Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 2 (2004)

Artikel: Vom Historienbild zum sublimen Kunstwerk : Gattungskonzepte im Werk von Johann Heinrich Füssli

Autor: Patz, Kristine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872233

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: 14.07.2025

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

Kristine Patz

Vom Historienbild zum sublimen Kunstwerk

Gattungskonzepte im Werk von Johann Heinrich Füssli*

Angesichts der herrschenden Verwirrung in der Terminologie, der Widersprüche in der Auffassung und der Unsicherheit in der Anwendung des Gattungsbegriffs in der Kunstgeschichte scheint es erforderlich, sich der historischen Voraussetzungen dieser Problematik zu vergewissern. Es empfiehlt sich ein «historischer» Gattungsbegriff, der die Geschichtlichkeit der Kunstgattungen ernst nimmt und sie als historisch bedingte Kommunikations- und Vermittlungsformen interpretiert und beschreibt. Die Gattungen der bildenden Künste lassen sich dabei in ihren möglichen Reduktionen und Stabilisierungen mit den Begriffen der Institution und Institutionalisierung charakterisieren, das dynamische Moment ihrer Geschichte verweist auf Institutionalisierungs- wie Entinstitutionalisierungsprozesse.

Den Beginn jener Entwicklung, in der sich das Historienbild[1] als wichtigste und damit auch als höchste Gattung der Malerei etablieren konnte, markiert bekanntlich L. B. Alberti mit seiner am rhetorischen «Wissenschaftsmodell» orientierten Grundlegung der «historia».[2] Entscheidende Entgrenzungs- und Auflösungsprozesse dieses Gattungsgefüges zeichnen sich vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ab und finden für das Historienbild ihren Kulminationspunkt an der historischen Epochenschwelle um 1800.[3] An der Vergesellschaftung und Institutionalisierung der Kunstlehre Albertis waren zunehmend die Akademien[4] beteiligt. Mit der Gründung der Accademia del disegno (1563) in Florenz wurden die Grundlagen für das neuzeitliche Akademiewesen gelegt, das über drei Jahrhunderte Autorität und Mass der Repräsentation in Theorie, Lehre und Gestalt bestimmen sollte. Als Unterrichts- und Ausbildungsanstalt, als offizielles Organ einer umfassend gültigen, theoretisch begründeten Kunstlehre und unter Nutzung der in der Ausstellung liegenden Möglichkeit der künstlerischen Demonstration und Repräsentation vor der Öffentlichkeit entwarfen die Akademien für den Bereich der Malerei eine verbindliche Gattungshierarchie, an deren Spitze das Historienbild stand. Um 1800 hatte der Prozess der Akademiegründungen seinen Höhepunkt erreicht.[5] Belief sich die Zahl der Kunstakademien in Europa um 1720 auf kaum mehr als zwanzig Einrichtungen, davon nur wenige mit einem höheren Anspruch, so waren es Ende des Jahrhunderts weit über einhundert. Gegenläufig zu dieser Institutionalisierungswelle

1 Johann Heinrich Füssli, *Das Gespenst des Dion*, 1768, Kupferstich, handkoloriert mit Deckfarben, British Museum, London

2 Johann Heinrich Lips, Kupferstich nach Johann Heinrich Füssli, *Das Gespenst des Dion*, 1807

kündigten sich in den Akademien selbst zunehmend Ablösungsprozesse an, die die traditionelle Gattungshierarchie in Frage stellen sollten. Dass mitunter Institutionalisierungs- und Entinstitutionalisierungsprozesse des Historienbildes regelrecht zusammenfallen konnten, zeigt das Beispiel der Royal Academy.[6] Seit ihrer Gründung im Jahr 1768 war die Förderung des Historienbildes in England ihr dringlichstes Anliegen. Im persönlichen Wettstreit mit Joshua Reynolds und Benjamin West sowie in Reaktion auf die englische Historienmalerei allgemein entsteht die künstlerische und schriftstellerische Produktion Johann Heinrich Füsslis (1741–1825)[7], der seit 1790 Mitglied, seit 1799 Professor für Malerei und seit 1804 zudem Keeper dieser Institution war.[8]

Die Bedingungen für die von Füssli eingeleiteten gattungsverändernden beziehungsweise gattungsbildenden Prozesse sind in erster Linie im Spannungsfeld von Erfahrungen, Kenntnissen und Urteilen des rezipierenden Publikums und dem historisch fundierten Eigengewicht der Gattung des Historienbilds zu suchen. Dabei erweisen sich

Erwartungen und Werkreaktionen häufig als komplementär. In diesem Sinn kommt dem 1768 handkolorierten Stich *Spectrum Dioneum* (Abb. 1 und 2), mit dem Füssli nachdrücklich seine künstlerische Laufbahn eröffnete, eine programmatische Bedeutung zu. Die Darstellung hatte Johann Georg Sulzer in seiner auch international anerkannten *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771–74) sogleich zu einem Muster für die Historie erklärt.[9] Für Sulzer unterscheidet sich die Historie von allen anderen Gattungen dadurch, «dass sie denkende Wesen in Handlungen, in Leidenschaften und überhaupt in sittlichen oder leidenschaftlichen Umständen abbildet, in der Absicht uns sowohl das äussere Betragen, als die Empfindungen der Seele dabei, lebhaft zu schildern. Denn dieses ist hier die Hauptsache. Der Historienmaler ist der Maler des menschlichen Gemüts, seiner Empfindungen und seiner Leidenschaften.»[10] Unter dem Blickwinkel des Kenners beschränkt sich Sulzer in der Erläuterung des Stichs weitgehend auf die Nennung der Inschriften im radierten Blatt, die es dem altphilologisch gebildeten Betrachter ermöglichen, Person, Ort, Zeit und Umstand des historischen Geschehens in logischen Gedankenschritten zu rekonstruieren. Entsprechend den Erläuterungen Sulzers wäre allein das auf den Intellekt bezogene «docere» des Historienbildes zur Sprache gebracht, während die weiteren, auf den Gesichtssinn und das Gemüt bezogenen Grade der Persuasion – das «delectare» mit seiner geregelten Mannigfaltigkeit und das «movere» mit seiner Reihe von Affekten – nicht weiter thematisiert werden.[11] Gleichwohl bezeichnet Sulzer den Affekt Dions als «grössten Schrecken und Entsetzen», verursacht von einem Gespenst gleich einer Furie, das sein nahendes Ende ankündigt. Den entscheidenden Hinweis gibt Sulzer selbst: Dion habe nämlich auf der zu seinen Füssen liegenden Tafel eine Stelle aus der *Ilias* gelesen und die schreckliche Vorstellung dieser Sache habe ihm die Einbildungskraft verwirrt und die Erscheinung verursacht. Wenn auch Sulzer diese Möglichkeit der Affekterzeugung widerruft, so verweisen Tafel, Buch und Schriftrollen auf das Medium Schrift. Für die Kunst, Abwesendes oder Vergangenes sprachlich vor Augen zu führen, hatten sich bereits die antike Rhetorik und Poetik einen psychologischen Bildbegriff zu eigen gemacht. Der von Füssli hochgeschätzte Quintilian spricht hier regelmässig von «imagines». «Jeder, der das, was die Griechen [...] ‹phantasiai› nennen – wir könnten ‹visiones› (Phantasiebilder) dafür sagen –, wodurch die Bilder abwesender Dinge so im Geiste vergegenwärtigt werden, dass wir sie scheinbar vor Augen sehen und sie wie leibhaftig vor uns haben: jeder also, der diese Erscheinung gut erfasst hat, wird in den Gefühlswirkungen am stärksten sein.»[12] Die abstrakte Begrifflichkeit der schriftlichen Faktizität in die Unmittelbarkeit und Evidenz einer Bildhaftigkeit zu überführen, die den Betrachter nicht unberührt lässt, ist zugleich auch Aufgabe der «Historie», wie Sulzer bestätigt: «Ihre Absicht ist, uns das Betragen, die Empfindungen und Leidenschaften der Menschen bei wichtigen Zufällen und Handlungen lebhaft vorzubilden,

und uns das fühlen zu lassen, was wir könnten gefühlt haben, wenn wir in dem Augenblick der Handlung, der vorgestellt wird, die Sachen in der Natur gesehen hätten.»[13] Im Sinne einer Beschreibung gegenwärtiger und selbsterlebter Ereignisse konnte der Begriff «Historie» auf seine griechische Wurzel zurückgeführt und ausgelegt werden. Entsprechend der Unterscheidung mythologischer, fiktiver und wirklichkeitsgetreuer Formen der Vorgangserzählung wurde die Historie als strikt der Wahrheit verpflichtete Gattung der vom Mythos bestimmten der Tragödie und der zwar realistischen, aber doch nicht weniger unwahren der Komödie gegenübergestellt, so dass sich eine zweiteilige Opposition «fabula» – «historia», «res fictae» – «res factae» ausbildete.[14] Konnte Sulzer dem Stich mühelos das Prädikat eines Historienbildes zusprechen, da für ihn der Prozess der Vergegenwärtigung von Person, Ort, Zeit und Umstand an die faktische Rekonstruktion des historischen Geschehens gebunden war, so hatte Füssli ein geradezu entgegengesetztes Bildkonzept mit Konsequenzen für das «traditionelle» Historienbild im Sinn. Demonstrativ bezieht sich Füssli nicht auf jene historischen Begebenheiten, die es als real Existierendes und sinnlich Erfahrenes, nunmehr als Abwesendes zu vergegenwärtigen gilt, sondern er eröffnet geradezu kalkuliert im Rahmen der eigentlichen Historien[15] einen Diskurs über das Nicht-Wahrgenommene und Unmögliche, den er wirkungsästhetisch hervorzubringen gedenkt. Hierfür bildet Plutarch Quelle und Ausgangspunkt: «Zwar sagen diejenigen, welche solche Dinge gänzlich ableugnen, noch keinem Menschen mit gesunden Sinnen sei ein Geist oder ein Gespenst erschienen, sondern Kinder und Weiber und geistesgestörte Menschen liessen vermöge einer geistigen Verwirrung oder einer krankhaften körperlichen Verfassung wesenlose und seltsame Wahnvorstellungen in sich aufkommen, weil sie einen bösen Geist, nämlich den Aberglauben, in sich trügen. Wenn aber Dion und Brutus, ernsthafte und philosophisch gebildete Männer, von keinem Eindruck so leicht gefangen zu nehmen und zu erschüttern, durch eine Erscheinung in einen solchen Zustand versetzt wurden, dass sie sogar zu anderen davon sprachen, so weiss ich nicht, ob wir nicht genötigt und, von allen uralten Lehren die ungereimteste anzunehmen, dass die bösen und hämischen Dämonen, von Neid erfüllt gegen die tugendhaften Menschen und ihre Handlungen entgegenwirkend, Verwirrung und Ängste über sie bringen, um ihre Tugend zu erschüttern und wankend zu machen.»[16] Begreift man nun Füsslis Darstellung als historisch beglaubigtes Imaginations- und Phantasieprodukt,[17] dann sind die künstlerischen Regelverstösse Äquivalente für den Verwirrungszustand Dions. Gegenüber den anerkannten Regeln[18] zur Erstellung eines Historienbildes ist Füsslis Darstellung nicht geleitet von Regeln der Komposition und Perspektive, von Regeln der Proportion der Figuren und der Glieder oder von der Wahrscheinlichkeit der Stellungen oder Bewegungen.[19] Vielmehr gelangt im Stich ein Assoziationsverfahren zur Anwendung, das dem Betrachter eine unbegrenzte Produkti-

vität erlaubt. Die offenen optischen Affinitäten im Bild fordern von ihm ein kombinatorisches Vermögen. Den Prozess erlebt der Betrachter dabei als eine Umfälschung von Unähnlichkeiten in Ähnlichkeiten. So nehmen beispielsweise Besen (Hebebaum) und die Engelsflügel am Altar die Form des auffliegenden Riesenkäfers auf; antwortet das auf einem Kissen aufgestellte rechte Bein Dions jenseits aller anatomischen Gesetzmässigkeiten dem absurden Delphin-Pfosten. Eine auf die Kräfte der Imagination anspielende Künstlersignatur Füsslis mag man schliesslich im Kissen der Fussbank vermuten, das wie zufällig die Form eines Gigantenfusses (Abb. 3) bildet. Sinnentzug und Sinnstiftung verhalten sich im Stich geradezu komplementär, ohne dass die Logik des Bildes kraft der schöpferischen Spontaneität des Betrachters beherrschbar wäre.

3 Johann Heinrich Füssli, *Der Künstler, verzweifelnd vor der Grösse der antiken Trümmer*, 1770–1780, Kunsthaus Zürich

Inwieweit können Füsslis schriftliche Äusserungen,[20] insbesondere seine akademischen Vorlesungen, die die problematische Beziehung zwischen dem historischen Verstehen und den normsetzenden Regeln des künstlerischen Schaffens beleuchten, selbst Auskunft über diese neue Konzeption des Historienbildes geben? Im Rahmen seiner *Lectures*, die Füssli in seiner öffentlichen Funktion als Professor für Malerei an der Royal Academy in London seit 1801 hielt, stützte er sich zur Begründung seiner neu entworfenen Gattungssystematik nicht wie Alberti auf die Rhetorik, sondern auf das Gedankengut poetologischer Schriften, insbesondere von John Dennis[21] (1657–1734). Dieser stellte als erster «Terror» und «Horror» als «Enthusiastick Passions» ins Zentrum des Sublimen, das er im legitimierenden Rückgriff auf Pseudo-Longinos' Traktat und unter Berufung auf den Bildgehalt von Miltons epischem Hauptwerk *Paradise Lost* als kunsttheoretische Kategorie vom nur Schönen separiert hatte. Die Aufwertung der emotiven Seite der Dichtung führte – so die eigentliche Pointe von Dennis' Überlegungen – zur Hierarchisierung des Gattungsensembles nach Massgabe des Grades der Affekterregung in hohe und niedrige Genres. Die Unterscheidung zwischen «Passion» und dem neuen Begriff «Enthusiasm» führte zu einer wirkungspoetisch begründeten Differenzierung von

«niedrigen» und «hohen» Gattungen, wobei tendenziell die epische, genauer: die «heilige» Dichtung gegenüber der tragischen favorisiert wurde. Während «Vulgar Passion» von vertrauten Dingen des gemeinsamen Lebens beziehungsweise ihrer Abbildung in der Kunst erregt wird, bedarf es zur Erweckung von «Enthusiasm» wunderbarer Gedanken, namentlich «Religious Ideas». Hervorgerufen werden diese vornehmlich durch Odendichtung und die Grossform des Epos, Dennis denkt an Miltons *Paradise Lost*, dagegen werden «Vulgar Passions», die jedermann rühren, eher durch die dramatischen Gattungen, insbesondere durch die Tragödie erregt. Erstmals können damit Herkunft und Modell für die Konzeption von «dramatischer» und «epischer» Malerei als ranghöchste Gattungen in den *Lectures on Painting* benannt werden.[22]

Im Sinne eines historischen Gattungsbewusstseins führt Füssli zugleich seine beiden Gattungen auf die Antipoden Raffael und Michelangelo zurück. In Michelangelo erkennt Füssli den Maler der generellen Menschennatur und den Vater der epischen Malerei, in Raffael den Schilderer des Individuell-Menschlichen. Höchste Leistung des dramatischen Malers ist das «movere» des Betrachters, während der epische Maler auf das «asthonish» zielt. Dieses systematische Oppositionssystem, dass Füssli auch auf Schriftsteller wie Milton und Shakespeare überträgt, wäre allerdings ohne die Frühschrift *Vom Erhabenen und Schönen* (1757) von Edmund Burke schwer denkbar.[23] Für Burke tut sich das erhabene Moment als Erfahrung in zwei Phasen kund: Die erste ist von einem Gefühl totaler Übermächtigung bestimmt, die zweite von einer mit ebenso umfassender Lust gekoppelten Reflexion über diese Erfahrung. Die «negative» Lust erlebter Selbstbehauptung fasst Burke als so grundsätzlich verschieden von der positiven Freude am Schönen («pleasure»), dass er einen anderen Ausdruck für sie wählt («delight»). Das Schöne verbindet sich mit allem, was im Erleben nicht Angst, sondern Liebe weckt. Es aktiviert den Sozialtrieb, nicht den Selbsterhaltungstrieb. Dies ist genaugenommen die inhaltliche Grundlegung dessen, was Füssli auf die beiden Antipoden Michelangelo und Raffael überträgt: «We stand with awe before M. Angelo, and tremble at the height to which he elevates us – we embrace Raphael, and follow him wherever he leads us.»[24] Diesen beiden historischen Prototypen entsprechen als Modelle für dramatische und epische Malerei inhaltlich die Werke Shakespeares und Miltons.

Füssli war nicht nur Initiator von John Boydells Shakespeare-Galerie[25], einem weit gespannten, alle namhaften englischen Maler vereinigenden Unternehmen, das sich zum Ziel setzte, Gemälde zu den «wiederentdeckten» Dramen Shakespeares permanent auszustellen und in Stichen auf dem Kontinent zu verbreiten, sondern er stellte dieser Kollektivarbeit seine Milton-Galerie, einen umfangreichen Gemäldezyklus zu Miltons oben erwähntem Schöpfungsmythos *Paradise Lost*,[26] als heroisches Einzelunternehmen gegenüber. Beiden Dichtern ist gemeinsam, dass ihre Werke vor dem Hintergrund eines

4 James Caldwall, Kupferstich mit Aquatinta nach Johann Heinrich Füsslis Gemälde Nr. 4 (verloren) für Boydell's Shakespeare Gallery, *Die Hexen erscheinen Macbeth und Banquo*, Shakespeare, *Macbeth*, I, III, 1785–1790

5 Robert Thew, Kupferstich mit Aquatinta nach Johann Heinrich Füsslis Gemälde Nr. 8 (verloren) für Boydell's Shakespeare Gallery, *Hamlet, Horatio, Marcellus und der Geist*, Shakespeare, *Hamlet*, I, IV, 1788–89

dominierenden ästhetischen Normensystems als problematisch galten. Im komplementären Bereich der Wiederentdeckung und Rezeption haben Kritiker den genannten Dichtern immer wieder Verstösse gegen den guten Geschmack und die anerkannten Schulregeln vorgehalten, doch durfte man ihre Werke gerade deshalb als gewaltige Naturgebilde verstehen, die ihren Ursprung einer regellosen Phantasie verdankten.[27] Gegenüber dem «ernsten Wunderbaren»[28] Miltons, das als ein religiös fundiertes und abgesichertes verstanden wurde, interessierte Füssli mitunter auch an Shakespeare – entgegen seiner Verbindung zur dramatischen Malerei in den *Lectures* – dessen Sinn für das Gewaltige und Verhängnisvolle oder aber das «dunkle Wunderbare», wie die damals allgemein bewunderten Hexen im *Macbeth* (Abb. 4) oder der Geist im *Hamlet* (Abb. 5). Gemeint ist die schöpferische Hervorbringung von nicht in der «Natur» vorgegebenen Gestalten; es ist die «Poets Fancy», die es Shakespeare erlaubte, Personen zu erfinden und darzustellen, die ihm allein ihre Existenz verdankten: Feen, Hexen, Magier, Dämonen oder verlorene Seelen. Bereits zu Anfang des 18. Jahrhunderts war es allgemeiner Konsens, dass sich die Grösse Shakespeares nirgends so klar manifestiert wie dort, wo er seiner Imagination freien Lauf lässt wie in *Macbeth*, *Hamlet* und vor allem im *Sommernachtstraum*.[29] In den Tragödien Shakespeares ist die Geisterwelt der wirklichen untergeordnet, da ihre alleinige Aufgabe und Funktion darin besteht, die tragische Wirkung auf das Höchste zu bringen, Schauer und Grausen zu vermehren. In *Hamlet* und *Macbeth* bleibt deshalb das Unheimliche dem Leser, Zuschauer oder Betrachter fern und fremd, nur indirekt, über den Umweg der affizierten Person, fühlt dieser sich angesprochen. Ganz anders sind die Bildstrategien in den Darstellungen des Wunderbaren im

6 Jean-Pierre Simon, Kupferstich mit Aquatinta nach Johann Heinrich Füsslis Gemälde Nr. 2 für Boydell's Shakespeare Gallery, *Titania liebkost Bottom mit dem Eselskopf*, Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, IV, I, 1780–1790, Tate Gallery, London

7 Thomas Ryder, Kupferstich mit Aquatinta nach Johann Heinrich Füsslis Gemälde Nr. 3 für Boydell's Shakespeare Gallery, *Titanias Erwachen*, Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, IV, I, 1785–1790, Kunstmuseum Winterthur

Sommernachtstraum (Abb. 6 und 7): Die Geisterwelt ist näher gerückt, nicht mit jenem undurchsichtigen Schleier umhüllt, der die Blicke des Sterblichen zurückschrecken lässt. Das Reich der Nacht ist hier in ein sanftes Mondlicht getaucht; wir treten zu den freundlichen und ernsten Gestalten hinzu, die uns ebenso wenig schrecklich wie schädlich sind. Hier vermeidet Füssli alle hohen Grade, alle Extreme der Leidenschaften, da sie die schöne Einheit und somit den Glauben an das Wunderbare «zerstören» könnten. Zu diesem Zweck setzt er auch das «Komische» ein. Der Wechsel vom Ernsten zum Lächerlichen ist der Beweglichkeit der Imagination konform, oder das Lächerliche vermehrt die Mannigfaltigkeit der Wesen, die die Phantasie beschäftigen. Die Vermischung der Gattungen aus verschiedenen Epochen und Genres zielt auf die Möglichkeit, eine neue Bildform schaffen zu können, die zugleich als Spiel der Phantasie modern ist und an die Ursprünge der Poesie beziehungsweise Malerei erinnert. Das heisst, den Regeln der erlernbaren Kunst oder Kunstfertigkeit wird nicht allein die Natur entgegengestellt, sondern eine gleichsam magische Potenz, die dem Künstler neue Bereiche eröffnet.

Mit der Verschiebung des Interesses von der werk- auf die wirkungstheoretische Ebene schwand nicht nur der traditionelle Kanon des Schönen, sondern auch das Urteilsmonopol der regelkundigen Experten. Der Wunsch nach heftiger Gemütsregung und dem Genuss der eigenen Emotionen liess nun auch die widersprüchliche Rührung durch das Erhabene samt der Phänomene des Schrecklichen, Hässlichen und Ekelhaften als eigenständigen ästhetischen Wert erscheinen. Hatte auch das Historienbild jene Inhalte bejaht, die imstande waren, die Seele des Betrachters zu bewegen, so hatte Füssli unter dem Eindruck des Sublimen den affektiven Gemütszustand der Furcht und das Gefühl der Grenzenlosigkeit in Beziehung zum Bewusstsein des Individuums gesetzt. Im Erlebnis des Erhabenen und Furchterregenden seitens des Rezipienten wurde seine Existenz selbst auf die Probe gestellt, indem sich das Überwältigende, Formlose und Bedrohliche als ein Teil seiner selbst erwies. Wiewohl von innen bedroht, wurde das Subjekt zugleich von den vorgegebenen Normen und Fesseln befreit. Im Erlebnis des sublimen Kunstwerks hat der Rezipient Teil an jener Freiheit, die der Künstler durch seine Gestaltung und Themenwahl zum Ausdruck gebracht hat. Die vielbeschworene Autonomie der Kunst als neue Freiheit des Künstlers, als Unabhängigkeit von Staat, Mäzen und Kirche wurde allerdings mit einer bislang unbekannten Form der Abhängigkeit, mit der «Diktatur der Masse» und des sich etablierenden Kunstmarktes, bezahlt. Die neuen Formen der Kunstpräsentation lagen jetzt im Medium der Ausstellung.[30] Verschiedene Strategien der Inszenierung und Legitimation wurden von den Künstlern bemüht, um an ihr erklärtes Ziel, die Öffentlichkeit, zu gelangen. Auch Füssli rechnete als Künstler und «Ausstellungsunternehmer»[31] mit dem Interesse Londons für seine Kunst, die den Bedingungen der Institution «Ausstellung» unterworfen war und in der Anpassung an die damit verbundenen Gesetze des Marktes weniger einem Kunstanspruch als vielmehr dem Publikumsgeschmack zu genügen hatte. Wenngleich die Shakespeare- wie die spätere Milton-Galerie in kommerzieller Hinsicht Misserfolge waren, so sind sie nichtsdestoweniger das Produkt einer neuen, auf Eintrittsgelder zielenden Gattung. Damit steht Füssli beispielhaft für jenen modernen Künstlertypus, der einen beträchtlichen Spielraum von künstlerischer Freiheit und Selbstäusserung beansprucht und sich dafür entschlossen an ein Ausstellungspublikum wendet.

* Die Erarbeitung dieser Studie ist von der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften unterstützt worden.

1 Zur Gattung des Historienbildes *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, hrsg. von Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert, Ausst.kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1987–88 / Kunsthaus Zürich / Musée des Beaux-Arts, Lyon 1988; Thomas W. Gaethgens, «Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bild-

gattung und ihrer Theorie», in: *Historienmalerei*, hrsg. von Thomas W. Gaethgens und Uwe Fleckner, Berlin 1996, S. 15–76.

2 Siehe die kritische Zusammenfassung bei Oskar Bätschmann, «Albertis ‹Historia›», in: *Ars et scriptura. Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Hannah Baader u. a., Berlin 2001, S. 107–124.

3 Zu den Bemühungen um «Erneuerung» der Gattung siehe statt vieler Peter Schneemann, *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789*, Berlin 1994; zum Paradigmenwechsel allgemein Werner Busch, *Das sentimentale Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

4 Übersicht bei Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940; Carl Goldstein, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996.

5 Siehe hierzu und zum Folgenden Georg Friedrich Koch, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967, S. 184–274.

6 Zur Geschichte dieser Institution Sidney C. Hutchison, *The History of the Royal Academy 1768–1986*, London 1968; 2. erweiterte Ausg., London 1986.

7 Allgemein zu Füssli Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli 1741–1825*, 2 Bde., Zürich/München 1973 (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Œuvrekataloge Schweizer Künstler 1); David H. Weinglass, *Prints and Engraved Illustrations By and After Henry Fuseli. A Catalogue Raisonné*, Aldershot u. a. 1994; Peter Tomory, *The Life and Art of Henry Fuseli*, London 1972 [dt. *Heinrich Füssli. Leben und Werk*, Berlin 1974]; Matthias Vogel, *Johann Heinrich Füssli. Darsteller der Leidenschaft*, Zürich 2001.

8 Hierzu Näheres bei Renate Prochno, «Reynolds, West und Füssli: Kontroversen in der Historienmalerei Englands», in: *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, hrsg. von Hans Körner u. a., Hildesheim u. a. 1990, S. 253–273.

9 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 Bde., Leipzig 1771–74, siehe die neue vermehrte 2. Aufl., 4 Bde. und 1 Registerband, Leipzig 1792–94; Reprint, Hildesheim 1994, Bd. 2: Artikel «Historie (Historisches Gemählde)», S. 622–632, hier S. 625–626.

10 Ebd., S. 622.

11 Zum rhetorischen Modell der Persuasion siehe Kristine Patz, «Zum Begriff der ‹Historia› in L. B. Albertis ‹De pictura›», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), S. 269–287.

12 Zit. nach: Quintilian, *Institutio oratoria*, VI, 2, 29; Übersetzung aus M. F. Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, hrsg. u. übers. von Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1972–75, S. 709–711.

13 Zit. nach: Sulzer 1994 (wie Anm. 9), S. 623.

14 Siehe Patz 1986 (wie Anm. 11), bes. S. 285–287. Allgemein zur Historie Joachim Knape, «Historia», in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 1996, Bd. 3, Sp. 1406–1410.

15 Sulzer 1994 (wie Anm. 9), S. 623: «Die eigentliche Historie stellt eine wirkliche Handlung oder Begebenheit in einem merkwürdigen Augenblick vor, und sucht die sich dabei äussernden Fassungen der interessierten Personen sichtbar zu machen.»

16 Zit. nach: Plutarch, «Dion», in: Ders., *Grosse Griechen und Römer*, Zürich/Stuttgart 1957, Bd. 4, S. 7–62, hier S. 8.

17 Kurze Darstellung dieses komplexen Problems etwa bei Renate Lachmann, «Phantasia, imaginatio und rhetorische Tradition», in: *Rhetorische Anthropologie: Studien zum Homo rhetoricus*, hrsg. von Josef Kopperschmidt, München 2000, S. 245–270. Die Position der Schweizer Johann Jakob Bodmer, geistiger Ziehvater Füsslis, und Johann Jakob Breitinger zur Einbildungskraft ist u. a. umfassend dargestellt in den Arbeiten von Barbara Ränsch-Trill, *Phantasie. Welterkenntnis und Welterschaffung. Zur philosophischen Theorie der Einbildungskraft*, Bonn 1996.

18 Auch Sulzer setzt diese implizit für das Historienbild voraus (Sulzer 1994 [wie Anm. 9], S. 622).

19 Oskar Bätschmann, *Malerei der Neuzeit*, Disentis 1989 (Die visuelle Kultur der Schweiz. Ars Helvetica VI), zu Füssli

S. 136–144, hier S. 142; zuletzt und in umfassender Form dazu Vogel 2001 (wie Anm. 7).

20 Die heute zur Verfügung stehende Ausgabe der Schriften Füsslis stammt von John Knowles, dem Zeitgenossen und Freund Füsslis: *The Life and Writings of Henry Fuseli*, Esq. M. A. R. A., the former written and the later edited by John Knowles (London 1831), mit einer neuen Einleitung versehen und hrsg. von David H. Weinglass, 3 Bde., New York 1982. Gründliche Untersuchungen zu den Lectures III und IV finden sich bei Gisela Bungarten: *Johann Heinrich Füsslis (1741–1825) «Lectures on Painting». Das Modell der Antike und die moderne Nachahmung* (Diss. FU Berlin), Berlin 2002.

21 Vor allem: *The Grounds of Criticism in Poetry*, London 1704. Siehe dazu neben Samuel H. Monk, *The Sublime. A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*, New York 1935; 2. Aufl., Michigan 1960, S. 44–54, vor allem auch Carsten Zelle, *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987, bes. S. 78–97.

22 Hierzu und zum Folgenden Füssli 1982 (wie Anm. 20), Bd. 2, Lecture III, bes. S. 156–175. Exemplarisch, ebd., S. 156–157: «Invention in its more specific sense receives its subjects from poetry or authenticated tradition; they are ‹epic› or sublime, ‹dramatic› or impassioned, ‹historic› or circumscribed by truth. The first ‹astonishes›; the second ‹moves›; the third ‹informs›.»

23 Für den weiteren Zusammenhang verweise ich auf Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart/Weimar 1995; *Das Erhabene: zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*, hrsg. von Christiane Pries, Weinheim 1989.

24 Zit. nach: Füssli 1982 (wie Anm. 20), Bd. 2, Lecture II, S. 88.

25 Winifred H. Friedman, *Boydell's Shakespeare Gallery* (Ph. D. Harvard University 1974), New York 1976.

26 Gert Schiff, *Johann Heinrich Füsslis Milton-Galerie*, Zürich/Stuttgart 1963 (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Kleine Schriften 5); *Johann Heinrich Füssli. Das verlorene Paradies*, hrsg. von Christoph Becker, Ausst.kat. Staatsgalerie Stuttgart 1997–98.

27 Siehe zu Milton: Leslie E. Moore, *Beautiful Sublime. The Making of Paradise Lost, 1701–1734*, Stanford 1990; zu Shakespeare: Wolfgang Weiss, «‹Shakespeare, Nature's Child›: Der ästhetische Naturbegriff in der Shakespeare-Kritik des 18. Jahrhunderts», in: *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, hrsg. von Roger Bauer, Bern u. a. 1988, S. 21–36; Michael Dobson, *The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaption and Authorship, 1660–1769*, Oxford 1992.

28 Johann Jacob Bodmer, *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde*, Zürich 1741; Reprint Frankfurt a. M. 1971, 20. Abschnitt: «Von den Gemählden der Dinge aus der unsichtbaren Welt der Geister», speziell S. 574, 591–593. Siehe auch oben Anm. 17.

29 Dazu und zum Folgenden: Ludwig Tieck, «Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren (1793)», in: ders., *Kritische Schriften*, Bd. 1, Leipzig 1848; Reprint Berlin/New York 1974, S. 35–74, hier bes. S. 35–62. Wielands Gönner war J. J. Bodmer. Siehe Weiss 1988 (wie Anm. 27) sowie Nicola Bown, *Fairies in Nineteenth-Century Art and Literature*, New York 2001, bes. das Kapitel «Fancies of fairies and spirits and nonsense», S. 12–38.

30 Eine zusammenfassende Übersicht zum Problem des Ausstellungswesens geben neben Koch 1967 (wie Anm. 5) auch Jon Whiteley, «Exhibitions of Contemporary Painting in London and Paris 1760–1860», in: Francis Haskell (Hrsg.), *Saloni, Gallerie, Musei*, Akten des XXIV congresso internazionale di storia dell'arte, Bologna 1979, Bologna 1981, S. 69–81; Elizabeth Gilmore Holt (Hrsg.), *The Triumph of Art for the Public. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Washington 1980; Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/London 1985; Ekkehard Mai, *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München/Berlin 1986; Albert Boime, *Art in an Age of Revolution 1750–1800*, Chicago/London 1987; Maximiliane Drechsler, *Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und*

1905, München 1996; Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.

31 Eines der frühesten Beispiele für die Abgrenzung des Ausstellungskünstlers gegenüber dem Hofkünstler ist der 1790 geschriebene Brief von Johann Heinrich Füssli an den Historiker William Roscoe im Hinblick auf die geplante Milton-Galerie: «Es gibt, wie Mr. West sagt, in diesem Land für einen Künstler nur zwei Wege mit wirklichem, d. h. dauerhaftem Erfolg zu schaffen: der eine ist, für den König zu arbeiten, der andere, eine eigene Gemäldefolge (scheme of your own) zu ersinnen. Die erste Möglichkeit hat er monopolisiert, in der zweiten ist er nicht faul [...]. In Nachahmung eines so grossen Mannes bin ich entschlossen, ebenfalls für mich ein Ei zu legen [...]», abgedruckt in: *The Collected English Letters of Henry Fuseli*, hrsg. von David H. Weinglass, New York/London/Nendeln 1982, S. 60–61.

SUMMARY

The painter and man of letters Johann Heinrich Füssli can be regarded as one of the earliest advocates of the anti-academical movement that the 'Sturm and Drang' represented, and as one of the first 'free' artists in the sense that the modern period attributes to this term. This movement is marked by the artist's awareness of himself, by the quest for new thematic areas and likewise for an appropriate formulation of these themes. Apart from Homer, Nordic mythology and Dante, Milton and Shakespeare were also to serve as sources for Füssli's artistic inspiration. In a complementary domain, that of the discovery and reception of these poets, critics could certainly remonstrate with them for their infringement of good taste and of the recognized rules. Nonetheless, for this reason their work certainly needed to be understood as representing powerful images of nature, which owed their creation to a licentious fantasy.

Basing themselves on them, art theoreticians developed, from the beginning of the eighteenth century, the new category of the sublime, which was opposed to the merely beautiful and finally came to predominate. The theoreticians were faced with the task of explaining an emotional delight to be found in the thing represented rather than a pleasure in the representation itself, as was ordained in the rules. With the shift in interest from a theory based on the object to one which concentrated rather on the effect, it was not only the traditional canon of beauty that was to wane, but also the monopoly on judgement which the experts who were well versed in the rules had formerly enjoyed. The desire for more intense passion and the pleasure taken in personal feelings now also allows for the appearance as an independent aesthetic value of a contradictory emotion by means of the sublime combined with the phenomena of the horrifying, the hideous and the repellent. When experiencing a sublime work of art, the viewer participates in that freedom which the artist has expressed both through his design and through his choice of theme. The artists' independence from the State, patrons and the church was, however, paid for by a form of dependence which has for a long time not been recognized: the 'dictatorship of the masses', and an art market that was establishing itself. Füssli too reckoned with London's interest in his art, which was subject to the conditions of the institution of the exhibition; in adapting to the laws of the market, he had to satisfy public taste. Although the Shakespeare Gallery and the subsequent Milton Gallery were to be commercial failures, they are certainly the product of a new genre, aimed at entrance fees.