Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 56 (1999)

Heft: 2

Artikel: "Windstrum und Ungewitter" : zu einem Bild von Johann Heinrich Füssli in der Fondazione Magnani Rocca

Autor: Deuchler, Florens

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169567

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: 08.07.2025

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

«Windsturm und Ungewitter»

Zu einem Bild von Johann Heinrich Füssli in der Fondazione Magnani Rocca

von Florens Deuchler

Erst mit der thematischen Ausstellung «Füssli pittore di Shakespeare. Pittura e teatro 1775–1825», welche im Herbst 1997 die «Fondazione Magnani Rocca» in Mamiano di Traversetolo (Parma) veranstaltete, konnte die 1793 gemalte und hier besprochene Hamlet-Illustration – im Besitz der Stiftung – erstmals wieder, in ihren ursprünglichen historischen Zusammenhang gerückt, als Teil einer Shakespeare Gallery verstanden werden (Abb. 1).[1]

Johann Heinrich Füssli (1741–1825) wählte für die Darstellung des Ereignisses (3. Akt, 4. Szene) den hochdramatischen Augenblick, in welchem Hamlet den ihm erscheinenden Geist seines ermordeten Vaters erblickt, den die Witwe Gertrude, Königin von Dänemark, nicht sieht, die jedoch durch ihres Sohnes Gehaben (über das sie sich entsprechend wundert) mit in die Handlung einbezogen wird. Da Hamlet zu einem ihr unsichtbaren Partner spricht, glaubt sie, er hätte den Verstand verloren («Alas, he's mad»). Sie fragt ihn entsetzt, warum seine sonst so glatt gestrichenen Haare sich sträuben würden («Your bedded hair like life in excrements / Start up and stand an end»). Füssli folgt hier genau dem Text, doch weicht er gleichzeitig in einem gewichtigen Punkt von ihm ab. Die Regieanweisung lautet üblicherweise: «Der Geist tritt ohne Rüstung auf», denn Hamlet gewahrt ihn bei Shakespeare an dieser Stelle als «a king of shreds and patches».

Wenn der Maler hier aber dennoch den Vater in voller Rüstung zeigt, so bezieht er sich auf eine frühere Erscheinung des Toten im 1. Akt, Szene 2, über die Marcellus und Horatio, soeben ihre Nachtwache beendend, dem erstaunten Hamlet berichteten und dabei betonten, dass der meuchlings ermordete König, ganz bleich, ihnen in voller Rüstung erschienen sei: «My lord, from head to foot», und mit aufgeschlagenem Visier: «He wore his beaver up». Sie hätten ihn mit seinem grauen Bart während einer ganzen Weile genau gesehen und erkannt: «While one with moderate haste might tell a hundred». Füssli griff, was den Geist anbelangt, auf diese Textstelle zurück. Die Abweichung von der literarischen Vorlage ist bemerkenswert und belegt des Künstlers genaue Kenntnis des gesamten Dramas.

Die ganze Bildhöhe einnehmend, steht rechts der Geist des Königs von Dänemark in voller Rüstung und mit aufgeschlagenem Visier vor Hamlet und der Witwe. Ein Lichtstrahl aus der oberen rechten Bildecke erhellt nicht nur sein bärtiges Gesicht, sondern fällt auch auf den mit einem extrem gespreizten Schritt zurückweichenden Hamlet und die sitzende Gertrude, die ihrerseits über die zu Berge stehenden Haare ihres Sohnes erschrickt. Neben der überlebensgrossen Vision wirken die beiden Gestalten klein, wie in einem anderen Massstab – so schon in einer früheren Zeichnung (Abb. 2).[2] Die Szene des Gemäldes benutzt eine Kammer, die hinter der Königin perspektivisch Tiefe und Bühne schafft, deren Rückwand jedoch nicht näher erläutert wird. In der oberen linken Bildecke öffnet sich ein Fenster, auf dessen Sims ein Gefäss steht; ein knapper Hinweis auf den Innenraum.

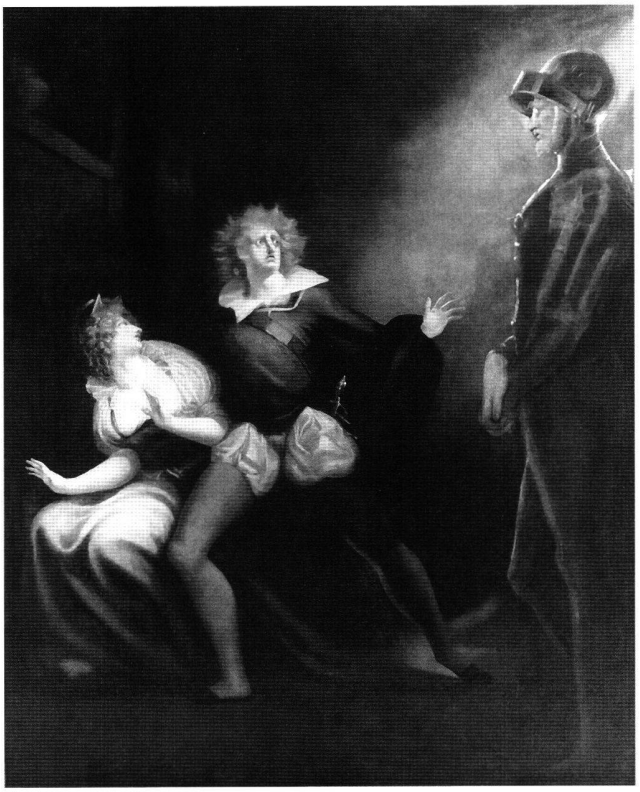

Abb. 1 Hamlet und der Geist seines Vaters, von Johann Heinrich Füssli, 1793. Öl auf Leinwand, 165,5 × 134 cm. Corte di Mamiano, Fondazione Magnani-Rocca.

Während die Hände des Geistes im Gemälde übereinandergelegt sind (in der Zeichnung streckt er seine Rechte gegen Hamlet aus) und daher nicht «sprechen», nimmt die Linke Hamlets mit den ausgestreckten Fingern in ihrer räumlichen Isolierung eine in der Gesamtrechnung bedeutende Stellung ein. Sie ist in der Zone, wo grelles Licht und tiefer Schatten aufeinanderstossen, gleichsam die Nabe, jedenfalls das Motiv, welches die hohe Temperatur des Schreckens bestimmt, und von dem aus die Bewegungen des überraschten Paares, in Kadenzen gelenkt, rhythmisch

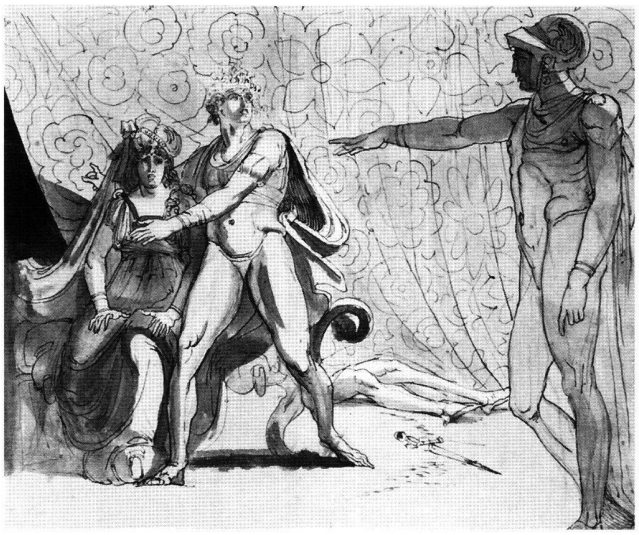

Abb. 2 Hamlet, die Königin, der Geist, der erstochene Polonius, von Johann Heinrich Füssli, 1780–1782. Feder laviert, 34 × 40 cm. Zürich, Kunsthaus.

abgeleitet werden. Im kompositionellen Gefüge spielen dabei pyramidale Konstruktionen und die Diagonalen massgebliche Rollen, auch wenn letztere nirgends zu aktiv engagierten Bewegungsträgern werden, und der Künstler sie nur tangential einsetzt wie in den Beinen Hamlets. Die Zeit liebte pyramidenförmige Formkonstellationen, die der Maler «vorzüglich zu seiner Hauptmasse» wählen sollte.[3] Goethe riet 1803 in seinen «Regeln für Schauspieler» dem Akteur, sich in der Diagonale zu bewegen: «Wie denn überhaupt die Diagonalbewegungen sehr reizend sind.»[4]

Trotz der erregten Handlung, von einer «ästhetischen Kraft» durchwaltet[5], bleibt das Gemälde eine stumme, doch unmittelbar lesbare Pantomine. Gemäss Goethe ist es für den Schauspieler von «grossem Vorteil, um Gebärdenspiel zu bekommen und seine Arme beweglich und gelenksam zu machen, wenn er seine Rolle, ohne zu rezitieren, einem andern bloss durch Pantomime verständlich zu machen sucht; denn da ist er gezwungen, die passendsten Gesten zu wählen».[6]

Gerade diese dreidimensionalen Prämissen und Anregungen führen zu einigen Überlegungen, die das Verhältnis Füsslis zum Theater und zu seinen Bildern als «Bühnen» zu beleuchten suchen. Denn der Künstler lässt sich in seiner literarischen Bilderwelt, auf die noch zurückzukommen ist, nicht nur von Eindrücken aus der Malerei leiten, die er vor den Grossen der Vergangenheit – Raffael, Michelangelo –, sondern auch, wie zu vermuten, vor der Rundplastik und dem Relief der Antike empfangen hat.

Wenn oben auf Bemerkungen Goethes zurückgegriffen wurde, so sind dies freilich nur Zeugnisse, die den gemeinsamen Zeitgeschmack und die entsprechenden theoretischen Ansätze belegen. Man kommt jedoch näher an Füssli heran, wenn man bei seinem Landsmann und Freund Johann Georg Sulzer (1720–1779) nachschlägt und seine 1772 erschienene, 1778/79 neu aufgelegte «Allgemeine Theorie der Schönen Künste» konsultiert.[7] Das Relief nannte Sulzer «eine Art Malerei ohne Farben».[8] Ausserdem sind für Füssli seit 1775 Anregungen von antiken Wandmalereien in Rechung zu stellen.[9]

In diesem Zusammenhang, der auch das «Bildhauer»- und «Regisseur»-Auge Füsslis meint, ist es besonders aufschlussreich nachzulesen, was Sulzer ausserdem über die Skulptur generell zu sagen hatte. Sie soll vor allem «dauernde und vorteilhafte Eindrücke auf die Gemüter der Menschen machen. Dieses kann sie auch so gut, als irgend eine der andern schönen Künste tun, ob sie gleich in den Mitteln weit eingeschränkter ist, als die meisten andern. Der wichtigste aller sichtbaren Gegenstände ist der Mensch. Nicht wegen der Zierlichkeit seiner Form, wenn diese gleich das schönste aller sichtbaren Dinge wäre; sondern deswegen, weil diese Form ein Bild der Seele ist; weil sie Gedanken und Empfindungen, Charakter und Neigungen in körperlicher Gestalt darstellt. Der Leib des Menschen ist nichts anderes, als seine sichtbar gemachte Seele».[10] Bemerkenswert ist der in den Zeugenstand gerufene Phidias: «Wer also die Kunst besitzt, wie Phidias sie besessen hat, der kann alles, was gross und edel ist, abbilden, und dadurch in jedem fühlbaren Herzen Rührungen von der höchsten Wichtigkeit erwecken».[11] Er vermag «jede Tugend und jede Empfindung des Herzens, den Sinnen fühlbar zu machen».[12] Als Füssli in Rom weilte, zeichnete er die Statuen auf dem Quirinal, die damals als Werke des Phidias galten.

Füsslis Bildinszenierungen sind – so auch im Bild der Sammlung Magnani Rocca – wie in den Raum hinein gemeisselt, vordergründig strahlend vor dunklem Fond. Sie kommen ohne narrative Zutaten aus. Die ins Bild gesetzten Aktionen konzentrieren sich auf wenige Figuren – die Dreizahl ist häufig –, deren pathetisch-konzentrierte Expressivität auf alles Anekdotische zu verzichten vermag. Sie ist ultimativ auf den für das Verständnis notwendigen Höhepunkt der vom Dichter vorgezeichneten Handlung zugespitzt. Entsprechend sind die Physiognomien der Protagonisten entwickelt. Die Köpfe und Gesichter Füsslis profilieren sich durch eine bisweilen an Karikatur grenzende Ausdruckskraft. Die Körper schwellen theatralisch

zu muskelträchtigen und somit zu vielsagenden Schaustellungen an, die den Bilderleser in Bann schlagen.

In all diesen Eigenschaften Füsslischer Werke ist der Betrachter an die Sehweise des Bildhauers erinnert, der ja nur in den wenigsten Fällen auf akzessorische Requisiten zurückgreifen kann, um die dargestellte Aktion in ihrer Augenblicklichkeit einem nachvollziehbaren Zeitablauf einzubetten und so verständlich zu machen. Handlung und Zeitmoment sind in ihrer Konzentration bei Füssli kongruent. Die Erzählung ist wie in einem Schnappschuss, «dem einzigen unteilbaren Punkt der Zeit»[13] eingefangen und im «richtigen Augenblick» dargestellt. Wie im Theater, so Sulzer, wo der Zuschauer Zeit haben soll, «alles genau zu bemerken, um zur vollständigen Rührung zu kommen. Sowohl Dichter als Schauspieler haben darauf zu denken, dem Zuschauer diese Zeit zu geben. Denn wenn man sie zu schnell sollte vorbeigehen lassen, so würde der Eindruck nicht stark genug sein. Der Maler hat bei solchen Augenblicken den Vorteil, dass er alles fest hält, und dem Auge Zeit lässt, jede Mine und jede Gebärde wohl zu bemerken. Der Schauspieler muss notwendig die Personen in solchen Augenblicken in das beste Licht setzen, und auf das vorteilhafteste gruppieren. Er muss dabei in die Schule des Malers gehen. Es gibt Trauerspiele, wo einige stumme Augenblicke, da die ganze Handlung gehemmt scheint, und jeder nur innerlich, mit sich selbst zu tun hat, von der grössesten Wirkung sind».[14]

Es ist Füsslis Bildhauer- und Theaterauge, das den Menschen als wesentlichen, ja ausschliesslichen Bedeutungs- und Handlungsträger ins Zentrum seiner Kunst stellt. Von Füssli, dem stupenden *metteur en scène*, gibt es weder gemalte Landschaften noch Stilleben oder gar Blumenstücke. Es gibt nur von Menschen vorgetragene Historie und Tragik – auch in den wenigen Porträts, die er zwar verachtete, denn: «Ein schönes Gesicht (bekommt) nur von der Schönheit der ganzen Person die volle Kraft des Reizes».[15] Der Bildhauer gestaltet ausschliesslich mittels der Expressivität der von ihm erfundenen Gesichter und Körperbewegungen. Der Radius der letzteren ist jedoch durch die materiellen Zwänge des Blocks eingeschränkt. Der Maler kann hier im Gegensatz zum Bildhauer weiter ausholen; er vemag, mit dem entsprechenden Pathos in den fiktiven Raum auszugreifen. Für seine Köpfe und seine Hände kann er die ihm richtig erscheinenden, kontrastreichen Hintergründe wählen.

Füssli kannte diese theoretischen Voraussetzungen aus der Kunstliteratur. Als Maler gehörte er, wie es sich für einen Zürcher der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gebührte, zu den *pictores docti*, die viel gelesen, viel über Literatur diskutiert und viel Literatur assimiliert haben. Seine Illustrationen, die teilweise zyklische Formen annehmen, zeigen eine enge Vertrautheit mit den ins Bild umgesetzten Texten.[16] Neben die dramatischen Autoren der Vergangenheit, von Homer bis William Shakespeare (1564–1616) und John Milton (1608–1674) treten die Theoretiker und Philosophen. Johann Kaspar Lavater (1741–1801) teilte 1773 Johann Gottfried Herder (1744 bis 1803) mit: «Alle Griechischen, Lateinischen, Italienischen und Englischen Poeten hat er verschlungen.»[17]

Diese geistige und intellektuelle Fülle fiel bereits den Zeitgenossen auf. Lavater schrieb 1773 an Herder in Weimar: «Füssli in Rom ist eine der grössten Imaginationen. Er ist in allem Extrem – immer Original [...] Einmal send' ich Dir seine originalen Briefe – Windsturm und Ungewitter – [...], wenn er handelt, so muss er hundert Schritte Raum haben, sonst würd' er alles zertreten [...]. Sein Blick ist Blitz, sein Wort ein Wetter – sein Scherz Tod und seine Rache Hölle. In der Nähe ist er nicht zu ertragen.»[18]

Es ist bezeichnend, dass Füssli seiner Antikensehnsucht unter Berufung auf die Skulptur Ausdruck verleiht: «Der Künstler verzweifelnd vor der Grösse der antiken Trümmer» (Abb. 3). In antikischer Nacktheit sinnt er trauernd über den Untergang griechisch-römischer Kunst nach,

Abb. 3 Der Künstler, verzweifelnd vor der Grösse der antiken Trümmer, von Johann Heinrich Füssli, 1778–1780. Rötel, getönt, 42 × 35,2 cm. Zürich, Kunsthaus.

neben den Fragmenten einer Kolossalstatue sitzend, die, auch sie, der Zerstörung durch die Zeit nicht standgehalten hat. Ausserdem dürfte es sich um eine geistreiche Anspielung auf seinen eigenen Namen handeln: Er, der kleine «Füssli» aus Zürich verzweifelt ausgerechnet an einem Monumentalfuss.

Füssli sah antike Kunstwerke spätestens 1770 auf seiner Italienreise in Genua, Florenz und Rom. Und Probleme

der Bildhauerei wurden zweifellos 1772 mit Bildhauern diskutiert: Dem Engländer Thomas Banks (1735–1805) und dem Schweden Johan Tobias Sergel (1740–1814). 1775 weilte Füssli in Neapel und besuchte Pompeji und Herculaneum, wo er auch antike Vasen- und Wandmalereien zu sehen bekam. Aus diesen Quellen stammt möglicherweise seine Vorliebe für lange, fliessende Gewänder (durch die Damenmode der eigenen Zeit mit dem bis unter die Brust hochgeschobenen Gürtel begünstigt) und den entsprechend luftigen Faltenkaskaden. «In gute Falten legen» ist laut Sulzer eine hohe Kunst, die «ungemein viel schlaue Veranstaltungen nötig» hat, um die Wirkung nicht zu verfehlen.[19] Auch hier ist es vor allem das Spiel mit Licht und Schatten. «Das Auge liebt überall die Rundungen [...]. Die Falten müssen sanfte und allmähliche Erhöhungen und Vertiefungen machen, wie die Hügel und Täler in einer Landschaft, nicht Ecken und Höhlen, wie ein Haufen grosser über einander geworfener Klumpen von Felsen».[20] Die Falten sollen «grosse Massen ausmachen, so dass jede kleine nicht für sich allein steht, sondern als ein kleiner Teil einer Hauptgruppe untergeordnet ist».[21] Hierzu liefert Füssli einschlägiges Anschauungsmaterial.

Dem Relief und seiner Tradition verpflichtet, wirkt vor allem die Vorliebe für Profilköpfe nach, die dunkel silhouettiert vor einen sehr hellen Hintergrund zu stehen kommen, oder sich hell leuchtend vor einem dunklen, raumlosen Fond abheben. Die antikischen Voraussetzungen werden hier allerdings noch mit Prämissen ganz anderer Provenienz durchmischt. Sie erklären sich durch die Nähe seines als Physiognomiker berühmt gewordenen Freundes Lavater.[22] Füssli kannte den Verfasser der «Physiognomischen Fragmente» (1775–1778), in denen der Autor die kühne Ansicht vertrat, aus Körperformen sei auf den Charakter eines Menschen zu schliessen, seit seiner Jugendzeit in Zürich, und er unternahm mit ihm 1763 eine Reise durch Deutschland, auf der die beiden in Berlin Sulzer trafen.

Nach der Rückkehr aus Italien 1778 und vor der endgültigen Übersiedlung nach London 1779 begann er seinen «Rütlischwur» (Abb. 4). Der trinäre Aufbau mit den zwei Seitenfiguren im Profil und der mittleren, frontal gesehenen Gestalt erinnert an ähnliche antike Kompositionen, etwa an die zahlreichen Dreiergruppen der Grazien. Es geht allerdings nicht mehr um die ästhetisch addierte Harmonie von Schönheiten, sondern um den Zusammenprall dreier ekstatischer Gestalten, deren schicksalshafter Bund der Händeknoten im Schnittpunkt der Diagonalen bezeugt. Füssli verzichtet bereits in diesem frühen Werk auf weitere Zutaten; der geheime Ort in seiner Ortslosigkeit – trotz der fussnotenartigen Anspielung auf den tiefer liegenden See und die rahmenden Berge – könnte überall dort sein, wo sich Rädelsführer einzufinden pflegen. An Stelle der sonst so oft romantisierten Bergwelt lichtet sich lediglich der Himmel in Form eines zukunftversprechenden Glorienscheins. Über den – bei Füssli gebrochenen – Dreiklang Rot, Gelb und Blau äussert sich auch Sulzer, indem er sich auf Leonardo beruft. Das Rütli-Bild ist ein Geniestreich. Es wurde mehrfach mit Louis Davids «Schwur der Horatier» von 1784 (Salon 1785) in Verbindung gebracht.[23]

In Füsslis Gemälden drängen sich die Hauptfiguren, eng aneinander gerückt, auf einer sehr schmalen, oft bildparallelen Bühne, die, um den notwendigen Spielraum zu gewähren, leicht in das Bildfeld hineingeschoben wird. So schafft der Künstler für den Betrachter einen zusätzlichen Abstand, ein Zurücktreten an Ort – ein aus der Reliefplastik bekanntes Vorgehen. Es fällt dabei auf, dass er erst in seinem Spätwerk – und auch hier nur sparsam – die Mittel der Linearperspektive nutzt, um seine Aktionsbühnen zu öffnen. Viel öfter verhängt Füssli seine Szene bildparallel mit Draperien, was auch Sulzer empfiehlt und in der erwähnten Zürcher Zeichnung Füsslis (Abb. 2) der Fall ist.

Andere perspektivische Vorgehen decken sich ebenfalls mit den ihm bekannten Definitionen von Johann Georg Sulzer, der in seinem Artikel «Perspektiv»[24] eingangs darauf hinweist, dass, «wenn wir einen Menschen vor uns stehen sehen, die Hand, die unserem Auge am nächsten liegt, grösser scheinet, als die andere, die weiter weg ist, so bemerkt das Auge des Malers dieses nicht allemal klar genug; und wenn er die Perspektive dabei vergisst, so wird er durch die Einbildung immer mehr verleitet, beide Hände gleich gross zu zeichnen»;[25] mit Systematik hat sich Füssli an diese Regel gehalten. Sulzer fährt fort: «In gar vielen Fällen aber, besonders wenn er ein historisches Stück aus der Phantasie zeichnet, wird er in der Stellung der Figuren, in den Formen und in den Schlagschatten gewiss schwere Fehler begehen, wenn er nicht genau nach den Regeln der Perspektive verfährt».[26] Was die Stellung der einzelnen Figuren anbetrifft, so hält sich Füssli an diese Empfehlungen; die Schlagschatten lösen sich jedoch schnell auf, oder sie dienen lediglich als kurz notierte, begrenzte Standflächen im Raum, wie er das bei Raffael beispielhaft beobachten konnte. Wenn er zur Dramatisierung Raum benötigt, so erzielt er diesen durch Überschneidungen der Körper – auch hier ein wie in der Reliefplastik übliches Vorgehen. So entstehen die Illusionen der in die suggerierten Bildtiefen hinein vollzogenen Staffelungen. Diese sind von Bedeutung, da sich die Protagonisten oft räumlich so nahe stehen, dass sich neben der auf einfache Art klärenden bildparallelen Syntax eine komplexere Tiefenordnung aufdrängt, um die notwendige Lesbarkeit in die dargestellte Dramatik zu bringen.

Es geht hier um die Sulzersche «Anordnung»[27] – einer der ausführlichsten Einträge in des Verfassers «Theorie», allerdings mit vielen Wiederholungen und wohl unter der Mitarbeit von Füssli redigiert. Er fordert hier, dass ein Werk als «unzertrennliches Ganzes» erscheine, «in dem weder Mangel noch Überfluss ist; dass jeder Teil durch den Ort, wo er steht, die beste Wirkung tut; dass man das Ganze mit Vergnügen übersieht, und in der Vorstellung desselben jeden Hauptteil wohl bemerkt, oder bei Betrachtung jedes einzeln Teils auf eine natürliche Weise zu der Vorstellung des Ganzen geführt wird; dieses sind Wirkun-

gen der guten Anordnung. Ohne sie kann kein Werk, im Ganzen betrachtet, vollkommen sein, was für einzel[n]e Schönheit es immer haben mag».[28] «Wichtige Fehler gegen die gute Anordnung sind es, wenn der Plan, wegen der grossen Menge einzelner Teile, schwer zu übersehen ist; wenn es schwer wird, die Absicht und das Wesentliche der Vorstellung zu erkennen; wenn man ganze Hauptteile, dem Werk ohne Schaden, versetzen, vergrössern, oder verkleinern kann; wenn Nebensachen, oder untergeordnete Teile mehr in die Augen fallen, als wesentliche».[29] Auf die «Malerkunst» gemünzt heisst dies: «Ein übel angeordnetes Gemälde lässt uns entweder in einer gänzlichen Unwissenheit seines Inhalts, oder gibt uns doch nur eine ganz unvollkommene Vorstellung desselben».[30] Sulzer unterscheidet in einem Bild die dichterische und die malerische Anordnung. «Man weiss, dass zu jeder besondere Talente erfordert werden, und dass Gemälde in Absicht auf die eine Anordnung vollkommen sein können, wenn sie wegen der andern sehr schwach sind».[31] Nach Sulzers Ansicht ist Veroneses «Hochzeit zu Cana» (Louvre) bezüglich der malerischen Anordnung vollkommen, doch im Hinblick auf die dichterische «sehr schlecht beobachtet», ja sie «ist voll Fehler».[32] Raffael scheint ihm diesbezüglich vorbildhaft, und er zitiert ausgiebig aus Mengs' «Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei».

Ein weiteres, virtuos angewandtes Mittel, um den Bildraum zu weiten und in die dritte Dimension aufzureissen, besteht in der oft angewendeten Kombination von ganz grossen und ganz kleinen Figuren im unmittelbaren Nebeneinander. Füssli greift hier auf manieristische Inszenierungen zurück, die einen atemlosen Tiefensturz versprechen. Die *dramatis personae* können dabei der gleichen Erzählschicht angehören und an der Haupthandlung mitbeteiligt sein oder miniaturhaft als phantastisch-entrückte Randglossen das zentrale Thema umkreisen, wie in der ebenfalls 1793 entstandenen «Titania» (Zürich, Kunsthaus).

Füssli ist aufgrund seiner literarischen Illustrationen, die aus der Welt der Bühnenliteratur stammen, ein Theatermaler, ein theatralischer Maler. Seine Bilder gehören nach den Definitionen Sulzers zur «Historie», denn den Inhalt machen die «handelnden Personen» aus.[33] Seine Schauspieler sind sich der Wichtigkeit «der Sprache der Gebärden»[34] bewusst. Die Bewegung soll nicht nur das deklamierte Wort begleiten, sondern sie «muss mit dem ganzen Charakter der Person übereinstimmen, der bald gross und edel, bald vornehm, aber dabei niederträchtig; bald gemein, aber höchst ehrlich» ist.[35] Diese Forderung deckt sich mit derjenigen, die Sulzer – und er beruft sich hier auf Plinius – an die Statue richtet: sie hätte beispielsweise nicht allein einen zornigen Menschen, sondern vielmehr «den zornigen Charakter selbst» auszudrücken.[36] Dabei spielen die hochgestreckten Arme als Pathosformeln wesentliche Rollen – auch wenn die Regeln darüber vergessen werden sollten: «Zuschauer, denen es um wirkliche Rührung zu tun ist, werden es ihm [dem Schauspieler] sehr gerne vergeben, wenn der Schmerz oder die Freude ihn verleiten, die Arme höher auszustrecken, oder die Füsse weiter auseinander zu setzen, als der Tanzmeister es vorschreibt».[37] Die zugespitzten Gefühlsträger sind jedoch die Hände, oft mit gespreizten Fingern vor dunklem Grund. Ihre Sprache folgt bei

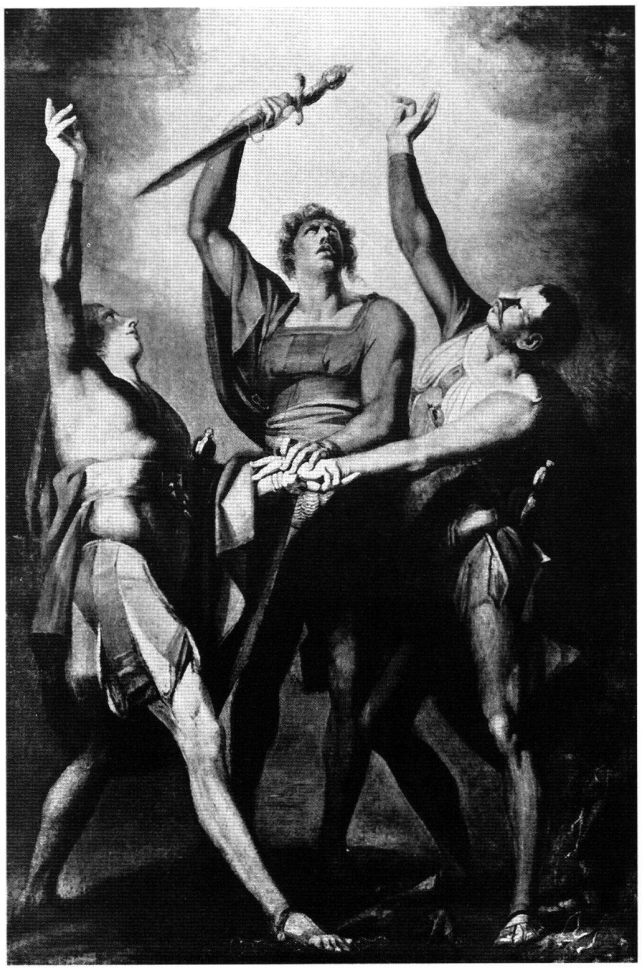

Abb. 4 Die drei Eidgenossen beim Schwur auf dem Rütli, von Johann Heinrich Füssli, 1779–1781. Öl auf Leinwand, 2,67 × 1,78 m. Zürich, Rathaus, heute deponiert im Kunsthaus.

Füssli ganz eigenen syntaktischen Regeln. Sie sind unzweideutig und entsprechen der klaren Diktion des Schauspielers auf der Bühne: Ein «verschluckter Buchstabe oder ein undeutlich ausgesprochenes Wort», machen, wie Goethe in den «Regeln für Schauspieler» 1803 mahnt, «oft den ganzen Satz zweideutig [...], wodurch denn das Publikum aus der Täuschung gerissen und oft, selbst in den ernsthaftesten Szenen, zum Lachen gereizt wird».[38]

Die zitierten Bemerkungen von Sulzer kristallisieren sich in seinem Artikel «Haltung» aus.[39] «Die vollkommensten Werke sind unstreitig die, bei denen die Aufmerksamkeit vom Anfang bis zum Ende, ohne alle Zerstreuung auf einen einzigen Gegenstand gerichtet bleibt».[40] Alles

Nebensächliche muss «in gedämpften Lichte stehen, damit es nicht für sich, sondern nur in so fern bemerkt werde, als es zur Haltung des Ganzen dient».[41]

Entsprechend geht er mit dem Licht um – einem für ihn bedeutsamen Komplizen der Regie, wobei das Rechts-Links-Problem eine Rolle spielt. Sulzer empfahl: «Die stärksten Lichter und Schatten und die ausführlichste Zeichnung müssen sich mitten auf der Hauptgruppe befinden. Denn da das Auge allemal zuerst auf das deutlichste geführt wird, so muss diese Deutlichkeit notwendig da angebracht werden, wohin das Auge zuerst sehen soll. Von der Hauptgruppe muss die Deutlichkeit nach und nach abnehmen […]».[42] In Sulzers Artikel über «Licht» und «Lichter»[43] sowie «Licht und Schatten»[44] sind weitere Erörterungen dieser Frage abgehandelt. Das Licht oder seine gebündelten Strahlen unterstützen die Handlung und geben eine Leserichtung derselben an. Goethe sagte 1803 überraschenderweise, es gäbe «auf der Bühne kein Rechts oder Links».[45] Was jedoch die Lesung eines Bildes anbetrifft, so sind grundsätzliche Unterschiede zu beobachten, ob eine Handlung von links nach rechts (in der uns gewohnten Leserichtung) oder umgekehrt, das heisst gleichsam gegen den Strich, erfolgt. Letztere Lesung beinhaltet eine grössere Potenz, da der Betrachter nicht mit der Handlung, sondern gegen diese liest.

Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen benutzt Füssli nicht eine einheitliche Lichtquelle, die im Bild oder ausserhalb desselben lokalisiert werden könnte. Er bedient sich spot-artiger Effekte, die gezielt das für ihn und für den Bilderleser Wesentliche treffen und modellierend herausheben. Diese additive Beleuchtungstechnik, die ihren Ursprung in der barocken Malerei hat, trägt wesentlich zu dem kaleidoskopischen Gesamteindruck bei, der vor allem für das Spätwerk charakteristisch ist – und sich entsprechend von den Theorien Sulzers entfernt.

Füssli malt. Doch er ist kein Farbenzauberer wie Goya. Die Palette entwickelt sich aus Braun-Harmonien; die Bilder wirken, bisweilen nicht allzu fern von lavierten Federzeichnungen angesiedelt, wie monochrom. Anhand spärlicher Einschüsse belebt er mit Rot oder einem zarten Blau – oder deren synchroner Nachbarschaft im gleichen Werk (so im Bildnis der Martha Hess, um 1778/79). Er ist ein Meister der Sinfonien in Grau.

Form, Farbe, Licht/Schatten und Raum – keiner der vier Grössen vermöchte man in Füsslis Werk Priorität einzuräumen. Auch in der Hamlet-Illustration der Fondazione Magnani Rocca, die zu jenen Bühnenwerken Shakespeares gehört, «das denn doch, man mag sagen was man will, als ein düsteres Problem auf der Seele lastet»,[46] sind sie unabtrennbare Teile eines einheitlich durchdachten visionären Konzepts, das aufgrund der persönlichen geistigen Kraft und der visionären Originalität unverwechselbar ist, einzigartig in der «Phantasmagorie einer mehr geahnten als geschauten geistigen Naturkraft».[47]

Daher hat Füssli keine unmittelbare Nachfolge finden können. Höchst aufschlussreich sind diesbezüglich die jüngsten Forschungen über den Füssli-Schüler Theodor Von Holst, die Max Browne veröffentlicht hat.[48] Und doch hat er in die Zukunft hinein gewirkt. Fritz Burger hat dies 1917 treffend durch die Brille des Expressionismus gesehen: Füssli hat in seinen 1803 von dem Engländer Boydell in Kupferstichen herausgegebenen Shakespeare-Illustrationen «diesen Sturm und Wahnsinn des kranken Geistes mit einer manchmal an Dostojewsky oder van Gogh erinnernden Grösse und Leidenschaft zu gestalten verstanden: Die klassische Linie umgaukelt teuflische Reize in mephistophelischer Glätte, zum brünstigen Schrei wird ihm das Licht, zum lauernden Dämon der Schatten, zum Berge die Gestalt des Mannes, zum Zwerge das Kind, das Weib zur raffiniert erotischen Tollheit, zum grausamen Schwelgen sadistischer Triumphe und in der scheinbar wohlgeordneten klassischen Bildform lässt er das Ungeheuerliche, tolle, gespenstische Tierische mit Weichheit und Duft ein höllisches Spiel entfalten, der erste, der nach Goya im Gewande der modernen Zivilisation im klassischen Stil hohnlächelnd den teuflisch-animalischen Kern des Lebens zeigt. […] Dem stolzen Glauben an ein übergeordnetes heiliges Gesetz setzt er die Dämonien untermenschlicher Grösse entgegen und wird dadurch zu einem genialsten Propheten der Kunst der neuen Zeit. In Runge und Füssli, Ingres und Delacroix, Hodler und Cézanne hier, Beardsley und van Gogh dort, findet dieser die Kultur tief bewegende Gegensatz sein getreues, fast möchte man sagen geläutertes Spiegelbild.»[49]

Einen anderen Zirkel in die Zukunft hinein schlug Oskar Bätschmann vor. Im Zusammenhang mit Tells Sprung in die Freiheit, «mit einer kaum mehr überbietbaren Streckung des Körpers zu einem diagonalen Flug» ansetzend, stellt er fest: «Die Supermänner von Tarzan bis Batman versuchen bis heute, diesen mächtigsten aller Sprünge nachzuahmen.»[50]

Wilhelm Wartmann, damals Direktor des Zürcher Kunsthauses, veranstaltete in seinem Institut 1941 eine bedeutende Füssli-Ausstellung zur Zweihundertjahrfeier. Seine ausführliche Einleitung zum Katalog ist heute noch lesenswert. Er schliesst mit einem Kapitel zu den «Fragen für den Kunstfreund, Themen für die Forschung». Sie sind richtig gestellt und in der Zwischenzeit in beträchtlichem Umfang beantwortet worden. Die Füssli-Forschung hat in den letzten fünfzig Jahren bedeutende Fortschritte gemacht. Vor allem der Wunsch nach einem Œuvre-Katalog der Gemälde ist dank Gert Schiff 1973 in Erfüllung gegangen. Neben vielen Spezialuntersuchungen hat er die Grundlagen für jede weitere Beschäftigung mit dem Künstler gelegt. David H. Weinglass, selbst ein anerkannter Füssli-Sammler, trug mit seinem Werk «Prints and Engraved Illustrations By and After Henri Fuseli»[51] einen weiteren wichtigen Baustein bei zur Kenntnis des temperamentvollen Zürchers, der in England in den kleinen Kreis nationaler Berühmtheiten aufrückte und neben britischen Grössen in der Londoner Kathedrale von St. Paul seine letzte Ruhe fand.

1 Der vorliegende Text erschien in einer kürzeren italienischen Fassung im Katalog dieser von Fred Licht, Simona Tosini Pizzetti und David H. Weinglass betreuten Ausstellung, *Füssli pittore di Shakespeare. Pittura e teatro 1775–1825*, Mailand 1997, S. 23–29. – Das Bild: ebenda, Kat. Nr. 3, S. 70, Farbabb. S. 71. – Öl auf Leinwand, 165,5 × 134 cm. – Nr. 15 von James Woodmason's Shakespeare Gallery. – GERT SCHIFF, *Johann Heinrich Füssli 1741–1825*, 2 Bd. (= Œuvrekataloge Schweizer Künstler, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, Bd. I/1–2), Zürich/München 1973, Nr. 1747. – GERT SCHIFF / PAOLA VIOTTO, *L'opera completa di Füssli*, Mailand 1977 (Französische Ausgabe: Paris 1980), Nr. 53. – Ich danke Simona Pizzetti für die Erlaubnis, das Gemälde hier abbilden zu dürfen.

2 Um 1780/82 (Zürich, Kunsthaus, Inv.-Nr. 14/38). Vgl. GERT SCHIFF (vgl. Anm. 1), Nr. 819. – GERT SCHIFF / PAOLA VIOTTO (vgl. Anm. 1), Nr. D43. – *Füssli pittore di Shakespeare. Pittura e teatro 1775–1825* (vgl. Anm. 1), Nr. 41 mit Farbabb. – In dem Zürcher Blatt erscheint der Geist nackt mit Helm und einem über den Rücken fallenden Gewand. Der dramatische Moment ist insofern zeitlich leicht nach rückwärts verschoben, als man am Fuss des Vorhangs zusätzlich die Leiche von Polonius und den blutigen Dolch erblickt, narrative Elemente, auf die im Bild von 1793 verzichtet wurde. Weinglass erinnert hier an Füsslis Aphorismus 63, wonach jener der beste Künstler sei «who in that moment combines the traces of the past, the energy of the present, and a glimpse of the future» (siehe JOHN KNOWLES, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, I–III, London 1831 [Reprint mit einer neuen Einleitung von D. H. WEINGLASS, London/Nendeln 1982], Bd. III, S. 82).

3 JOHANN GEORG SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln.* – Hier zitiert nach der vierbändigen, 2. verbesserten Auflage, Leipzig 1778–1779, Bd. I, S. 86. – Die Orthographie wurde in den Zitaten der heutigen sanft angeglichen.

4 JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Regeln für Schauspieler,* in: Sämtliche Werke in dreissig Bänden, Vollständige, neugeordnete Ausgabe, Stuttgart/Tübingen 1850/1851, Bd. 13, S. 657.

5 JOHANNES DOBAI, *Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik. Seine «Allgemeine Theorie der Schönen Künste»* (= 308. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur), Winterthur 1978, S. 37–38.

6 JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (vgl. Anm. 4), S. 653.

7 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3).

8 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. II, S. 140.

9 Was die 1759 entdeckte und von Füssli paraphrasierte Wandmalerei bei Herculaneum anbetrifft, die später als «La Marchande d'Amours» durch Joseph-Marie Vien (1716–1809) Berühmtheit erlangte (Salon 1763), vgl. ROBERT ROSENBLUM, *Transformations in Late Eighteenth Century Art* (1967), Princeton 1970, S. 3–10 (Abb. 1–5).

10 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), unter dem Stichwort «Bildhauerkunst», Bd. I, S. 236.

11 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. I, S. 236.

12 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. I, S. 237.

13 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), unter dem Stichwort «Augenblick», Bd. I, S. 126.

14 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. I, S. 127.

15 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), unter dem Stichwort «Anordnung», Bd. I, S. 77.

16 Neben Shakespeare sind Homer, Sappho, Horaz, Milton, Dante, Bodmer, Wieland und das Nibelungenlied zu nennen. Klopstock ist für Füssli der «Riese» seines Jahrhunderts. Die 1760 entstandene «Ode an Meta» von Füssli ist in der Person Klopstocks gedichtet. – Vgl. hierzu Füsslis Sprache in seinen Gedichten und Oden: JOHANN HEINRICH FÜSSLI, *Sämtliche Gedichte*, hrsg. von MARTIN BIRCHER und KARL S. GUTHKE, Zürich 1973. Hier das aufschlussreiche und lesenswerte «Nachwort» von KARL S. GUTHKE, S. 103–117. – Das folgende Zitat aus Lavaters Brief an Herder: «Aus Herders Nachlass», Bd. II, S. 68.

17 «Aus Herders Nachlass» (vgl. Anm. 16), Bd. II, S. 68.

18 «Aus Herders Nachlass» (vgl. Anm. 16), Bd. II, S. 68.

19 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. II, S. 111.

20 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. II, S. 112.

21 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. II, S. 112.

22 Zu Füsslis Lavater-Illustrationen siehe: GERT SCHIFF (vgl. Anm. 1), Bd. I, S. 223–226.

23 GERT SCHIFF (vgl. Anm. 1), Bd. I, S. 94–98. – GERT SCHIFF (vgl. Anm. 1), Bd. II, S. 76, Abb. 359. – Entwürfe: GERT SCHIFF (vgl. Anm. 1), Bd. II, S. 92, Abb. 411 und 412. – Die offizielle Auftragsarbeit wurde durch Lavater vermittelt als Beitrag zur politisch-moralischen Erneuerung der Eidgenossenschaft, wie sie Bodmer predigte. Füssli betrachtete «die drei Schweizer», wie er in einem Briefe schreibt, «als ein püblikes Werk», siehe HEINRICH FÜSSLI, *Briefe,* hrsg. von WALTER MUSCHG, Basel 1942, S. 198. – Für den möglichen Zusammenhang mit David siehe vor allem ROBERT ROSENBLUM (vgl. Anm. 9), S. 69–70 und S. 162.

24 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. III, S. 410-423.

25 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. III, S. 411.

26 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. III, S. 411.

27 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. I, S. 77–93.

28 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. I, S. 77.

29 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. I, S. 79.

30 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. I, S. 83.

31 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. I, S. 83.

32 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. I, S. 83.

33 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. II, S. 349-350.

34 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. IV, S. 119.

35 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. IV, S. 119.

36 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. I, S. 227.

37 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. I, S. 120.

38 JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (vgl. Anm. 4), S. 641.

39 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. II, S. 303-305.

40 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. II, S. 308.

41 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. II, S. 308-309.

42 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. I, S. 86.

43 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. III, S. 160–166.

44 JOHANN GEORG SULZER (vgl. Anm. 3), Bd. III, S. 167.

45 JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (vgl. Anm. 4), S. 652.

46 JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Sämmtliche Werke in dreissig Bänden, Vollständige, neugeordnete Ausgabe,* Stuttgart/Tübingen 1850/1851, Bd.25, S. 171.

47 FRITZ BURGER, *Einführung in die moderne Kunst* (= Handbuch der Kunstwissenschaft), Berlin-Neubabelsberg 1917, S. 72. – Burger bildet Füsslis «Titania» ab.

48 MAX BROWNE, *The Romantic Art of Theodor Von Holst 1810–44. An Introduction to the Life and Work of the Artist on the occasion of his Sesquicentenary Exhibition in London and Cheltenham,* 1994, London 1994.

49 FRITZ BURGER (vgl. Anm. 47), S. 73–74.

50 OSKAR BÄTSCHMANN, *Malerei der Neuzeit* (= Ars Helvetica, Bd. 6), Disentis 1989, S. 144. – Vgl. hier die mit den Abb. 157–159 gegebene Fernsicht in die Zukunft (Füssli–Félix Vallotton–Ferdinand Hodler).

51 DAVID H. WEINGLASS, *Prints and Engraved Illustrations By and After Henry Fuseli. A Catalogue Raisonné*, Aldershot 1994.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Fondazione Magnani-Rocca, Corte di Mamiano.

Abb. 2–4: Kunsthaus Zürich (Reproduktionen aus GERT SCHIFF, *Johann Heinrich Füssli 1741–1825*. Bd. I/2: Abbildungen, Zürich/München 1973).

ZUSAMMENFASSUNG

Johann Heinrich Füsslis Shakespeare-Illustration zu «Hamlet», die sich seit einigen Jahren in der Fondazione Magnani-Rocca befindet, illustriert auf das vorzüglichste die Umsetzung kunsttheoretischer Vorstellungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Der Maler, Freund und Mitarbeiter von Johann Georg Sulzer, kannte vor allem dessen «Allgemeine Theorie der Schönen Künste». In dem besprochenen Bild folgte er beispielhaft den darin von seinem Landsmann formulierten Grundsätzen. Auf einige besonders aufschlussreiche Übereinstimmungen wird eingegangen, wobei nicht nur die Malerei zur Sprache kommt, sondern auch die Plastik und das Theater der Zeit, die für Füssli offensichtlich eine bis anhin weniger beachtete Rolle spielten.

RIASSUNTO

L'Amleto di Shakespeare dipinto da Johann Heinrich Füssli, ormai da alcuni anni proprietà della Fondazione Magnani-Rocca, illustra in maniera esemplare l'attuazione di alcune concezioni teoriche dell'arte della fine del XVIII° secolo. Il pittore, amico e collaboratore di Johann Georg Sulzer, conosceva soprattutto lo scritto «Allgemeine Theorie der Schönen Künste», la teoria generale delle belle arti. Nel dipinto in questione applica in maniera esemplare i principi formulati dal suo connazionale. Il saggio analizza soprattutto alcune coincidenze particolarmente indicative e non limita la sua analisi soltanto al campo della pittura, ma tratta anche l'arte plastica e il teatro dell'epoca, settori nei quali i critici d'arte e gli autori che trattarono l'opera di Füssli rivolsero ben poca attenzione.

RÉSUMÉ

La toile de Johann Heinrich Füssli d'après «Hamlet» de Shakespeare, qu'abrite depuis quelques années la «Fondazione Magnani-Rocca», illustre parfaitement bien la transformation des conceptions en matière de théories artistiques à la fin du 18ème siècle. Le peintre, ami et collaborateur de Johann Georg Sulzer, connaissait de ce dernier surtout l'ouvrage «Allgemeine Theorie der Schönen Künste» (Théorie générale des beaux-arts). Dans le tableau dont il est question ici, l'artiste applique par exemple les principes formulés par son compatriote dans le texte susmentionné. L'auteur du présent article se penche sur quelques similitudes particulièrement révélatrices, en traitant non seulement la peinture, mais également la sculpture et le théâtre de l'époque, qui pour Füssli jouaient de toute évidence un rôle jusqu'ici sous-estimé.

SUMMARY

John Henry Fuseli's illustration for Shakespeare's Hamlet in the possession at the Fondazione Magnani-Rocca is an excellent visualization of the principles of art theory that prevailed at the close of the 18th century. The artist, friend and colleague of Johann Georg Sulzer, was familiar with the latter's «Allgemeine Theorie der Schönen Künste» (General Theory of the Fine Arts). Fuseli's painting is virtually a case study of his compatriot's theories. A few salient aspects of agreement between the two are examined not only in the painting but also in sculpture and contemporary theatre, which played an important but underrated role for Fuseli.