

Johann Heinrich Füssli : ein romantischer Klassizist oder ein klassizistischer Romantiker?

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **46 (1995)**

Heft 4: **Klassizismus = Néo-classicisme = Neoclassicismo**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394034>

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.

Johann Heinrich Füssli – Ein romantischer Klassizist oder ein klassizistischer Romantiker?

1 Johann Heinrich Füssli, Studie nach dem Rossbändiger vom Montecavallo, 1770–1775, Schwarze Kreide, 26,7×8,9 cm, Kunsthaus Zürich. – Von den antiken Bildwerken in Rom kopierte Füssli mit Vorliebe die athletischen Muskelmänner vom Montecavallo, die zu seiner Zeit noch als Werk des Phidias galten.



Im 18. Jahrhundert entwickelt sich ein Künftertypus, der sich den gegenwärtigen Kunstströmungen und Moden weniger verpflichtet fühlte als der eigenen Imagination und den verschiedensten Meistern der Vergangenheit. Johann Heinrich Füssli, 1741 in Zürich geboren, entsprach diesem Profil. Er erhielt nie eine ordentliche Kunstausbildung. Sein Vater Johann Caspar Füssli, zu seiner Zeit ein bekannter Porträtist und Kunstschriftsteller, hatte für seinen ältesten Sohn Johann Rudolf die

Laufbahn des Kunstmalers vorgesehen. Der Zweitgeborene, Johann Heinrich, sollte in den geistlichen Stand eintreten. Nebenbei in der Familienrunde oder nachts beim Kerzenlicht frönte der Jüngling seiner Leidenschaft, dem Zeichnen.

Auch in seiner Wahlheimat England betrieb Johann Heinrich Füssli das Zeichnen zunächst als Nebenbeschäftigung. Aus der geistigen und politischen Enge der Heimatstadt war er 1764 nach London geflüchtet, wo er als Publizist und Übersetzer sein Auskommen suchte. Erst die Begegnung mit Joshua Reynolds, dem unbestrittenen Haupt der englischen Malerschule, brachte 1768, so will es die Überlieferung, die Wende. Dieser soll das künstlerische Talent des nicht mehr so jungen Literaten erkannt und ihn an die Wiege der Kunst, nach Rom, geschickt haben¹. Von 1770 bis 1778 hielt sich Füssli mit unzähligen anderen ausländischen Künstlern in der Ewigen Stadt auf, bevor er über Zürich für immer nach London zurückkehrte. Die antiken Plastiken und Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle waren in Rom für den sich rasch entwickelnden Künstler die dominanten Eindrücke. Diese beiden so verschiedenen Quellen sollten auch in Zukunft seine Kunst mitprägen. Darin mag zum Teil der Grund dafür liegen, dass sein künstlerisches Schaffen – schon für Zeitgenossen schwer in vorhandene Schemen einzuordnen – nicht leicht einer bestimmten Schule zuzuweisen ist. Als sich Füssli in den 1780er und 1790er Jahren als Maler von Motiven aus Theaterstücken Shakespeares profilierte, konnte er in England als kongenialer Geist des zum Nationaldichter hochstilisierten Autors gefeiert werden².

Versuche eines stillkritischen Zugangs zum Werk Füsslis

Nach seinem Tod im Jahre 1825 kam für Füssli eine Zeit des Vergessens. Erst als das Zürcher Kunsthaus zu seinem hundertsten Todestag eine grosse Jubiläumsausstellung organisierte³, setzte die Wiederentdeckung des Künstlers zunächst in der Schweiz und dann im englischen Sprachraum ein. Inzwischen



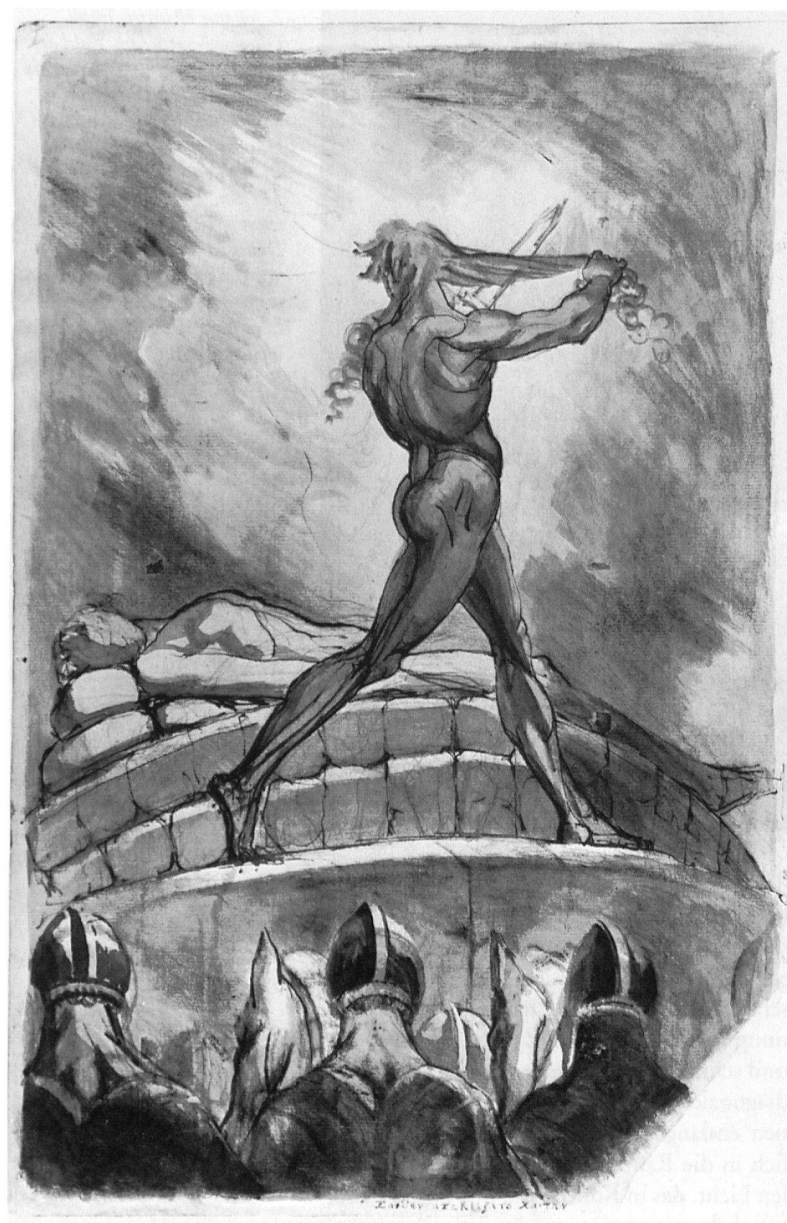
2 Johann Heinrich Füssli, Theodor begegnet im Wald der Erscheinung seines Ahns Guido Cavalcanti, der seine einstige spröde Geliebte Honoria mit Hunden betzt, 1783–1784, Öl auf Leinwand, 276×317 cm, The National Museum of Western Art, Tokyo. – Dieses Bild, das Füssli nach einer Vorlage aus Boccaccios Decamerone für den exzentrischen Lord Orford, den Neffen Horace Walpoles, malte, kann als ein Beitrag des Künstlers zum Gothic Revival betrachtet werden.

hatte sich die Kunstgeschichte gerade als Stilgeschichte an den Hochschulen etabliert. Das lange Leben Füsslis umspannt einen Zeitraum, während dem der Niedergang des Rokokos und der Aufstieg des Klassizismus zu beobachten ist, seinerseits abgelöst von der Romantik – so jedenfalls sahen und sehen es die kunsthistorischen Handbücher. Das Werk des Malers aus Zürich, der an der Londoner Akademie die Stellung des Professors und Institutsleiters (Keeper) innehatte, will sich nicht in diese Stilabfolge und schon gar nicht in eine einzelne Phase einfügen lassen. Seine Handschrift wird allgemein, ohne dass man sie genauer beschrieben hätte, als eigentümlich erkannt⁴. Gerade deshalb ist die Füssli-Forschung bis in die sechziger Jahre unseres Jahrhunderts hauptsächlich damit beschäftigt, die Ursprünge seines Stils zu erforschen und ihn ins Stilpanorama des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts einzuordnen.

Gern hätte man den Kenner und Übersetzer der Schriften Winckelmanns, den Verehrer Homers und den fleissigen Kopisten antiker Bildwerke schlankweg als Klassizisten bezeichnet. Besonders die Dioskuren, die Rossbändiger vom Montecavallo, durchziehen in unzähligen Paraphrasen das zeichnerische und malerische Werk Füsslis. Die Liebe zur Kunst der Antike, in den theoretischen Äusserungen des Zürcher Emigranten immer wie-

der explizit zur Sprache gebracht, ist auch in seiner Kunstpraxis unverkennbar⁵. Doch schon der flüchtige Blick auf sein künstlerisches Schaffen lässt eine bedenkenlose Zuordnung zum Klassizismus nicht zu. Gewaltsam und schnell wird das Auge des Betrachters den diagonalen Hauptlinien seiner Kompositionen entlangetrieben, nicht selten ganz plötzlich in die Raumtiefe gerissen oder vom grellen Licht, das in Kontrast zu den nachtschwarzen Schattenpartien gesetzt ist, schmerzhaft durchzuckt⁶. Angesichts solch formaler Eigentümlichkeiten behilft man sich damit, dass man den Künstler dem Sturm und Drang⁷ oder dem Gothic Revival⁸ zuzählt. Dabei bedenkt man kaum, dass diese Begriffe innerhalb der Literaturwissenschaft klar umrissene Bewegungen bezeichnen, für die Kunstgeschichte jedoch nie fruchtbar wurden. Dies liegt vor allem daran, dass es sich um Geisteshaltungen handelt, die sich im künstlerischen Ausdruck unterschiedlich niederschlagen können. Kunstwissenschaftliche Stilgeschichte, auf die Form fixiert, ist traditionell zu lose mit der Mentalitätsgeschichte verbunden, um Künstler mit einer ähnlichen geistigen Haltung überzeugend miteinander in Beziehung zu setzen.

Betrachtet man die Ursprünge und Genese der wiederkehrenden Gestaltelemente Füsslis, die Vielzahl von Künstler, die auf sein Werk Einfluss genommen haben, dann bietet sich



3 Johann Heinrich Füssli, *Achilleus opfert sein Haar am Scheiterhaufen des Patroklos*, 1800–1805, Feder in Sepia über Bleistift, aquarelliert, 48×31,5 cm, Kunsthaus Zürich. – Das äussere Bewegungsmotiv des um seine Körperachse geschaubten Achilleus geht auf eine Darstellung des Mars von Rosso Fiorentino zurück. Erst bei Füssli wird es Ausdruck seelischer Spannungen.

auch die Stilbezeichnung des Manierismus zur Kennzeichnung an. Besonders Frederick Antal ist diesen Weg gegangen⁹. Er glaubt nachweisen zu können, dass Füssli nicht nur zu Michelangelo und seinen Nachfolgern (Pellegrino Tibaldi, Francesco Salviati, Francesco Primaticcio), sondern vor allem zu den nordischen Manieristen, Bartholomäus Spranger und Hendrick Goltzius, eine Affinität besass¹⁰. Für Antal erklärt sich die stilistische Sonderstellung Füsslis restlos durch die das gesamte Schaffen durchziehende Manierismus-Anverwandlung¹¹. Es fragt sich jedoch, ob mit dem Hinweis auf gemeinsame Wesensmerkmale wie Naturferne, Phantastik, Kult der Eleganz, gelehrte Thematik die primär eigenen Gestaltelemente Füsslis schon zureichend beschrieben sind. So bleibt in den einzelnen Fällen die Frage bestehen, wann der

Künstler bewusst auf die Formen des Manierismus zurückgegriffen hat und wann Übereinstimmungen auf die Verwandtschaft der Temperamente zurückzuführen sind.

Paul Ganz, der als Interpret und Sammler viel für Füsslis wachsendes Ansehen noch vor der Mitte des 20. Jahrhunderts getan hat, kam angesichts der stilistischen Widersprüche seines Werks auf eine scheinbar rettende Lösung. Er scheidet besonders innerhalb des zeichnerischen Œuvres die Behandlung der einzelnen Figuren, die ihm klassizistisch anmutet, von derjenigen der Disposition (der Anordnung der Figuren untereinander), der Konstruktion des Bildraums und des Helldunkels, die er als romantisch bezeichnet. Von einer solchen Betrachtungsweise ausgehend, kommt dieser Interpret zu einer klaren stilkritischen Einordnung des Künstlers: «Füssli ist ein romantisches Genie, das sich klassischer Ausdrucksmittel bedient und damit Spannung und Gegensätze erzielt.»¹² Ganz bemüht sich nicht um eine genauere Bestimmung des «Romantischen» im Werk Füsslis. Er fragt sich auch nicht, ob man angesichts des frühen Zeitpunkts – wir sprechen von Arbeiten, die in den siebziger und achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden sind – nicht besser von Vorromantik sprechen sollte. Das hinderte in der Folge namhafte Gelehrte wie Kenneth Clark nicht daran, Füssli gleichfalls zu den Romantikern zu rechnen¹³. Meist wird dabei auf den plastischen Figurenstil, das dramatische Helldunkel und die ekstatische Ausdruckskunst des Künstlers verwiesen.

Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verwahren sich einige Kunsthistoriker gegen eine vorschnelle stilistische Einordnung Füsslis. Gert Schiff hat die Stilentwicklung des Künstlers während seines Aufenthalts in Rom, in den Jahren, in denen sich seine eigentümliche Handschrift herausbildete, einer genauen Analyse unterzogen¹⁴. Er kommt zum Schluss, dass der Künstler «nie eine rational durchgestaltete, streng klassizistische Komposition» anstrebte. Besonders der Verzicht auf räumliche Klarheit sowie die «Vehemenz der kreuzenden Diagonalen» wie sie in vielen Werken aus dieser Zeit zu beobachten seien, müssten als «unklassizistisches Element» angesehen werden¹⁵. Diese Feststellung verleitet Schiff jedoch nicht dazu, Füssli ohne weiteres den Romantikern zuzurechnen.

Als Praktiker ein Romantiker, als Theoretiker ein Klassizist?

Neben rein formalen Kriterien kann auch der Gattungsdiskurs herangezogen werden, wenn es darum geht, Füssli einer bestimmten Stilrichtung, etwa der Romantik, zuzuschlagen.

Der Künstler war ein leidenschaftlicher Zeichner. Nach wie vor gelten die Zeichnungen als Krönung seines Schaffens, wird er als Maler geringer geschätzt. Zeichnungen jedoch sind für viele Kunstwissenschaftler – im Fall von Füssli und vieler anderer Künstler fälschlicher Weise – immer Ausfluss spontaner Gefühlsregungen («spontaneous overflow of powerful feeling»¹⁶). Die Metapher der überfließenden Quelle wurde schon von den Romantikern selbst gerne verwendet, um den schöpferischen Prozess zu charakterisieren. Sie stellten sich gegen die von der Antike übernommene Mimesis-Lehre, von den Theoretikern des Klassizismus immer noch hochgehalten. Dieser zufolge sollte der Künstler treuer Spiegel des sinnlich Gegebenen sein, ein nüchterner Beobachter, der durch den Vorgang des Filterns und neu Sortierens die abgebildeten Gegenstände (*le vrai simple*) zum *vrai idéal* und weiter zum *vrai parfait* läutert. Demgegenüber besagt die romantische Poetik und Kunsttheorie, in England vor allem von den Dichtern Samuel Taylor Coleridge und William Wordsworth vertreten, dass die Aussenwelt im leidenschaftlichen Innern des Künstlers eine Transformation erfährt. Was dem stauenden Betrachter dann vorgesetzt wird, sei nicht mehr die Dingwelt, wie sie erscheint, sondern die Seele eines genialen Menschen, wie sie tatsächlich ist¹⁷.

In das Bild des romantischen Künstlers, der sein Privatestes nach aussen kehrt, passt Füssli auf den ersten Blick, da die Triebwelt voll Gewalt und Begierde in seinem Werk eine grosse Rolle spielt. Bei einer solchen Ein-

schätzung sollte man allerdings beachten, dass viele der Zeichnungen, angeblich Ausdruck spontaner Leidenschaften, bis ins Detail kalkulierte Kunstwerke sind. Auch pflegte Füssli selbst sein Image, das in einer Mischung aus genialer Wildheit und raffiniertem Dandytum tatsächlich romantisch anmutet, um sich innerhalb der englischen Kunstszenen in einer mehr oder weniger geschützten Nische zu situieren. Romantik als Attitüde.

Die isolierte Analyse seines theoretischen Schaffens ist ein Mittel, Füssli als latenten Klassizisten zu überführen und ihn gleichzeitig als einen konservativen Geist zu brandmarken¹⁸. Auf diesem Gebiet spricht tatsächlich einiges dafür, dass er den Lehren Winckelmanns und Mengs treu geblieben ist, obgleich er in späteren Jahren besonders den deutschen Altertumsforscher heftig angriff. Als junger Emigrant sollte Füssli in den 1760er Jahren mit seiner publizistischen Tätigkeit eine Brücke zwischen London und Zürich, dem englischen und dem deutschen Sprach- und Geistesraum schaffen. So sah es sein Lehrer und Mentor Johann Jacob Bodmer; selbst kein strenger Klassizist, sondern dem Sturm und Drang nahestehend. Da Winckelmann schon früh mit den gelehrten Kreisen in Zürich gute Kontakte unterhielt¹⁹, konnte Füssli zusätzlich als sein Sprachrohr in England dienen²⁰. Die erste wichtige Veröffentlichung Füsslis in London galt tatsächlich Winckelmann. 1765 erschien Füsslis Übersetzung der *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst* zusammen mit kleineren Aufsätzen des selben Autors. Da



4 Johann Heinrich Füssli, *The Shepherd's Dream* (Milton, *Paradise Lost*), 1786, Bleistift und Rötel, 40×55,2 cm, Albertina Wien. – Die reizenden Feengestalten, die mutwillig einen erschöpften Wanderer berücken, entstammen dem Volksglauben. Sie tauchen in England und Deutschland als keineswegs nur harmlose Figuren in der romantischen Literatur wieder auf.



5 Johann Heinrich Füssli, *Die Hexen zeigen Macbeth Banquos Nachkommen*, 1773–1779, Feder und Tusche, 36×42 cm, Kunsthaus Zürich. – Weniger die einzelnen Figuren, wohl aber die unklare Raumstruktur bei gleichzeitigem heftigen Tiefenzug können als unklassizistische Gestaltungselemente angesehen werden.

gleichzeitig eine andere, geschmeidigere Übersetzung dieser Schrift auf dem Londoner Markt auftauchte, blieb dieses Unterfangen erfolglos. Dennoch beschäftigte sich Füssli in den darauffolgenden Jahren intensiv mit der englischen Herausgabe von Winckelmanns Hauptwerk *Geschichte der Kunst des Altertums*. Der Künstler kam damit nicht zu einem Ende; aber Winckelmanns Ideen waren ihm, als er 1769 zu seiner Romreise aufbrach, bis in die Einzelheiten geläufig. Dass er sich auch in dieser frühen Phase nicht sklavisch an das Vorbild hielt, zeigen die vielen Freiheiten, die er sich als Übersetzer herausnahm. Hingegen lässt sich kaum bestreiten, dass er in seinen späteren Akademievorlesungen die ästhetischen Leitbegriffe, weniger die Gedanken im einzelnen, von Winckelmann, Mengs und Reynolds übernommen hat.

Einige wichtige Positionen der klassizistischen Kunsttheorie hat Füssli nie bestritten. Nie zweifelte er an seiner in Rom gefestigten Überzeugung, dass die antike Kunst der mo-

dernen, zeitgenössischen Kunst überlegen ist und überlegen bleiben wird, da sie sich langsam und organisch unter guten klimatischen und gesellschaftlichen Bedingungen zu ihrer höchsten Blüte entwickeln konnte: «To attain the height of the Ancient was impossible for Modern Art, circumscribed by narrower limits, forced to form itself rapidly and on borrowed principles.»²¹ Trotzdem lehnt Füssli auch als Akademieprofessor eine Ausbildung ab, die sich auf das Kopieren alter Meister oder antiker Bildwerke beschränkte. Nur die Nachahmung der Natur selbst könne zum grossen, zum erhabenen Stil führen. «The rules of art are either immediately supplied by Nature herself, or selected from the compendiums of her students who are called masters and founders of schools. The imitation of Nature herself leads to style, that of schools to manner»²². Eine solche Aussage mag bei einem Maler, in dessen Werk sich nur wenige Naturstudien finden, überraschen. Füsslis Naturbegriff ist weit gefasst. *Nature* ist ihm zu-

nächst das allgemeine, von allen Akzidenzien gereinigte Bild der äusseren Welt²³. Er versteht darunter aber auch die innere, die unsichtbare Natur des schöpferischen Menschen, der auch dort, wo er sich bereits bestehende Kunst als Vorlage nimmt, bei sich, bei seinem Wesen, Füssli würde von Genie sprechen, bleiben muss, will er nicht einer gekünstelten Manier verfallen.

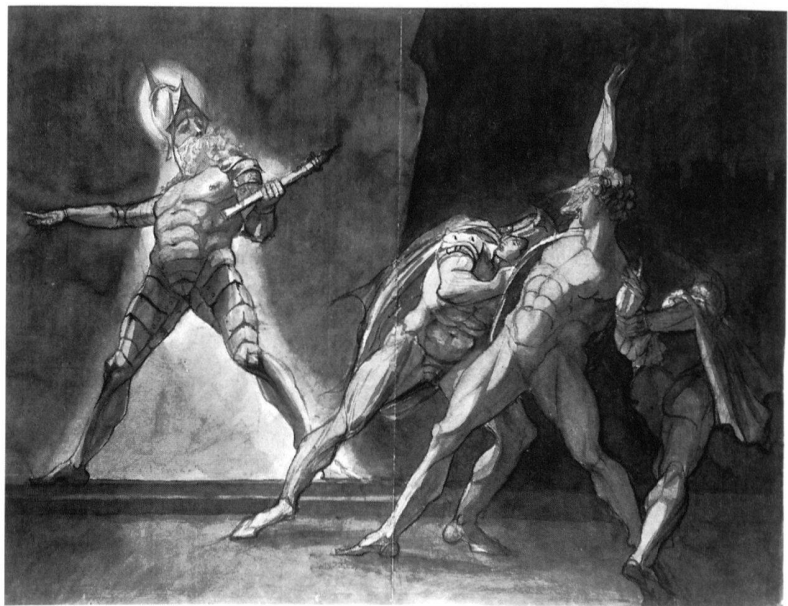
Andere Punkte innerhalb seines lockeren Theoriegebäudes muten noch traditioneller und klassizistischer an. So bleibt Füssli der Verfechter einer Kunst, die sich im wesentlichen auf die Zeichnung (*disegno*) stützt. Die Behandlung der Farbe und des Helldunkels sind nach seiner Meinung für das Gelingen eines Kunstwerks nebensächlich, da ein noch so guter Kolorist seine Schwächen im Bereich der Zeichnung nicht mehr wettmachen könne²⁴. Besonders konservativ erweist sich Füssli bei der Diskussion um die Gattungshierarchie innerhalb der Malerei. Genre- und Stilllebenmalerei verwirft er ganz. Auch die Tendenz, die Landschaftsmalerei gleichwertig neben die Historie zu stellen, bekämpft er mit der ganzen Kraft seiner Autorität. Er weiss, dass seine Stärke das Figurenbild ist, und will es allein auf der höchsten Stufe künstlerischen Tuns belassen.

Gefahr für das heroische Motiv und den «grossen Stil» wittert er schon dort, wo Dürer und Caravaggio Alltagstypen in die religiöse Historie einführen²⁵. Als Benjamin West mit seinem aufsehenerregenden Historienbild «The Death of General Wolfe» von 1770 das zeitgenössische Kostüm in das höchste Fach der Malerei einführt, steht Füssli auf der Seite derer, die diese Neuerung ablehnen²⁶. Gleich wie die traditionellen Klassizisten will er nur den entblösten Leib in der Historienmalerei und Bildhauerkunst gelten lassen. Nur der nackte menschliche Körper kann, so seine Überzeugung, zum Ideal hochstilisiert werden. Anders als die meisten Klassizisten bekämpft Füssli jedoch den glänzenden, toten Marmorstil, die steinernen Helden auf den Leinwänden.

Bei einem derart umfassenden theoretischen Corpus, wie es Füssli über mehr als ein halbes Jahrhundert als Publizist, Kunstkritiker und Akademielehrer anlegte²⁷, sind Widersprüche immer wieder möglich, ist Kohärenz nicht zu erwarten. In den Ergänzungen zu Pilkingtons Künstlerlexikon attackiert Füssli die Kunst Gavin Hamiltons, des britischen Hauptvertreters der frühen Phase des Klassizismus. Wenn er im Namen der reinen Lehre Hamilton vorwirft, dass er nur die äussere Form der antiken Kunstwerke, nicht jedoch ihren Geist nachahme und dadurch den Ausdruck insgesamt verfehle, tönt dies wie ein

genereller Angriff auf die Kunst des Klassizismus. Liest man jedoch etwas weiter, dann könnte man im Autor auch einen dogmatischen Klassizisten vermuten, der sich gegen jede Verwässerung des reinen Stils zur Wehr setzt: «Though he was familiar with the antique, the forms of Hamilton have neither its correctness nor characteristic purity: something of the modern eclectic principle prevails in his works, and his composition is not seldom as much beholden to common-place ornamental conceits and habits, as to propriety.»²⁸ Aus ähnlichen Gründen hat Füssli zeitlessly die Kunst Jacques-Louis Davids abgelehnt, seine Figurenmalerei wirkte auf ihn leblos und steinern. Die Schüler des Meisters, besonders Anne-Louis Girodet und Pierre-Narcisse Guérin, standen ihm näher. Hier glaubte er Elemente der Unklarheit und der Abstinenz, aber vor allem das Prinzip des unmerklichen Übergangs, das in seiner Kunsttheorie so entscheidend war, wiederzuerkennen. Gerade beim Einsatz der Farbe und des Helldunkels, so die Meinung des Künstlers, ist der Wechsel von harten, schockartigen und weichen, stufenweisen Übergängen nötig (*extremities and gradations*), um den Betrachter emotional an dem Bildgeschehen zu fesseln. Dies ist einer von vielen Punkten, bei denen Füsslis Kunsttheorie eher modern, romantisch wirkt. Ein anderer ist die Betonung der Einbildungs- und Erfindungskraft des künstlerischen Genies. Diese sind nach Füssli nicht nur dann nötig, wenn sich ein Maler ins Gebiet des Phantastischen vorwagt, sondern auch dann, wenn er einen literarischen Text optimal in sein Medium umsetzen möchte. Optimal heisst auch in diesem Fall pathetisch. Die Leidenschaften des Zuschauers könnten nur durch die Darstellung von Leidenschaften im Bild angesta-

6 Johann Heinrich Füssli, *Hamlet, Horatio, Marcellus, der Geist*, 1780–1785, Pinsel und Tusche über Bleistift, 38×49,5 cm, Kunsthaus Zürich. – Die nackte menschliche Gestalt war ein Ideal des Klassizismus. Bei Füssli treten selbst die Helden Shakespeares häufig nackt oder in eng anliegenden Kostümen auf.





7 Johann Heinrich Füssli, *Odysseus zwischen Skylla und Charybdis*, 1794–1796, Öl auf Leinwand, 126×101 cm, Aargauer Kunsthaus, Aarau. – Indem Füssli den ganzen Körper seiner Figuren sprechen lässt, wirkt er zukunftsweisend.

chelt werden – dies müsse jedoch oberstes Ziel eines jeden Künstlers sein. Das Pathos eines Augenblicks wird für Füssli in der Aktion einer Figur, im Bewegungsmoment des ganzen Körpers, Erlebnis. So vermeidet der Maler die Lieblingsmotive des Klassizismus, Sterbebett und Trauerzug, bei denen der Gesichtsausdruck der Figuren im Vordergrund steht. Seine Helden müssen sich im Kampf bewehren – Odysseus zwischen Skylla und Charybdis, Satan in der Auseinandersetzung mit der göttlichen Gewalt. Die Ungewissheit des Ausgangs der dargestellten Handlungen kann beim Rezipienten zu Schauern des Erhabenen führen. In dieser Wirkabsicht liegt der Grund für die expressive Qualität vieler Werke Füsslis. Er schreckt im Ausdrucksbereich vor keinem Extrem zurück, ohne sich auf der formalen und inhaltlichen Ebene immer festzulegen. Vieles bleibt bewusst undeutlich, obskur – damit ist er zukunftsweisend. So lässt sich abschliessend auch vom Theoretiker Füssli sagen, dass er weder die orthodoxe klassizistische noch die reine romantische Lehre vertritt. Will man eine klare Grenzlinie zwischen den beiden Lagern ziehen, was in vielen Fällen nicht leicht ist, wird man Füssli nie im Zwischenbereich

antreffen, denn er schlägt sich beim einzelnen Problem immer eindeutig zu der einen oder anderen Seite.

Pathos versus stilistische Einheitlichkeit

Angeichts des Scheiterns der stilgeschichtlichen Einordnung Füsslis zeigt sich das Elend der stilkritischen Methode innerhalb der Kunstwissenschaft mit aller Deutlichkeit. Sie muss, will sie ihren Anspruch einlösen, annehmen, dass die Stilbegriffe etwas bezeichnen, was es jenseits der Diskursebene tatsächlich gibt und das ein mehr oder weniger geschlossenes Ganzes bildet. Erst dann lässt sich etwa mittels unzweideutiger Definitionen die klassizistische von der romantischen Gestaltungsweise trennen. In einem nächsten Schritt erweist es sich in diesem Fall gleichfalls als schwierig, den Klassizismus als gesamteuropäische Kunstströmung zu fassen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, im Zeitalter sich formierender Nationalstaaten, sind die politischen und sozialen Voraussetzungen und die philosophischen Grundlagen, die diesen Stil mitprägen, von Land zu Land verschieden. Der Zeitpunkt des Auftretens günstiger Rahmenbedingungen für die Ausbreitung des Klassizismus variiert regional. Allgemein lässt sich sagen, dass bei diesem Stil die gedankliche Vorbereitung der künstlerischen Ausformulierung vorausgeht. Man ist versucht zu sagen, die klassizistische Kunst trete zur Bestätigung des geistig und politisch Erreichten an²⁹. Aus dem Bedürfnis, der republikanischen Staatsform zum Durchbruch zu verhelfen – nicht aus der Orientierung an der antiken Kunst –, resultiert die Lehrhaftigkeit, das Streben nach Allgemeinheit und Ewigkeit, die man selbst an den besten Leistungen dieses Stils zu entdecken glaubt³⁰.

So wie aufklärerische Tendenzen innerhalb der Romantik verbreitet sind, so gibt es auch eine dunkle Seite des Klassizismus, die sich mit der Triebnatur des Menschen, dem Traum und den Mythen auseinandersetzt. Auch ist die Behauptung nicht haltbar, Künstler des Klassizismus schreckten bei der figürlichen Darstellung vor Extremen beim Einsatz der Gestaltungsmittel und im Bereich des Ausdrucks zurück. Wenn es darum geht, durch die Wiedergabe von Leidenschaften wie Schmerz und Wut die Betrachter im Innersten aufzuwühlen, überschreiten Maler und Bildhauer wie Nicolai Abildgaard, John Flaxman und selbst Antonio Canova die Grenzen, die von Winckelmann und Lessing im theoretischen Diskurs gezogen wurden³¹. übrigens tut man dem «Vater des Klassizismus» Unrecht, wenn man seine Formel von der edeln Einfalt und stillen Grösse bedenkenlos auf das

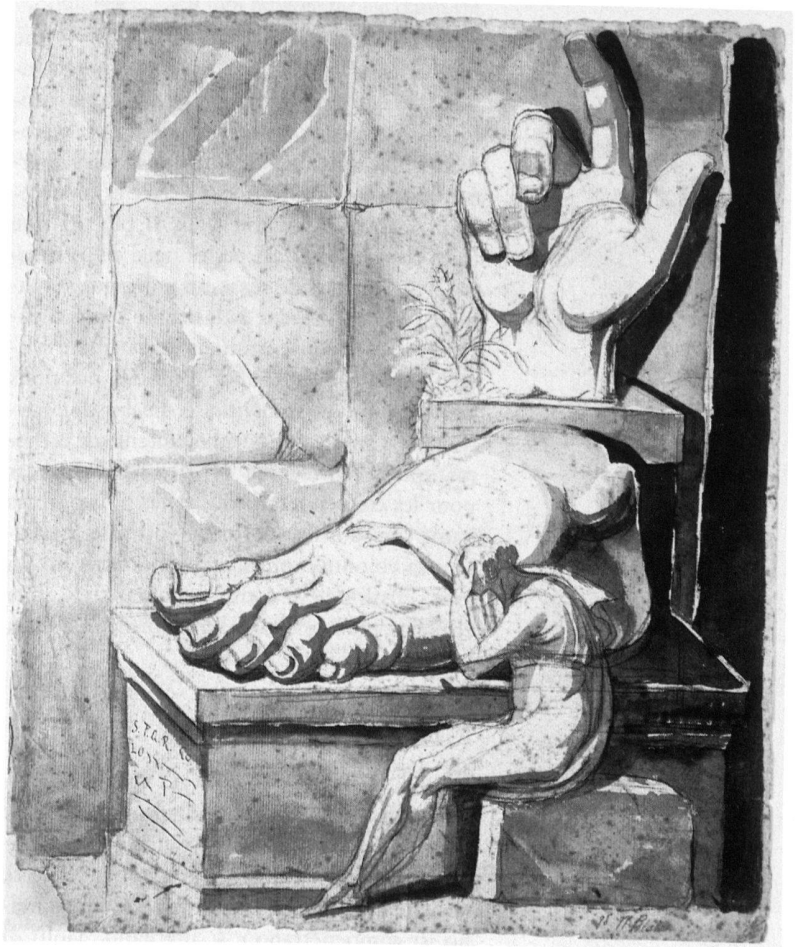
formale Gebiet ausdehnt. Ruhig, standhaft und einfältig soll nach Winckelmann vor allem die Seele der vorbildhaften menschlichen Gestalten sein und wirken. Die Darstellung körperlicher Konvulsionen hingegen ist in gewissen Fällen erlaubt. Ja sie vermag zuweilen die Grösse des Inneren erst zum Strahlen zu bringen. Nur auf Grund solcher Überlegungen konnte die antike Laokoongruppe zum Ideal erklärt werden³².

Wäre demnach Füssli – trotz seiner Vorliebe für das Extreme, Gewaltsame und Obskure – ein Klassizist? Wohl kaum; doch ist er auch nicht ohne weiteres der Vorromantik oder Romantik zuzuschlagen. Meyer Schapiro hat uns darauf achten gelehrt, dass es unmöglich ist, sowohl alle Werke einer bestimmten Epoche als auch alle Werke eines einzelnen Künstlers unter einen einzigen Stil zu subsumieren. Er hat darüber hinaus aufgezeigt, dass in den meisten Kunstwerken, seien sie aus der Zeit des Mittelalters oder einer anderen Epoche, Merkmale verschiedener Stile zusammenkommen³³. So gesehen, ist die Aussage wenig aufschlussreich, Füsslis Werk zeige gleichzeitig Charakteristika des Klassizismus und der Romantik³⁴. Auch die Etikettierung «romantischer Klassizist» hält lediglich den Mythos des Künstlers als widersprüchlichen Geist aufrecht, der angeblich beständig zwischen Rationalismus und Emotionalismus schwankte³⁵. Wichtiger wäre die Beantwortung der Frage, wie sich Füssli in der Situation pluralistischer, mehr oder weniger gleichwertiger Stilvorgaben, die der Kunstschaffende auswählen und mischen konnte, verhielt.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts gerieten auch andere Künstler in ein stilistisches Dazwischen, da sie spürten, dass sie die Gestaltungs- und Stilelemente ihrem Ausdruckswillen anpassen konnten und mussten – nicht umgekehrt. Die Position des Übergangs und der stilistischen Vielfalt war deshalb prekär, weil sie in vielen Fällen nicht bewusst und reflektiert war. Dies führte häufig zur Beliebigkeit. Füssli, der gelehrte und mit verschiedenen Theorien vertraute Künstler, war in einer verhältnismässig günstigen Lage. Die genaue Analyse seines Werkes verrät, dass der Ausführung der meisten Zeichnungen, Gemälde und Gemäldefolgen eine genaue Lektüre und kluge Auslegung der jeweiligen Textvorlage vorausging. Im Dienste der gewählten Thematik hat der Künstler von Fall zu Fall verschiedenste Stilelemente zu einer neuen Einheit verwoben, die ihm zur Verfügung stehende Wahlmöglichkeit mit Kalkül ausgeschöpft. Ein Eklektiker aus Überzeugung, Stillosigkeit als Programm. Der unverwechselbare Individualstil Füsslis kann und soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass er auf einem heterogenen

stilistischen Fundament gedieh. Wenn er selbst den Begriff der Originalität auch nicht in diesem Zusammenhang benützte, so wird doch deutlich, dass er beim Einsatz der Gestaltungsmittel individuelle Besonderheiten aufwerten wollte, damit sich die innere Einzigartigkeit eines jeden Künstlers in einem spezifischen, unverwechselbaren Ensemble formaler Elemente offenbare. Füssli, ein Kenner und Anhänger der Lehren Rousseaus, war überzeugt, dass der Betrachter durch Pathos und Empfindsamkeit des künstlerischen Vortrags gefangengenommen werden müsse; dann toleriere er dessen allfällige Uneinheitlichkeit und Fehlerhaftigkeit³⁶. Zumal nur ein doktrinärer Stilpurist bewusste gestalterische Brüche und Überraschungseffekte als Fehler bezeichnen würde, während ein Künstler in der offenen stilistischen Form Freiheit thematisieren kann. Die Mischung verschiedener Stilelemente und der dadurch entstehende Eindruck der Uneinheitlichkeit sind Füsslis formale Mittel, um die Spannung und Erhabenheit des dargestellten Motivs zu steigern. Der Künstler schüttelt auf dem Weg zu einem möglichst leidenschaftlichen Ausdruck, der sein Publikum erschüttern soll, das Stildiktat, die Forderung nach stilistischer Einheit, ab.

8 Johann Heinrich Füssli, *Der Künstler verzweifelt vor der Grösse der antiken Trümmer*, 1778–1780, Rötel, mit Sepia getönt, 42×35,2 cm. Kunsthhaus Zürich. – Einiges spricht dafür, dass die scheinbar so eindeutige Aussage dieser Zeichnung (selbst)ironisch gebrochen ist. Zielscheibe ist der Vertreter des strengen Klassizismus, der schon angesichts bruchstückhafter antiker Bildwerke seine Schöpferkraft verliert.



Zusammenfassung

Johann Heinrich Füssli (1741–1825) lebte in einer historischen Übergangszeit, in einer Zeit der Revolutionen, die keinen einheitlichen Stil hervorbrachte. Rokoko, Klassizismus und Romantik und viele Zwischenformen (Sturm und Drang, Sentimentalismus u. a.) bekämpfen sich, durchdringen sich und lösen sich ab. Viele dieser Stile klingen in der unverwechselbaren künstlerischen Handschrift dieses Malers und Zeichners an, so dass seine stilistische Einordnung schwierig ist. Er wird von Stilkritikern je nach Standpunkt als Klassizist, Romantiker, «romantischer Klassizist» oder Manierist bezeichnet. Ich möchte zeigen, dass Füssli als Theoretiker bewusst eine synkretistische Haltung einnimmt, sich einmal für klassizistische, einmal für romantische Positionen entscheidet. Als Praktiker geht er vom Inhalt, von der darzustellenden Thematik aus, und wählt von Fall zu Fall jene Stilelemente, die eine optimale formale Umsetzung erlauben und seinem jeweiligen Ausdruckswillen entsprechen. Dabei entscheidet er sich gegen jegliches Stildiktat und für die Form, die das Publikum leidenschaftlich bewegen soll.

Résumé

Johann Heinrich Füssli (1741–1825) vit une époque de transition, marquée par les révolutions, et qui ne générera aucun style uniforme. Le rococo, le néo-classicisme et le romantisme, mais aussi quantité de formes intermédiaires, luttent, font leur percée et se succèdent. Ces styles laissent pour la plupart une trace dans l'écriture si personnelle de ce peintre et dessinateur de génie, au point que sa manière se révèle difficile à classer. Le Füssli théoricien adopte consciemment une attitude syncretiste et choisit tour à tour des positions néo-classique et romantique. Le Füssli praticien ne se préoccupe que du contenu, de la thématique à représenter, et opte de cas en cas pour les éléments stylistiques les plus propres à une transposition formelle optimale, traduisant sa volonté expressive du moment. En un mot, Füssli s'élève contre le diktat stylistique et plaide pour le choix d'une forme qui saura le mieux émouvoir le public.

Riassunto

Johann Heinrich Füssli (1741–1825) vive in un'età storica di transizione, in un periodo di rivoluzioni che non produce alcun stile unitario. Rococò, neoclassicismo e romanticismo, nonché molte tendenze effimere, si confrontano, si compenetrano e si alternano. Molti di

questi orientamenti riecheggiano nell'inconfondibile grafia del pittore e disegnatore nato a Zurigo, tanto che la sua classificazione stilistica è difficile. La critica lo definisce, a seconda dei punti di vista, come artista neoclassico, romantico, «neoclassicista romantico» o manierista. Come teorico Füssli assume consapevolmente un atteggiamento sincretistico, optando ora per posizioni neoclassiche, ora per posizioni romantiche. Nella pratica egli parte dal contenuto, dal soggetto da raffigurare, e sceglie da caso a caso quegli elementi stilistici che consentono una trasposizione formale ottimale e che corrispondono alla sua volontà espressiva del momento. Risolvi non piegarsi a dettami stilistici e sceglie la forma destinata a entusiasmare il pubblico.

Anmerkungen

¹ Vgl. JOHN KNOWLS, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, London 1831, Bd. 1, S. 43–44.

² Ebd., Bd. 1, S. 78.

³ (WILHELM WARTMAN), *Johann Heinrich Füssli – Henry Fuseli (1741–1825)*, Ausstellungskatalog, Kunsthau Zürich, Zürich 1926.

⁴ Nur die römischen Lehrjahre Füsslis wurden stilkritisch genauer analysiert. Da sich sein Stil in dieser Zeit scheinbar geradlinig fortentwickelte, war dieser methodische Zugang leichter möglich. Vgl. MARCEL FISCHER, *Das römische Skizzenbuch von Johann Heinrich Füssli (1741–1825)*, in: *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft*, Zürich 1942; GERT SCHIFF, *Zeichnungen von Johann Heinrich Füssli aus seiner römischen Zeit: Mit einem beschreibenden Katalog seines römischen Albums im Britischen Museum London*, Unveröffentlichte Dissertation, Köln 1957 (Kopie im SIK Zürich).

⁵ Franz Landsberger macht Füsslis Hang zum Klassizismus, den er angeblich zeitlebens nicht abstreifen konnte, dafür verantwortlich, dass er nicht die «visionäre Grösse» Goyas erreichen konnte: «Viel leicht nimmt gerade dieser klassizistische Einschlag seinen Werken die letzte fiebernde Lebendigkeit, die solchen phantastischen Szenen (gemeint ist u. a. das Bild *Die Nachtmahr*) not tut» (FRANZ LANDSBERGER, *Die Kunst der Goethezeit. Kunst und Kunstanschauung von 1750 bis 1830*, Leipzig 1931, S. 115).

⁶ Da man schon früh die Vermutung äusserte, die eigentümliche Raumauffassung Füsslis führe zu seinem Individualstil, wurde immer wieder versucht, diesen Raum zu beschreiben. Vgl. WERNER HOFMANN, *Zu Füsslis geschichtlicher Stellung*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 15, 1952, S. 167–169.

⁷ INA ISENBÖRGER, *Sturm und Drang in der bildenden Kunst*, Phil. Diss., Bonn 1947.

⁸ MARILYN GAULL, *English Romanticism. The Human Context*, New York und London 1988, S. 237.

⁹ FREDERICK ANTAL, *Fuseli Studies*, London 1956.

¹⁰ Ebd. S. 102. Ein Problem, das sich bei der Einordnung Füsslis in die manieristische Traditionslinie stellt, hat Antal nicht zu lösen versucht. Der Künstler hat in seinen Schriften immer wieder die Manieristen, besonders Spranger und Goltzius, attackiert. Wollte er dadurch die eigene Herkunft und Verwandtschaft leugnen oder gar desavouieren, um in den Augen seiner Zeitgenossen als «Ori-

ginal-Genie» dazustehen? Solche Strategien sind Füssli zuzutrauen, sie müssten ihm jedoch im Detail nachgewiesen werden.

- ¹¹ Schon Gert Schiff hat bei der Besprechung des Buchs von Antal darauf hingewiesen, dass der Autor, um seine Argumentation zu stützen, den Stilbegriff des Manierismus sehr weit fassen muss; etwas, was die neuere kunstwissenschaftliche Forschung zu vermeiden sucht (GERT SCHIFF, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 23, 1960, S. 74).
- ¹² PAUL GANZ, *Die Zeichnungen Hans Heinrich Füssli*, Bern und Olten 1947, S. 41.
- ¹³ KENNETH CLARK, *The Romantic Rebellion. Romantic Versus Classic Art*, London 1973, S. 65.
- ¹⁴ SCHIFF 1957, (wie Anm. 4).
- ¹⁵ GERT SCHIFF, *Johann Heinrich Füssli 1741–1825*, Bd. 1: Text und Œuvrekatalog, Bd. 2: Abbildungen (= Œuvrekatalog Schweizer Künstler I/1 und I/2), Zürich/München 1973, hier Bd. 1, S. 89.
- ¹⁶ MARCIA POINTON, *Romanticism in English Art*, in: STEPHEN PRICHETT (Hrsg.), *The Romantics*, London 1981, S. 79.
- ¹⁷ Zum Vergleich der klassizistischen und romantischen Kunsttheorie siehe: ABRAMS, M. H., *Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik*, München 1978.
- ¹⁸ «Jusque là, Füssli se présente comme un pur représentant du néoclassicisme, ce qui ne peut que surprendre lorsqu'on connaît son œuvre peinte et dessinée» (ROLAND RECHT, *Füssli und Turner: le «dés-apprentissage»*, in: *Critique d'art* 4, (Octobre 1994), S. 41).
- ¹⁹ JOHANN CASPAR FÜSSLI, *Geschichte von Winckelmanns Briefen an seine Freunde in der Schweiz*, Zürich 1778. Diese Schrift, die unter dem Namen seines Vaters erschienen ist, so spekuliert Mason, soll der Künstler selbst bei seiner Rückkehr aus Rom 1778 in Zürich verfasst haben (EUDO C. MASON, *Heinrich Füssli und Winckelmann*, in: *Unterscheidung und Bewahrung*, Festschrift für Hermann Kunisch zum 60. Geburtstag, hrsg. von KLAUS LAZAROWICZ und WOLFGANG KRON, Berlin 1961, S. 233).
- ²⁰ Bereits bei seiner Ankunft in England war Füssli umfassend mit dem klassizistischen Gedankengut bekannt. So hatte er für seinen Vater an der Veröffentlichung von Raphael Anton Mengs *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei* (1765) mitgewirkt.
- ²¹ KNOWLS 1831, (wie Anm. 1), Bd. 3, S. 45.
- ²² Aphorismus Nr. 151, in: KNOWLS 1831, (wie Anm. 1), Bd. 3, S. 117.
- ²³ Vgl. HENRY FUSELI, *First Lecture: Ancient Art*, in: KNOWLS 1831, (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 24.
- ²⁴ HENRY FUSELI, *Seventh Lecture: Design*, in: Ebd., Bd. 2, S. 305.
- ²⁵ Ebd., Bd. 2, S. 325.
- ²⁶ Vgl. Brief von Thomas Banks vom 9. August 1795, in: C. F. BELL, *Annals of Thomas Banks*, Cambridge 1938, S. 105.
- ²⁷ Die immer wieder geäußerte Meinung, Füssli habe in seinen *Lectures* an der Londoner Kunstakademie die klassizistische Theorie nach dem Muster Joshua Reynolds aus Rücksicht auf die Unterrichtsziele des Instituts weitergepflegt, ist nur bedingt richtig. In wesentlichen Punkten, gerade im Bereich der Ausdruckslehre, weicht Füssli von seinem Vorgänger als Theoretiker der Kunstschule ab. Auch steht er in den «Aphorismen», seinem privateren Kunstcredo, an dem er bis ins hohe Alter weiterarbeitete, dem Klassizismus im Sinne Raphael Anton Mengs mindestens so nahe wie in sei-

nen Akademievorlesungen (vgl. hierzu EUDO C. MASON, *The Mind of Henry Fuseli*, London 1951, S. 302).

- ²⁸ M. PILKINGTON, *A Dictionary of Painters From the Revival of the Art to the Present Period. New edition with considerable alterations, additions, an appendix, and an index by Henry Fuseli*, London 1805, S. 675.
- ²⁹ Vgl. HERBERT BECK, *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, in: HERBERT BECK, PETER C. BOL, EVA MAEKGERARD (Hrsg.), *Ideal und Wirklichkeit*, Berlin 1989, S. 10.
- ³⁰ Zur Lehrhaftigkeit des Klassizismus vgl. ANN M. HOPE, *The Theory and Practice of Neoclassicism in English Painting. The Origins, Development and Decline of an Ideal*, New York und London 1988, S. 150.
- ³¹ Vgl. ROBERT ROSENBLUM, *Transformation in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967, S. 12–13.
- ³² Alex Potts hat richtig herausgearbeitet, dass Winckelmann bei seiner Kunstbetrachtung und Theoriebildung den Modus der Grösse und Erhabenheit sehr wohl vom Modus der Schönheit trennte; ein Kunstwerk konnte und durfte nicht gleichzeitig beiden Modi angehören (ALEX POTTS, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven und London 1994, S. 7–8).
- ³³ MEYER SCHAPIRO, *Style*, in: MEYER SCHAPIRO, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, Selected Papers, Bd. 4, New York 1994, S. 28.
- ³⁴ John Piper war der erste, der Füssli deutlich als einen Künstler im Dazwischen charakterisierte: «But Fuseli... was torn between the old classicism, which all his learning and his training, and a lot of his feeling, had thought him to worship, and the new romanticism which had the merit of vogueishness, which he did not despise, and the attraction of excitement» (JOHN PIPER, *Henry Fuseli 1741–1825*, in: *Signature* 10, November 1938, S. 13).
- ³⁵ Für die Bezeichnung «klassizistischer Romantiker» vgl. ANTAL 1956, (wie Anm. 9), S. 47.
- ³⁶ KLAUS DIRSCHERL, *Stillosigkeit als Stil. Du Bos, Marivaux und Rousseau auf dem Weg zu einer empfindsamen Poetik*, in: HANS ULRICH GUMBRECHT, K. LUDWIG PFEIFFER (Hrsg.), *Stil. Geschichten und Funktion eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a.M. 1986, S. 150–151. Vgl. auch KARL S. GUTHKE, *J.H. Füssli und die Anfänge des Rousseauismus in Deutschland*, in: KARL S. GUTHKE, *Wege der Literatur*, Bern und München 1966, S. 133–146.

Abbildungsnachweis

1, 2, 4, 6–9: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. – 3, 5: Kunsthaus Zürich.

Adresse des Autors

Dr. phil. Matthias Vogel, Kunsthistoriker, Steinhaldenstrasse 73, 8002 Zürich