Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 21 (1941-1942)
Heft: 7

Rubrik: Kultur- und Zeitfragen

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: 08.01.2026

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

rischer Eidgenossenschaft" ergriff im dortigen Staatsbürgerkurse Dr. Eduard Boßhart das Wort. In klarer und fein abgewogener Formulierung hat er den jungen Hörern Erbgut und Bewährung unseres Volkes und Staates vor Augen geführt. Andererseits predigte am Sonntag nach der Bundesfeier in der dortigen Stadtkirche Pfarrer Dr. J. C. Gasser über den Text Matthäus 22, 15—122: „Gebt dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist!" In seltener Weise vereinigt diese Predigt biblischen Glauben mit Staats- und Kulturverständnis. Der Prediger erinnert daran, daß man in diesem Gedenkjahr 1941 ungezählte Male unser Volk und Vaterland dem göttlichen Machtschutz anbefohlen habe und mahnt dann aber: „Ein aufrichtiges Vertrauen auf den göttlichen Machtschutz kann es nur da geben, wo man ernst macht mit dem biblischen Fundamentalsatz: „Ich bin der Herr, dein Gott".

Bülach, am 16. Oktober 1941.

Walter Hildebrandt.

Kultur- und Zeitfragen

Soldatentheater.

La Cité sur la Montagne und anderes.

Nachdem die großen Aufführungen der Landesausstellung vorüber waren und die erste und zweite Mobilisation in das Privatleben der meisten tief eingegriffen hatte, schien es, als ob das eigentliche Schweizer Volkstheater vorläufig fast ganz ruhen müsse. Aber der elementare und gute Trieb bei uns in der Schweiz, im Schauspiel, an dem sich möglichst alle — als Mitspieler und als Zuschauer — beteiligen, dem Willen zur Existenz als Schweizer künstlerischen Ausdruck zu geben, dieser gesunde Trieb, im Spiel bildhaft, schaubar darzustellen, was man als Schweizer ist und sein will, dieser Wille, wie er ja für die Schweizer Gemeinwesen des 16. Jahrhunderts auch von besonders hervorragender politischer Bedeutung wurde, konnte auch nicht durch die Mobilisation einfach aufgehoben werden. Er suchte und fand seine andere, heute gemäße Ausdrucksform: im Spiel der Schweizer Soldaten, die damit in gewisser Weise nicht nur nach außen hin — rein wehrmäßig — den Schutz der Eidgenossenschaft übernommen haben, sondern auch von innen her, als Wahrer und Hüter der eidgenössischen Idee.

Allerdings muß betont werden, daß diesmal die welsche Schweiz der deutschsprachigen ein gutes Stück voraus ist. Während unter Oberst du Pasquier bereits im ersten Mobilisations-Winter die Jura-Brigade Gonzague de Reynolds „La gloire qui chante" zur eindrücklichen Darstellung brachte, unternahm es das Freiburger Gebirgsinfanterie-Regiment 7, in Verbindung mit den „Compapnons de Romandie de Genève", auch im letzten Winter die Aufführung großen Stils einer anderen Dichtung Gonzague de Reynolds herauszubringen und damit von Ort zu Ort zu reisen. Bei uns hingegen reichte es nur zu einigen mehr oder weniger guten und interessanten Soldaten-Cabarets und der revueartigen militärischen Aufführung „500 Tag im Diensch" der 5. Division, worauf noch zurückgekommen werden soll. Es wäre jetzt wirklich an der Zeit, daß sich die Dichter, Musiker, Regisseure und begabten Laien-Darsteller auch in einer größeren Einheit der deutschsprachigen Schweiz zusammenfinden und auf unsere Weise künstlerisch zum Ausdruck bringen, wie es uns die Welschen nun schon zum zweiten Mal auf ihre Art eindrücklich gezeigt haben. Es ist dabei sicher nicht leicht, erst einmal

die passende Dichtung zu finden. Die Welschen hatten es da verhältnismäßig nicht sehr schwer. Konnten sie doch in der Person Genzague de Reynolds an eine noch vom letzten Krieg her stammende Tradition anknüpfen. Auch die Dichtung von „La Cité sur la Montagne" ist wie „La gloire qui chante" nicht in diesem Krieg entstanden. Der Generalstreik am Ende des letzten Krieges bewog Gonzague de Reynold, den Text zur „Cité sur la montagne" zu verfassen, den er allerdings im Hinblick auf unsere heutige andersartige Lage umarbeitete.

„La Cité sur la Montagne" est un appel a l'union nationale devant le danger", so spricht sich der Dichter selbst in der Einleitung aus. Das Stück will ein Appell zur nationalen Einigkeit des Volkes sein, wenn schwere Gefahr droht. Nicht ist zunächst die Gefahr von außen so sehr bedrohlich als vielmehr die Gefahr von innen, wenn Uneinigkeit, Aufruhr, soziale Streitigkeiten und Haß das Volksganze in seinem Bestand erschüttern, d. h. wenn Materialismus und Egoismus herrschen. Können diese inneren Gefahren nicht gebannt werden, dann droht die äußere Gefahr. Die Eidgenossenschaft, gegründet auf Tradition, auf Gesetz und Gerechtigkeit, kann nicht durch eine einzige Generation — wie etwa die heutige — neu- oder umgestaltet werden; die heutigen Zustände und Einrichtungen ruhen auf der Vergangenheit und sind anderseits wieder der Zukunft verpflichtet. Die wichtigste dieser Traditionen ist die christliche, das wichtigste Gesetz sind die zehn Gebote und das oberste Prinzip heißt Gott. Das ungefähr ist der Gehalt dieser Dichtung, deren Handlung weniger dramatisch als vielmehr in „Zustandsschilderungen" abläuft: erst in mythischer Urzeit, dann im Gemeinwesen des frühen, nachher in der Stadt des späten Mittelalters und schließlich in der Cité der Neuzeit. Der erste Teil zeigt, wie sich auf dem Höhenweg am Gotthard Svizerus, ein Hirte aus dem Norden, und Ladina, ein Hirtenmädchen aus dem Süden, finden, den Bund fürs Leben schließen und eine Familie gründen unter dem Kreuz, ohne den Verlockungen der heidnischen Götter, des nördlichen Loki und des südlichen Merkur, zu erliegen. Im zweiten Teil ist die Familie des Svizerus und der Ladina gewachsen zur mittelalterlichen Gemeinde. Der dritte Teil schildert eine Landsgemeinde: die landwirtschaftliche Genossenschaft ist zum Volk geworden, zur „aristodemokratischen" Republik mit dem „Conseil de Bourgeois" und der „Landsgemeinde de montagnards". Das erste Bild des vierten Teiles zeigt, wie innere Kämpfe und innere Zwietracht, entstanden aus Habgier, Neid und Mißgunst, das Volk verblenden und zerstören. Die Cité sur la Montagne ist jetzt auch von außen bedroht. Der Dichter Montfort, „qui voit plus grand que les autres dans le passé et plus loin que les autres dans l'avenir", er wirft sich zwischen die sich bekämpfenden Volksteile und opfert sein Leben für das Ganze. Sterbend verkündet er die Herrschaft des Rechtes und des Gesetzes. An seinem Grabmal, das im Heiligtum errichtet wurde, wo die sterblichen Hüllen der Gründer des Gemeinwesens ruhen, erkennen die Bürger schließlich die Bestimmung des Vaterlandes und finden in einmütiger Begeisterung ihre alte Einigkeit wieder, nun stark genug, den landesfremden Mächten, die das Leben aller bedrohen, trotzig die Stirne zu bieten. Mythos, Glaube, kirchlich gebundene staatliche Autorität, diese Ideen ziehen sich durch die vier Akte hindurch, wobei der letzte Akt schon in seiner Länge — er ist fast so lang wie die drei vorhergehenden zusammen — zum eigentlichen Bekenntnis des Dichters wird. Dieses Bekenntnis hat nun manche, die den Vorstellungen beiwohnten, etwas „verschnupft", nicht als Bekenntnis des Dichters de Reynold, dessen Standpunkt ja allgemein bekannt ist, sondern weil dieses Bekenntnis als „le message de l'armée au peuple suisse" propagiert wurde. Und tatsächlich, nicht jeder heutige Schweizer wird zu dem Bild des „petit conseil" und des sehr autoritär regierenden Landammanns ohne weiteres seine Zustimmung geben können. Aber das Einzelne ist bei einer solchen Aufführung nicht so wichtig, gegenüber der geistigen Gesamthaltung, die insofern tatsächlich eine Botschaft der Armee an das Volk war, als in ihr der einmütige Wille zur inneren Eintracht und zum äußeren Einsatz bis zum Letzten eindrücklich wurde.

Es braucht viel Mut und Ausdauer, viel Aufopferung und freudige Hingabe jedes Einzelnen, bis eine solche Aufführung mit dem großen Apparat von Kulissen, den vielen Kostümen, den großen sichtbaren und unsichtbaren Chören, und dem verhältnismäßig zahlreich besetzten Militär-Orchester erst einmal zur dramatisch-musikalischen und szenischen Einheit zusammengefügt werden konnte, ganz abgesehen von den großen Anstrengungen, die nötig sind, eine solche Aufführung, unbeschadet ihrer Wirkungsmöglichkeiten, von einem Spielort zum andern zu bewegen. Allerdings fanden die gern gesehenen Gäste in allen Städten bereitwillige Helferinnen und Helfer, die den Boden organisatorisch und propagandistisch vorbereiteten, so daß nirgends auch der finanzielle Erfolg zu Gunsten der National-Spende ausblieb.

Dieser Erfolg ist nicht zum geringen Teil auch der Musik Dr. Volkmar Andreaes zuzuschreiben. Nach dem Tode des einen der erst mit der Musik für diese Aufführung beschäftigten Brüder J. und E. Lauber hat Dr. Andreae die musikalische Gesamtbearbeitung übernommen und diese so geformt, daß sie den verschiedenen Stadien der Cité in vertiefender Weise entsprach. So schien die Musik beim Erscheinen der mythischen Figuren Loki und Merkur im ersten Teil sich auf natürliche und gegebene Art an Wagner anzulehnen, während sie in den beiden mittelalterlichen Teilen die schöne Melodik des Kirchen- und Volksgesanges heranzog, wie etwa im „Salve Regina" des zweiten Teils und dem frisch und kraftvoll klingenden Marschlied der Söldner, um dann die stürmischen Revolutionsszenen mit den modernen Dissonanzen und Kakophonien in den ruhigen und feierlichen Schluß-Hymnus überzuführen. Die regieliche Gesamtleitung, die sich auszeichnete durch Führung der Massenszenen und durch gelockertes, schwungvolles Spiel der Einzeldarsteller, lag in den Händen von Jo Baeriswyl. Die Dekorationen von Alexandre Cingria schwelgten geradezu in barocken Formen und Farbenzusammenstellungen. Man hatte den Eindruck, daß einfachere Formgebung und Zurückhaltung in den Farbensymphonien der Prospekte für die schon sehr farbenfreudigen Kostüme und damit für die Darsteller eine noch markantere und vor allem für die figürlich-plastische Wirkung der Aufführung eine ausdrucksvollere Umgebung hätten schaffen können. Für die nuancenreiche und ausgefeilte musikalische Leitung zeichnete Hauptmann Schluep.

Fragt man sich zum Schluß, ob diese Aufführungen in der Vereinigung von Zuschauern und Darstellern gleichsam zum umfassenden eidgenössischen Bekenntnis von Zivilbevölkerung und Armee geworden sind, wie sie eigentlich gemeint waren, so kann man dies wohl nicht ohne weiteres bejahen. Der Grund, daß diese Aufführungen eher ein Bekenntnis der Zivilbevölkerung zur Armee und der Dank an die Armee geworden sind, liegt wohl mitbegründet in den oben erwähnten Einwendungen, die von vielen Zuschauern dem Text gegenüber gemacht werden mußten. Die — sozusagen reine Dichtung von Schillers „Wilhelm Tell" wirkt bei uns in der deutschsprachigen Schweiz immer noch spontaner und bekenntnishafter. Diese Bemerkungen möchten aber in keiner Weise das große Verdienst der Aufführungen von „La Cité sur la Montagne" schmälern. Wurde mit ihnen vielleicht auch noch nicht das höchste erstrebenswerte Ziel erreicht, so sind sie doch ein bedeutender Schritt vorwärts, für den man nur dankbar sein kann.

In den Gesamtansprüchen viel primitiver und auf keine eigentlich künstlerische Wirkung abzielend waren die Aufführungen von zweihundert Aktiven der 5. Division, die in einer bunten Reihenfolge von Bildern Einblicke gaben in das Leben des Aktiv-Dienstes. „500 Tag im Dienscht" hieß die Bilderfolge mit kabarettistischen und akrobatischen Einlagen, die alle von Soldaten der 5. Division bestritten wurden. Neben Bildern aus dem Kantonnementsleben wurden auch gruppenweise rhythmisch tadellos gelungene Freiübungen und mit einer Auswahlmannschaft der besten Schweizer Kunstturner alle möglichen Turnübungen in flottem Tempo vorgeführt. Ein witziger Sprecher konferierte die einzelnen Darbietungen. Die ganze Veranstaltung, die in Basel und in Zürich vor überfüllten Theatern stattfand, zeigte den guten Geist bei der Truppe und den unverwüstlichen Humor und Optimismus, die

während der Darbietungen auf das Publikum übersprangen und auch diese Veranstaltungen neben dem guten finanziellen Zweck als wichtiges und erfreuliches Zeichen der Zusammengehörigkeit von Volk und Armee dokumentierten.

Die in ihrer Art gelungenste „Soldaten-Kleinkunst-Bühne" war wohl das aus Basler Aktiven hervorgegangene „Cabaret Baschi" das den „Beinamen" seines Regimentskommandanten zum originellen Titel wählte. Wenn zwar einige gute Nummern vom „Cornichon" übernommen wurden und die aus den eigenen Reihen zusammengestellte und in ihrer Art direkt großartige Jazz-Kapelle nicht gerade spezifisch „schweizerisch" wirkte, so war auch da vor allem der Wille ausschlaggebend, mit eigenen Leuten in kameradschaftlicher Zusammenarbeit zwar fasnächtliche, aber über die Nummern an Kompagnie-Abenden hinausgehende Darbietungen zu zeigen zur eigenen Erholung und zur Freude anderer [1]).

Dem Namen nach wenigstens seien hier noch ähnliche „Unternehmungen" angeführt wie etwa das „Cabaret Gamälledeggel", das weniger ausgesprochen kabarettistische und satirische Nummern zeigte, als vielmehr ein lose aneinander gereihtes „Buntes Programm", und dann noch das „Cabaret Zaigerchelle", das auf seiner Tournée durch die Schweizer Städte mit seinen „pädagogisch-satirischen" Nummern viel Freude und Lachen erregte.

Zum Schluß sei hier noch einmal der Wunsch ausgesprochen, daß auch von einem deutschsprachigen Truppenteil der Mut aufgebracht werde, mit einer Aufführung großen Stils vor die schweizerische Öffentlichkeit zu treten. Für den guten Besuch und das Gelingen dieses Unternehmens braucht da wohl niemand zu fürchten, wenn nur einmal die richtige Initiative ergriffen wird! [2])

K. G. Kachler.

Heinrich Füßli-Ausstellung im Kunsthaus Zürich.

Die Demonstration, die das Zürcher Kunsthaus dem hochgestiegenen und verwunderlichen Phänomen Heinrich Füßli bereitet, bietet ausgiebigen Anlaß zu mancherlei Einblicken, Auseinandersetzungen und Vergleichen. Sie ist anregend, interessant und kulturgeschichtlich amüsant mehr als genußreich, erquickend oder künstlerisch gewinnend. Sie teilt das Los monographischer Ausstellungen, Figuren, die nur aus Kenntnis der Zeitgeschichte und der formbildenden Umstände verständlich werden, zu isolieren und das Werk eines Einzelnen, das nur im Zusammenhang lesbar ist, als gesondertes ästhetisches Objekt zu nehmen sich bemühen. In der Fülle des ausgebreiteten Materials, vor allem der uniformen Zeichnungen, wird die geistige Gestalt mehr erstickt als herausgeschält.

Der vor zweihundert Jahren als Heinrich Füßli in Zürich zur Welt gekommene Maler liegt begraben als Henry Fuseli in St. Pauls, dem englischen Pantheon, neben Sir Joshua Reynolds, dem britischen Malerfürsten der glanzvollen Epoche König Georg III. Dem Vaterland entfremdet und der neuen Heimat so wenig eingeschmolzen, daß er weder in den Anthologien englischer Malerei noch in der umfassenden Ausstellung Britischer Kunst von 1934 aufgeführt worden ist,

---

[1]) Es muß hier allerdings einschränkend bemerkt werden, daß dieses Cabaret im Frühjahr, beispielsweise in Zürich, einzelne Nummern brachte, die dem Ansehen der Armee schadeten und deren Zulassung durch die Abteilung Heer und Haus nicht verständlich war. Die Schriftleitung.

[2]) Anm. des Verf.: Dies ist unterdessen in der Ostschweiz geschehen. Und zwar wurde im Juni in St. Gallen von einer Grenzbrigade das vaterländische Spiel Hans Kriesis „Freiheitsmorgen" mit ganz großem Erfolg zur Aufführung gebracht. In der Besprechung der verschiedenen Bundesfeier-Festspiele soll näher darauf eingegangen werden.

hat er das herbe Schicksal der Ausgewanderten erfahren, denen die angestammte Heimat zu eng geworden ist.

Glied der Füßli-Familie, die Zürich mehr Künstler als jede andere geschenkt hat und Sohn eines Malers und Kunsthistorikers, soll der junge Heinrich Geistlicher werden. Das Studium der Theologie galt dazumal als der geeignetste Ausgangspunkt für viele zu ergreifende Tätigkeiten. Durch den Vater, einen begeisterten Verehrer und Vorkämpfer Winckelmanns und dessen Lehre von der vorbildlichen Antike, frühe auf die klassische Kunst und durch den großen Entdecker und Anreger Bodmer auf die englische und nordische Geisteswelt verwiesen, wird schon der junge Füßli ein Exponent der Zürcher Aufklärung und, da der lehrhafte, ethisch orientierte Charakter der zürcherischen Gelehrtenwelt jener Jahrzehnte in mitreißendem Gleichklang mit der allgemeinen Geistestendenz zusammenging, über die lokale Bedeutung hinaus bald auch ein hervorstechender Exponent der großen Zeitströmung. Hochbegabt und hochfahrend, reizbar und unausgeglichenen Wesens, erregt er in seiner Vaterstadt Anstoß, fühlt sich unverstanden, geht ins Ausland und löst sich seither fast ganz von ihr. Ein väterlicher Beurteiler beschreibt ihn 1763 als voll gelehrter Kenntnisse, ebenso voll starken und fast ungestümen Feuers der Einbildungskraft und der Entschlossenheit, das ihn in Betragen und Denkungsart oft genug über das Konventionelle zu einer befremdlichen Originalität hinaustreibe.

Zweiundzwanzig Jahre alt kommt der junge, ungemein sprachbegabte Füßli nach London, zunächst als Schriftsteller und Erzieher. Erst 1767 entschließt er sich, ganz zur Malerei überzugehen. Dieser für die damaligen Begriffe späte Eintritt in die Malerei erklärt manche Mängel der Ausführung und die ungenügende Kenntnis des malerischen Handwerks.

Von 1770 bis 1778 arbeitete Füßli in Rom im Schatten Winckelmanns, dem Studium der Antike und Michelangelos hingegeben. Rom war damals das eigentliche Experimentierfeld der europäischen Kunst. Künstler und Kunstfreunde aus allen Ländern trafen sich in der Ewigen Stadt. Die stärksten Kräfte wandten sich in jenen Jahren mit energischem Ruck vom schal und seicht gewordenen Rokoko ab. In der klassischen Kunst der Alten fanden sie die verloren gegangene Größe des Geistes. Dem heiteren Spiel stellten sie die heroische Gebärde gegenüber. An Stelle des vegetativen Ablaufs trat hochzielender Wille. Aus einem gewachsenen, volksnahen Gebilde wurde eine gedankenhafte Bildungskunst für Kenner. Der große Vorwurf, das bedeutende Motiv verdrängten die Schönheit der farbigen Materie und den geistvollen Vortrag. Das Sinnenhafte, das der Kunst erst Wärme und Leben gibt, wurde demonstrativ durch die würdige Haltung verdrängt. Und um dem hohen Thema gerecht zu werden, suchte man eklektisch die Elemente der Darstellung bei den größten Vorbildern zu entlehnen: vom einen die Zeichnung, vom andern die Auffassung, vom dritten die Farbe — als ob nicht alle Form ihrem Inhalt eigentümlich und unausleihbar wäre. Der mühsam zu suchende Weg führte, wie immer bei Stilbrüchen, über eine neue Primitivität. Der zarte, leicht beschwingte Linienduktus des ausklingenden Barock wird abgelöst vom kratzigen, spröden Federstrich der Klassizisten.

Im Rom des wie eine heimliche Verschwörung des Geistes aufblühenden Klassizismus hat sich der Künstler Füßli formiert. Dennoch ist er als Ganzes gesehen weder ein Klassizist noch ein Romantiker, sondern eine typische Figur der Sturm und Drang-Zeit, wie Grabbe, mit dem er die frühe Bewunderung Shakespeares teilt: genialisch, kalten Feuers, hochstrebend, unausgeglichen, problematisch und einsam. Feurigen Geistes, mächtig umgetrieben, voll großer Anspannung, immer auf der Fahrt nach hohen, fernen Zielen, will er die großen Stoffe aus Milton, Shakespeare und den Nibelungen im Geiste der Antike und in den gewaltigen Formen des „furchtbaren" Michelangelo zum Ausdruck bringen. Er fühlt sich zum Höchsten berufen. Sein Auswirkungsfeld findet er in der illustrativen Geschichtsmalerei, die damals das Feld zu erobern begann. Anders aber als seine verbind-

licheren Mitstrebenden, Cipriani, Angelika Kauffmann, Benjamin West, John Flaxman, wählt er seine Vorwürfe so, daß sie ihm Anlaß zum Ausdruck großer Gefühle mit dem Mittel ungemeiner Gestalten werden. Das „Schöne", das Menschliche, das Harmonische ist ihm fremd und zuwider. Er sucht, höchst unkonventionell, das Ungeheuerliche, das Extreme, das Gewagte, Grausenerregende und Gewaltsame, ja Exzessive. Nordische Phantastik und antiker Formenkanon gehen eine seltsame Ehe ein. Als er auf der Rückreise von Rom nach London sich nach sechzehn Jahren der Landesabwesenheit ein letztes Mal für einige Monate in Zürich aufhält, entsteht als ein persönliches Dokument der Verehrung die Szene von Füßli und Bodmer, dem Lehrer, dem er seine Geistes- und Lebensrichtung verdankt. Wie befremdlich dieses umfängliche Werk auf die in älteren Traditionen wandelnden Beurteiler wirkte, belegt eine Briefstelle von Salomon Geßner an Anton Graff in Dresden: „Man hatte Bodmers Porträt von Füßli verlangt, aber es ist mehr sein eigenes. Das Ganze ist nicht zum Besten zusammengedacht, viel Willkürliches in der Beleuchtung, womit er Effekt erzwang und vieles ganz unbestimmt ließ, das er zu bestimmen sich nicht getraute. In allem sieht man, was der Mann hat haben wollen, aber nicht erreichen konnte, einen Mann großer Anlagen, der große Ideen zu denken weiß, aber alle Studien versäumt oder verachtet hat, die zu Sicherheit und Schönheit in der Ausführung nützlich sind. Das Gemälde ist weit unter dem, was man von einem erwartet, der sich in so unsinnigem Stolz über alles, was groß ist, wegsetzt."

Von 1779 bis zu seinem Lebensende 1825 — ein volles Menschenleben — wirkte Füßli in London. Einmal nur in dieser langen Zeit besuchte er den Kontinent, 1802, anläßlich einer Reise nach Paris. Er verheiratete sich mit einer Engländerin und fühlte sich als Engländer. In jenen Jahrzehnten — zumal nach dem Sturz des ancien régime — wirkten eine Reihe von Schweizer Künstlern in London: Georg Michael Moser und dessen Tochter Marie, Angelika Kauffmann, Agasse, die Brüder Chalon (um nur einige zu nennen). Da es ein das ganze Land umfassendes schweizerisches Nationalgefühl noch nicht gab, fühlte man sich fast ausschließlich als Zürcher, Schaffhauser oder Genfer. Deshalb haben diese Landsleute nicht in näherem Kontakt miteinander gestanden. Die Welt des Geistes war damals frei und weit und ohne einengende Schranken, und London war einer ihrer Mittelpunkte. Künstlerische Kräfte aus den verschiedensten Ländern arbeiteten gemeinsam an der Lösung und der Förderung erkannter Aufgaben und Ziele.

Füßlis Londoner Tätigkeit war fast ebensosehr theoretisch lehrhaften wie praktisch ausübenden Charakters. Seine Malereien wirken fast wie bildhafte Veranschaulichungen seiner gesprochenen Ausführungen. Er hielt sehr subjektiv gefärbte, anregende Vorträge über seine Auffassungen von Kunst, die auch in Buchform erscheinen konnten und gab, wie sein Vater, ein Künstlerlexikon heraus. Er wurde Mitglied der Royal Academy und Professor der Malkunde. Angeregt durch Literaturstellen aus Milton, Shakespeare, Dante, den Nibelungen (die Bodmer wieder entdeckt hatte) und Cowper, entstanden, zum Teil in freier Fortführung solcher Motive, Gemälde oft großen Formates. Sie wandten sich vor allem an die Kreise der Eingeweihten unter Gebildeten, die bei ihrem Anblick sich über das angeschlagene Thema bald im Klaren waren. Angesichts solcher Arbeiten wird dem Beschauer von heute deutlich, wie sehr wir seither arm geworden sind an klassischer Bildung und wie eng schon damals die Gemeinde der Verehrer gewesen sein muß. Unter diesen Gläubigen fand Füßli glühende Anerkennung und höchste Wertschätzung. Die vielen Reproduktions-Stecher, die gerade damals die Kunst der Vervielfältigung in London zur höchsten Verfeinerung trieben, sahen in diesen illustrativen Vorwürfen dankbare Vorlagen.

Diese Gemälde wirken auf unvorbereitete Betrachter, bei Unkenntnis der zumeist in den Galerie-Depots ruhenden Arbeiten der Zeitgenossen, ungewohnt großartig. Sie sind Gedankenmalerei, die etwas ausdrücken will, das oft mit den Mitteln

der Malerei gar nicht gesagt werden kann. Wer sie im modernen Sinne bloß als Objekte der Malerei nimmt, verkennt ihren gemeinten Sinn. In der zeitgenössischen Produktion nehmen sie durch ihre zugespitzt unkonventionelle Haltung eine überragende Sonderstellung ein.

Der Wille zum Monumentalen steht im Vordergrund. Die Mischung altertümlich-primitiver und gewagter, höchst raffinierter Elemente wirkt auf den modernen Geschmack faszinierend. Die heftigen Wechsel von hell und dunkel wie großer und kleiner Formen haben etwas Geheimnisvolles. Der leidenschaftliche Versuch, die Grenzen, die der Malerei gezogen sind, zu sprengen, erweckt Anteilnahme. Die Glut der Farben, ein Erbteil der großen Barocktradition, weckt große Erinnerungen. Die hemmungslose Kühnheit der ins Extreme gesteigerten Erfindungen kippt zuweilen ins Banale und Fatale um. Ein betonter Hang zu abseitiger Erotik, zu abstrusem Zauberspuk und krauser Phantastik, zu sentimentaler Romantik, viele raffinierte Manierismen und modische Details lassen diese Arbeiten auch wieder als englisch - allzu englisch und als wesentlich zeitgebunden erscheinen. Sie schillern im Zwielicht: ist das Kunst? ist das große Kunst? ist das noch Kunst? Etwas Brüchiges ist bei allem großen Zug nicht zu übersehen.

Die von Goethe herausgebene, 1805 erschienene, Schrift „Winckelmann und sein Jahrhundert" urteilt so über Heinrich Füßli: „Von den neueren Bekennern des Michelangelo hat keiner mehr Talent gezeigt, noch größeren Ruhm erworben, als dieser. Nicht nur trachtete er, die gewaltigen Formen seines Vorbildes nachzuahmen, sondern fügte noch düstere Beleuchtung und Grausen erregende Gegenstände hinzu, um, wäre es ihm möglich gewesen, das Entsetzlichste hervorzubringen. Seine Darstellungen waren daher meistens Hexen und Gespenster, nach Volkssagen, erschütternde Szenen aus Shakespeare und andern tragischen Dichtern. Die Nachahmer des Michelangelo pflegen fast alle Mal, anstatt der wirklichen, echten Großheit seines Stils bloß seine Manier ergreifend, ins Übertriebene zu verfallen; auch Füßli ist es nicht besser gelungen. Er kann, man mag noch so billig und nachsichtsvoll, als sich nur immer tun läßt, beurteilen, doch nie für etwas mehr als einen geistreichen Manieristen gelten. Die gewaltigen großen Formen hat er nirgends erreichen mögen, und das Schreckliche, wenn es auch könnte in der Kunst gestattet werden, verliert in seinen Werken, indem es übertrieben erscheint, die beabsichtigte Wirkung. Fruchtbarkeit in Erfindungen und zuweilen echt poetischer Gehalt derselben kann ihm nicht abgeleugnet werden; doch strebt er überall mehr dem Auffallenden und Seltsamen, als dem Treffenden, dem Wahrhaften nach.... So verband dieser Künstler in seinen Werken mit dem Auffallenden derselben manche wirklich schätzbare Eigenschaft, und gleichwohl war der Eindruck, welchen sie auf das Publikum machten, bald vorübergehend; sie blieben, selbst bei den Engländern, deren Nationalgeschmack doch eigentlich damit geschmeichelt werden sollte, ohne Nachahmer."

Heinrich Füßli wird nie tiefer ins allgemeine Bewußtsein dringen; dazu ist er zu abseitig. In Zeiten expressiven Geschmacks wird man sich seiner als eines merkwürdigen, anspruchsvoll zerebralen, völlig eigentümlichen Künstlers und eines kühnen, hoch hinaus strebenden Suchers mit Interesse und Achtung erinnern.

Walter Hugelshofer.