**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte
**Band:** 62 (1982)
**Heft:** 10

**Artikel:** "Juwelen auf dem Mist" : Johann Heinrich Füsslis Shakespeare-Kritik
**Autor:** Guthke, Karl S.
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-163943

**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:** 12.01.2026

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

Karl S. Guthke

# «Juwelen auf dem Mist»

## Johann Heinrich Füßlis Shakespeare-Kritik

*Shakespeare* und *Otway* –
und *Euripides* und *Sophocles* – [. . .]
waren Misthaufen, mit Juwelen bestreut.
Füßli, *Remarks on Rousseau*

Zu Lebzeiten stand sein Name hoch im Kurs: Blake und Hazlitt, Reynolds und Cowper, Bodmer, Lavater, Herder, Zimmermann und zeitweise auch Goethe, um nur diese zu nennen, haben den Zürcher Johann Heinrich Füßli bzw. den Wahlengländer Henry Fuseli (1741–1825) bewundert und verehrt; sie konnten gar nicht hoch genug greifen, wenn es darum ging, den Unvergleichlichen zu beschreiben, den Maler und Zeichner vor allem – sein «Nachtmahr»-Gemälde war eine Sensation für die Goethezeit [1] –, aber auch den genialisch klopstockisierenden Dichter und selbst den exzentrischen Kritiker, dessen eminent zitierbare *mots,* durch Lavater übermittelt, im Weimarer Cénacle um Herder und Goethe die Runde machten und ebenso in englischen Künstler- und Literatenkreisen, wie etwa die frühe Füßli-Biographie von John Knowles und Joseph Faringtons Tagebuch bezeugen [2]. Nach seinem Tod allerdings wurde es still um ihn; wiederentdeckt wurde er erst im mittleren 20. Jahrhundert. Dem bildenden Künstler hat Gert Schiff mit seinem Œuvre-Katalog ein würdiges Monument gesetzt [3], der Kunsthistoriker und -theoretiker hat seine zusammenfassende Darstellung gefunden [4], der Kulturkritiker, der kritische Rousseauist, ist durch Editionen und Studien wieder ins Bewusstsein gerufen [5], den Lyriker hat man neu herausgegeben und in seinem literarhistorischen Milieu charakterisiert [6], doch wie steht es mit dem Literaturkritiker Füßli?

Inbegriff der Literatur, so darf man mit nur geringer Übertreibung sagen, ist für Füßli die Dramatik Shakespeares. Die Frage, warum *die* Literatur, die die Freunde und sonstigen Zeitgenossen aktuell und interessant fanden, ihn kalt lasse, soll er nach Knowles (I, 360) mit der Erklärung quittiert haben: er kenne noch nicht «jedes Wort» von Shakespeare (und Milton).

Das wird aus seiner englischen Zeit berichtet. Keineswegs aber hat Füßli mit dieser angeblichen Bemerkung einen Geschmack bezeichnet, den er erst in England erworben hätte (wo er sich niederliess und zu hohen Ehren kam, nachdem er im Anschluss an die Aufdeckung der amtlichen Korruption des Zürcher Landvogts Grebel 1763 die Schweiz verlassen musste). Vielmehr war ihm Shakespeare – im Original – schon von Jugend an vertraut. Im militant anglophilen Bodmer-Kreis aufwachsend, wird ihm der englische Dramatiker eins der frühsten Bildungserlebnisse, zu einem Zeitpunkt, als Shakespeare auf dem Kontinent zwar nicht unbekannt war, aber noch eher ein Geheimtip. «*Verliebt*» geradezu soll er Knowles zufolge (I, 13) schon in der Zürcher Schülerzeit in die Stücke Shakespeares gewesen sein. Eine *Macbeth*-Übersetzung hat er damals gleich in Angriff genommen; ob auch fertiggestellt, wissen wir nicht; jedenfalls ist sie ebenso verschollen wie das Cäsar-Drama, das er in diesen frühen Jahren plante.

Gerade als Shakespeare-Verehrer genoss Füßli denn auch unter deutschen und schweizerischen Literaten einen gewissen Ruf, und dies besonders in jenen Jahren, als die Stürmer und Dränger Shakespeare wie eine Offenbarung erlebten. Als «*eine der größten Imaginationen*» stellt ihn Lavater im November 1773 Herder (und den übrigen Weimaranern) vor, denen er auch Füßlis «*originale Briefe*» schicken werde, die – man denkt an Lear auf der Heide – «*Windsturm und Ungewitter*» seien und die übrigens von Shakespeare-Zitaten und -Anspielungen nur so wimmeln wie fast alles, was Füßli geschrieben hat. «*Er ist in allem Extrem – immer Original; Shakespeares Maler – nichts als Engländer und Zürcher, Poet und Maler*[7].» Shakespeares Maler – das Wort zündet sofort. Herder präsentiert Hamann seine neue Entdeckung im Mai des folgenden Jahres als «*Heinrich Füßli, Genie wie ein reißender Bach, Shakespeares Anbeter u. jetzt Shakespeares Mahler*» und noch einmal, ein halbes Jahr später: «*Ich habe Eine Zeichnung von ihm gesehen, die in die Seele reißt [. . .]. Er ist Shakespears Jünger mit jedem Striche der Feder*[8].»

Shakespeares Maler – das war Füßli in der Tat. «*Die bedeutendste und wohl auch zahlreichste Gruppe seiner Gemälde und Zeichnungen ist Shakespeare gewidmet und umfasst weit über hundert verschiedene Bilder, soweit man bei einem Künstler, dessen Werk nur fragmentarisch und zum Teil bloss in unzulänglichen Stichen erhalten ist, und der einmal aufgegriffene Motive immer wieder mit bald kleineren, bald grösseren Abweichungen abzuwandeln pflegte, solche Zahlen aufstellen kann*[9].» Wie intim die Sachkenntnis war, die dieser bildkünstlerischen Faszination durch Shakespeare-Motive zugrundelag, geht einem auf, wenn man entdeckt, dass Füßli zu der Shakespeare-Ausgabe von George Steevens textkritische Beiträge zu liefern imstande war[10], oder wenn man in Faringtons *Diary* liest, der angli-

sierte Eidgenosse habe den Shakespeareschen Text so genau im Gedächtnis gehabt, «*daß er sich an jede angedeutete Stelle erinnern konnte*» (*Farington Diary,* V, 118f.). In einer Selbstrezension seines Rousseau-Buchs, der *Remarks on the Writings and Conduct of J. J. Rousseau* (1767), legt er Gewicht auf die sachlich irrelevante Feststellung, dass er neben dem *citoyen de Genève* noch andere Götter habe oder doch einen, nämlich Shakespeare, «das Kind der Natur» (*Mind,* S. 136).

Leider hat Füßli sich aber trotz dieser lebenslangen intensiven Beschäftigung mit Shakespeare niemals zusammenhängend über seine grosse Liebe geäussert. Was vorliegt, sind nur beiläufige Bemerkungen, kryptische Aperçus, kritische Ausrufe der Ablehnung oder Zustimmung, knappe Szenenkommentare und ähnliches. Ein einheitliches Gesamtbild ist aus solchen *disiecta membra critici* nur schwer zu gewinnen, selbst wenn man die einschlägigen Äusserungen ausnahmslos zusammenstellt. Das Disparate lässt sich nicht etwa im Sinne einer Entwicklung harmonisch ordnen: eine Entwicklung gibt es nicht in Füßlis Shakespeare-Kritik. Nicht verwunderlich ist es daher, dass Versuche, diese Vielfalt dennoch zusammenzuschauen, selbst bei ausgewiesenen Kennern zu entgegengesetzten Ergebnissen kommen. Auf der einen Seite hört man, Füßlis Urteile über Shakespeare liessen sich ausnahmslos auf den gemeinsamen Nenner «*Sturm und Drang*» bringen, wobei als Sturm und Drang all das reklamiert wird, was «*in irgendeiner Weise mit der Überwindung des Rationalismus zusammenhängt*» [11]. Auf der anderen Seite werden wir belehrt, Füßli habe den geniezeitlichen Subjektivismus ebenso entschieden wie der klassische Goethe abgelehnt zugunsten der klaren Fügung, der übersichtlichen Struktur des Kunstwerks – und diese Qualitäten habe er denn auch in Shakespeares Dramen gefunden und zum Kriterium seiner hohen Wertschätzung gemacht (*Mind,* S. 61). Unwahrscheinlich, dass sich dieser Konflikt im Sinne des Entweder-Oder lösen lässt. Denn beide Deutungspositionen können sich auf Belege berufen, die eine eindeutige Sprache sprechen, so oder so, und das, wie angedeutet, in allen Abschnitten von Füßlis Leben. Hinzu kommt manche Doppeldeutigkeit. Das eben zitierte «*child of nature*» zum Beispiel kann an sich ebensogut auf die Shakespeare-Deutung des Rationalismus verweisen wie auf die des Sturm und Drang. Dem Sturm und Drang wird Füßli als literarische Erscheinung in der Regel zugerechnet; aber wäre dann auch Klopstock, das erklärte Vorbild seiner Lyrik, dem Sturm und Drang zuzuschlagen oder auch Bodmer, dessen kritischen Überzeugungen Füßli doch tief verpflichtet ist? Das allgemeinere Problem, das sich hier anmeldet, ist die Frage: wieweit es überhaupt zulässig sei, Rationalismus, Empfindsamkeit und Sturm und Drang als Gegenpositionen zu werten. Neuere Studien führen immer überzeugender zu der Erkenntnis, dass wir es hier nicht

mit unversöhnlichen Gegensätzen zu tun haben, sondern mit komplementären Phänomenen, die sich zwar zu verschiedenen Zeitpunkten und an verschiedenen Standorten verschieden stark geltend machen, aber nichtsdestoweniger Gegner, Ursprünge und Grundhaltungen gemeinsam haben. Solche Gemeinsamkeit, solche sozusagen familiäre Zusammengehörigkeit, schliesst nun aber gewisse Gegensätzlichkeiten und Spannungen nicht aus, die zum Austrag kommen, ohne dass der Horizont des Gemeinsamen immer zugleich sichtbar bliebe. Die Shakespeare-Rezeption, sei es die essayistisch-kritische, sei es die produktiv-nachgestaltende, ist ein gutes Beispiel für diesen «familiären» Antagonismus von Rationalismus und «Gefühlskultur», der auch zeitgenössisch als solcher durchaus wahrgenommen wurde, nämlich in der Auflehnung der Stürmer und Dränger, der Dramatiker, aber auch Herders, gegen die rationalistische (oder doch zu einer solchen stilisierte) Shakespeare-Wertung etwa Voltaires und Wielands. Besonders deutlich ist das in Goethes Rede *«Zum Shakespeares-Tag»: sauvage ivre* dort, säkularer Prophet hier – und doch eine Art von Bewunderung auch auf der rationalistischen Seite.

Wie profiliert sich der Shakespeare-Kritiker Füßli vor diesem Hintergrund? Tatsächlich lässt er sich weder dem einen noch dem anderen Lager zuordnen. Er bleibt ein Exzentriker, der sowohl die Sprache des «typisch» rationalistischen Shakespeare-Kritikers spricht wie die des «typischen» Shakespeare-Enthusiasten aus den Reihen der Stürmer und Dränger – und manchmal seine eigene. Das Gesamtbild, das aus der Zusammenschau aller Äusserungen entsteht, wirkt in seiner widerspruchsvollen Fülle wie ein Kaleidoskop. Es spiegelt die verschiedenen Tendenzen der Zeit in ihrer ganzen Vielfalt und erinnert uns daran, wie irreführend es ist, die antagonistischen Positionen, wie es üblicherweise geschieht, als unvereinbar gegeneinander auszuspielen, statt sie eben als eine Art Familienzwist zu sehen, der, auch wenn es hart auf hart geht, doch die Zusammengehörigkeit der Kontrahenten nicht aufhebt. Denn keineswegs ist es so, dass Füßli *«sich für fast keines der Probleme interessiert, die im Mittelpunkt der Shakespeare-Kritik seiner Zeit stehen»* [12]. Im Gegenteil: er berührt fast alle diese Probleme, direkt oder indirekt; das Erstaunliche ist nur, dass er die Akzente inkonsequent setzt – so dass er, ähnlich wie Gerstenberg, einmal in diesem Lager zu stehen scheint, sich dann aber wie ein Überläufer ins entgegengesetzte ausnimmt. Was damit in Wirklichkeit angedeutet ist, ist etwas anderes: dass die Linie, die die «Gegner» trennt, nicht so eindeutig und ungebrochen verläuft, wie gewöhnlich angenommen wird; denn bei aller Exzentrizität ist Füßli in dieser Hinsicht kein völlig einzigartiger Ausnahmefall [13].

Auf einen sehr weitherzigen kritischen Geschmack bereitet uns schon

die Tatsache vor, dass Füßli neben Shakespeare noch andere literarische Koryphäen kennt und dass dies – wie erwähnt – Milton und – überraschenderweise – Dryden sind: sie sind die drei *«echten Dichter»*, die England hervorgebracht habe (Knowles, I, 358): also der grosse Unregelmässige, der christliche Hexameter-Epiker und der exemplarische Klassizist. Die klassizistischen Shakespeare-Übersetzung Wielands jedoch, die zwar nicht eigentlich entstanden ist aus dem Geist des rationalistischen Moralismus, aber doch von seinen Geschmacksprämissen mehr als ein wenig angekränkelt ist, hat Füßli, wie Gerstenberg und Herder, in Grund und Boden verdammt: *«Ich wünschte»*, schreibt er 1766 an Bodmer, *«Wieland möchte von seiner schwäbischen Flamme verzehrt worden sein, ehe er Shakespeare mit unheiliger Hand antastete»* (*Briefe*, S. 123). Macht er darin also mit den Stürmern und Drängern gemeinsame Front – Shakespeare als der Unantastbare, das Orakel einer säkularen Offenbarung –, so scheint er sich doch auch wieder zu jener Ja und Aber abwägenden Shakespeare-Kritik zu bekennen, die dem Übersetzer Wieland die Feder führte und überhaupt der gesamten klassizistisch-rationalistischen Shakespeare-Würdigung, wenn er 1767 in seiner Schrift über Rousseau den Topos *«Misthaufen, mit Juwelen bestreut»* auf keinen anderen als Shakespeare (und Otway sowie auf Euripides und Sophokles) anwendet (S. 120) und wenn er 1801 in seinen kunstgeschichtlichen Vorlesungen Shakespeare und Rembrandt darin einzigartig findet, dass sie *«so viele überragende Vorzüge und so viele, bei allen anderen unverzeihliche Fehler»* in ihren Werken verbänden (Knowles, II, 122). Ohne Zweifel legitimiert Füßli mit einem solchen Urteil seine Zugehörigkeit zu der von der Romantik noch unberührten Shakespeare-Kritik; erst die Schlegels brechen ja, seit der Jahrhundertwende, mit der Praktik, Shakespeare *«stückweise»* zu loben und *«stückweise»* zu tadeln, indem sie jedes Werk in seiner individuell organisierten oder auch gewachsenen Ganzheitlichkeit ästhetisch würdigen. Aber so sehr Füßli durch das angedeutete, Fehler und Schönheiten aufzählende Verfahren in die rationalistische Ecke rückt, besonders durch seine Betonung der *«Fehler»* (J. E. Schlegel, Wieland und schon Voltaire äussern sich ähnlich) – damit bezieht er nicht eigentlich zugleich auch Stellung gegen die «irrationalistischen» Stürmer und Dränger und ihre Shakespeare-Kritik. Denn obwohl diese, Herder, Lenz und Goethe insbesondere, theoretisch mit dem Begriff der *«inneren Form»* operieren (ob nun so genannt oder nicht), also eine ganzheitliche Schau anstreben, in der die funktionale Verbundenheit von allem mit allem sinnfällig wird, so ist doch auch deutlich, dass ihre praktische Kritik in der Regel nicht über das Herausgreifen von isolierten Schönheiten hinausgelangt; Bände spricht es, dass Herder in seinem Shakespeare-Essay *«das Herz der Untersuchung»* für später zurückstellt und nie darauf zurück-

kommt. Der geläufige Vergleich mit dem «*Raritätenkasten*» deutet in dieselbe Richtung. Die Mängel allerdings pflegen die Stürmer und Dränger nicht herauszustellen, darin von den rationalistischen Kritikern deutlich unterschieden, die ihrerseits über die isolierten Schönheiten weniger Worte verlieren. Füßli seinerseits kommt gelegentlich auf Unzulängliches bei Shakespeare zu sprechen (ohne dass dies aber unbedingt das von den Rationalisten bemerkte wäre). Die Vorzüge jedoch, die er besonders und häufiger betont, sind keineswegs nur solche, die die Genies schätzen, sondern auch solche, die die Anerkennung der gerade wegen ihrer Shakespeare-Kritik von den Stürmern und Drängern verhöhnten Rationalisten hätten finden können oder auch tatsächlich gefunden haben.

Frappant zeigt sich ein solches Miteinander von Gesichtspunkten, die die Historiker der Rezeption Shakespeares für antithetisch zu halten pflegen, von «*rationalistischen*» und «*geniezeitlichen*» Aspekten also, in dem folgenden Passus aus Füßlis kunsthistorischen Vorlesungen. Er nennt «*Beobachtung*» und «*Urteil*» in einem Atem mit «*spontanen Aufwallungen der Natur*» und «*Leidenschaften*», ohne das als jene Inkonsequenz zu empfinden, die der nach dem üblichen Schema klassifizierende Historiker da sehen würde:

«*Durch dieses Wiederbeleben von Gedankenassoziationen, die spontanen Aufwallungen der Natur, welche die Beobachtung auswählt, das Gedächtnis aufbewahrt, Empfindung und Urteilskraft klassifizieren, wurde Shakespeare zum unbestrittenen Meister der Leidenschaften und zum Herrscher über unsere Herzen: dies gestaltete seinen Falstaff und seinen Shylock, Hamlet und Lear, Ophelia und Rosalind. Durch diese Macht sah er Warwick die Leiche Glosters aufdecken und darauf schwören, er müsse ‚wie wer nach Leben noch zuckt' und griff,' ermordet worden sein; durch sie liess er Banquo die drei Schicksalsschwestern sehen, wie sie aus der Erde hervorbrodelten und wieder in der eigenen Luft verschwanden; sie war die Hand, welche die Glocke zog, als Macbeths Trank bereit war, und die seine schlafwandelnde Gemahlin aus ihrer Kammer trieb, den Mord ihres Gastes noch einmal anzuordnen.*»

(Knowles, II, 145; übers. v. E. C. Mason [s. Anm. 9])

Das ist, wie alle Shakespeare-Stellen bei Füßli, ein erratischer Block; aus dem Zusammenhang fällt kein interpretatorisches Licht darauf zurück. Lässt die Stelle aber von sich aus erkennen, wo Füßli den stärkeren Akzent setzt? Die aufgezählten Szenen sind samt und sonders nicht solche der emotionalen Beherrschtheit, wie sie einer rationalistischen Deklamationstragödie vom Schlage von Gottscheds *Sterbendem Cato* anstünden, sondern offenkundig Momente des emotionalen Aufruhrs, die Füßli auch als bil-

denden Künstler faszinierten: Momente des Schocks und des Übernatürlichen, wie sie ähnlich in der Sturm-und-Drang-Dramatik gang und gäbe sind und in der ihr parallelen Literaturkritik und -theorie favorisiert werden. Dennoch aber will Füßli in eben solchen Szenen «*Urteil*» sehen – also *Kalkulation* der emotionalen oder auch nervlichen Intensität?

Eine ähnlich widersprüchliche Beurteilung findet sich in einer Anmerkung in den *Remarks on the Writings and Conduct of J. J. Rousseau*. Einerseits richtet sich die ganze Stelle fulminant gegen die moralistisch-rationalistische Verballhornung Shakespeares durch den englischen Klassizismus, insbesondere gegen Nahum Tates *Lear*-Bearbeitung, die zum Jubel der Zeitgenossen dem aufklärerischen Zwangsgedanken der poetischen Gerechtigkeit zu seinem Recht verhalf, indem sie der Tragödie mit der Heirat Cordelias und Edgars einen glücklichen Ausgang gab. Diese Verhöhnung des Bedürfnisses nach poetischer Gerechtigkeit hält Füßli jedoch andererseits nicht davon ab, Shakespeare als den «*großen Belehrer der Menschheit*» zu feiern, den Moralisten, der uns eine Lektion erteilt – ganz wie die Klassizisten und sehr im Gegensatz zu den Stürmern und Drängern, die hingegen seinem Angriff auf die poetische Gerechtigkeit zugestimmt hätten. Wie aber sind die Gewichte in dieser Shakespeare-Passage verteilt? Wieder spielen die rationalistisch-moralistischen Kriterien ihre Rolle mehr am Rand; ins volle Licht rückt Füßli in seiner Szenenbeschreibung vielmehr auch hier das wild Leidenschaftliche, die Krassheiten, das Ungeheure, also eben das, was die Sturm-und-Drang-Dramatiker an Shakespeare interessierte und was sie in ihren eigenen shakespearisierenden Stücken beflissen nachahmten. Die Stelle lautet, wieder ohne erläuternden Zusammenhang:

«*Wenn Shakespeare, um das Menschengeschlecht zu unterweisen, die Unschuld und die Tugend ins Unglück stürzt, noch in der ganzen Breite der von ihm aufgedeckten Rasereien, Verbrechen und Torheiten irgendwelche Belohnung für sie diesseits des Grabes finden kann; wenn er, um Väter vor der Albernheit des Günstlingswesens, vor dem Wahnsinn der Voreingenommenheit und vor den vernichtenden Folgen der Schmeichelei zu warnen, die Familie Lears zugrunde richtet und Cordelia mit in den Untergang verwickelt, so vertauscht ein empfindsamer Moderner den Dolch, der sie umbringt, mit einem Gatten und verpantscht die Reinheit ihrer töchterlichen Pietät mit Verliebtheit, während ein Anderer das Stück nicht um die Welt ein zweites Mal lesen kann, bis er es als Herausgeber kommentieren muss. Wenn derselbe Dichter, als Bekenntnis zur Heiligkeit der Ehe und um zu zeigen, wie wenig auch die Herrschergewalt ohne Lauterkeit der privaten Lebensführung bestehen kann, die Donnerschläge der Natur und des*

*Gesetzes gegen die Ehrsucht entfesselt, den Schoß der Blutschande aufreißt und all ihre Schrecken ans Licht zerrt, so verdünnen unsere Kritiker die tosende Leidenschaft zu einer Träne um die artige, harmlose, verstörte Ophelia und zitieren den großen Belehrer der Menschheit vor die Gerichtsschranke von Drury-Lane. Stand aber etwas Anderes zu erwarten von denen, die, feierlich wie eine walisische Geiß, darüber diskutieren, ob Lears Wahnsinn durch seine Abdankung oder durch seiner Töchter Undankbarkeit verursacht wurde?»* (S. 133)

Der Shakespeare, der Füßli interessiert, ist offenkundig der der starken Affekte und Effekte, *«in allem Extrem»* wie Füßli selbst. *«Der Engländer isset Roastbeef, Plumpudding, trinket Oporto, Claret; wenn du ihn daher lesen willst, so mußt du mit Miltons Hand die Pforten der Hölle öffnen, mit Shakespeares Kothurn oder Sokkus sein Ohr oder Seite erschüttern [...]. Mittlertönen, wären sie süß wie Honig, lieblich wie die Morgenröte, entschläft er»* (*Briefe,* S. 110). Shakespeare kann so stark wirken, weil die dargestellten Emotionen die eigenen sind; Füßli hält es mit dem von Bodmer vorbereiteten, von den Stürmern und Drängern outrierten literarischen Erlebnisbegriff: *«Betrachte es als ein unabänderliches Naturgesetz, daß deine ganze Macht über andere von deinen eigenen Gefühlen abhängt. Shakespeare weinte, bebte und lachte erst selber über das, was jetzt die Gesichtszüge der Allgemeinheit regiert, und wo er es nicht tat, ist sein Werk abgeschmackt, grotesk und abstoßend*[14]*.»*

Von hier aus wird klar, von welcher Art die Fehler sind, die Füßli Shakespeare, sehr selten, denn doch ankreidet: sie sind nicht unbedingt Verstösse gegen den klassizistischen Regelkanon, sondern prinzipiell das Unechte im Sinne des mangelnden Erlebnissubstrats. Verständlich wird so, dass er die formal perfektionierten Sonette *(«gefroren»)* und das preziöse *Venus and Adonis*-Epyllion als Verirrungen des Genies ablehnt: *«Eine irrige Vorstellung von den eigenen Fähigkeiten ist die schädlichste Begleiterscheinung des Genies und der strengste Mahner für seine Eitelkeit»* (Nr. 19). Das heisst: er lehnt ab, was dem klassizistischen Geschmackstypus bei Shakespeare noch am nächsten kommt; die Urteilsbasis wäre also die geniezeitliche Ästhetik. Doch wenn Füßli andere Stilzüge Shakespeares moniert, die ebenfalls unter den Oberbegriff *«unerlebt»* gebracht werden können, kommt er wiederum ganz mit dem klassizistischen Geschmackskanon überein: so beanstandet er die Verletzung des *decorum* durch den – den Stürmern und Drängern eher kongenialen – krassen Realismus der Blendung Glosters auf offener Bühne (*«‚den schnöden Gallert' [...] aus Glosters blutenden Augenhöhlen»,* Nr. 87) und verurteilt jene Shakespeareschen Wortspiele (Nr. 126), die den Rationalisten ein Dorn im Auge waren, wäh-

rend die Stürmer und Dränger schon eher Verständnis für sie aufbrachten, wenn auch noch nicht die Begeisterung, die die Romantiker für sie entwickelten[15]. Indem und soweit Füßli also *«stückweise»* kritisiert, sind die Fehler manchmal solche, die die Stürmer und Dränger, manchmal solche, die die Klassizisten für Fehler gehalten hätten. Auch von hier aus zeigt sich, was für eine eigenartige Zwischenstellung Füßli einnimmt; sie sollte dazu anregen, zu überlegen, wieweit es tatsächlich sinnvoll ist, in der Beurteilung der deutschen Shakespeare-Rezeption des 18. Jahrhunderts klassizistische und antiklassizistische Positionen so säuberlich zu scheiden, wie es seit Gundolf üblich ist.

In der *positiven* Kritik allerdings bezieht Füßli, von den erörterten klassizistisch-moralischen Urteilen über den *«Belehrer der Menschheit»* abgesehen, die schon in ihrem eigenen Zusammenhang merkwürdig lahm wirkten, regelmässig eine Stellung, die nicht die Klassizisten, wohl aber die *«Genies»* für die ihre anerkannt hätten. *«Shakespeare verhält sich zu Sophokles wie die unablässigen Blitze einer Gewitternacht zum Tageslicht»,* lautet der 214. Aphorismus. Wie Klinger, Lenz, Herder und der junge Goethe liebt auch Füßli an Shakespeare das Grelle, Krasse, leidenschaftlich Bewegte und Wilde, womit der Dramatiker *«unsere Herzen so unwiderstehlich hinreißt»* (Nr. 27).

Diese Bemerkung fällt im Zuge des Themas, das in der Rezeption Shakespeares in England und auf dem Kontinent sicher eins der zentralen ist: Shakespeares Menschendarstellung. Sie war es, die die erste Bresche in die klassizistische Shakespeare-Feindschaft schlug, sehr deutlich zum Beispiel 1741 in Johann Elias Schlegels Abhandlung über den *Julius Caesar,* die Shakespeare trotz allen *«Fehlern»* als den grossen Kenner der menschlichen Natur genehm zu machen versuchte. Diese Menschenkenntnis wird bald ein Klischee der Kritik. Das konnte jedoch nicht verhindern, dass man an vielen gerade der bedeutendsten Shakespearschen Charaktere dennoch Anstoss nahm als unwahrscheinlich, unnatürlich, widerspruchsvoll oder einfach monströs. Erst in unserem Jahrhundert hat sich die Ansicht durchgesetzt, dass Shakespeare in diesen Fällen mit einer Psychologie arbeitet, die von der Feld-, Wald- und Wiesen-Psychologie des auf den Durchschnitt getrimmten Laien entschieden abweicht[16]. Füßli kommt dieser Einsicht schon recht nahe, wenn er Shakespeares charaktergestalterisches Verfahren in solchen Fällen nicht nur nicht ablehnt, sondern zu verstehen sucht, obwohl er es auch vor allem noch wirkungsästhetisch rechtfertigt: *«Hätte uns der Dichter dem allmählichen Gang der Natur gemäß auf Lears Unbesonnenheit, auf den Ehrgeiz der Lady Macbeth und auf Jagos Schurkerei vorbereitet, so wäre er nicht imstande gewesen, unsere Herzen so unwiderstehlich hinzureißen, wie er es jetzt tut»* (Nr. 27). In die gleiche Richtung –

Shakespeare als Dramatiker der einzigartig individuellen Charaktere, nicht der Handlung – weist 1805 eine Stelle in den kunsthistorischen Vorlesungen (Knowles, II, 195 f.). Auch hier ist das wirkungsästhetische Kriterium wieder das ausschlaggebende: Shakespeare schafft seine Gestalten so, dass sie mächtig aufrührend auf den Betrachter wirken. Das Wirkungskriterium ist an sich ein leitender Gesichtspunkt der rationalistischen Ästhetik. Die besondere Art der Wirkung aber, die Füßli an solchen Stellen im Sinne hat, der heftige Appell an die Gefühle des Aufnehmenden, weist mehr in die Richtung des Sturm und Drang – auch dies ein Zeugnis also für die Schwierigkeit, Füßlis Shakespeare-Kritik akkurat einzuordnen, und damit für die Fragwürdigkeit des üblichen Kategorisierens.

Besonders deutlich wird die Affinität zum Sturm und Drang, wenn man sich *der* Wirkung der Shakespearschen Dramatik zuwendet, die Füßli vor jeder anderen interessiert hat. Das ist der literarische Schrecken oder Schauer. Nicht den kruden Nervenkitzel hat Füßli dabei im Sinn, sondern psychologisch und ästhetisch subtilere Methoden der Gestaltung des Schauerlichen, besonders auch die Kunst der Suggestion, wie sie seit der Jahrhundertmitte in England im *«gotischen»* Roman und Drama, vor allem bei Ann Radcliffe und ihren Nachahmern, florierte. Stets hat er einen scharfen Blick für die feinsten Details der Kunst der Schreckenserregung, etwa wenn er bemerkt, der Buckel und der verwachsene Arm Richards III. seien *«Kunstmittel des Schreckens»* (Nr. 168). Der wirksamste Schauer wird Füßli zufolge aber nicht durch solche greiflich-sichtlichen «Requisiten» erzielt, sondern durch die psychologische Suggestion; denn *«die Axt, das Rad, das Sägemehl und das blutbefleckte Laken sind kein legitimer Ersatz für das Schreckliche»* (Nr. 91). Man denke an *Macbeth:* Nicht durch die Anhäufung von höllischer oder magischer *«Maschinerie»,* die uns konkret auf der Bühne dargeboten wird, werde Macbeth *«an object of terror»,* sondern indem er niedergeschlagenen Blicks im Halbdunkel an einem Abgrund stehend wahrgenommen werde (Knowles, II, 225 f.).

Auf Grund dieser psychologischen Konzeption des ästhetischen Schauers kann Füßli sogar Shakespeare leicht dahin kritisieren, dass er es in der Gestaltung des Schrecklichen an künstlerischer Konsequenz habe fehlen lassen: *«Aller äußerliche Apparat vernichtet den Schrecken, so wie aller Schmuck die Erhabenheit: der ausführliche Katalog aller Ingredienzien des Hexenkessels im ‚Macbeth' zerstört den Schrecken, den geheimnisvolle Dunkelheit mit sich bringt»* (Nr. 58). Ähnlich verteidigte er seine eigene, an psychologisch berechneter Schauerlichkeit über Shakespeare weit hinausgehende bildkünstlerische Behandlung des Motivs *«Macbeth mit den Hexen am Hexenkessel»* mit dem Hinweis, dass Shakespeare zwar einige, aber nicht alle Möglichkeiten des Grauens der Situation ausgenutzt habe:

*«Was, möchte ich fragen, könnte Ihnen grösseren Schrecken einflössen, als eines Nachts beim Nachhausekommen sich selbst an Ihrem eigenen Tisch sitzen zu finden, schreibend, lesend oder anderweitig beschäftigt? Würde das nicht einen mächtigen Eindruck auf Sie machen?»*

(Knowles, I, 190; übers. v. E. C. Mason [s. Anm. 9])

Füßlis Bild zeigt Macbeth, wie ihm sein eigenes Haupt bei den Hexen erscheint. Trotz dieser «Verbesserungen» schätzt Füßli an Shakespeares *Macbeth* das Schauerliche als poetische Stimmungsqualität. Nur wegen dieses Schauerlichen wird er das Stück so hoch eingeschätzt haben, dass er sagen konnte, *Macbeth* wöge die gesamte seitherige englische Literatur, einschliesslich der Werke Drydens und Popes, auf (*Farington Diary,* II, 221). Natürlich hat Füßli solchen «Schrecken» nicht nur in *Macbeth* gesehen. Über Füßlis *Lear*- und *Hamlet*-Darstellungen sagt Bodmer:

> *L e a r raset in seinen Gemälden, und H a m l e t s Erscheinung*
> *Machet die Nacht von Schrekken*[17].

Genauer noch bestimmt Füßli den *«terror»,* indem er ihn von *«horror»* unterscheidet. Während *«terror»* sich mit *«Sympathie»* und *«Mitleid»* verbindet und letztlich dadurch menschlich-ästhetisch gerechtfertigt wird, erweckt der *«horror»* nur Ekel; als Beispiel nennt er die bereits erwähnte krud realistische Blendung Glosters auf offener Szene (Nr. 87). Von hier aus zeigt sich noch einmal, wie nahe und auch wie fern Füßli den Stürmern und Drängern als Shakespeare-Kritiker ist: während diese gerade nicht nur das Schreckliche, sondern auch das Abstossende, Abscheuliche von Wort und Tat in ihren shakespearisierenden Dramen wenn nicht bevorzugen, so doch pointiert nicht vermeiden[18], wirkt Füßli in seiner Ablehnung des Ekelhaften eher klassizistisch . . .

Blickt man zurück, so muss es schwer fallen, von einem Shakespeare-Bild Füßlis zu sprechen; eher ergibt sich, wie vorwegnehmend angedeutet, ein kaleidoskopisches Mosaik, das sich nicht recht zu klarem Umriss und zu klarer Struktur fügen will. Das hat seinen Grund in Füßlis kritischer *«Methode»* oder auch in seiner exzentrischen Methodenlosigkeit: in dem beschriebenen Verfahren, das Stück für Stück lobt und tadelt und noch dazu nach widersprüchlichen Kriterien, aber selten oder nie das Werk als ganzheitliches Gebilde in den Blick bekommt. Schlechterdings unhaltbar ist das Urteil, dass Füßli in seiner Shakespeare-Kritik *«eine alle Teile einer Darstellung umfassende Interpretation»* angestrebt oder gar erreicht habe, *«die nicht nur den Charakter der auftretenden Personen untersucht [. . .], sondern diesen in Verbindung mit der Handlung und der dahinterliegenden Idee setzt»,* was also auf eine *«Sichtbarmachung des Ganzen»* hinaus-

laufe[19]. Indem Füßli gerade dies nicht gelingt, hinterlässt seine Shakespeare-Beurteilung als dominierenden Eindruck den des Eklektischen. Er hebt dies und jenes, positiv und negativ hervor und bedient sich dabei sehr selbständig (und damit «widerspruchsvoll») der verschiedensten damals geläufigen Kriterien und seiner eigenen in einer höchst idiosynkratischen Weise – fast immer aber geistreich, einsichtsvoll, provokativ anregend. Infolgedessen wirkt der schon zu Lebzeiten legendäre helvetische Feuerkopf englischer Observanz wie mit allem, was er produziert, auch mit seiner Shakespeare-Kritik (in Briefen, Büchern, Vorlesungen, gesprächlichen Aperçus) wie ein befreiender Sturm – *«Windsturm und Ungewitter»* – im literarischen und künstlerischen Leben seiner Zeit. Die Rolle, die er darin gespielt hat, war und ist unübersehbar.

[1] Ernst Beutler, «Johann Heinrich Füßli», Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft, N. F., IV (1939), 19. – [2] Vgl. Beutler; John Knowles, The Life and Writings of Henry Fuseli, London 1831; The Farington Diary, hrsg. v. James Greig, London 1922–1928. – [3] Gert Schiff, Johann Heinrich Füssli, 1741–1825. Text und Œuvrekatalog, Zürich u. München 1973. – [4] Ursula Ditchburn-Bosch, Johann Heinrich Füsslis Kunstlehre und ihre Auswirkung auf seine Shakespeare-Interpretation, Diss. Zürich 1960. – [5] Füßli, Bemerkungen über J. J. Rousseaus Schriften und Verhalten, hrsg. v. Eudo C. Mason, Zürich 1962; alle Verweise beziehen sich auf diese Ausgabe; vgl. Karl S. Guthke, «J. H. Füßli und die Anfänge des Rousseauismus in Deutschland», Wege zur Literatur, Bern u. München 1967, S. 133–146. – [6] Johann Heinrich Füßli, Sämtliche Gedichte, hrsg. v. Martin Bircher u. Karl S. Guthke, Zürich 1973; Karl S. Guthke, Literarisches Leben im achtzehnten Jahrhundert, Bern u. München 1975, S. 242–260. – [7] Heinrich Füßli, Briefe, hrsg. v. Walter Muschg, Basel 1942, S. 168. – [8] Herder, Briefe, III, hrsg. v. Wilhelm Dobbek u. Günter Arnold, Weimar 1978, S. 87, 130. – [9] Eudo C. Mason, «Johann Heinrich Füssli und Shakespeare», Schweizer Theater-Jahrbuch, XXX (1964), 85. – [10] The Mind of Henri Fuseli, hrsg. v. Eudo C. Mason, London 1951, S. 344 (Rezension von 1794). Im folgenden: *Mind.* – [11] Ditchburn-Bosch, S. 131. – [12] Mason (s. o. Anm. 9), S. 89. – [13] Zum folgenden vgl. allgemein die Kapitel über die deutsche Rezeption Shakespeares in meinen in Anm. 5 und 6 genannten Büchern, sowie in meinem Buch Das Abenteuer der Literatur, Bern u. München 1981. – [14] Knowles, III, 137, Aphorismus 200. Die Aphorismen werden im folgenden nur mit ihrer Nummer nachgewiesen, die Knowles ihnen in Bd. III gegeben hat, und zwar in der Übersetzung von Eudo C. Mason, Aphorismen über die Kunst, Basel 1944. Masons Urteil, Füßli behandle Shakespeare und Miltons Kunst «as though it really were classically impersonal», ist mir unverständlich (The Mind of Henry Fuseli, S. 322). – [15] Karl S. Guthke, «Themen der deutschen Shakespeare-Deutung von der Aufklärung bis zur Romantik», Wege zur Literatur, S. 126–127. – [16] Robert Fricker, Kontrast und Polarität in den Charakterbildern Shakespeares, Bern 1951. – [17] Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer, hrsg. v. Gotthold Friedrich Stäudlin, Stuttgart 1794, S. 329. – [18] Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1920, S. 250–278; Arthur Wald, The Aesthetic Theories of the German Storm and Stress Movement, Diss. Chicago 1924. – [19] Ditchburn-Bosch, S. 127, 129–130.