

Johann Heinrich Füssli
Lectures on Art (1800–1823)

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.

The aim of the epic painter is to impress one general idea, one great quality of nature or mode of society, some great maxim, without descending to those subdivisions, which the detail of character prescribes: he paints the elements with their own simplicity, height, depth, the vast, the grand, darkness, light; life, death; the past, the future; man, pity, love, joy, fear, terror, peace, war, religion, government: and the visible agents are only engines to force one irresistible idea upon the mind and fancy, as the machinery of Archimedes served only to convey destruction, and the wheels of a watch serve only to tell time. (II, S. 156 f.)

On the immense plain of the Last Judgment, Michael Angelo has wound up the destiny of man, simply considered as the subject of religion, faithful or rebellious; and in one generic manner has distributed happiness and misery, the general feature of passions is given, and no more. – But had Raphael meditated that subject, he would undoubtedly have applied to our sympathies for his choice of imagery; he would have combined all possible emotions with the utmost variety of probable or real character: a father meeting his son, a mother torn from her daughter; lovers flying into each other's arms, friends for ever separated, children accusing their parents, enemies reconciled; tyrants dragged before the tribunal by their subjects, conquerors hiding themselves from their victims of carnage; innocence declared, hypocrisy unmasked, atheism confounded, detected fraud, triumphant resignation; the most prominent features of connubial, fraternal, kindred connexion. – In a word, the heads of that infinite variety which Dante has minutely scattered over his poem – all domestic, politic, religious relations; whatever is not local in virtue and in vice: and the sublimity of the greatest of all events, would have been merely the minister of sympathies and passions.

If opinions be divided on the respective advantages and disadvantages of these two modes; if to some it should appear, though from consideration of the plan which guided Michael Angelo I am far from subscribing to their notions, that the scenery of the Last Judgment might have gained more by the dramatic introduction of varied pathos, than it would have lost by the dereliction of its generic simplicity [...]. (II, S. 163 ff.)

The imitation of Nature, as it presents itself in space and figure, being the real sphere of plastic Invention, it follows, that whatever can occupy a place and be circumscribed by lines, characterised by form, substantiated by colour and light and shade, without provoking incredulity, shocking our conception by absurdity, averting our eye by loathsomeness or horror, is strictly within its province: but though all Nature seem to

teem with objects of imitation, the »Choice« of subjects is a point of great importance to the Artist; the conception, the progress, the finish, and the success of his work depend upon it. An apt and advantageous subject rouses and elevates Invention, invigorates, promotes, and adds delight to labour; whilst a dull or repulsive one breeds obstacles at every step, dejects and wearies – the Artist loses his labour, the spectator his expectation.

The first demand on every work of art is that it constitute one whole, that it fully pronounce its own meaning, that it tell itself; it ought to be independent; the essential part of its subject ought to be comprehended and understood without collateral assistance, without borrowing its commentary from the historian or the poet [...]. (II, S. 189 f.)

When form, colour, with conception and execution, are deducted from a work, its subject, the unwrought stuff only, the naked materials remain, and these we divide into three classes.

The first are positive, advantageous, commensurate with and adapted for the art. The whole of the work lies prepared in their germ, and spontaneously meets the rearing hand of the Artist.

The second class, composed of subjects negative and uninteresting in themselves, depends entirely on the manner of treating; such subjects owe what they can be to the genius of the Artist.

The repulsive, the subjects which cannot pronounce their own meaning, constitute the third class. On them genius and talent are equally wasted, because the heart has no medium to render them intelligible. Taste and execution may recommend them to our eye, but never can make them generally impressive, or stamp them with perspicuity. To begin with advantageous subjects, immediately above the scenes of vulgar life, of animals, and common landscape, the simple representation of actions purely human, appears to be as nearly related to the art as to ourselves; their effect is immediate; they want no explanation; from them, therefore, we begin our scale. The next step leads us to pure historic subjects, singly or in a series; beyond these the delineation of character, or, properly speaking, the drama, invites; immediately above this we place the epic with its mythologic, allegoric, and symbolic branches. (II, S. 191 ff.)

Historic Invention administers to truth. History, as contradistinguished from arbitrary or poetic narration, tells us not what might be, but what is or was; circumscribes the probable, the grand, and the pathetic, with truth of time, place, custom; gives »local habitation and a name«: its agents are the pure organs of a fact. Historic plans, when sufficiently distinct to be told, and founded on the basis of human nature, have that prerogative over mere natural imagery, that whilst they bespeak our sympathy, they interest our intellect. [...] This is the department of Tacitus and Poussin. The exhibition of character in the conflict of passions with the rights, the rules, the prejudices of society, is the legitimate sphere of dramatic invention. It inspires, it agitates us by reflected self-love, with pity, terror, hope and fear; whatever makes

events, and time and place, the ministers of character and pathos, let fiction or reality compose the tissue, is its legitimate claim: it distinguishes and raises itself above historic representation by laying the chief interest on the actors, and moulding the fact into mere situations contrived for their exhibition: they are the end, this the medium. Such is the invention of Sophocles and Shakspeare, and uniformly that of Raphael. [...]

Of the epic plan, the loftiest species of human conception, the aim is to astonish whilst it instructs; it is the sublime allegory of a maxim. Here Invention arranges a plan by general ideas, the selection of the most prominent features of Nature, or favourable modes of society, visibly to substantiate some great maxim. If it admits history for its basis, it hides the limits in its grandeur; if it select characters to conduct its plan, it is only in the genus, their features reflect, their passions are kindled by the maxim, and absorbed in its universal blaze: at this elevation heaven and earth mingle their boundaries, men are raised to demigods, and gods descend. This is the sphere of Homer, Phidias, and Michael Agnolo. (II, S. 194 ff.)

Johann Heinrich Füssli: *Lectures on Art*, in: John Knowles (Hrsg.): *The Life and Writings of Henry Fuseli*, London 1831, 3 Bde., Bd. II, S. 17–391, u. Bd. III, S. 1–59.

Johann Heinrich Füssli

Vorlesungen zur Kunst (1800–1823)

Die Erfindung im engeren Sinne erhält ihre Gegenstände aus der Dichtung oder der beglaubigten Tradition; diese sind episch oder erhaben, dramatisch oder leidenschaftlich, historisch oder durch die Wahrheit definiert. Die erste Kategorie erstaut; die zweite bewegt; die dritte unterrichtet.

Das Ziel des epischen Malers ist es, eine allgemeine Idee, eine großartige Eigenschaft der Natur oder einer gesellschaftlichen Erscheinungsform zu prägen, eine bedeutende Leitvorstellung, ohne sich auf die Abstufungen einzulassen, die der Charakter im Einzelnen vorschreibt: Er malt die Elemente in ihrer eigenen Einfachheit, in ihrer Höhe, Tiefe, Ausdehnung, Größe, Dunkelheit oder ihrem Licht; malt Leben oder Tod; Vergangenheit oder Zukunft; malt den Menschen, das Mitleid, die Liebe, die Freude, die Furcht, den Schrecken, den Frieden, den Krieg, die Religion oder die Herrschaft: Die sichtbaren Kräfte bilden nur den Antrieb, der dem Geist und der Einbildungskraft eine unwiderstehliche Idee aufzwingt, so wie die Konstruktionen des Archimedes nur dazu dienen, Zerstörung zu veranschaulichen, und die Räder einer Uhr nur dazu dienen, die Zeit anzusagen.

Auf der enormen Oberfläche des Jüngsten Gerichts stellte Michelangelo das Schicksal des Menschen dar, den er schlichtweg als gläubiges oder rebellisches Subjekt der

Religion auffaßte; in einer gattungsspezifischen Weise verteilte er Glück und Elend, gab die Erscheinungen der Leidenschaften wieder, und sonst nichts. – Wenn aber Raffael über diesen Gegenstand nachgedacht hätte, so hätte er zweifellos um unsere Anteilnahme bei der Wahl seiner Bildmotive geworben; er hätte alle nur denkbaren Gefühle mit der größtmöglichen Vielfalt wahrscheinlicher oder tatsächlicher Charaktere zusammengestellt: Ein Vater trifft auf seinen Sohn, eine Mutter wird fortgerissen von ihrer Tochter, Liebende fallen einander in die Arme, Freunde werden auf immer getrennt, Kinder klagen ihre Eltern an, Feinde versöhnen sich; Tyrannen werden von ihren Untertanen vor das Tribunal gezerrt, Eroberer verbergen sich vor den Opfern der von ihnen angerichteten Blutbäder; Unschuld wird aufgedeckt, Heuchelei enthüllt, Atheismus verwünscht, Betrug erkannt, Entsagung unjubelt; die herausragendsten Erscheinungen ehelicher, brüderlicher oder verwandtschaftlicher Verbindungen werden dargestellt. – Kurzum, die Höhepunkte der endlosen Variationen, die Dante sorgfältig in seinem Gedicht verteilt hat – alle jene häuslichen, politischen, religiösen Beziehungen; und was sonst noch nicht allein auf Tugend oder Laster beschränkt ist: Und die Erhabenheit des großartigsten aller Ereignisse wäre nichts weiter als ein Werkzeug des Mitgefühls und der Leidenschaften gewesen. Sollten sich die Ansichten in Hinblick auf die Vorteile und Nachteile dieser zwei Darstellungsarten scheiden, sollte es manchem scheinen, daß die Szenerie des Jüngsten Gerichts durch die dramatische Einführung vielfältiger Pathosformen eher gewonnen hätte, als durch die Vernachlässigung seiner gattungsspezifischen Einfachheit verloren, so wäre ich doch angesichts des Entwurfs, der Michelangelo geleitet hat, weit davon entfernt, jener Auffassung zuzustimmen. [...].

Die Nachahmung der Natur, wie sie sich in Raum und Figur darstellt, bildet den eigentlichen Bereich bildender Erfindung: Alles, was einen Ort einnimmt und durch Linien umschrieben werden kann, alles, was durch die Form charakterisiert und mittels Farbe, Licht und Schatten geschaffen werden kann, ohne Unglaublichkeit hervorzurufen, ohne unsere Wahrnehmung durch Absurdität zu schockieren, und ohne unser Auge durch Ekel oder Grauen abzuschrecken, alles dies also gehört dem Reich der Naturnachahmung an: Obwohl die Natur demnach voller nachahmungswürdiger Gegenstände zu sein scheint, ist die Wahl der Gegenstände für den Künstler doch von großer Bedeutung; der Entwurf, die Entwicklung, die Vollendung und der Erfolg seines Werks hängen von ihr ab. Ein geeigneter und vorteilhafter Stoff ermuntert und adelt seine Erfindung, kräftigt und fördert seine Arbeit und bereichert sie durch Vergnügen, während ein dumpfes oder abstoßendes Thema bei jedem Schritt hinderlich ist, den Künstler entmutigt und ermüdet. – Der Künstler vermindert seine Anstrengungen, der Betrachter seine Erwartungen. Der vordringlichste Anspruch an jedes Kunstwerk ist, daß es ein Ganzes bilde, daß es seine Bedeutung aus sich selbst heraus verkünde und sich selbst ausspreche; es

sollte unabhängig sein; der wesentliche Teil seines Gegenstandes sollte ohne begleitende Hilfe und ohne die Erläuterung eines Historikers oder Dichters erfaßt und verstanden werden [...].

Werden Form und Farbe mitsamt Entwurf und Ausführung von einem Werk abgezogen, dann bleiben lediglich der Gegenstand, die unbearbeiteten Bestandteile und der nackte Stoff übrig, die wir in drei Klassen unterteilen.

Die ersten sind positiv, vorteilhaft, der Kunst entsprechend und ihr angepaßt. Die Gesamtanlage des Werks ist schon als Keim in diesen Stoffen vorbereitet, und unterwirft sich aus eigenem Antrieb der gestaltenden Hand des Künstlers.

Die zweite Klasse, die sich aus den negativen und in sich selbst uninteressanten Gegenständen zusammensetzt, hängt vollständig von der Art der Behandlung ab; derartige Stoffe verdanken das, was aus ihnen werden kann, dem Genie des Künstlers.

Die abstoßenden Gegenstände, die ihre eigene Bedeutung nicht aussprechen können, bilden die dritte Klasse. An diesen werden Genie wie Begabung gleichermaßen zuschanden, weil das Gefühl keinerlei Mittel aufbringen kann, sie verständlich aufzufassen. Geschmack und Ausführung mögen sie unserem Auge empfehlen, zu allgemeiner Eindringlichkeit aber oder zu deutlicher Aussage werden sie sie nicht führen können.

Um mit vorteilhaften Gegenständen zu beginnen, so scheinen jene einfachen Darstellungen rein menschlicher Handlungen, die unmittelbar über den Szenen des vulgären Lebens, der Tiere und der gewöhnlichen Landschaft stehen, ebenso zur Kunst wie zu uns selbst in Beziehung zu stehen; ihr Effekt ist unmittelbar; sie bedürfen keiner Erklärung; mit ihnen beginnen wir daher unsere Einteilung. Der nächste Schritt führt uns zu den rein historischen Stoffen, seien sie als einzelne oder in Serie angelegt; über dieser lockt uns die Charakterschilderung, oder, besser gesagt, das Drama; unmittelbar über diesem findet das Epische seinen Platz mit seinen mythologischen, allegorischen und symbolischen Zweigen.

Historische Erfindung ist der Wahrheit förderlich. Geschichte sagt uns im Unterschied zur willkürlichen oder poetischen Erzählung nicht, was sein könnte, sondern was ist oder was war; sie umfaßt das Wahrscheinliche, das Große und das Pathetische, umfaßt die Wahrheit der Zeit, des Ortes und der Gebräuche; sie gibt die »Örtlichkeit und den Namen« an: Ihre Handelnden sind die bloßen Instrumente der Wirklichkeit. Historische Entwürfe haben gegenüber einem lediglich natürlichen Bildmotiv dann das Privileg, daß sie unser Mitgefühl und unseren Verstand ansprechen, wenn sie eindeutig genug sind, um erzählt zu werden, und zugleich auf der Grundlage menschlicher Natur beruhen. [...] Dies ist der Geltungsbereich von Tacitus und Poussin. Die Darstellung des Charakters im Widerstreit der Leidenschaften mitsamt der Gerechtigkeit, den Regeln und den Vorurteilen der Gesellschaft bildet das recht-

mäßige Gebiet dramatischer Erfindung. Im Betrachten unserer Eigenliebe begeistert und erschüttert sie uns durch Mitleid, Grauen, Hoffnung und Furcht; ihr rechtmäßiger Bereich ist alles das, was Ereignisse, Zeiten und Orte zu Werkzeugen von Charakter und Pathos werden läßt, sei der Stoff aus Erfundenem oder Wahrem gewebt: Die dramatische Erfindung zeichnet sich dadurch vor der historischen Darstellung aus, daß sie das Hauptinteresse auf die Handelnden richtet, und die Wirklichkeit zur bloßen Situation gestaltet, in der diese sich zeigen können: Sie sind das Ziel, diese das Mittel. Dergestalt sind die Erfindungen von Sophokles und Shakespeare und ausnahmslos diejenigen Raffaels. [...]

Das Ziel des epischen Entwurfs, der im menschlichen Auffassungsvermögen den höchsten Rang einnimmt, ist es, sowohl zu erstaunen als auch zu unterrichten; wir haben es hier mit der erhabenen Allegorie einer Leitvorstellung zu tun: Die Erfindung entwickelt ihren Entwurf mit Hilfe allgemeiner Ideen, in der Auswahl der hervorstechendsten Merkmale der Natur oder der vorteilhaftesten Gesellschaftsformen, um so einer großartigen Leitvorstellung sichtbaren Ausdruck zu verleihen. Wenn sie die Geschichte als ihre Grundlage anerkennt, so verbirgt sie deren Grenzen durch ihre Großartigkeit; wählt sie Charaktere zur Erfüllung ihrer Entwürfe, so äußern sich deren Erscheinungen nur innerhalb der Gattung selbst, ihre Leidenschaften werden durch die Leitvorstellung entflammt und verzehren sich in der allumfassenden Glut: In dieser Steigerung verwischen sich die Grenzen von Himmel und Erde, Menschen werden zu Halbgöttern, und Götter steigen herab. Dies ist das Reich Homers, Phidias' und Michelangelos.

[Übersetzung von Andrea Meyer]

Kommentar

Der in Zürich geborene und nach England ausgewanderte Johann Heinrich Füssli (1741–1825), oder auch Henry Fuseli, wie er in England genannt wurde, erlangte seinen Ruhm nicht nur als Maler sondern auch als Professor für Malerei an der *Royal Academy* in London. In dieser Funktion hielt er seine Vorlesungen zur Kunst und Kunstgeschichte, die über die Jahre hinweg von Füssli mehrfach überarbeitet und schrittweise publiziert wurden, was einige inhaltliche Widersprüche und Wiederholungen zur Folge hatte.¹

Die englische Historienmalerei befand sich im ausgehenden 18. Jahrhundert in einer Krise, die nicht zuletzt durch die zunehmende Beliebtheit von Genreszenen ausgelöst worden war. Die Überwindung dieser Krise forderten die Professoren der Londoner Akademie immer wieder mit Nachdruck, wobei die Institution selbst eine besondere Rolle spielen sollte. Akademien bildeten für Füssli zwar einerseits »symptoms of Art in distress, monuments of public dereliction and decay of Taste«², andererseits aber wies er ihnen als Hort und Pflegestätte der Kunst eine hohe Verantwortung gegenüber der Nachwelt zu.

Füssli gibt in seinen *Lectures on Art* keine konzise Definition des Begriffes »history«. Seine Äußerungen zur Geschichtsdarstellung in der Kunst finden sich über alle zwölf Vorlesungen zerstreut, in die seine Publikation gegliedert ist. Der Autor greift auf das von der Akademie vorgegebene Muster zurück, das zuerst eine Auflistung von Definitionen der kunsttheoretisch relevanten Begriffe fordert (zum Beispiel *nature, beauty, grace, taste, copy, imitation, genius, talent, composition, expression, invention* oder *creation*), und dann einen kunstgeschichtlichen Abriss vorsieht, der die Kunst in Antike und Moderne untersucht. In der antiken Kunst gab es, nach Füssli, drei Arten der Naturnachahmung, die wesentliche (*essential*), die charakteristische (*characteristic*) und die ideale (*ideal*). Diese Stilkategorien korrespondieren mit Füsslis Unterscheidung von historischer oder auf Wahrheit gegründeter Malerei (*historic or circumscribed by truth*), dramatischer oder leidenschaftserfüllter Malerei (*dramatic or impassioned*) sowie epischer oder erhabener Malerei (*epic or sublime*). Für Füssli liegt das Ziel des epischen Malers darin, eine allgemeine Leitidee, »some great maxim«, darzustellen. Er soll erstaunen, während er unterrichtet. Die Absicht des epischen Künstlers ist es nicht, charakteristische Merkmale wiederzugeben, sondern ideale Gestalten zu erfinden. Die epische Malerei verbildliche, so Füssli, die sublime Allegorie eines Leitsatzes, wobei allerdings nicht erklärt wird, wie diese beschaffen sein müsse. Als Gegensatz dazu charakterisiert der Autor die dramatische Malerei als eine solche, die den Betrachter durch Mitleid, Grauen, Hoffnung oder Angst berührt. Ihr Ziel ist es, den Charakter des Dargestellten besonders deutlich werden zu lassen. Der historischen Malerei mißt Füssli weniger Bedeutung bei als der epischen oder dramatischen. Sie zeige dem Betrachter nicht, was möglich sei, sondern was gewesen ist; sie sei auf Wahrheit gegründet und spreche zugleich die Emotionen als auch den Intellekt des Betrachters an, womit ihr eine zweifache Funktion zugewiesen ist.

Den jeweiligen Kategorien werden Funktionen und Künstler zugeteilt: Der Gruppe der epischen Maler, die erstaunen (*astonish*), gehört etwa Michelangelo an; der Kategorie der dramatischen Künstler, die bewegen (*move*), wird Raffael zugeordnet; und der dritten Gruppe der historischen Maler, die unterrichten (*inform*), wird Poussin zugeteilt. Jedem Maler wird sodann ein Schriftsteller zur Seite gestellt, der als beispielhaft für die jeweilige Kategorie angesehen wird: Homer erscheint neben Michelangelo, er ist der epische Dichter; zu Raffael wird neben Sophokles auch Shakespeare gestellt; Tacitus hingegen wird Poussin und damit der Kategorie der historischen Invention zugeordnet. Diese Aufteilung der Historienmalerei ist in ihrem Ansatz ausgesprochen literarisch und fußt letztlich auf der *Rhetorik* des Aristoteles und der *Ars poetica* des Horaz. Füsslis dreifache Funktion der Kunst (erstaunen, bewegen, unterrichten) läßt an Horaz' Forderung nach ästhetischem Genuß (*delectare*) und Nützlichkeit (*prodesse*) denken, an Ciceros »ut probet, ut delectet«, aber vor allem an Quintilians »ut doceat, moveat, delecteat«.

Füsslis Gelehrsamkeit beschränkte sich indes nicht nur auf das Gebiet der antiken Kunst und Literatur – er sprach Griechisch und Lateinisch fließend –, sondern er galt zudem auch als ausgezeichneter Kenner neuzeitlicher und moderner Kunst. Ein profundes

kunsthistorisches und literarisches Wissen erachtete er für die künstlerische Ausbildung als unerlässlich. Dieses sollte den Künstler dazu befähigen, eigenständig Bildthemen zu finden und umzusetzen. Dennoch hielt es Füssli für durchaus zulässig, Sujets auch ohne Rückgriff auf literarische Quellen frei zu erfinden, was eine Rechtfertigung der eigenen, oft phantastisch-skurrielen Bildinventionen darstellen dürfte. Besonderen Wert legte der Autor auf die Wiedergabe des richtigen Augenblicks der Handlung im Bilde. Hier klingt die seit Shaftesburys Aufsatz *A Notion of the Historical Draught or the Tablature of the Judgment of Hercules* von 1712 virulente Diskussion um den »fruchtbaren Moment« in England an.

Das Thema der im Bilde darzustellenden Sujets beschäftigte Füssli noch weiter. Die dritte und die vierte *Lecture* sind gänzlich dem Begriff der »invention« gewidmet. Die Themenerfindungen werden in drei Gruppen unterteilt – in positive, negative und abstoßende (*repulsive*). Positive Sujets sind für Füssli solche, die aus sich selbst heraus verständlich sind und zu deren Erklärung man keine weiteren Hilfsmittel heranziehen muß. Sie tragen alle Wirkungselemente schon in sich. Negative Sujets hingegen sind solche, die in sich uninteressant sind, jedoch durch die gelungene künstlerische Behandlung wirkungsvoll werden können. Unter versagenden Bildthemen versteht der Autor solche, die auch bei geschmackvollster und erfindungsreichster Behandlung unverständlich bleiben. Innerhalb der positiven Stoffe unterscheidet Füssli nochmals vier Unterkategorien: Zunächst rein menschliche Handlungen, dann die aus der grundsätzlichen Unterteilung der Malerei schon bekannten Kategorien der historischen, dramatischen und epischen Bild-erfindungen. Die Gruppe der negativen Themen wird ebenfalls unterteilt, allerdings in fünf Untergattungen: Als erste nennt Füssli Motivbilder, eine überraschende Beispielswahl, zu der ihn der traditionelle Antikatholizismus Englands als auch Zürichs bewogen haben dürfte.³ Auf eine untere Stufe der negativen Stoffe stellt Füssli die ornamentalen Bilder oder die »pompöse Maschinerie«, in der der Maler selbst, nicht aber sein Stoff, der Hauptgegenstand sei; und wiederum in einer niedrigeren Klasse angesiedelt nennt Füssli das Porträt, allerdings nicht das »characteristic portrait« sondern die rein äußerliche Wiedergabe von porträtlicher Ähnlichkeit. Die Landschaftsmalerei, die sich auf die bloße topographische Wiedergabe eines belanglosen Naturauschnitts beschränkt, bildet für Füssli die niedrigste Gattung der negativen Sujets.

Insgesamt hält Füssli damit, wenn auch aus Gründen eigener ästhetischer Auffassungen, an der traditionellen Hierarchie der Bildgattungen weitgehend fest. Auch wird seine Neigung zur Kategorisierung deutlich. Dieser schematische Zug in seinem Denken läßt sich aber durch sein Streben nach didaktischer Klarheit und Verständlichkeit gut erklären.⁴

Am Ende seiner Vorlesungen faßt Füssli seine Äußerungen über die Malerei zusammen und hebt die moralische Aufgabe der Kunst nochmals hervor. Sie solle den Betrachter belehren und erheben, und sollte dabei peinlichst darauf bedacht sein, abstoßende, ekelerregende oder grauenvolle Darstellungen zu vermeiden. Hier wird die Kluft zwischen Füsslis eigenem künstlerischen Schaffen und seinen theoretischen Äußerungen als Lehrer und

»keeper« der *Royal Academy* deutlich. Als Maler und Zeichner unterwirft sich Füssli keinerlei moralisierender Instanz bei der Wahl seiner Bildthemen; als Akademieprofessor hingegen verwirft er Sujets wie Poussins *Pest von Asdod* von 1630/31 (Paris, Musée du Louvre), da ein solches Bild, so Füssli, die Grenzen des guten Geschmacks überschreite. Hierin spiegelt sich möglicherweise die Scheidung des Privaten vom Gesellschaftlichen, eine Trennung, die im 18. Jahrhundert einsetzt und im 19. Jahrhundert von großer Bedeutung sein wird.⁵

Zusammenfassend kann man sagen, daß Johann Heinrich Füssli versucht hat, mit seinen Definitionen zur Malerei die brüchig gewordene klassische Gattungshierarchie fortzuschreiben. Er erkennt zwar den Wert von Porträts und Landschaftsgemälden an, solange sie als »characteristic« bezeichnet werden können, wertet aber Genreszenen zu »fancy-pictures« ab und beharrt weiterhin auf der alles überragenden Stellung der Historienmalerei. Diese wird in die Kategorien der epischen, dramatischen und historischen Malerei eingeteilt, die sich positiver, negativer oder abstoßender Bildthemen bedienen. Es sind die Definitionen dieser Gliederung, in denen das Neue und Eigenständige der Kunsttheorie Füsslis zum Ausdruck kommt.

G. B.

Anmerkungen

- ¹ Zur komplizierten Entstehungs- und Publikationsgeschichte vgl. Gert Schiff: *Johann Heinrich Füssli*, Zürich 1973, 2 Bde., Bd. II, S. 256; vgl. auch Johannes Dobai: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. III (1790-1840), Bern 1977, S. 941 ff.
- ² Füssli 1831, Bd. III, S. 58.
- ³ Vgl. Schiff 1973, Bd. II, S. 298.
- ⁴ Tatsächlich war Füssli einer der beliebtesten Lehrer an der Londoner Akademie, wobei es allerdings auch solche Schüler gab, die ihn anfänglich hoch verehrten, später jedoch strikt ablehnten; vgl. *Johann Heinrich Füssli. 1741–1825* (hrsg. v. Werner Hofmann), Ausstellungskat. Hamburger Kunsthalle 1974–1975 (Kunst um 1800), S. 15.
- ⁵ Zu diesem Themenkomplex vgl. Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.