Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 56 (1976-1977)
Heft: 2

Artikel: Die Vision der Schläferin : über J.H. Füsslis "Der Nachtmahr"
Autor: Starobinski, Jean
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-163188

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: 15.07.2025

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

[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,

alles wird sichtbar gemacht. Es ist wie die Erzählung eines Traums, den ein anderer geträumt hat, eine Erzählung, die zugleich dem Träumenden und seinen mehr oder weniger deutlich empfundenen Visionen Form und Namen gibt. Der Maler hält den Traum einer Drittperson auf der Leinwand fest. Übt die Kunst des Malers jedoch genügend Wirkungskraft aus, so gerät das Gefühl der Objektivierung ins Schwanken: es ist nicht mehr nur das Porträt eines schlafenden *anderen* mit dem Abbild seiner Träume. Es ist ja auch ein Traum des Malers, in dem eine Schlafende und der sie quälende Schrecken erscheint: ein für den Künstler und den sich in das Bild versetzenden Betrachter zugleich beängstigendes und lustvolles Schauspiel.

Gewiss, die junge Schläferin ist offenbar die träumende Person, und das Bild lässt sich zuerst als die Verkörperung der masochistischen Ängste, die die Schlafende empfindet, deuten. Sobald wir uns aber bewusst sind, dass auch der Maler der Träumer ist und dass wir als willige Betrachter uns zu seinen Komplizen gemacht haben, können wir nicht mehr den tiefen Sadismus verkennen, mit dem hier diese Frauengestalt behandelt wird. Die Frage: *wer träumt?* ist somit selbst in ihrer Unentschiedenheit wichtig, denn der eigentliche Sinn des Bildes schwankt zwischen *Angst empfinden* und *Angst machen*, zwischen der *Vision* des Schreckens und dem *Voyeurismus*, der sich am Anblick der gequälten Schläferin weidet. Mit Füssli beginnt eine Epoche der Kunst, in der die dargestellte Figur, die Anekdote, gebieterisch und klar auf das dem Künstler eigene Bewusstsein zurückweist. Die auf die Leinwand gezeichnete Dramaturgie ist laut Füssli eine «Personifizierung des (sadistischen) Empfindens des Malers durch die Personifizierung des (masochistischen) Empfindens» der Zentralfigur der Schläferin.

Ist hier also alles auf die einzige Quelle der Empfindung zurückzuführen? Man könnte sich allerdings ebensogut eine Deutung des *Nachtmahrs* von Füssli vorstellen, die sich nicht auf die Phantasie oder die vorausgesetzten «Empfindungen» Füsslis stützt, sondern auf das, was die literarische und medizinische Tradition über den Alptraum *aussagt*. Füssli, der ein Theologiestudium absolviert hatte, verfügte über eine ausgezeichnete klassische Bildung: er las Latein und Griechisch fliessend. Seine Zeichnungen zu den Werken Homers sind oft mit dem Zitat der sie inspirierenden Stelle versehen. Und Verse der *Ilias* oder *Odyssee* sind nicht nur auf den Illustrationen zu Homer zu finden. Eine merkwürdige Zeichnung von 1810 – *Der Alp* – stellt zwei nackte, auf einem Bett halb ausgestreckte Frauen dar. Die eine, im Hintergrund, schläft. Die andere, im Vordergrund, stützt sich auf den linken Arm und führt die rechte Hand an ihre Brust, als wollte sie sich von etwas Bedrückendem befreien: das Gesicht hat einen leidenden Ausdruck. Durch das offene Fenster sieht man einen phantastischen Reiter, über sein Pferd gebeugt, wie um es voranzupeitschen, im Galopp durch die Lüfte stürmen.

Der Alptraum ist gerade verschwunden. Unten auf der Zeichnung steht, von Füsslis Hand, der Vers 496 aus dem zehnten Gesang der *Ilias:*

«*Und schwer atmet' er auf: ein schrecklicher Traum zu dem Haupte.*»

Der Text steht in keiner direkten Beziehung zu den dargestellten Figuren, beschreibt aber das erlebte Ereignis: das röchelnde Atmen, die Gegenwart des bösen Traums, der über dem Haupte schwebt. Pferd und Reiter, die wir im Augenblick ihres Davonstürmens durch die Lüfte erblicken, begegnen uns wieder – dieses Mal direkt vor uns – im *Nachtmahr*. Sind sie nicht (unabhängig von ihrer homerischen Anspielung) das genaue Abbild dessen, was die Tradition über den Inkubus, den Ephialtes, den Alp oder Mahr (englisch *Nightmare*) erzählt? Alles in ihnen stimmt mit der Legende überein. Der «Nachtmahr» ist eine männliche oder weibliche, übernatürliche Kreatur, die mit all ihren Kräften auf die Brust des Schlafenden drückt und ihn zu ersticken droht. Die Formen, die man ihm zuschreibt, sind zahlreich: Katze, Affe, Vogel, Dämon usw. Dem Bilde Füsslis sind vorbereitende Skizzen vorausgegangen, und es wurde in mehreren Versionen ausgeführt: der Inkubus erscheint darin zwar in verschiedenen Formen, aber diese halten sich immer innerhalb der Grenzen dessen, was die Legende vorschreibt. Was das Pferd anbetrifft, so weist alles in den Traditionen auf es hin, denn der nächtliche, übernatürliche Besucher kommt von weit her und durchfliegt die Lüfte auf einem Fabelross, bevor er sich auf sein Opfer presst. Hier spielt auch noch ein linguistisches Missverständnis mit: im Englischen hat sich im «Volksmund» sehr rasch die Verwechslung zwischen dem Wort *mare*, das die dämonische Kreatur bezeichnet, und dem gleichlautenden *mare* für die Stute eingebürgert. Um dem malerischen Ausdruck mehr Klarheit zu verschaffen, scheint Füssli sich entschlossen zu haben, beide Formen dieser linguistischen Pseudoeinheit nebeneinander «bildlich» in Erscheinung treten zu lassen. Der Pferdekopf fehlt zwar auf einer der vorbereitenden Skizzen, aber auf dem 1783 ausgestellten Bild und seinen späteren Fassungen ist er deutlich zu sehen, als sollte das Wort «night*mare*» in allen seinen Sinngebungen anschaulich dargestellt sein. Die wörtliche Bedeutung von «nightmare» ist also in seiner Weitschweifigkeit und in seiner Zweideutigkeit bildlich übersetzt worden. Man wäre versucht zu behaupten, Füssli habe überhaupt keinen besonderen Traum darstellen wollen, sondern sei allein darum bemüht gewesen, ein vollständiges Bild der *Wortbedeutung* des «nightmare» zu entwickeln: also eine ins Visuelle transponierte Wortdefinition. Diese Definition ist ausserdem auch gleichzeitig die der übernatürlichen Legende (an die Füssli keinen Augenblick glaubt) und die der Medizin. Im Laufe einer langen wissenschaftlichen Tradition, die von der Antike bis zu Robert Whytt geht, haben sich die Ärzte die Ursachen jenes beklemmenden Erstickungsgefühls auf der

Brust zu erklären versucht, das manchmal Schlafende befällt, vor allem, wenn sie auf dem Rücken liegen. Handelt es sich um einen Blutandrang in den Gehirnventrikeln, um eine «Blutstauung in der Stirnhöhle» oder um den «Druck eines zu vollen Magens»? Ist es ein Leiden, das häufiger bei Hypochondern auftritt? Ist es vielleicht eine Art von Epilepsie? Auf jeden Fall sind die Ärzte überzeugt, dass die Figur des Dämons von der Phantasie erfunden wurde, um ein rein physisches Druckphänomen zu erklären. Füssli scheint diese widersprüchlichen Gegebenheiten in einer bildlichen Synthese illustriert haben zu wollen: die Rückenlage, der nach hinten geneigte Kopf, in dem sich das Blut andrängen könnte, der hockende Unhold in Form eines riesengrossen Herzens – das alles ist dazu angetan, die rationale Theorie zu befriedigen. Auch die Körperfülle der jungen Frau bestätigt das, was man bei Robert Whytt nachlesen kann: «Man muss gestehen, dass die Vollblütigkeit, die den Kreislauf in den Lungen erschwert, dazu beitragen kann, den Druck auf die Brust im Alptraum zu erwirken oder ihn wenigstens zu verstärken. Vielleicht empfinden gerade deshalb junge Frauen, die viel Blut haben, häufig dieses Unbehagen.» Und schliesslich drücken die so deutlichen Bilder des Unholds und vor allem des Pferdes, das wie eine Lichtquelle wirkt, die Schärfe und Lebhaftigkeit aus, die alle Autoren jenen Schreckensvisionen des ersten Schlafes zuschreiben.

Diesem Bild ist also vor seinem Entstehen viel *Geschriebenes* vorausgegangen, um den bewussten Gedanken des Malers zu leiten. Man gewinnt den Eindruck, er sei einer verbalen Anregung gefolgt und erwarte auf seine bildliche Darstellung hin wiederum ein lyrisches Echo. Das gemalte Werk in seiner ganzen sichtbaren Kraft ist nur eine wirkungsvolle Zwischenphase und verleiht einem alten Wort die unmittelbare Figur, die es ihm ermöglicht, ein neues Wort zu erwecken: das Bild ist ein Phantasieabschnitt in einer Kette von *geschriebenen* Aufzeichnungen oder Gedichten.

Liegt hier wirklich nur die *Illustration* eines Begriffs vor, wie er sich der an die volkstümliche Phantasie gebundenen Legende darbietet und wie er in seiner medizinischen Fassung erscheint? Warum sollte die Darstellung eines Traums – in Dichtung oder Malerei – den Leser oder Betrachter nicht vollends zu überzeugen vermögen? Dann handelte es sich nämlich nicht mehr um eine blosse Definition oder um eine auslegende Erklärung, sondern es wäre gemäss der klassischen Terminologie eine *Imitatio*, eine Nachbildung. Ein gut «nachgeahmter» Traum – selbst wenn er zuvor nie geträumt wurde – vermittelt dem Betrachter das Gefühl des «*déjà vu*», der traumgemässen Wahrhaftigkeit, der Glaubwürdigkeit in der Begegnung mit dem Unwirklichen. Da spielt es keine Rolle, ob der Maler oder Dichter ein «eigenes» Erlebnis wiedergibt, oder ob er sich damit begnügt, einen literarischen Archetypus, der übrigens einem *Traumtypus* entsprechen könnte, geschickt dar-

zustellen. Hauptsache ist, dass er nicht als ein blosses Sinnbild, sondern als eine «erlebte» Szene erscheint.

Für den, der das Bild Füsslis betrachtet, unterliegt es keinem Zweifel, dass die Lage des Kopfes und der Arme, die entspannte Haltung der Hand bei der Schlafenden eine Unbeweglichkeit im höchsten Grade bezeugen: sie ist wehrlos dem übernatürlichen Besucher ausgeliefert. Kaum ein Betrachter wird nicht darin den so häufigen Traum des ohnmächtigen Schreckens erkennen, der hier wie von aussen her nachgebildet erscheint. Man wird in Füsslis Darstellung den eigenen erlebten Schrecken wiederfinden – allerdings mit dem wichtigen Unterschied der *Veräusserlichung*, die das einst ohne Möglichkeit des Abstandes Erlebte zu einem Schauspiel macht. Für den Amateur-Psychoanalytiker – und wer ist es heutzutage nicht? – zeichnet sich Füsslis Experiment in seiner Glaubwürdigkeit durch bessere Beweise aus. Der dreieckige Schlitz des Vorhangs, der brutal vordringende Pferdekopf mit den gespitzten Ohren, die auf dem Toilettentisch stehenden Dosen und Flaschen, die merkwürdige Form des langen, runden Kissens mit der herausquellenden Quaste, die vor dem Bett abgestreiften Schuhe (in der Vorskizze), die roten Flecken auf dem Fussboden, für die es keine Erklärung gibt, das zerrissene Aussehen des Lakens neben dem abfallenden rechten Arm, der mit dem Daumen in seinen grossen Mund fahrende Inkubus – welch eine Anzahl eindeutiger «Symbole», die so trefflich auf die hingestreckte Lage der Schlafenden passen! Da sollte es nicht schwerfallen, den Vorstellungen Freuds und Jones' zu folgen und den Inhalt dieses Traums als die angstgequälte Befriedigung eines inzestuösen Wunsches zu deuten: der Inkubus nimmt eine immer schrecklichere Gestalt an, je stärker das Bemühen ist, den Wunsch zu verdrängen. Was hier geschieht, lässt also vermuten, dass das Verdrängte sich ein unangenehmes Schlafgefühl oder einen «Gedanken» zunutze macht, um sich das Recht auf Ausdruck zu verschaffen. «Je intensiver und zwingender der Anteil der Gefühle des Unbehagens in den Traumgedanken ist, desto mehr werden die am stärksten verdrängten Wunschregungen in Erscheinung zu treten versuchen, denn das Unbehagen, das sie vorfinden und das sie sonst von selbst hervorrufen müssten, verhilft ihnen entscheidend dazu, sich mit aller Kraft in die Welt der Vorstellung vorzudrängen» (S. Freud, *Traumdeutung*, Kapitel VI, VIII). Warum sollte man da noch zögern? Könnte man nicht sogar behaupten, die von Füssli dargestellte Szene sei das Bild eines Inzestwunsches mit Verlagerung der Vaterfigur in die des Inkubus und des Pferdes und Kontaktverschiebung (Wunsch-Furcht) auf die Brustzone? Und wenn wir schon bei Ödipus sind – wozu auf halbem Wege stehenbleiben? An «Material» mangelt es im zeichnerischen Werke Füsslis keinesfalls. Man betrachte zum Beispiel jene am Ende des römischen Aufenthalts (1778) entstandene Zeichnung (im Besitz des Kunsthauses in Zürich), die den «von der

Grösse der Ruinen des Altertums bewegten Künstler» darstellt: der Künstler sitzt, die Stirn in die Hand gestützt, neben dem Sockel, auf dem sich ein riesenhafter Fuss – das einzige Überbleibsel einer verschwundenen Statue – befindet. Etwas weiter oben steht vor der aus gigantischen Blöcken errichteten Mauer, die den Hintergrund bildet, ein zweiter Sockel, der die eine Hand der Statue mit erhobenem Daumen und Zeigefinger trägt. Die rechte Hand des Künstlers ruht auf dem zerbrochenen Fuss. Oidipus, Schwellfuss, Riesenfuss: es ist leicht, diese Assoziationen zu deuten. Und schliesslich heisst «Füssli» ja gerade im alemannischen Dialekt – der Muttersprache des Malers – «kleiner Fuss». Die Versuchung, eine Beziehung zwischen dem *Bild* des «Riesenfusses» und dem *Wort* «Füssli» herzustellen, ist fast unwiderstehlich. Allerdings wäre es durchaus nicht abwegig, eine Verwandtschaft zwischen dem Vaterbild und der Inschrift von der «Grösse des Altertums» festzuhalten: stellt man Vergleiche an (wie zum Beispiel mit der Kunst eines Michelangelos), so ist man eben nicht mehr als ein Künstler «auf kleinem Fuss». Und der ausserordentlich betonte Stolz Füsslis, für den es viele Beweise gibt, wäre da wohl ein typisches Kompensationsphänomen. Finden wir in diesem Unwürdigkeitsgefühl (oder Kleinheitsgefühl) und in dieser narzisstischen Kompensation ausserdem nicht auch einen der Schlüssel zu jener dimensionalen Unbeständigkeit, die im Werke Füsslis so auffällig ist? Es fehlt dort nicht an Riesengestalten, aber man findet ebensoviele winzige, gnomen- oder elfenhafte Figuren. (Füssli selbst war von sehr kleinem Wuchs.)

Nur sind die Bilder, die man zur Bekräftigung dieser sinnreichen Theorie anführen wollte – unter anderen «Der Traum des Hirten» –, im Wesen ihrer Struktur von literarischen Texten diktiert worden, deren Angaben Füssli getreu abgebildet hat: da ist dann Milton (oder in anderen Fällen Shakespeare) für die dimensionale Ungleichheit verantwortlich.

Die Phantasie des Malers ist dem lyrischen Text untergeordnet, der im voraus bereits aussagt, was wir mit dem Unterbewusstsein des Malers in Beziehung zu bringen glaubten. Welchen Anteil hat da der Maler? Ihm bleibt die Auswahl des Themas aus dem Register der Literatur, das heisst aus einer Gesamtheit, die ihm genügend Stoff zur Auslese seiner Gedanken- und Empfindungsverlagerungen bietet. Ausserdem bleibt ihm trotz der «vorgeschriegenen Figuren» die breite Skala der persönlichen Interpretation. Zweifellos hat Füssli die Trümmer der Riesenstandbilder nicht frei erfunden; sie sind keine Produkte seiner Phantasie: aber die, die er beobachtet hat, haben seine besondere Aufmerksamkeit festgehalten. Bei Füssli stützt sich die Eingebung auf vorher existierende kulturelle Gegenstände, die sie ableitend ausarbeitet; seine Zeichnungen und Gemälde sind (bis auf wenige Ausnahmen) der Nachklang einer *Lektüre* und keine von Grund aus originellen Schöpfungen. Wenn

wir Füsslis Werk zu analysieren versuchen, müssen wir uns immer wieder fragen, was im Wesentlichen zu ihm gehört und was in den Bereich des von ihm interpretierten literarischen Stoffes fällt. Hier hat sich eine unentwirrbare Zusammensetzung gebildet, deren *hybride* Natur unsere Wissbegierde vielleicht am stärksten in Anspruch nehmen sollte.

*

Man sieht also die offenbaren Schwächen einer Deutung, die im *Nachtmahr* vor allem das Thema des Inzestes erblicken will. Das einzige Argument zugunsten dieser Auslegung wäre, dass Füssli vorsätzlich die Darstellung eines Alptraums *gewählt* habe. Aber jede Szene eines Alptraums, wie auch immer der Künstler sie anpacken wollte, wird unweigerlich Zitate aus den Werken Freuds und Jones' heraufbeschwören. Die Erklärung mag im Sinne der allgemeinen analytischen Krankheitsentstehungslehre noch so annehmbar sein – sie ist für uns spezifisch unzutreffend. Sie vervollständigt höchstens die medizinische Erklärung zum *Fall* der Schlafenden. Man hat *mutatis mutandis* in gleicher Weise in allen Gemälden, auf denen ein Sterbender mit einer Leistenbeule zu sehen ist, die Pest erkannt. Füsslis Schläferin würde sich demnach also ohne weiteres in die Galerie der Hysterikerinnen, in die Sammlung der «Kranken in der Kunst» einreihen lassen. Deutet sie nicht bereits die Kreisbogenlage an? Die schlaff hängenden Arme brauchten sich nur noch in einem plötzlichen Aufflackern der tonischen Nerventätigkeit zu straffen, der Unterleib sich etwas zu heben – und schon haben wir die klassischen Bilder der *Salpêtrière* vor uns. Dann wäre Füssli nichts weiter als ein aufmerksamer Pathograph.

Die Deutungen des Inzestthemas könnten nur dann überzeugen, wenn es in der Darstellung der Schlafenden noch ein *autoskopisches* Element gäbe. Hat Füssli seine eigenen Angstgefühle feminisiert, um sie in diesem in weissen Tüll gehüllten Körper nachzuerleben? Das lässt sich weder beweisen noch widerlegen ... Ich würde im Falle Füsslis gar nicht so sehr die Angst des Alptraums, sondern eher das *voyeurische* Vergnügen des Zuschauers im Augenblick der heftigsten Qual vermuten. Er sieht das Leiden; er erregt das Leiden. Er beobachtet den Zerfall der raffinierten Kunstgriffe, die die schöne Verführerin zu Eroberungszwecken vor dem Spiegel verfertigt hatte. Er sieht sie in einer Notlage, die dem Tode nahe ist: diese Situation erhält erst ihren ganzen Sinn, wenn man die Schlafende mit all den reich geschmückten und verzierten Frauengestalten vergleicht, die vor dem Spiegel perverse oder triumphierende Positionen einnehmen: es sind Kurtisanen, Kaiserinnen, Walküren. Ihre hochtaillierten Kleider sind über der Brust weit ausgeschnitten; manchmal tragen sie Waffen oder Folterinstrumente; eine von ihnen

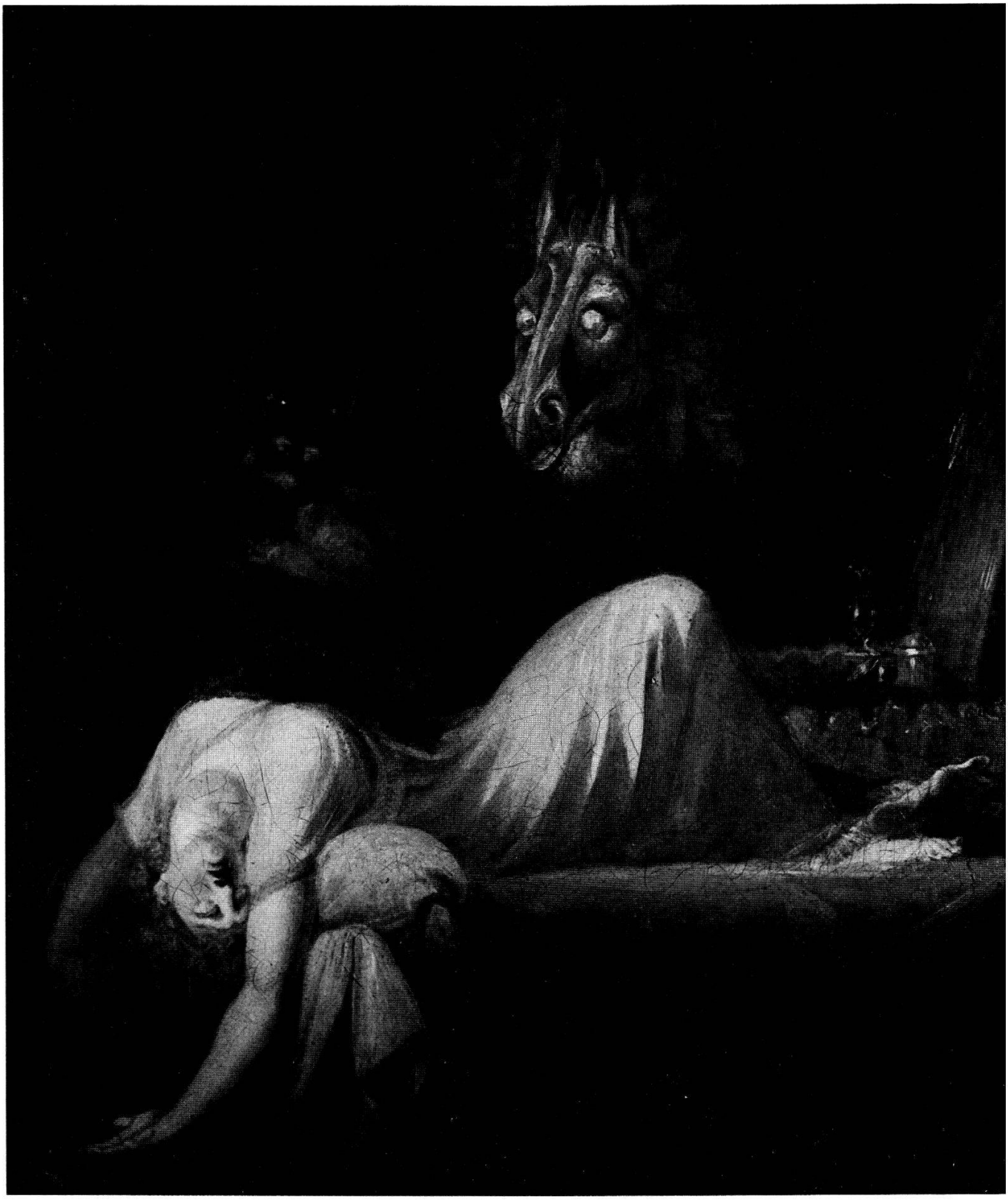
hält eine Rute in der Hand (Zürich, Kunsthaus. Stiftung Ganz, Inv.-Nr. 1938/679); alle, oder fast alle, haben ihr Haar zu bizarren Bauten geformt, in denen geflochtene Zöpfe und Kämme aussergewöhnlichste, manchmal bis ins Lächerliche komplizierte Bauwerke bilden. Das sind Verfolgerinnen. In Shakespeares Werk findet Füssli dazu noch die Hexe, deren Bild er immer wieder von neuem zeichnet ...

Das aufgelöste Haar der Schlafenden im *Nachtmahr* scheint mir die völlige Beseitigung der an die Frau gebundenen *Gefahr* auszusagen. Die Fetischfrisur, das Spiegelprodukt ist zerstört. Die besiegte Frau ist eine Tote. Sie hat jede Macht verloren: die Bestrafung ist vollzogen ... Das zurückgelehnte, der Starre preisgegebene Gesicht erschreckt durch seine Über-Abwesenheit. Betrachten wir dagegen die Gesichter der anderen Figuren dieses seltsamen Trios: der affengleiche, hockende Inkubus ist gewiss im Wachzustand: aber er wirkt eigentlich nur durch die Schwere seiner massigen Gestalt; sein hässliches Grinsen drückt lediglich Hohn aus. Er ist der Herr, und er blickt sich spöttisch beobachtend um. Er ist der hohnlächelnde Eindringling; er vergnügt sich mit einer Art von Lässigkeit an seinem Opfer. Trotz der *Berührung* mit der weissen Brust, auf der er sitzt, liesse alles übrige eher darauf schliessen, dass dieses Menschenaffenwesen halb teilnahmslos ist und ein fernes, nicht genitales Vergnügen geniesst. Erst auf dem Gesicht des Pferdes begegnen wir dem paroxystischen Ausdruck, jener Über-Präsenz, die der Über-Abwesenheit der Schlafenden entspricht. Die derart ausgeprägten Gegensätze (Bewegung nach unten – Bewegung nach oben, geschlossne Augen der Frau – weit aufgerissene Augen des Pferdes, herabsinkender Hals, fallendes Haar – hochgestreckter Hals, gesträubte Mähne, Ausdruckslosigkeit – übertriebener Ausdruck) liegen auf der schrägen Achse, die die Richtung des Bildes bestimmt und die sich in ihrer exakten Mitte mit der kürzeren Schrägachse, dem Leib des Inkubus, kreuzt. Alle Gegensätze verlängern sich noch durch den Grundsatz innen – aussen. Das Pferd kommt von draussen und bricht in den inneren Raum ein: die Erscheinung des Kopfes und des langen Halses im Spalt des Vorhangs ist eine Vergewaltigung. Der Körper des Pferdes ist draussen in der Nacht geblieben.

Wir begegnen hier einer der konstanten Charakteristiken im Werke Füsslis. Fast auf all seinen Gemälden und Zeichnungen verbindet er, auf verschiedene Personen verteilt, die widersprüchlichsten körperlichen Bewusstseinszustände: geballte Energie und lahme Erschlaffung, triumphierende Vitalität und apathische Niederlage. Füssli begibt sich bis an die Grenzen; er geht von der starren Regungslosigkeit bis zur heftigsten Bewegung und verschafft allen Wirkungsfähigkeiten der Bewegungskinästhesie ihre bezeichnende Form. Er ist ein besonders hervorragender Zeichner der Körperdynamik in all ihren Registern, von der schrumpfenden Beuge in der Embryonallage zur aus-

ladenden Streckung im Sprung, von der angegriffenen Schwäche zur angreifenden Kraft. Dieses ständige Sich-Strecken und Sich-Winden der Körper – als wollte er damit ihrer dynamischen Zielrichtung den möglichst vollständigen Ausdruck verleihen – ist zu seiner *Manier* geworden. Die Geste schliesst einen unermesslichen Horizont ein. Füsslis Phantasie, die dem Superlativen zustrebt, entwickelt das Bild des Helden in der heftigst gespannten Tätigkeit einer athletischen Muskulatur; die männliche Gestalt erscheint stets an der Grenze ihrer Leistung. Die Aussage dieser aufs höchste gespannten Körper ist das Verbrechen, die Übertretung des Gesetzes. Dagegen erhalten die weiblichen Gestalten unter dem Zeichenstift Füsslis ein zusätzliches Mass an Feminität. Sie verlängern und verschmälern sich, schweben wie Tänzerinnen oder lassen sich in todesartiger Schwäche hinsinken. Füsslis Neomanierismus (die Frucht seines aufmerksamen Studiums an Michelangelo und dessen Erben Giulio Romano, Bandinelli, Rosso) verschmäht jede Ähnlichkeit oder Wahrscheinlichkeit zugunsten einer ungestümen Eleganz, die es sich erlaubt, das Bild des Menschen zu verzerren, um ganz und gar die es durchdringenden pulsierenden Absichten hervortreten zu lassen: Leichtigkeit und Anmut, Kraft, rasende Wut oder Begierde ... Da geht es allerdings nicht ohne Zuhilfenahme eines Systems von Klischees zu, was wohl unvermeidlich ist, wenn der Künstler (und das ist gerade bei Füssli der Fall) die Arbeit am Naturobjekt als erniedrigend empfindet. «Verdammte Natur, sie stört mich ständig», hat Füssli gesagt («She always puts me out»). Er wollte die Hände frei haben, um eine – meist dem Gebot der poetischen Texte gehorchende – *Phantasiegestaltung* zu entwickeln. Die träumerische Vision, die man bei Füssli zu erkennen glaubt, ist mit der Inszenierung der Literatur engstens verbunden: es ist eine visionäre Inszenierung, und sie verfügt frei über ihre dramatischen oder epischen Vorlagen (Homer, Vergil, Dante, die Nibelungen, Ariost, Wieland). Füssli spielt sich mit dem Stift in der Hand das gelesene Werk vor und entwickelt in intensiver Nachzeichnung das Bild der Dichtung bis in ihre verborgensten Aspekte. Wie später Delacroix nimmt er das Risiko auf sich, sich dem Gesetz der poetischen Anekdote zu unterwerfen. Er hat begeistert an Boydells *Shakespeare Gallery* (ab 1786) mitgearbeitet, und ab 1790 ist sein grosses Projekt eine *Milton Gallery*, die er ganz allein zustande bringt und erst 1800 beendet.

Lessing hat in seinem *Laokoon* der Literatur die *Handlung* und den schönen Künsten die *ruhende Gestaltung* zugeschrieben; der Bereich der Literatur war das Aufeinanderfolgende, während die schönen Künste die Simultaneität, das zeitlos Ruhende, beherrschten. Füssli aber will in den ihm von den Dichtern inspirierten Szenen nicht auf die Handlung verzichten. Er will dem der Dichtung vorbehaltenen Privileg nicht nachgeben: er, der selbst einmal eine dichterische Laufbahn begonnen hatte, betrachtet die Malerei vor-



Johann Heinrich Füssli, Der Nachtmahr

Öl auf Leinwand, 75,5 × 64 cm
Das Original befindet sich im Freien Deutschen Hochstift, Frankfurter Goethemuseum, Frankfurt am Main

nehmlich als eine stumme Dichtung: er hält an der alten Formel *ut pictura poesis* fest, um damit auszudrücken, dass die Dichtung sich ohne Verrat in Malerei verwandeln lässt. Er strebt also nach einer tiefgehenden Gleichbewertung der Künste in der freien Gattung der «poetischen Malerei». Will Füssli mit der Zielkraft der transitiven Verben wetteifern, wenn er jene gewaltsamen Augenblicke aufzeichnet, die von ausladenden Gesten begleitet, in einer oft grauenhaften Unmittelbarkeit festgehalten sind? Will er dem Gefühl der erzählerischen *Intensität* ein Äquivalent schaffen, wenn er jedes Mass überschreitet und mit allen Konventionen der Ähnlichkeit bricht? In seinem Ungestüm und seinem Wunsch nach einer vergeistigten malerischen Darstellung beschreibt er in den Körpern selbst jene umwandelnde Funktion, die der Bewegung eigen ist: damit begibt er sich aus der Simultaneität, um seinen Figuren die unendliche Beweglichkeit des epischen und tragischen Vortrags zu geben. Von diesem Punkt aus scheint sich der dramatische Effekt in alle Zielrichtungen fortzusetzen. Man ahnt in diesen Bildern eine Vergangenheit oder Zukunft, die meist allein schon von schrecklicher Natur sind, aber der wahrgenommene Augenblick übersteigt sie an Heftigkeit. Die von uns beobachtete Szene ist von einem Blitz erhellt: vor ihm und nach ihm ist alles in Finsternis gehüllt. Füssli hat es in seinen *Aphorismen* erklärt: «Der mittlere Augenblick, der Augenblick der Spannung, die Krise, das ist der wichtige Augenblick; er ist vergangenheitsbeladen und zukunftsschwanger: wir stürzen uns mit dem Krieger von Agasias aus den Flammen und blicken seinem Feind entgegen; oder wir neigen uns gespannt über die Wunde des *Sterbenden Kriegers* und verweilen gebannt bei jedem Lebenstropfen, der ihm bleibt.» Der Erweiterung der Zeit entspricht eine Öffnung des Raumes: bei Füssli ist nichts in sich abgeschlossen (das Zimmer des *Nachtmahrs* ist durch das Eindringen des aus weiter Ferne herbeigeeilten Pferdes aufgebrochen). Sein Shakespeare hat – wenn man einige von Schauspielern inspirierte Werke ausser acht lässt – nicht den Theaterboden als Bühne, sondern den Weltraum mit seinen unendlichen Durchblicken, seinen Schattenmassen und seinen dazwischen leuchtenden Lichtblitzen. Die Dramatisierung verwandelt nicht nur die Körper, sondern den gesamten Raum, der bald bedrückend und schrekkensvoll, bald seltsam offen und luftig erscheint, um den ätherischen, leicht gewordenen und von ihrer eigenen Kraft hochgetriebenen Körpern einen schwerelosen Hochflug zu gewähren. In Füsslis Raum, wo Engel oder Gottheiten sich frei schwebend bewegen, ist auch der Flügelschlag oder der Sprung bis in die Sterne möglich; Flug- oder Fallträume können sich dort voll entfalten. Bei Füssli hat später William Blake seinen eigenen Raum entdeckt.

*

Man wird die Maler der reinen Farbe kaum als trauminspiriert bezeichnen: weder Monet noch Matisse, Bonnard oder Rothko gelten als Maler des Traums, soweit sie auch von der Durchschnittswirklichkeit entfernt sein mögen. Wenn wir dagegen in den Werken Watteaus, Turners, Odilon Redons oder Gustave Moreaus Traumeigenschaften zu entdecken glauben, so deswegen, weil sie bei aller Farbenfreudigkeit, bei allem Kolorismus dem Thema, dem Ablauf des Ereignisses besondere Bedeutung beimessen; sie stellen uns eine *Fabel* vor, deren Sinn ein Rätsel mit unendlichen Lösungsmöglichkeiten ist. Wo die Farbenpracht vorherrschend ist, ruft sie beim Betrachter *Wachempfindungen* hervor; um die Farbe voll zu geniessen, müssen wir aus uns herausgehen, eine äusserliche Erregung schaffen, eine Eigenschaft in der Welt der Vorstellung wahrnehmen. Wenn wir vom «Zauber», von der «Magie» der Farben sprechen, so geht es nicht darum, im Bild einen Traumzustand unmittelbar zu *erkennen*. Das Bild ist nicht die *Spur* eines Traums, sondern es regt uns zum Träumen an.

Es gibt jedoch Werke, bei denen wir glauben, der Traum habe sich in ihnen niedergelassen: wir meinen ihn zu erkennen. Solche Werke haben den Traum *hinter* sich: sie sind sein bildlicher Bericht. Gehen wir weiter: sie scheinen die getreue Nachbildung des Traums zu sein, so wie andere Bilder getreu die Erscheinungen der wirklichen Welt nachahmen. In solchen Bildern ist meist dem Raum, den Figuren und den Entfernungen eine zugleich präzise und doch unvollkommene Bestimmung zugemessen, die in einem schrägen und verzerrten Verhältnis zur Wahrnehmung steht. Die zeichnerischen Elemente (Umriss und manchmal auch Perspektive) spielen eine wichtige Rolle, um die jeder Nachahmung anhaftende Erinnerung wachzurufen: der Künstler wird stets mit einem Überangebot an graphischer Präzision und Klarheit aufwarten, wenn er uns das *schon einmal Geträumte*, das *déjà vu* des Traums empfinden lassen will.

Der Vorrang der Zeichnung über die Farbe: das ist einer der wesentlichen Aspekte der neoklassizistischen Doktrin. Sie gibt damit vor, sich an die italienischen Meister des *Idealen* (Raffael und Michelangelo), an Poussin oder an die wahre Quelle, die hellenischen Vorbilder anzuschliessen: es ist eine nostalgische, in die Vergangenheit blickende Doktrin, die über die kulturellen Vorbilder hinweg zu den von Plato und den Neoplatonikern empfohlenen ewigen Grundtypen zurückkehren möchte. Eines der bevorzugten Ausdrucksmittel der neoklassizistischen Kunst ist die Strichzeichnung, aus der alle Zufälligkeiten der Materie, alle Schlacken der Diesseitigkeit verbannt sind: die Farbe und sogar der Schatten sind verpönt. In dieser Technik begünstigt alles eine Schöpfung, in der die Traumwirkung sich voll entfalten kann. Und das ist es gerade, was uns in den Werken eines Flaxmann, Carstens und zuweilen sogar eines Canova auffällt. Der tyrannische Vorrang des Umrisses

erschliesst uns die Gewissheit einer zweiten Welt, die, aller Attribute der Wirklichkeit enthoben, des wahren Tageslichts beraubt ist und sich ganz der Eingebung des Wunsches fügt.

Allerdings genügt die Vorherrschaft der Zeichnung allein nicht: in vielen neoklassizistischen Bildern bleibt die ausdruckslose Idealdarstellung des Umrisses, die ja eigentlich den Eindruck jener edlen Einfalt und stillen Grösse vermitteln sollte, die Winckelmann sich wünschte, in einer friedlich-kühlen und vornehmen Ausdruckslosigkeit befangen: da erstarrt die Geste, und nichts teilt sich mehr mit. Es ist etwas ganz anderes, wenn das Idealbild nicht mehr als die Vorzeichnung eines übersinnlichen «Typus», sondern vielmehr als das Produkt eines Bewusstseins aufgefasst wird und besonders, wenn in diesem Bewusstsein Kraft und Leidenschaft die Rolle des erwägenden Vernunftwillens übernehmen. Die «Rückkehr des Verdrängten» ist um so heftiger, als sie sich vollzieht, ohne die Linearität der Zeichnung zu verändern. Was da *zurückkehrt*, ist weder der Schatten noch die Farbe, sondern die Gewalt, die die Figuren in den Umarmungen des Hasses und der Liebe aneinanderfesselt. Hier fügt sich die Zeichnung dem Willen des Künstlers, um die verzweifelte Anstrengung, die verzerrte Grimasse der Agonie auszudrükken ... Im Nachklang der ruhmvollen Episoden der Legende könnte sich die anfänglich auf die primitiven Kunstformen der «schönen Natur» eingestellte Betrachtung ganz allmählich in die Domäne des Traums verrückt haben. Die Eingebungen des Künstlers können sich um so freier entwickeln, als sie sich in den Schutz des Prestiges stellen, das der Antike anhaftet und alle in ihrem Sinne angewandten dramatischen Situationen rechtfertigt. Die erprobte Inspirationsquelle der Literatur bietet sich andrerseits als ein stichfestes *Alibi* an. Der graphisch dargestellte Traum mag noch so anstössige Formen annehmen: der anerkannte Text, auf den er sich bezieht, entschuldigt ihn.

Füssli seinerseits hatte nie die reine Linearität der Zeichnung befolgt. Seine Zeichnungen waren stets von leidenschaftlicher Gewalt beherrscht: die Nacht, der Mord, die erotische Verführung und die Sonderbarkeit des Bösen sind bei ihm Festwerte. Er hat zwar seine erste Stilart, die stark von Hogarth, dem verschrobenen Rokoko Mitteleuropas und den schweizerischen Graphikern des XVI. Jahrhunderts beeinflusst war, beträchtlich vereinfacht, wollte sich aber nie ohne Vorbehalt der neoklassizistischen Theorie anschliessen. (Immerhin liess Füssli 1765 eine englische Übersetzung der *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von Winckelmann veröffentlichen.) Er hat in seinen Schriften hartnäckig das Recht auf Ausdruck und Charakter gefordert; er hat sich mit allen Kräften der Winckelmannschen Doktrin widersetzt, die auf viele Geister so anziehend wirkte, indem sie eben jene «edle Einfalt und stille Grösse», die ruhige, verklärte Unbeweglichkeit zur notwendigen Bedingung der wahren Schönheit

machte und die Zeichen der Leidenschaft als mit der Harmonie der Linien unvereinbar auf eine niedrigere Stufe verbannte. Füssli sah darin einen Widerspruch zum höheren Wesen der griechischen Kunst, in der ihm die Forderung nach der Form und der Intensität des Pathos eng miteinander verbunden zu sein scheinen. Wenn er auch nicht die klassische Theorie zugunsten einer romantischen Erneuerung ablehnt, so weigert er sich doch, auf das Schattenhafte und auf die Leidenschaft zu verzichten. Das Beispiel der Griechen und besonders sein Vorbild Michelangelo leiten ihn dazu an, überall die stärkstmögliche Ausdruckskraft zu suchen – allerdings unter der einzigen Bedingung, dass die Klarheit und Eleganz, die formale Grösse nicht beeinträchtigt werden. Die Kunst kann die gewaltigsten Schrecken entfalten, aber sie muss dort Halt machen, wo das Abscheuliche begänne: das Entsetzen muss *rein* bleiben und sich vom Ekel und Widerwillen unterscheiden. Nur so kann die Würde des Stils, die Verbindung zwischen dem Ausdruck des Pathos und dem geistigen Prinzip – *mind* – erhalten bleiben. Immerhin hat Füssli stets einige Schwierigkeiten mit der Farbe, sei es aus Gleichgültigkeit, sei es, weil er sich vergebens bemüht, sie zu beherrschen. Seine Kunst ist im wesentlichen eine Illustrationskunst: er malt und zeichnet, was er in der Nachwirkung eines Textes «sieht». Die *Erinnerungen* an Homer und Shakespeare haben durch die Erinnerung an Michelangelo hindurch Gestalt angenommen, aber die persönliche Leidenschaft hat sich ihrer so voll bemächtigt, dass sie bei näherer Betrachtung die *Wirkung einer Erinnerung* in uns hervorrufen können, wenn wir in ihr die Geschehnisse des Traums wiederzuerkennen glauben. Das Werk verlagert sich aus seinem Ursprungsort, der epischen Vergangenheit, in die Vergangenheit des Traums. Er geht von der Allgemeinheit der literarischen Meisterwerke in die Besonderheit einer *privaten Szene* über: der sich im Bild bestimmende Mythos kann die Grenze des Exzesses und des Unerträglichen erreichen, je nach dem interpretativen Auftrieb, den ihm der Künstler hinzufügt. Die traditionelle Historienmalerei hatte den Ehrgeiz, dem Bild eine Allgemeingültigkeit zu verleihen, die in ihrer Grösse der des Wortes entspricht. Füssli dagegen – was auch immer seine eingestandenen Absichten waren – verlegt die Objektivität des Textes in die Subjektivität der Vision: er verleiht seiner Vision ihre eigentümliche Gestalt, beruft sich aber fast immer auf das Alibi der kulturellen Vergangenheit. Ein Selbstbildnis in Bleistiftzeichnung (London, National Gallery) zeigt den Künstler in sitzender Stellung, die verschränkten Arme auf einem offenen Buch und das Kinn auf den Handrücken gestützt: diese Haltung entspricht – wie man weiss – der des «melancholischen Selbstporträts». Es sei erwähnt, dass das Buch auf der linken Seite einen Text und auf der rechten Seite eine Illustrationsskizze zu enthalten scheint. Füsslis starrer, nach vorn und ins Unendliche gerichteter Blick scheint die dem Text entsprechende «Vision» zu suchen. Die

«Vision» ist der vermittelnde Augenblick; das Auge hat sich vom Buch abgehoben, um die bildliche Antwort festzuhalten.

Jede Illustration erfindet einen *Bezug* auf das gedichtete Wort. Sie verleiht der dichterischen *Erzählung* Gestalt, als sei sie die Beschreibung eines bereits vor ihr dagewesenen Gegenstandes. Deshalb haftet der Illustration, wie dem Historienbild, immer ein gewisser Missbrauch an, denn sie verfälscht gewaltsam jene visuelle Unbestimmtheit, die dem Wort eigen ist. Die meisten Illustratoren versuchen, sich zu rechtfertigen, indem sie «Glaubwürdigkeit» suchen. Füssli hingegen geht bis ans Ende des Missbrauchs. In solcher Voreingenommenheit lässt er seiner persönlichen «Manier» freien Lauf, auch wenn Goethe ihn dafür tadelt: «Der bildende Künstler soll dichten, aber nicht poetisieren.»

*

Füssli hätte in Rom, wo er von 1770 bis 1778 lebte und wo er die Werke Michelangelos und der Antike kopierte, den sieben Jahre jüngeren Jacques-Louis David kennenlernen können. David war nicht nach Italien gekommen, um dort eine erste Berufung als Dichter und Schriftsteller aufzugeben – er wollte sich von der Farbe befreien: was er in Rom suchte, war zeichnerische Disziplin, Beherrschung der Komposition und logische Anwendung der Farbe. Halten wir zunächst einmal fest, welche Elemente ihnen gemein waren: für beide ist die Norm des Schönen an die kulturelle Tradition des Altertums gebunden und muss in zähem Fleiss wieder neu erobert werden; jene Sicherheit, Kraft und Souveränität des Zeichenstrichs, die sich früher in einigen grossen Seelen offenbarten und die von den Erben so sträflich vernachlässigt und dem Verfall preisgegeben wurden, galt es neu zu entdecken. Füssli und David haben nur Verachtung für die epidermischen Reize der Rokokoästhetik, sie lehnen sich gegen die ihnen vorangegangene frivole Epoche auf, aber sie tun es mit der Hoffnung auf eine *Regeneration:* sie knüpfen an ein verlorengegangenes Ideal wieder an, um ihrer Kunst die begeisternde Eigenschaft eines Neubeginns zu verleihen. Sie möchten *Erneuerer* sein. Zu ihrer Zeit war das Wort *Revolution* noch durchaus mit dem Begriff einer Umkehr vereinbar. Hierzu sei noch gesagt, dass in England gerade damals die «industrielle Revolution» begann, die in der Geschichte einen radikalen Wandel mit sich brachte, der jede Rückkehr zur Vergangenheit ausschloss. Es wäre daher wohl nicht abwegig zu behaupten, dass die Rückkehr zur Antike oder zu Michelangelo eigentlich einem rückschrittlichen Wunsch entspricht, mit dem man die beängstigende Neuheit der technischen und wirtschaftlichen Umwälzung zu verschleiern oder aufzuheben versucht.

David hat in der zeitlichen Ferne der Vergangenheit, an den Gestaden der griechisch-römischen Kultur Formen entdeckt, die es ihn drängt, ans helle Licht der Gegenwart zurückzubringen. Es scheint ihm besonders wichtig zu sein, so rasch wie möglich die Verbindung von Realität und Antike herzustellen. Seine grossen Historienbilder *(«Der Horatierschwur», «Brutus», «Der Raub der Sabinerinnen»)* sollen wie Allegorien gedeutet werden, die sich aufs Tagesgeschehen, auf die politischen Ereignisse seiner Gegenwart beziehen. Sie sind sinnbildliche Manifeste, deren Handlung und Geist denen der Theaterbühne ähnelt: ein der Antike entlehntes Thema, eine heroische Republik sind wirkungsvoll und ernten Beifall, weil sie sich in der Anspielung auf die Situation des Tages berufen. Der von Füssli so verschiedene formale Charakter der Gemälde Davids bietet jeden Hinweis auf eine gewollte Verbindung zur Gegenwart. Die Historienbilder Davids spielen sich auf einer im Lichte der klaren Gewissheit erhellten Bühne ab: alles hebt sich aufrecht und vernunftgemäss auf den horizontalen Bodenfliesen ab. Die Szenerie hat ihre Rückwand: der vor uns liegende Raum ist durch eine Mauer, eine Kolonnade oder einen Wandbehang abgeschlossen. Keine Möglichkeit des Zurücktretens ist den Personen offengelassen: sie erscheinen alle vor der gleichmässigen Fläche, die die Bühne wie eine Kulisse abgrenzt. Mit seinen *fries- und reliefartigen* Kompositionen, seinen strengen Gegenüberstellungen und sich entgegenblickenden Gruppen bricht David mit dem System der in der Tradition des Barocks so geschätzten sich verschiebenden Drehungsachsen, die bei Füssli immer wieder auftreten – denn er liebt jene schwindelerregenden Abkürzungen, jene Flugwirkung, die dem Betrachter den Eindruck des Überragt- und Überholtseins vermitteln. Das Davidsche Bild, das den Betrachter auf gleiche Ebene stellt, gliedert sich so vollkommen in den *gemeinsamen Raum* ein, dass es sich durch ein «lebendes Bild» ersetzen liesse. David hat auch tatsächlich im Salon der Madame de Genlis solche lebenden Bilder inszeniert. Er scheint nicht ruhen zu wollen, bis er nicht die edlen Gestalten seines «Schönheitsideals» in die Gegenwart gerückt hat. So wird er auch später bei den grossen Festen der Revolution die Kostüme entwerfen und die Regieführung übernehmen: welche Genugtuung für ihn, am grossen Tag der Geschichte die Vollkommenheit der Antike und die lebendige Wirklichkeit miteinander verschmelzen zu können! Auf diese Weise verlieh die Besinnung auf die Vergangenheit dem Zeremoniell der politischen Machtübernahme ihre Würde, ihre Gewänder und Symbole und jene fromme Feierlichkeit einer ästhetischen und moralischen Erneuerung. Das Athen des Perikles, das Rom der grossen Tugenden erlebten in der Republik ihre Wiedergeburt. Die Feier der neuen Ordnung im antiken Gewand hatte noch eine zusätzliche Bedeutung: sie war das Fest der Besinnung und der Treue zu den höchsten Vorbildern. Die unwandelbare *Reinheit* der Bürgertugend – mit ihren sadomasochi-

stischen Komponenten – wusste von nun an, auf wen sie sich berufen konnte. Das antike Gewand machte wie durch einen Zauber die heroische Identifizierung mit den Gestalten des Plutarch möglich. Im Schwur, dem Höhepunkt der Revolutionsfeier, drückte sich gleichzeitig die Zugehörigkeit an eine unmittelbare Zukunft und eine grundlegende Vergangenheit aus; die Zeremonie erhielt von ihrem Gestalter die heiligen Attribute eines doppelten Ursprungs: sie liess eine neue Zeit beginnen und besann sich zugleich auf die Prinzipien des Altertums. Aber die Harmonie des Festes (sowie die edle Verklärtheit der neoklassizistischen Kunst) musste zu ihrer Entfaltung auch einen Gutteil an Heuchelei und Missverständnis mit in Kauf nehmen. Was schlecht verdrängt oder kaum verborgen war – die Einzelinteressen, die vernunftlose Gewalt – kam nur allzubald wieder zum Vorschein ...

Füssli ist den umgekehrten Weg gegangen. Ihm liegt nichts am grossen Tag der Geschichte. Er versucht nicht, was er in Rom bewundert hat, zu neuem Leben zu erwecken. Ein wenig überspitzt dürfen wir sagen, dass er, anstatt die gegenwärtige Wirklichkeit mit antikem Putz schmücken zu wollen, sich launenhaft darauf verstanden hat, die legendären Gestalten mit modernem Putz auszustatten und ihnen grosse, «moderne» Federhüte aufzusetzen: er erreicht damit eine zusätzliche verfremdende Wirkung. Füssli geht zwar von den griechisch-römischen Vorbildern und Michelangelo aus, dringt aber in die Welt der Phantasie vor und gelangt über den mythischen Korpus der Tradition in den Bereich der persönlichen Phantasmen.

In einer seiner frühen Schriften hatte Füssli für Rousseau und gegen Voltaire und Hume Partei ergriffen. Was er von Rousseau gelernt hat, ist der historische Pessimismus: der Fortschritt der Künste – Füssli schliesst sich da nicht aus – geht parallel mit dem Fortschreiten der Korruption. Der Anspruch auf Tugend ist eine Heuchelei. Sünde und Tod regieren die Welt, und Füssli macht sich zu ihrem Vertrauten. Hat noch 1789 der Sturm auf die Bastille seine Begeisterung erregt, so stellt er 1793 mit bitterer Genugtuung die Rückkehr der Schatten und die Unmöglichkeit einer Herrschaft des Lichtes fest: «Die Menge duckt sich ab und folgt in degeneriertem Schweigen dem Gesetz der Gewalt.»

*

Die nach Füsslis *Nachtmahr* verfertigten Stiche haben sich früh in ganz Europa verbreitet. Hat einer von ihnen P.-J. Sauvage auf den Gedanken gebracht, jene ovale Vignette zu zeichnen, deren Titel *Der Alptraum der Aristokratie* lautet? Die verkrampfte Haltung der Schlafenden, die halbnackt auf ihrem Bett liegt, stimmt nicht ganz mit dem, was wir bei Füssli festgestellt haben, überein. Und vor allem ist die Schlafende zu einer allegorischen Figur

geworden: sie ist die Aristokratie. Um kein Missverständnis aufkommen zu lassen, liegen am Fussende des Bettes Kronen, Zepter, ein Wappen und ein Malteserkreuz verstreut herum. Über der Schlafenden erscheinen nahe ihrer nackten Brust die Symbole der Republik: das gleichseitige Dreieck und die phrygische Mütze. Wer träumt hier? Es ist die den Machtmissbrauch, die Gewaltherrschaft und die ungerechten Privilegien darstellende Person. Der Traum stellt sich als prophetisch dar, und der Inkubus wird durch die Symbole einer gerechten Macht ersetzt, die bevorstehende Strafe ankündigen. Der Alptraum ist also nur der grosse Schrecken, der sich eines schuldigen Wesens bemächtigt – das heisst einer ganzen, allegorisch dargestellten Gesellschaftsschicht –, als ihm nicht etwa ein Unhold, sondern das abstrakte Bild der Gleichheit und des Bürgersinns erscheint. Hier ist es die Figur des Bösen, die die Angst des Alptraums empfindet; sie ist bereits in ihrem Alptraum im Begriff, zu unterliegen. So müsste also die Welt des triumphierenden Guten eine Welt ohne schlechtes Gewissen, ohne Traum und ohne Alpdruck sein. Hier steht alles im Gegensatz zu Füssli: das allegorische Verfahren mit seiner augenblicklichen Übertragung in Vernunftbegriffe, das Verhältnis der Figuren zueinander, in dem das Prinzip des Guten den Platz des affenhaften Inkubus einnimmt, das propagandistische Ziel ... Noch einmal wird hier die Welt des Lichts und das entscheidende Erwachen verkündet.

Dagegen weist Füsslis *Nachtmahr* überhaupt keinen Ausweg. Gewiss könnte man sich den Augenblick vorstellen, der dem Höhepunkt der Angst folgt. Aber dieser Augenblick ist eine Zukunft, die bereits der Vergangenheit mit angehört: er hat sich im Raum des Unerreichbaren vollzogen. Das Erwachen wird für Füssli nie eine Befreiung gewesen sein. Denn das Bild der gezückten Dolche, der geraubten Küsse und der abwegigen Gelüste lässt die Hand des Malers nicht ruhen; und es war nach dem römischen Aufenthalt eine zitternde Hand, wie seine Zeitgenossen berichten: man sieht es in seiner Handschrift, nie aber in seinen Zeichnungen, die stets vom flughaften Schwung einer nie zögernden Bewegung erfüllt sind. So vollzieht sich alles im Ablauf einer zeitlosen Fabel. Eine Fabel, die im *Zurückruf* der Erinnerung zur provozierenden Gegenwart wird, in der das längst verschollene Leben die ungestillte Besessenheit seiner Phantasiegestalten stets aufs neue anfacht.