerikanischen Künstlern denken. Was Albers uns lehrt, ist die Relativität der Wahrnehmung; er entspricht damit einer Hauptforderung amerikanischer Künstler in den sechziger Jahren und siebziger Jahren, nämlich der, Kunst sei von jenen absolutistischen Prämissen zu befreien, die man der modernen Kunst im allgemeinen und der konstruktiven Kunst im besonderen zuschrieb. Vor allem im Bereich der Hard-Edge-Malerei wurden die scheinbar starren Kompositionsprinzipien der konstruktiven europäischen Kunst in Zweifel gezogen. Mondrian war ein beliebtes Angriffsziel dieser kunstphilosophischen und kunsttheoretischen Emanzipationsbestrebungen, ausgerechnet er, der so gern in New York lebte und aus den Anregungen, die die neue Umwelt ihm bot, die Impulse für freiere Bildbaukonzepte und eine Bilddynamisierung durch Farbdynamisierung schöpfte, wie sie später in der amerikanischen Farbfeld-Malerei ihren Niederschlag fanden.

Albers hat sich nicht darüber geäussert, auf welche Weise seine Erfahrungen als Künstler vom Erlebnis Amerika betroffen worden sind. Wir müssen die Antwort seinem Werk entnehmen. Auch er wurde freier, er fand sich selbst. Seine Hypothese über die alternative Lesbarkeit, die intellektuelle und emotionale Vieldeutigkeit seiner Bilder, impliziert ja auch die Relativität in der formalen Gestaltung: Symmetrien, die Fixierung von Bildgewichten, jegliche Art von Kompositionsschemata, werden für ihn zu relativen Grössen in bezug auf die Bildaktion, die er auszulösen gedenkt. Deshalb müsste man in Amerika sein Konzept als Bestätigung der eigenen Absichten verstehen. Wenn auf sein Werk eine Definition passt, so ist es die einer funktionalen Ästhetik. A-historischer als Albers es tat, kann ein Künstler kaum denken und handeln. Bemerkenswert ist jedoch die Tatsache, dass es ihm gerade dank dieser offenen Konzeption gelang, eine strenge Systematik in der Bildorganisation mit emotionaler Freiheit in der ästhetischen Ausdeutung des Prinzipes zu verknüpfen.

Die undoktrinäre Selbstbehauptung des Kunstwerkes als ein eigengesetzliches Objekt bestimmt das amerikanische Kunstschaffen in vielen Aspekten. Man kann das im Hard Edge, in der Pop Art, in der Konzept-Kunst, im Neuen Realismus finden. Kunst als eine alternative Wahrnehmungsmöglichkeit, die den Betrachter sensibilisiert und ihm die Entscheidung abfordert, sich auf die eine oder andere Weise zu engagieren – das scheint einem Grundbedürfnis unserer heutigen pluralistischen künstlerischen Produktion zu entsprechen. Albers hat diese Selbstbehauptung der Kunst über vierzig Jahre Schritt für Schritt in seinem Schaffen auf seine Weise manifestiert.

[1] Josef Albers, Formulation: Articulation. Harry N. Abrams Inc., New York, and Ives-Sillman Inc., New Haven. Zweiteiliges Portfolio, 127 Drucke, auf je 33 Doppelseiten. Kommentare von Josef Albers. – [2] Josef Albers, George Wittenborn Inc., New York 1968, herausgegeben von Eugen Gomringer. Deutsche Ausgabe: Josef Keller Verlag, Starnberg 1968. – [3] George Rickey, Constructivism, Origins and Evolution. George Braziller, New York 1967. – [4] Josef Albers, Op Art and/or Perceptual Effects. Yale Scientific Magazine, November 1965. – [5] Josef Albers, Interaction of Color. Yale University Press, New Haven 1963. Deutsche Ausgabe (Die Wechselbeziehung der Farbe): Josef Keller Verlag, Starnberg 1973. – [6] Zitiert nach den Erläuterungen von Josef Albers in «Formulation: Articulation», Teil II/17.

JEAN STAROBINSKI

Die Vision der Schläferin

Über J. H. Füsslis «Der Nachtmahr»

Ein Aphorismus des Schweizer Malers, Dichters und Kunstschriftstellers Johann Heinrich Füssli (1741–1825) beginnt mit den Worten: «Eine der am wenigsten erforschten Regionen der Kunst sind Träume und das, was man die Personifikation von Empfindungen nennen könnte.» Es ist die einzige Äusserung über den Traum in Füsslis schriftlichem Nachlass. Immerhin hat sie Genauigkeitswert, wenn sie auch nicht dazu bestimmt war, Füsslis Werk zu rechtfertigen, sondern sich lobend auf einen berühmten Stich, *Das Gerippe* von Agostino Veneziano, bezog.

Man denkt sogleich an den *Nachtmahr* (The Nightmare, 1782), das berühmteste Gemälde Füsslis: es stellt einen Angsttraum dar, und es gibt direkt seine Trauminspiration zu erkennen, denn es schliesst die Schlafende und ihren Traum ein. Wir sehen die Schläferin, und wir sehen gleichzeitig, was sie in ihrem Schlaf «sieht». Der Maler hat sich hier im wörtlichsten Sinne die Sehergabe zugeschrieben.

Bilder von Schlafenden oder phantastische Szenen, die trauminspiriert sein könnten, sind in der Kunst nicht selten. Viel weniger häufig sieht man Darstellungen des Schlafenden mit seinen Visionen. Man kann ein solches Verfahren als eine vollkommene *Objektivierung* auffassen: alles wird gezeigt,