

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 7 (1964)

Heft: 3

Artikel: Johann Heinrich Füssli in Zürich

Autor: Schiff, Gert

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-388010>

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: 08.02.2026

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

SWK: Füssli, Joh. Heinrich (1741-1825)

GERT SCHIFF (ZÜRICH)

JOHANN HEINRICH FÜSSLI IN ZÜRICH*

Wie allgemein bekannt, hat der Zürcher Maler Johann Heinrich Füßli den größten Teil seines langen Lebens – 1741 bis 1825 – in England verbracht; er ist als englischer Maler zu Ansehen und Ehren gekommen. Füßli verließ Zürich 1763 als Zweizwanzigjähriger, verbrachte zwei unruhige und ereignisreiche Wanderjahre in Deutschland und ließ sich dann in London nieder. Bis gegen Ende des Jahrzehnts betätigte er sich noch zu gleichen Teilen als Maler und Literat, dann entschied er sich ganz für die Malerei und begab sich zur weiteren Ausbildung nach Rom. Auf dem Rückweg von Rom nach London kam er im Oktober 1778 noch einmal auf sechs Monate nach Zürich; danach hat er seine Vaterstadt nie wieder gesehen. Eine Studie über Johann Heinrich Füßli in Zürich kann sich also nur mit den Kinder- und Jugendjahren des Künstlers befassen, einem Lebensabschnitt, der im allgemeinen noch nicht allzuviel für die Erschließung einer Künstlerpersönlichkeit hergibt; und in zweiter Linie mit einer zwar einschneidenden, aber doch sehr kurzen Periode aus dem Leben des gereiften und zu erster internationaler Berühmtheit gelangten Malers.

Da mag man sich fragen, ob der Ertrag eines so eng gefaßten Themas, vor allem der Ertrag an gültigen Werken, die Mühe überhaupt lohne. Aber bei Füßli ist der einmalige Glücksfall gegeben, daß seine ersten bildnerischen Versuche im Alter von zehn bis zwanzig Jahren nicht nur lückenlos erhalten sind, sondern auch eine solche Frühreife und Phantasiefülle bekunden, daß sie

uns im Keime schon viele wesentliche Züge seines späteren Schaffens zeigen; ein Sachverhalt, der, sobald ihn der Œuvrekatolog des Malers erst einmal weiteren Kreisen bekanntgemacht haben wird, der Entwicklungspsychologie, der Kunstpädagogik und vor allem der psychologischen Wesensforschung künstlerischer Begabungen gewiß reiche Ansatzpunkte bieten wird. Füßlis Jugendzeichnungen sind in zwei Sammelbänden, der eine im Kunsthaus Zürich, der andere in einer Zürcher Privatsammlung¹ sowie in Einzelblättern in Zürich und Basel und nicht zuletzt in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek bewahrt.

Wie jeder Junge, begeistert der zehnjährige Füßli sich an kriegerischen Stoffen, und seine ersten Zeichnungen sind von Darstellungen von Kämpfen aus der Zürcher Geschichte angeregt, wie er sie in den alten Schweizer Chroniken und auf den Neujahrsblättern der Zürcher Stadtbibliothek fand. Daß ein frühes Beispiel² (Abb. 1) das *Gefecht bei Grinau* (1337) darstellt, folgt aus der Inschrift links oben: *Tandem bona causa triumphat*. Das steht nämlich auf einem solchen Neujahrsblatt auf das Jahr 1674, wo in einer Radierung von Conrad Meyer der Sieg des «innern» Zürich unter Bürgermeister Rudolf Brun über das «äußere», die mit dem Grafen Johann von Rapperswil-Habsburg verbündeten Räte, dargestellt ist. Das graphische Werk von Rudolf und Conrad Meyer, den vielseitigsten und fruchtbarsten Zürcher Künstlern des 17. Jahrhunderts, ist die wichtigste Quelle von Anregungen für die Jugendentwicklung Füßlis. Wenn der Knabe hier den Tod des Grafen darstellt, so folgt er keineswegs der Darstellung von Conrad Meyer. Die Erfindung ist sein eigen. Wohl aber bemüht er

* Vortrag, gehalten am 17. Juni 1964 anlässlich der Jahresversammlung der Gesellschaft von Freunden der Zentralbibliothek in Zürich.

sich nicht ohne Geschick, im Federstrich Meyers Radiertechnik nachzuahmen.

Kaum ein Jahr später ist das nächste Beispiel entstanden³. Die Verfeinerung seiner Federtechnik, die er immer noch in den Dienst der Nachahmung druckgraphischer Techniken stellt, ist ihm aus dem Kopieren

von Vorlagen aus Jost Ammans *Malerbuch* erwachsen. Hier zeichnet er, von ritterlichem Feldherrn und Bannerträger gehalten, das Wappen der Familie von Orelli. Der Inschrift zufolge hat der Elfjährige sich «dem Hochedlen Herrn Hans Kaspar von Orelli [1709–1785, einem Konstaffelherrn



Dem HochEdlen Herrn, Hans Caspar Orelli, hat mit diesem geringen Zeichen eine Ergötzlichkeit
Sich hoffichtig Empfießen wollen.
Dessen Gesegnetster Diener, J. Heinrich Füffli, ab.

J.H.Füffli: Wappen der Familie v. Orelli

und Obervogt zu Höngg und Steinegg] mit diesem geringen Zeichen seiner Ergebenheit höflichst empfehlen wollen». Schon damals verstand er sich also auf die Kunst, das Wohlwollen Hochgestellter zu erwerben, eine Gabe, die ihm später in England bald Zutritt zu den adligen Kreisen verschaffen sollte.

Wie er in den folgenden Jahren vom Kopieren fremder Vorlagen zur Wiedergabe der Wirklichkeit, von der Nachahmung der Stich- und der Holzschnittechnik zu effektvoller Pinsellavierung fand, zeigen zwei prachtvolle Blätter aus der Zentralbibliothek⁴ (Abb. 2). Man spürt die über das Alltägliche hinaus verlangenden Impulse, die in diesem jungen Geiste schlummern: Das *Seilziehen* wird zu einem zähverbissenen Kampf unversöhnlicher Parteien, die *Metzgerei und Wursterei bei Nacht* zu etwas zwischen einer Räuberhöhle, einer Folterkammer und einem alchemistischen Laboratorium.

Es war der Schmerz von Füßlis Jugendzeit, daß sein Vater ihn zum Prediger, seinen weniger begabten Bruder Johann Rudolf aber zum Maler bestimmte. Diesem Bruder übertrug der Vater auch die Illustrationen zu seiner *Geschichte und Abbildung der besten Maler in der Schweiz* (1754–1756), und Johann Rudolf radierte die Künstlerporträts in konventioneller Manier, als Brustbilder in Medaillons über antiken Trümmern oder Emblemen der Malkunst. Das muß den jüngeren Johann Heinrich zu einem seine ebenbürtigen Kräfte bekundenden Konkurrenzwerk aufgerufen haben; denn es gibt von ihm eine Folge von zwölf aquarellierte Malerporträts, die sämtlich Künstler wiedergeben, die auch in dem Werk des Vaters und Bruders vorkommen, und in denen die Gesichtszüge durchweg auf die gleichen Vorlagen zurückgehen wie in den Radierungen von Johann Rudolf. Nur daß Johann Heinrich nicht die konventionelle Porträtform wählt, sondern die Dargestellten, gewissermaßen als Verkörperungen seines eigenen Maler-

traums, in ganzer Figur in ihren Ateliers, oft vor der Staffelei sitzend, wiedergibt. Er beweist schon hier eine erstaunliche Charakterisierungskunst: man betrachte das Gesicht des weit umhergetriebenen, abenteuerlichen Hans Rudolf Usteri, dem Füßli im Gedanken an seinen vierzigjährigen Aufenthalt in der Levante einen Negersklaven beigibt, oder die Blumenmalerin Anna Maria Waser, die sich mit koketter Kopfdrehung dem Beschauer zuwendet⁵ (Abb. 3).

Der Folge der Malerporträts steht eine weit umfangreichere Serie von Porträts hauptsächlich Zürcher Humanisten und Geistlicher aus dem 16. und 17. Jahrhundert nah⁶. Auch diese Porträts dürften in den Jahren 1754–1756 entstanden sein; das Vorgehen des jungen Malers ist wiederum dasselbe, er legt Porträtköpfe aus den Bildniswerken von Conrad Meyer, Nikolaus Reusner, Tobias Stimmer zugrunde und ergänzt sie zu ganzfigurigen Darstellungen in erfundenen Intérieurs. Wenn er nun aber in die Malerbildnisse alles hineinlegt, was ihn am Malerberuf anzieht: das ästhetische Ambiente, die Erregungen des Schaffens und die ungezwungene Lebenshaltung, so werden ihm *diese* Bildnisse bewußt oder unbewußt zu einer einzigen Kundgabe seines Schreckens vor der Gezwungenheit und Enge des Geistlichen- und Gelehrtenstands sowie seiner Auflehnung gegen die strenge geistlicher oder gelehrter Autorität. Transponiert er im Porträt Konrad Geßners⁷ (Abb. 4) die naturforschende Tätigkeit durch die Beigabe der alchemistischen Attribute ins Esoterische, für einen aufgeklärten Kopf des 18. Jahrhunderts Abstruse, so stellt er Heinrich Bullinger, mit dem Katechismus in der Hand, als herrischen Hagestolz in jenen engen Nischen- oder Zellenraum, der in so vielen dieser Porträts den Gelehrten zugleich als Monument seiner selbst und als Gefangenen seiner selbstverleugnenden Tätigkeit enthüllt. Nicht nur Zwingli, der sich fröstelnd in seinen Mantel hüllt, auch Calvin schaut aus dem Fenster: Während letzterer mit erhobenem Zeige-

finger bis über die fernsten Dächer hinweg den Genfern seine *Institutio religionis christiana* einzuhammern scheint, könnte man denken, Zwingli beneide die Bürger draußen um ihr Freisein von der hohen Verantwortung, die er für sie übernommen⁸. Ist im Bild Konrad Pellikans, des großen Hebraisten und Bibelübersetzers, die unübertreffliche Wiedergabe gelehrter Versunkenheit kaum merklich vom Strahl der Ironie getroffen, so erscheint die Darstellung des seine Predigt für das Fraumünster memorierenden Rudolf Wirth-Hospinian geradezu wie eine Illustration eines später geprägten Wortes von dem Pfarrer, der einen Komödianten lehren könnte⁹ (Abb. 5 und 6). Dem tatkräftigen großen Antistes Breitinger, der als Politiker die evangelischen Orte der Schweiz zum Eintritt in den Dreißigjährigen Krieg auf Seiten Schwedens veranlassen wollte, erweist der junge Maler seine Irrevenz durch einen närrisch aufwährenden Kopfputz; den Antistes Johann Rudolf Stumpf, Sohn des berühmteren Chronisten, lässt er so dräuend mit Totenkopf als Buchstütze über Jesaias 40 (Denn alles Fleisch, es ist wie Gras) predigen, als wolle er eine gelegentlich anzutreffende Meinung bekräftigen, es gehöre zum Zürcher Charakter, nicht: zu belehren, sondern: vorwurfsvoll zu belehren¹⁰. Im Vadian mag der Porträtiert sich an die überlieferte Statur des enzyklopädischen St.-Gallers gehalten haben; doch wenn er den Antistes Ludwig Lavater, aus dessen anti-katholischer Schrift über den Gespensterglauben Füßli selbst später einige seiner unheimlichen Bildthemen entlehnt hat, so anschwellen lässt, daß er seinen Nischenraum zu sprengen droht, so wirkt dies wieder wie eine ironische Attacke auf das Gewicht geistlicher Autorität¹¹. Leo Jud posiert elegant, wenn auch eitel, mit Hinweis auf ein Emblem der Vergänglichkeit; Erasmus, der Erasmus, der das *Encomium moriae* geschrieben hat, erkennt sich im Spiegel als Narren, der ihm – sich selber – die Zunge herausstreckt¹².

Witzig, kenntnis- und einfallsreich, ohne eine Spur von Respekt macht der junge Füßli sich über die Schätze der heimischen Überlieferung her. So schafft er einen kleinen Zyklus von Darstellungen zur Geschichte Hadlaubs, des bürgerlichen Zürcher Dichters vom Ausgang des Minnesangs, der eben erst durch Bodmers Entdeckung der Manesse-Handschrift dem Publikum deutscher Zunge wiedergeschenkt worden war. Auf dem Titelblatt¹³ hängt über einem zur Aufbewahrung oder zum Zeigen von Graphik bestimmten Holzgestell ein Tuch mit der Aufschrift: «Hadlaubs Historien, in Figuren gebracht von R und C M », also Rudolf und Conrad Meyer, was also sagen soll, die folgenden Zeichnungen seien Kopien nach Vorlagen der beiden Meyer (die doch von den Gedichten und dem Leben Hadlaubs schwerlich irgendwelche Kenntnis hätten haben können). Aber in der Schriftzeile unter der Zeichnung zerstört der junge Maler selbst diese unwahrscheinliche Fiktion; dort heißt es, mit Bezug auf den kleinen Betrachter: «liest R. Meyer und wähnet nicht, daß es der stumme Füßli.» Zur Bekräftigung seiner eigenen Autorschaft hängen denn auch einige abgeschnittene menschliche Füße, Füßlis wenig ansprechendes Signet in diesen Jahren, von dem Gestell herab. Auf dem Porträt Hadlaubs¹⁴ (Abb. 10) erscheint dieser, wie man ihn aus seinen Liedern kennenlernt: als sehr bürgerlicher, sichtlich den Tafelfreuden zugetaner, schwerfälliger Melancholiker; immerhin als lobebeerbekränzter Dichter, der sich auf einen Band mit Werken des Kyot stützt, jenes imaginären provenzalischen Dichters, den Wolfram von Eschenbach als Urheber des Parzival ausgab. Melancholisch war Hadlaub, weil er ohne alle Hoffnung ein vornehmes Fräulein liebte. Füßli nennt sie Adelheide und entwirft ihr Bild auf eine Art, die in erstaunlichem Maß die vielen Femmes fatales seiner späteren Bildwelt vorwegnimmt¹⁵. Während Hadlaub in seinem zweiten Lied erzählt, er sei auf dem

Höhepunkt seiner Leidenschaft einmal aus Leid über die Gleichgültigkeit seiner Dame in Ohnmacht gefallen, durch ihren Händedruck jedoch ins Leben zurückgerufen und von ihr kapriöserweise sogar in die Hand gebissen worden, stellt Füßli dar, wie dem Dichter wenigstens im Traum die ersehnte Erfüllung zuteil wird: Hadlaub schläft breitbeinig unter einem Baum, und die Angebetete tritt auf ihn zu, die Schürze offenbar voll reifer Früchte¹⁶ (Abb. 11).

Noch ein zweites Mal hat Füßli eigene Zeichnungen als Kopien nach Werken der Meyer ausgegeben; diesmal jedoch mit mehr Erfolg, denn die Forschung hat es ihm, bis in Frederick Antals 1956 erschienene *Fuseli Studies*, abgenommen. Es handelt sich um eine stilistisch ziemlich einheitliche Folge von Narrendarstellungen; das Titelblatt¹⁷ lautet: «27 Vorweisungen menschlicher Narrheit mit den Farcen von Rudolf und Conrad Meyern und Gottfried Stadler. 1640.» Auffallend ist die Ähnlichkeit mit dem Titelblatt zum Hadlaub-Zyklus, mit dem es auch die historische Unstimmigkeit teilt: Im Jahre 1640 war Rudolf Meyer bereits zwei Jahre tot, Conrad Meyer war noch bei Matthäus Merian in Frankfurt in der Lehre, Gottfried Stadler war gleichfalls auf der Wanderschaft, und von einem Kontakt der Meyer mit diesem mäßig begabten Glasmaler ist überhaupt nichts bekannt. Kurz, das vorgebliche Meyersche Narrenbuch hat nie existiert, wohl aber ein paar lavierte Federskizzen Conrad Meyers mit Narrenszenen, welche Füßli offenbar die Idee zu dieser neuen Mystifikation eingegeben haben. In der Lebendigkeit seiner Kompositionen, die auf reizvolle Art mittelalterliche Tracht und Moden seiner eigenen Zeit vermischen, hat er die Vorlagen weit übertroffen; er hat auch eine Menge von Narrenszenen selbständig dazu erfunden. Um zu zeigen, wie seine nunmehr etwa sechzehnjährige Phantasie arbeitete, reproduziere ich die Meyerschen Vorlagen und zwei Zeichnungen Füßlis, die auf solche zurückgehen. Etwa den *Friedensschluß*:

Nach Krieg macht Fried die narrisch Welt,
Hielt sie vor Fried, sie bhielt ihr Geld.

Meyers etwas pedestre Darstellung¹⁸ (Abb. 7a) der Beilegung einer örtlichen Fehde zwischen Ritter und Edelmann wird bei Füßli zur Staatsaktion mit einem König oder Kaiser als Friedenschließendem, Erzbischof und Ministern als Zeugen¹⁹ (Abb. 8). Auch der Narr, der Wasser in den Brunnen gießt²⁰ (Abb. 7c), erfährt in der Neufassung, mit der großen, mühsam geschleppten Kufe, eine effektvolle Steigerung²¹, und bei der Darstellung des alchemistischen Narren²² (Abb. 7d) läßt Füßli gar den Ofen explodieren²³ (Abb. 9); einzig Meyers König Midas²⁴ (Abb. 7b) scheint er nicht übernommen zu haben. Betrachten wir weiterhin die Bewegungssteigerung in der Darstellung des Narren, der mit einem Küchenbeil eine Eiche fällen will^{25, 26} oder die drastische Verdeutlichung der Mär vom

Held, der da wollt' Teufel fangen (und)
Blieb wie ein Fisch an einer Metze
hangen^{27, 28}.

Man mag sich nun fragen, warum der halbwüchsige Füßli solche durchaus eigenwertigen und selbsterfundenen Arbeiten als Kopien nach den halbvergessenen Meistern des vorigen Jahrhunderts ausgab. Bloße Freude an der Irreführung scheint als Erklärung nicht auszureichen. Vielleicht tat er es aus dem gleichen Grund, aus dem in einem fast gleichzeitigen, aber tragischen Fall der englische Knabe Thomas Chatterton den Dichter Rowley fingierte: weil es seinen Stolz empörte, daß man ihm seine fröhreife Erfindungsgabe nicht zutraute und hinter seinen originalen Entwürfen uneingestandene fremde Vorlagen argwöhnte.

Eine Zusammenfassung der Narrenserie, zugleich ein Blatt von superber Ironie und völliger Formbeherrschung, ist der *Narr beim Porträtmaler*²⁹ (Abb. 12). Hier scheinen die Rollen vertauscht: Der Maler, der bisher alles närrische Treiben verspottete, er-

scheint in seinem kurzsichtigen Bemühen als närrisch Besessener, der Narr, dessen Blick so viel Zweifel am Können des Malers ausdrückt, wird zum besonnenen Skeptiker. Raffiniert die Umdeutung der Perspektive: Die Fläche, die die Decke des Raumes bilden müßte, wird, ohne daß dies als störend empfunden würde, Träger eines dekorativen Frieses mit bacchischen Putten; rechts erscheint, als Wandgemälde und Signet zugleich, der Fußlimann.

Der Narr in dieser Zeichnung erscheint wie ein Bruder Till Eulenspiegels, der, sich selbst den Anschein der Narrheit gebend, so viele wirkliche Narren entlarvt; in der Tat ist das Blatt der Auftakt zu einer Folge von Eulenspiegelzeichnungen, von denen ich die großartigste anführe³⁰. Die Technik der Lavierung, auch die Anbringung von Kopfleisten, deren Darstellungen mit dem Inhalt der Hauptszenen korrespondieren, scheint Füßli von ScheibenrisSEN vermittelt. Eulenspiegel steht am Altar neben dem Pfarrer, der ihm beim Hochamt vertraut, welche von den Frauen, denen er die Kommunion gewährt, sich vorher ihm gewährt haben; auch Eulenspiegels eigene Frau ist darunter, mit betretenem Gesicht schleicht sie vorn davon. Um die Profanation zu unterstreichen, läßt Füßli den Pfarrer die Haltung des Gekreuzigten wiederholen. Ein Fries mit übereinanderkollernden und sich übergebenden Trinkern bekrönt die von Füßli zwei Jahre vor seiner eigenen Priesterweihe entworfene Szene.

Es kann nicht wundernehmen, daß einer, der die Welt so weitgehend unter dem Aspekt der Narrheit sieht, die Konventionen verneint und den Autoritäten seinen Respekt versagt, auch Menschen, die ihm nahstehen, die er als Lehrer oder geistige Führer verehrt, zuzeiten ironisch sieht. Anfang der sechziger Jahre dürfte die Zeichnung entstanden sein, die eine Diskussion im Kreise um Bodmer festhält³¹ (Abb. 13). Die Teilnehmer sind, von rechts nach links: Füßli, Bodmer, der Winterthurer Diakon Johann Heinrich Waser, der als Übersetzer

von Swift, Butlers Hudibras (sowie des Lukian) keine unwesentliche Rolle innerhalb Bodmers Bemühungen um die Vermittlung der englischen Literatur gespielt hat, und Johann Georg Sulzer, der als Philosophieprofessor in Berlin der wichtigste Divagator von Bodmers Ideen wurde. Offensichtlich versagt Waser, dessen Gestalt auch in der Rückenansicht ganz versteifte Opposition ausdrückt, dem Schulhaupt in einer wichtigen Frage die Gefolgschaft und wird dafür von dem völlig vermuMMten «alten Schuhu» und dessen weltoffenem Adepten unerbittlich ins Gebet genommen. Füßli selbst läßt durch die Art, wie er sich darstellt, keinen Zweifel, daß er sich vom Gegenstand der Debatte distanziert, ihre Träger aber kritisch beobachtet und nicht ohne leise Belustigung durchschaut.

Freilich ist die ironische und kritische Haltung, die sich in solchen Zeichnungen äußert, nur das Komplement eines unbändigen Idealismus, wie er Füßli in diesen Jahren noch beseelte. Der Spötter gab sich nicht mit seinem Spott zufrieden, sondern wollte die Welt verändern; man braucht nur an Füßlis Beteiligung an der Aufdeckung der Verfehlungen des Landvogts Grebel zu erinnern, als deren Folge er Zürich verlassen mußte. Der Satiriker war ein zur Bewunderung neigender und anhänglicher Freund. Dafür gibt es ein kurioses Beispiel in einer zwischen Mai und Oktober 1763 in Barth in Schwedisch-Pommern im Hause des protestantischen Theologen Spalding entstandenen Zeichnung, in der Füßli darstellt, wie ihn im Traum seine Zürcher Freunde besuchen³². Es erscheinen: als erster Lavater, dem Füßli die Zeichnung auch zugeeignet hat, dann Felix Heß, der Dritte im Bunde gegen den erpresserischen Landvogt, Salomon Dälliker, der Freund Pestalozzi und Anhänger Rousseaus, Felix Nüseler, der spätere Chorherr und Herausgeber von *Heinrich Füßlis Sämtlichen Werken*, mit Gattin, und als einziger Nichtzürcher der Pastor Picht, den Füßli in Pommern zum Freund gewonnen hatte. Zwei weib-

liche Gestalten im Hintergrund sind unidentifiziert. Dagegen erlaubt die Inschrift «Milord» auf einem an der Wand hängenden Porträt den Schluß, daß es sich hier um ein Bildnis des britischen Gesandten in Berlin, Sir Andrew Mitchell, handelt, der Füßlis Übersiedlung nach London mitveranlaßte.

Nun vollziehen wir den Sprung über anderthalb Jahrzehnte, um noch ein paar Zeugnisse von Füßlis Rückkehr nach Zürich, 1778 auf 1779, anzusehen. Allbekannt ist das Doppelporträt des Malers im Gespräch mit Bodmer³³ (Abb. 14), in dem er dem Lehrer, der ihm neben sittlichen und philosophischen Überzeugungen die vier Hauptquellen seiner Bildwelt, Homer, Dante, Shakespeare und Milton, erschlossen, der seine ganze Persönlichkeit geformt, ein Denkmal setzt. Freilich ist nicht zu übersehen, daß der inzwischen fast Vierzigjährige dem Lehrer hier nun überhaupt nicht mehr als Lernender, sondern als Fertiger entgegentritt, dies sogar nicht ohne Selbstgefälligkeit, während er andererseits Bodmer etwas Rührend-Starrsinniges, leicht Weltfremdes verleiht, den Ausdruck eines alten Mannes, der auf Prinzipien beharrt, welche die Zeit längst überholt hat.

Füßlis letzter Aufenthalt in Zürich führte ihn in eine gewisse Verwirrung der Gefühle. Die große Erschütterung war seine leidenschaftliche Verliebtheit in Anna Landolt vom Rech, die er zu heiraten wünschte, die ihm aber versagt wurde und sich dann kurz nach seiner Rückkehr nach London mit dem besser situierten Kaufmann Schinz, einem Neffen Lavaters, verählte. Daneben flirtete er mit den Schwestern Heß, von denen die unverheiratete Martha zu religiöser Schwärmmerei neigte und schon 1779 an der Schindsucht verstarb, während Magdalena, seit 1775 Gattin des Philanthropen, Projektemachers, philosophischen Träumers und Verschwenders Johann Caspar Schweizer, später eine beträchtliche Rolle in der vor- und nachrevolutionären Pariser Gesellschaft spielte. Wenngleich frei von der

angekränkelten Spiritualität der Martha, war Magdalena doch auch ziemlich exzentrisch und von reizbarer Nervenkonstitution: Sie spürte Erdbeben und verborgene Quellen und ließ sich durch Kämmen ihres schönen Haars in «magnetischen» Traumräumen versetzen. Außerdem war sie sehr kokett, und ihr Gatte erinnerte sich noch 1801 der Eifersuchtsqualen, die Füßli ihm zweieundzwanzig Jahre zuvor verursacht hatte. Füßli hat beide Schwestern porträtiert, aber es bestehen Unstimmigkeiten über die Identifikation der jeweils Dargestellten. Vor allem unter dem Namen der Martha Heß gehen manchmal Zeichnungen, die mit keiner von beiden Schwestern etwas zu tun haben und zum Teil erst in England entstanden sind. Ich möchte hier ein paar Fixpunkte abstecken. Das Weimarer Bildnis der Magdalena Schweizer³⁴ (Abb. 16) stammt aus Goethes Besitz und ist somit verbürgt. Davon ausgehend, möchte ich in einem auf der Rückreise in Ostende aus dem Gedächtnis gezeichneten Bildnis³⁵ (Abb. 15) gleichfalls Magdalena, nicht aber Martha oder gar, wie Walter Muschg vermutet, Anna Landolt erkennen. Dies einmal anerkannt, wird man auch in einem prachtvollen Kopf aus der Sammlung der Zentralbibliothek³⁶ die sinnlich-lebenszugewandte, verspielte und reizbare Magdalena erkennen, während daneben das ver-

WERKE JOHANN HEINRICH FÜSSLIS AUF DEN FOLGENDEN 16 BILDSEITEN

1 Das Gefecht bei Grinau 2 Metzgerei und Wursterei bei Nacht 3 Anna Maria Waser 4 Konrad Gessner 5 Konrad Pellikan 6 Rudolf Wirth-Hospianus 7a, b, c, d Vier Narrenszenen von Conrad Meyer 8 Friedensschluß 9 Alchemistischer Narr 10 Hadlaub 11 Traum Hadlaubs 12 Narr beim Porträtmaler 13 Füßli, Bodmer, Waser und Sulzer 14 Füßli im Gespräch mit J. J. Bodmer 15 Magdalena Schweizer-Heß (Zentralbibliothek Zürich) 16 Magdalena Schweizer-Heß (Weimar) 17 Martha Heß (Kunsthaus Zürich) 18 Martha Heß (Haus zum Rechberg, Zürich) 19 Füßli, den Schwestern Heß vorlesend.

JOHANN HEINRICH FÜSSLI 1741–1825







A. B. M. H. S. A.



CONRAD'S GESCHREIB. A.R. M. D.



6



5



7 a-d



8

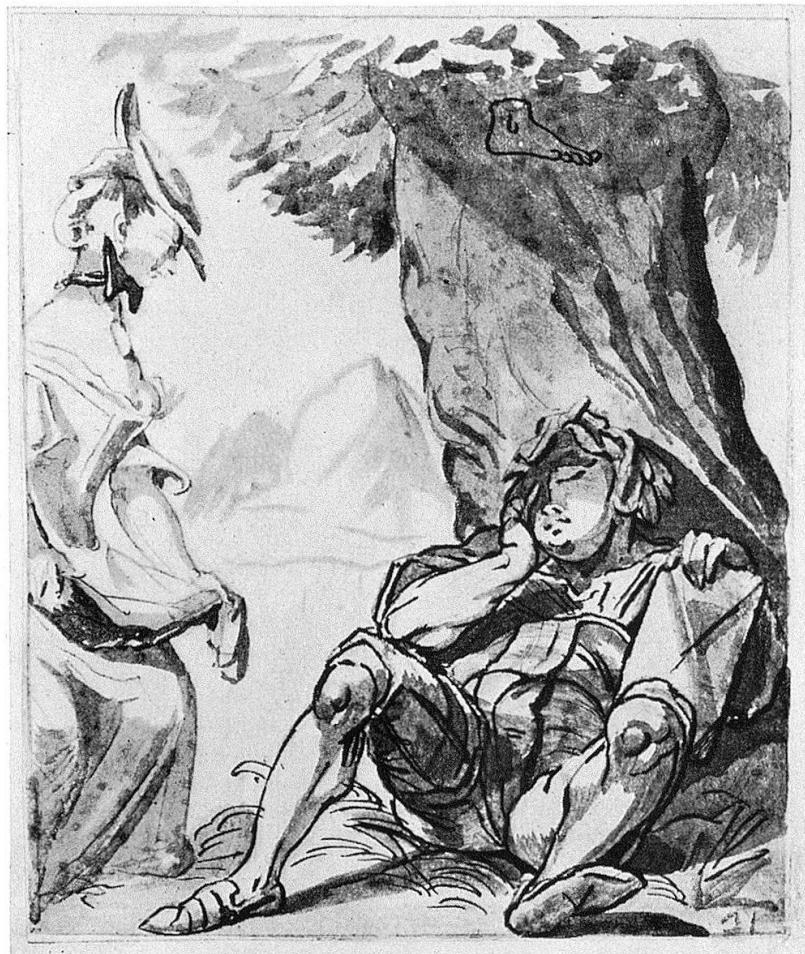


9

nach Erfurz die dat in Orier lassen fäggen
worden Sie nicht einmal verlaufen Braub'g öffne



10



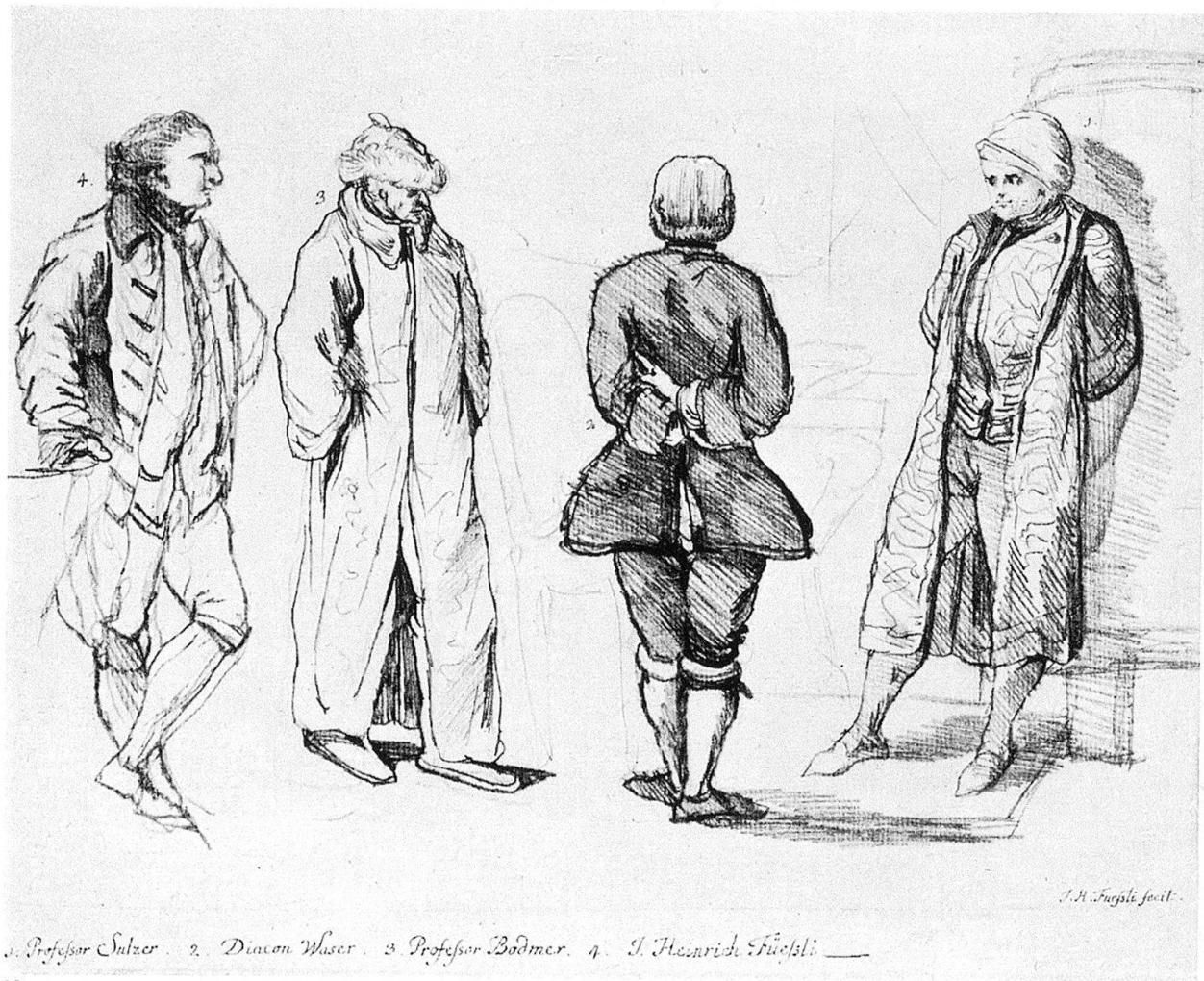
11



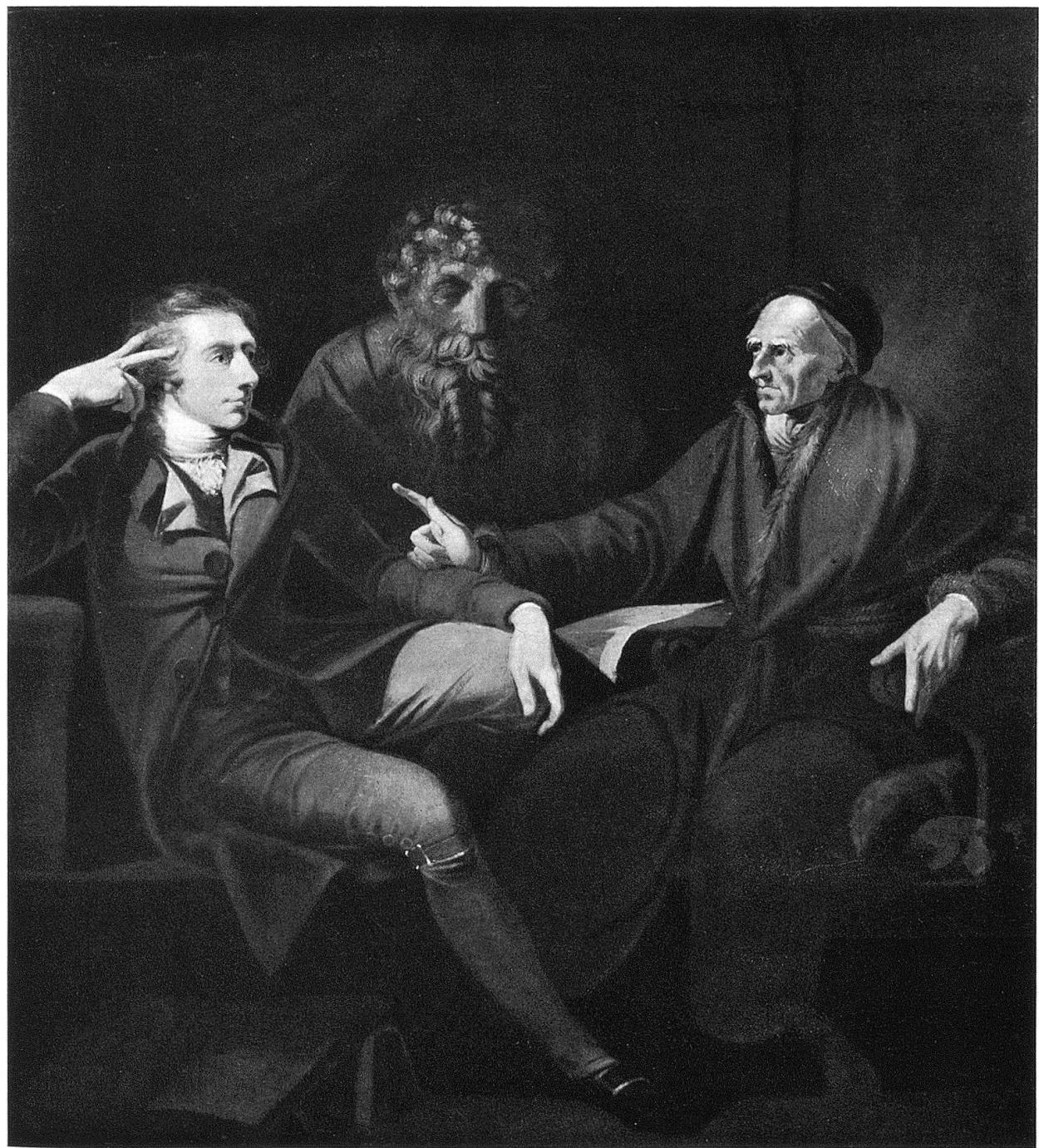
W. R. Biggs.

55

12

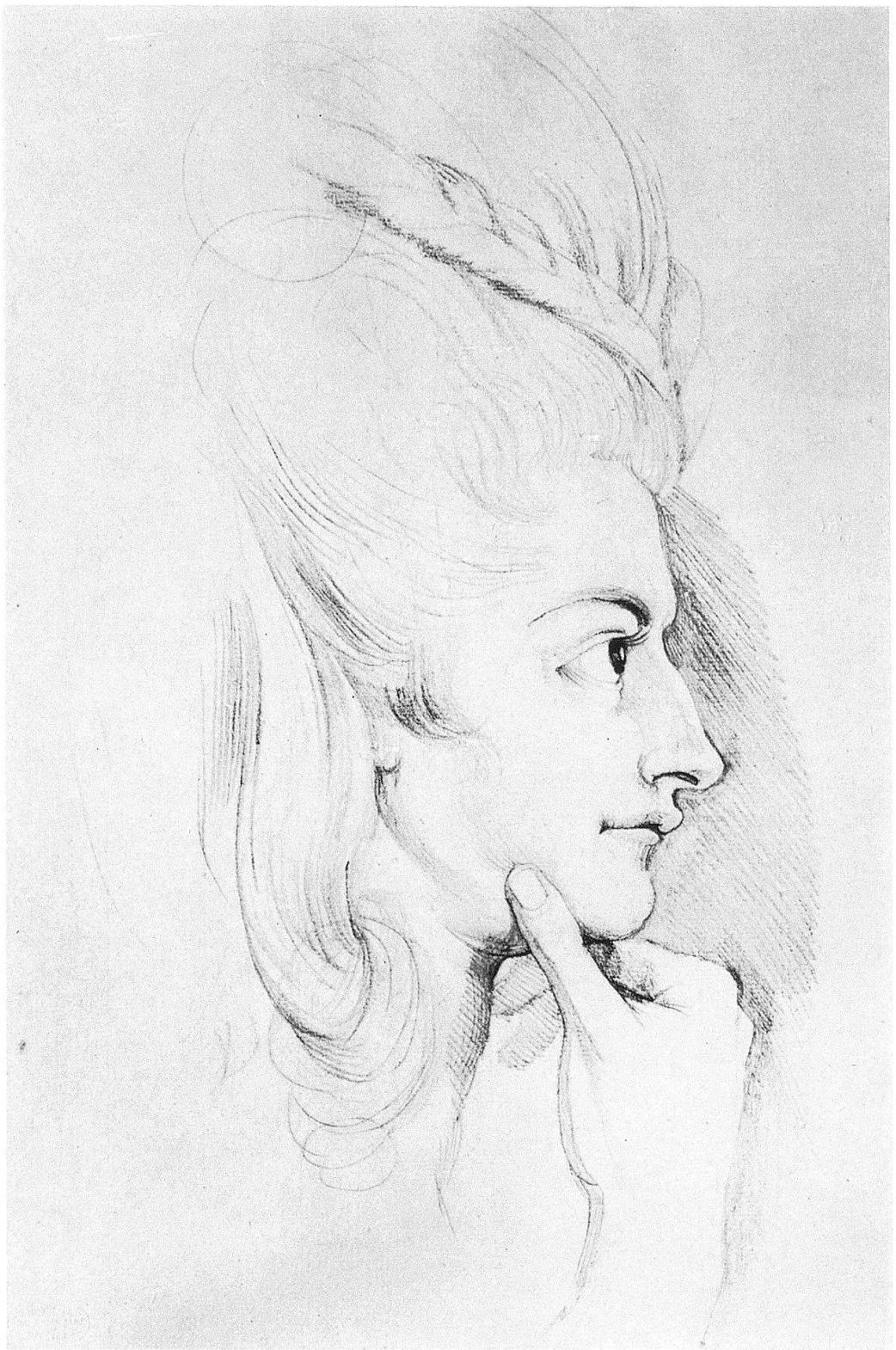


1. Professor Sulzer. 2. Diacon Waser. 3. Professor Bodmer. 4. H. Heinrich Flügel.













bürgte Bildnis der Martha, Vorlage eines Stiches von Lips in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*³⁷ (Abb. 17), mit seinem Ernst und seiner spitzen Vergeistigung den ganzen Unterschied zwischen den Charakteren der beiden Schwestern deutlich macht. Das großartigste Porträt der Martha ist ein Gemälde im Haus zum Rechberg³⁸ (Abb. 18). Nach alledem dürfen wir, mit Paul Ganz, in der schönen Federzeichnung im Kunsthause Zürich Füßli selbst, den beiden Schwestern vorlesend, erkennen³⁹ (Abb. 19), und zwar wäre die linke dann Magdalena Schweizer, die rechte Martha Heß. Diese Zeichnung ist zweifellos ein Ergebnis des Zufalls und der Zuneigung, ohne eigentliche künstlerische Absicht entstanden; trotzdem bezeichnet sie von allen hier betrachteten Werken die größte künstlerische Höhe, bewahrt allen Reiz einer einmaligen menschlichen Situation und führt doch über dieses Einmalige hinaus. Das bewirkt schon die knappe Stilisierung und summierende Vereinfachung. Füßli hält sich nicht wie sonst bei den Einzelheiten der weiblichen Mode auf und gibt sich selbst in zeitlosem, mit der Körperform verwachsenem Gewand und einer Haltung wieder, die von den Jünglingsfiguren unter den Vorfahren Christi in der Sixtinischen Kapelle geprägt ist. Der wie eine Aura hinter seinem Kopf aufstrahlende Kerzenschein verleiht seinem hingegebenen Lesen eine stille Begeisterung und verhaltene Ekstase, die sich sichtlich auf die Zuhörerinnen überträgt. Martha nimmt den Text und die vorlesende Stimme ganz in sich hinein; was etwa als Antwort in ihr aufsteigt, dringt nicht über die Schwelle der gesenkten Lider. Magdalena antwortet mit unverhohлener Lockung. Aber der Vorlesende haftet mit seinem Blick auf der Schrift; so kommt es nicht zum Einvernehmen der zwei, das die dritte ausschließt; die drei bleiben in dem gemeinsamen Ergriffensein durch die Dichtung vereint. Dieses Dokument einer besonderen Stunde ist das schönste Zeugnis von Füßlis letztem Zürcher Aufenthalt.

ANMERKUNGEN

- ¹ a) Johann Heinrich Füßli: *189 Blatt Studien aus seiner Jugendzeit*. Der Künstlergesellschaft geschenkt von Herrn Capitain C. Meyer in Stadelhofen, 24. April 1826. [1750–1761]. Zürich, Kunsthaus, Inv. Nr. O 8. Im folgenden angeführt als: Jugendabum.
- b) Johann Heinrich Füßli: *NOMINA VIRORVM DOCTORVM &c &c SECVLOR. XVⁱ XVIⁱ XVII Post SAL. a CHRisto partam. IMaginibus conendum coloratis ADIUNCTA*. Allegorisches Titelblatt und 46 Porträts in zeitgenössischem Klebeband. [1754–1756]. Zürich, Stadtpräsident Dr. Emil Landolt. Im folgenden angeführt als: Humanistenalbum.
- ² *Das Gefecht bei Grinau*. [1750–1751]. Feder laviert. 156:249 mm. Jugendabum, Bl. 22.
- ³ *Wappen der Familie von Orelli*. 1752. Feder über Bleistift. 285:239 mm. Zürich, Zentralbibliothek.
- ⁴ a) *Seilziehen*. [1753–1754]. Feder laviert. 188:344 mm. Zürich, Zentralbibliothek.
b) *Metzgerei und Wursterei bei Nacht*. [1753–1754]. Feder laviert. 185:265 mm. Zürich, Zentralbibliothek.
- ⁵ a) *Phantasieporträt des Zürcher Malers Hans Rudolf Usteri*. [1754–1756]. Feder, grau und braun laviert. 191:142 mm. Jugendabum, Bl. 56 o.
b) *Phantasieporträt der Blumenmalerin Anna Maria Waser*. [1754–1756]. Feder laviert. 171:131 mm. Jugendabum, Bl. 57 o.
- ⁶ Vgl. Anm. 1b.
- ⁷ a) *Phantasieporträt Konrad Gebners*. [1754–1756]. Feder, grau und rötlich laviert. 162:122 mm. Humanistenalbum, Bl. 20.
b) *Phantasieporträt Heinrich Bullingers*. Feder, grau und rötlich laviert. 166:103 mm. Humanistenalbum, Bl. 11.
- ⁸ a) *Phantasieporträt Huldrych Zwinglis*. [1754–1756]. Feder, grau und rötlich laviert. 161:101 mm. Humanistenalbum, Bl. 52.
b) *Phantasieporträt Johann Calvins*. [1754–1756]. Feder, grau und violett laviert. 168:95 mm. Humanistenalbum, Bl. 13.
- ⁹ a) *Phantasieporträt Conrad Pellikans*. [1754–1756]. Feder, grau und rötlich laviert. 171:100 mm. Humanistenalbum, Bl. 35.
b) *Phantasieporträt Rudolf Wirth-Hospiniens*. [1754–1756]. Feder, grau und rosa laviert. 155:92 mm. Humanistenalbum, Bl. 25.
- ¹⁰ a) *Phantasieporträt Johann Jakob Breitingers*. [1754–1756]. Feder, grau und rotviolett laviert. 184:111 mm. Humanistenalbum, Bl. 9.
b) *Phantasieporträt Johann Rudolf Stumpfs*. [1754–1756]. Feder, grau, oliv und braun

- laviert. 179:111 mm. Humanistenalbum, Bl. 41.
- ¹¹ a) *Phantasieporträt Joachim Vadians*. [1754–1756]. Feder, grau und rotbraun laviert. 175:100 mm. Humanistenalbum, Bl. 43.
b) *Phantasieporträt Ludwig Lavaters*. [1754–1756]. Feder, grau und braun laviert. 186:108 mm. Humanistenalbum, Bl. 29.
- ¹² a) *Phantasieporträt Leo Jüds*. [1754–1756]. Feder, grau und rosa laviert, 174:95 mm. Humanistenalbum, Bl. 28.
b) *Phantasieporträt des Erasmus von Rotterdam*. [1754–1756]. Feder, grau und braun laviert. 149:109 mm. Humanistenalbum, Bl. 18.
- ¹³ *Titelblatt: Hadloubs Historien*. [1757–1759]. Feder und Sepia, braun und rot laviert. 151:124 mm. Jugendalbum, Bl. 59 o.
- ¹⁴ *Phantasieporträt Hadlaubs*. [1757–1759]. Feder aquarelliert. 162:147 mm. Jugendalbum, Bl. 59 u.
- ¹⁵ *Adelheid*. [1757–1759]. Feder aquarelliert. 159:147 mm. Jugendalbum, Bl. 72 u.
- ¹⁶ *Der Traum Hadlaubs*. [1757–1759]. Feder und Bleistift, grau laviert. 164:134 mm. Jugendalbum, Bl. 69 o.l.
- ¹⁷ *Titelblatt der Narrenfolge*. [1757–1759]. Feder, blaßrot laviert. 175:143 mm. Jugendalbum, Bl. 64 o.
- ¹⁸ Conrad Meyer: *Friedensschluß*. [1670–1689]. Feder, blau laviert. 70:72 mm. Zürich, Kunsthaus, Sammelband C. Meyer, Studien I, Bl. 11.
- ¹⁹ *Friedensschluß*. [1757–1759]. Feder, rotocker-violett-grau laviert. 180:150 mm. Jugendalbum, Bl. 62 u.
- ²⁰ Conrad Meyer: *Brunnenauffüller*. [1670–1689]. Feder, blau laviert. 70:50 mm. Zürich, Kunsthaus, a.a.O.
- ²¹ *Brunnenauffüller*. [1757–1759]. Feder, blaßbraun-violett laviert. 127:106 mm. Jugendalbum, Bl. 72 o.
- ²² Conrad Meyer: *Alchemistischer Narr*. [1670–1689]. Feder, blau laviert. 70:50 mm. Zürich, Kunsthaus, a.a.O.
- ²³ *Alchemistischer Narr*. [1757–1759]. Feder, violett und grau laviert. 159:111 mm. Jugendalbum, Bl. 68 r.o.
- ²⁴ Conrad Meyer: *König Midas*. [1670–1689]. Feder, blau laviert. 70:72 mm. Zürich, Kunsthaus, a.a.O.
- ²⁵ Conrad Meyer: *Holzfäller-Narr*. [1670–1689]. Feder, blau laviert. 70:72 mm. Zürich, Kunsthaus, a.a.O.
- ²⁶ *Holzfäller-Narr*. [1757–1759]. Feder, blaßviolet laviert. 162:122 mm. Jugendalbum, Bl. 67 r.o.
- ²⁷ Conrad Meyer: *Narr am Leitseil einer Metze*. [1670–1689]. Feder, blau laviert, 72:76 mm. Zürich, Kunsthaus, a.a.O.
- ²⁸ *Narr an der Angel einer Metze*. [1757–1759]. Feder, violett und altrosa laviert. 116:106 mm. Jugendalbum, Bl. 61 l.u.
- ²⁹ *Narr beim Porträtmaler*. [1757–1759]. Feder, grau, grünocker, rotviolett laviert. 300:209 mm. Jugendalbum, Bl. 74.
- ³⁰ *Der Pfarrer enthüllt Eulenspiegel während der Messe seine Vertrautheiten mit den Frauen*. [1758–1760]. Feder, grau, grüngelb und schwarz laviert. 289:207 mm. Jugendalbum, Bl. 78 u. Repr. bei Ganz, a.a.O. Nr. 4.
- ³¹ *Fußli, Bodmer, Waser und Sulzer*. [Um 1760]. Bleistift. 210:268 mm. Zürich, Kunsthaus, Alter Bestand. Repr. bei A. Federmann, *Johann Heinrich Fußli*, Zürich und Leipzig 1927, T. 28.
- ³² *Fußli, im Traum von seinen Freunden besucht*. (1763). Feder laviert. 182:345 mm. Zürich, Haus zum Rechberg.
- ³³ *Der Maler im Gespräch mit J.J. Bodmer*. (1778–1780). Öl auf Leinwand. 1,63:1,50 m. Zürich, Kunsthaus. Repr. bei Federmann, a.a.O. T. 1.
- ³⁴ *Bildnis der Magdalena Schweizer-Heß*. (1778–1779). Öl auf Leinwand. 1,10:0,91 m. Weimar, Staatliche Kunstsammlungen. Repr. bei Federmann, a.a.O. gegenüber S. 16.
- ³⁵ *Bildnis der Magdalena Schweizer-Heß*. (April–Mai 1779). Bleistift. 233:191 mm. Zürich, Kunsthaus, Sammlung Paul Hürlmann, Inv.Nr. 1940/123. Repr. bei Ganz, a.a.O. Nr. 35.
- ³⁶ *Bildnis der Magdalena Schweizer-Heß*. 15. März 1779. 489:338 mm. Zürich, Bleistift. Zentralbibliothek.
- ³⁷ *Bildnis der Martha Heß*. (1778–1779). Bleistift und schwarze Kreide. 256:37 mm. Gestochen von H. Lips in: Lavater, *Essai sur la Physiognomie*, II, La Haye 1783, S. 284, Zürich, Kunsthaus, Alter Bestand. Repr. bei Federmann, a.a.O. T. 26 u.
- ³⁸ *Bildnis der Martha Heß*. (1778–1779). Öl auf Leinwand. Zürich, Haus zum Rechberg.
- ³⁹ *Fußli, den Schwestern Heß vorlesend*. 22. November 1778. Feder. 360:309 mm. Zürich, Kunsthaus, Sammlung Paul Hürlmann, Inv.Nr. 1940/126. Repr. bei Ganz, a.a.O. Nr. 31.

PHOTONACHWEIS

- Abbildung 7: Aufnahme Paul Scheidegger, Zürich.
- Abbildung 16: Aufnahme Louis Held, Weimar.
- Abbildung 18: Aufnahme Kantonales Hochbauamt, Zürich.
- Alle übrigen Abbildungen nach Aufnahmen des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich.