

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 30 (1964)

Artikel: Johann Heinrich Füssli und Shakespeare
Autor: Mason, Eudo C.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986594>

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: 29.01.2026

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

JOHANN HEINRICH FÜSSLI UND SHAKESPEARE

Von Eudo C. Mason

Arbeit und Nachtwachen kosteten ihn nichts; so fiel er über das Englische her, um die gerühmten Schönheiten des W. Shakespears, seiner Sprache, das Eigentümliche seiner Charaktere in der Ursprache zuerst nur zu ahnen, dann allmählich einzusehen.¹

Nach diesem glaubwürdigen Bericht Nüschelers über den Jugendfreund Johann Heinrich Füssli wurde das Wichtigste auch in dessen äusserem Lebenslauf, die Uebersiedlung nach England, letzten Endes von Shakespeare als entscheidendem Schicksal bestimmt. Was den etwa siebzehnjährigen, des Englischen noch unkundigen Schüler am Carolinum in Zürich zuerst auf Shakespeare brachte, bleibt allerdings ungewiss. Jedenfalls kann Knowles' Erklärung nicht stimmen, Füssli habe Shakespeare erst aus einigen Uebersetzungen seiner Stücke durch Bodmer kennengelernt. Denn Bodmer hat nie eine Zeile von Shakespeare übersetzt. Es lag jedoch bis 1758 schon genug vor, was ihn unabhängig von Bodmer auf Shakespeare bringen konnte, z. B. Grynaeus' in jenem Jahr in Basel veröffentlichte Verdeutschung von Romeo und Julia. Drei Briefe Füsslis aus dem Jahre 1759 enthalten nicht weniger als sieben kürzere oder längere Shakespeare-Zitate aus sechs verschiedenen Stücken, womit eine sprachliche Eigenart anhebt, die bis zu seinem Tode anhalten soll. Etwa in diese Zeit dürfte sein Versuch, den Macbeth zu übersetzen, fallen.

Das Bezeichnende an diesen frühesten wie auch an fast allen späteren Shakespeareschen Zitaten, Wendungen und Anklängen bei Füssli ist, dass sie willkürlich aus dem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen sind, wobei nicht nur das Satzgefüge, sondern auch der eigentliche Wortlaut öfters abgewandelt und dem Füssli jeweils vorschwebenden Gegenstand angepasst wird. So führt z. B. in einem Angriff auf die von ihm verachteten Porträtmaler das Wort Jagos, «*To suckle fools and chro-*

nicle small beer» in der abgewandelten Form an: «To *paint a fool* and chronicle small beer.»² In den wenigsten Fällen geht es bei Füsslis Shakespeare-Zitaten um Shakespeare selber. Füssli hatte sich einfach in Shakespeares Sprache verliebt, für die er auch den feinsten Sinn hatte, wie seine textkritischen Beiträge zu Steevens Shakespeare-Ausgabe (1793) bezeugen. Sein eigenes Englisch ist von Shakespeareschem Sprachgut durchtränkt, und zwar in einem Mass, das alles in dieser Art Uebliche bei weitem übersteigt und seinen Zeitgenossen als schrullige Manier auffiel. Er hat auch diese Eigenheit bewusst gepflegt und zur Schau getragen. Er rühmt sich seines «guten Shakespeareschen Englisch»³ und weist in der anonymen Selbstbesprechung seiner «Bemerkungen über Rousseau» (1767) stolz auf die Shakespeareschen Anklänge hin, von denen es in jenem Büchlein nur so wimmelt:

Dass er aber ein grosser Bewunderer Shakespeares ist, wird allen Kennern jenes «Naturkindes» auffallen, dessen Wendungen und Sprache er mit einer gewissen Schicklichkeit anbringt, wie wir sie sonstwo angetroffen zu haben uns nicht entsinnen.⁴

Er kann nicht einmal übersetzen, ohne Shakespearesche Wendungen, von denen im Urtext keine Spur war, mit einzuflechten; dreimal tut er dies 1765 in der Uebertragung von Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung, viermal 1788 in der Uebertragung von Lavaters Unphysiognomischen Regeln. So verfährt nur einer, der sich von früh an intensiv in Shakespeare eingelebt hat und fortan rein sprachlich fast abstandslos mit ihm und in ihm existiert. Auch in der deutschen Ode an die Geduld vom Jahre 1766 macht sich die gleiche Neigung geltend, wenn er die personifizierte Geduld bittet, ihn davor zu bewahren, «der Schönheit Lilienbrüste» zu «*Schwefelminen* . . umzuträumen». Diese absonderliche, in der zweiten Fassung zu «Jammerquellen» abgeänderte Wendung ist Lears Fluch auf das weibliche Geschlecht entnommen: «There's hell, there's darkness, there's the *sulphurous pit*». (Bei Schlegel heisst es: «*Schwefelfeul*».)

Was für Füsslis Verhältnis zu Shakespeares Sprache gilt, das gilt für sein Verhältnis zu Shakespeare überhaupt. Es geht hier, wie bei dem anderen entscheidenden Erlebnis seiner künstlerischen Existenz, der Begegnung mit Michelangelo, um eine nie

nachlassende Hingerissenheit, die sich nach Möglichkeit mit ihrem Gegenstand identifiziert. Füssli hat jedoch nie zusammenfassend über seine Einstellung zu Shakespeare Rechenschaft abgelegt, wie er es auf bezeichnendste Weise über seine Einstellung zu Michelangelo tat. Gerade dort, wo man am ehesten erwartet hätte, dass er es tun würde, in der Besprechung von Steevens Shakespeare-Ausgabe (1794), enttäuscht er uns, indem er sich ausschliesslich mit philologischen Einzelheiten befasst. Seine Shakespeare-Begeisterung wirkt sich weniger theoretisch als praktisch aus, zunächst in einer intensiven, immer von neuem vorgenommenen Auseinandersetzung mit dem Werk des Dichters, die ihn zu einem der gründlichsten und angesehensten Shakespeare-Kenner der Zeit machte. «Wer ist mit dem Sinn und dem Geist unseres Dichters vertrauter als Mr. Füssli?» schreibt Steevens um 1793. Vor allem aber wirkte sich Füsslis Shakespeare-Hingerissenheit in der eigenen Kunst aus. 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.

Wenn Füssli je zusammenfassend über seine Shakespeare-Bewunderung Rechenschaft abgelegt hätte, so wäre es wohl nicht in der Form eines kritischen Ergusses, sondern eines Freskenzyklus geschehen, wie er ihn während der römischen Jahre (1770—1778) plante. Die vier erhaltenen Entwürfe zu diesem Zyklus (Tafel 1) aus dem Jahr 1777 lassen erkennen, dass ihm ein grosser, wohl runder Saal vorschwebte, dessen Wände, der Zahl der zu berücksichtigenden Shakespeareschen Stücke entsprechend, durch etwa 32 verhältnismässig breite, flache, gewölbetragende Wandpfeiler gegliedert wären. Statt aber das von einem gewölbten Halbkreis gekrönte Feld *zwischen* den Wandpfeilern zur Einheit für seine Darstellungen zu nehmen, wie es so nahe lag, wollte Füssli sie um diese Wandpfeiler selbst als Mittelachse gruppieren, was bei den Uebergängen von einem Stück zum anderen zu fast unlösbaren Problemen geführt hätte. An jedem Pfeiler hätte eine symbolische Gestalt den Geist des jeweiligen Stücks verkörpert, während oben, auf der sich fä-

cherartig verbreiternden gewölbten Fläche die Hauptperson erschienen wäre; rechts und links hätten je zwei Szenen aus dem betreffenden Stück den Raum bis zur Mitte des Zwischenbogens eingenommen. Das Einzige, was wir sonst über diesen riesigen, nirgends von Knowles oder von Füssli erwähnten Plan wissen, verdanken wir Cunningham:

Ein derartiges Unternehmen ging ihm in Rom auf; gerade als er voller Bewunderung in der Sixtinischen Kapelle auf dem Rücken lag, sah er eine lange, schattenhafte Reihe von Bildern an seiner Phantasie vorbeiziehen. Er stellte sich einen prachtvollen Tempel vor, den er, wie es die berühmten Künstler Italiens für die Sixtinische Kapelle getan hatten, mit Bildern aus seinem Lieblingsdichter füllte. Alles war nach dem Charakter angeordnet. In den Täfelungen und Nebenflächen erschienen die Gestalten der Haupthelden und -heldinnen; auf den breiten Wänden waren die Wechselschicksale des vielfarbigen Lebens abgebildet — die lächerlichen und traurigen, die rührenden und humorvollen, häusliches Glück und heroische Bestrebungen, während die das Ganze krönende Kuppel Szenen höherer Gefühle darstellte, die Freuden des Himmels, die Qualen der Hölle, alles Uebernatürliche, alles Schreckliche.⁵

Es ist zu bedauern, dass die Echtheit dieses besonders wichtigen Berichts nicht besser verbürgt ist. Es fehlt zwar keineswegs in Füsslis Schriften an analogen grossangelegten Versuchen, das ausgebreitete, vielgestaltige Lebenswerk eines Künstlers nicht bloss von aussen, stückweise und empirisch zu deuten, sondern das ihm zugrundeliegende Gesetz zu bestimmen, aus dem alles anscheinend Widersprüchliche und Zusammenhangslose doch einheitlich zu erklären wäre, den verborgenen Mittelpunkt zu erkennen, von dem die unzähligen bunten und verwirrend ineinander verschlungenen Fäden ausgehen und in den sie wieder zusammenfliessen. Diese Füsslis Wesen durchaus entsprechende und ihm oft glänzend gelingende philosophischere Interpretationsart tut sich aber in seinen Aeusserungen über die verschiedensten anderen Gestalten, nur nicht über Shakespeare kund: etwa über Rousseau, in den frühen «Bemerkungen», über Homer und vor allem über Michelangelo. Man fühlt,

es müsste sich irgendwo bei ihm ein Pendant zur grossartigen Deutung der Sixtinischen Kapelle im Sinne einer symbolisch-zyklischen Darstellung «der Theokratie oder des Waltens der Religion als Ahne und Königin der Menschheit» finden lassen, in welchem das Gesamtwerk Shakespeares umgekehrt als ein alle Gegensätze polar zusammenfassendes Panorama des eigentlich Menschlich-Natürlichen ausgelegt wäre, an dessen Grenzen die immer wieder unberechenbar einwirkenden übernatürlichen und übermenschlichen Kräfte ihren Wohnsitz haben. Eine derartige Gesamtdeutung finden wir auch gewissermassen in Cunninghams Schilderung des geplanten Shakespeare-Freskenzyklus, aber *nur* dort. Wie Cunningham zu dieser Schilderung gekommen ist und wieviel daran von Füssli, wieviel von Cunninghams eigener Phantasie herrührt, wissen wir nicht. Cunningham muss Füssli in dessen letzten Lebensjahren persönlich gekannt haben; es ist uns aber weder durch ihn selbst noch durch irgendeinen Anderen das Geringste über diese anzunehmende Bekanntschaft überliefert worden. Er ist viel begabter als Füsslis offizieller Biograph, Knowles, und wenn er auch seine Quellen fast nie angibt und manche Tatsache nachweislich verkehrt darstellt, so macht sein Leben Füsslis doch im grossen und ganzen einen leidlich zuverlässigen Eindruck. Seine Schilderung des geplanten Shakespeare-Zyklus geht vermutlich auf mündliche Mitteilungen zurück, die er aber ziemlich sicher bei der Wiedergabe frei ausgestaltet haben dürfte, was ihm, nach allem, was wir sonst über ihn wissen, durchaus zuzutrauen ist. Die Shakespeare-Auffassung, um die es sich hier handelt, geht auch unverkennbar, wie das meiste Wertvolle in der englischen und auch in der deutschen Shakespeare-Kritik jener Generationen, auf Samuel Johnsons nie genug zu preisende «Vorrede» vom Jahre 1763 zurück, die Füssli nachweislich sehr gut kannte.

Angesichts der Katastrophe der ähnlich angelegten «Milton-Galerie»⁶ (1790—1800) ist es nicht zu bedauern, dass Füssli nie dazu kam, den erträumten Shakespeare-Zyklus durchzuführen. Rein technisch war er den riesigen Formaten, nach denen seine Seele eiferte, und die hier besonders erforderlich gewesen wären, nicht gewachsen. Nur im Entwerfen war er ganz und gar genial. Das Beste, was er schafft, sind rasch hingeworfene Zeichnungen mässigen Formats, und je weiter er sich im Ausmass und in der Ausführung von diesen kraftvollen ersten Entwürfen

entfernt, um so kläglicher versagt meistens sein Können. Seine unzähligen Shakespeare-Zeichnungen und -Gemälde sind gewissermassen alle als Fragmente des grossen, nie durchgeführten und undurchführbaren Zyklus anzusehen, der uns also keineswegs restlos verloren gegangen ist.

Was Füsslis Shakespeareschen Künstlertraum gründlich vereitelte, gerade indem es ihn pfuscherhaft verwirklichte, war Boydells «Shakespeare-Galerie» (1786—1801), die zum Teil von Füssli selber angeregt worden sein soll. Es befriedigte ihn schon, als einer der Hauptbeteiligten zu dieser «Galerie» acht grosse Gemälde und ein kleineres beisteuern zu dürfen. 1793 bis 1794 kam Boydells Nachahmer Woodmason hinzu, der auch in seine Shakespeare-Galerie vier Bilder Füsslis aufnahm. Das Missliche an diesen Unternehmungen war für Füssli nicht nur, dass sie den Markt mit Shakespeare-Gemälden überschwemmten, sondern vor allem, dass sie ihn zu Zusammenarbeit mit anderen verurteilten. Wie wenig ihm dies behagen konnte, erhellt aus seinem 137. Aphorismus: «Das Genie kennt keine Mitarbeiterschaft. Alle Mitarbeiterschaft ist der Dichtung und Kunst schädlich. Einer muss die Herrschaft für sich haben.» An den riesenformatigen, ausschliesslich von seiner eigenen Hand durchgeführten Shakespeare-Zyklus war unter den Umständen nicht mehr zu denken. Darauf bezieht sich das Briefwort Roscoes vom 24. Mai 1799: «Ich habe manchmal bedauert, dass Ihr Plan, eine Serie von Gemälden zu Shakespeare zu malen, vereitelt wurde.»⁷ Die missglückte Milton-Galerie war als Ersatz für diesen Plan gedacht. 1803 ging Füssli einen Vertrag mit Alexander Chalmers ein, je eine Zeichnung zum Nachstechen zu den 37 Stücken Shakespeares zu machen. Darüber berichtet Cunningham:

Er hatte sich durch ein Angebot von 250 Pfund dazu bewegen lassen, die Zeichnungen zu einer grossen Shakespeare-Ausgabe zu machen. Von diesem Abfall sprach er nie ohne Bedauern und Verachtung; er betrachtete Aufträge als schädlich für die Kunst und meinte, sie ver scheuchten viel von der Inspiration, die bei der Erschaffung echt genialischer Werke gefühlt werden müsste oder sollte.⁸

Immerhin, diese Bilder zu Chalmers' Shakespeare-Ausgabe vom Jahre 1805 kommen wenigstens theoretisch der Idee eines ein-

heitlichen Zyklus näher als alles andere, was Füssli auf diesem Gebiet geschaffen hat. Er musste dabei Bilder zu elf Stücken machen, mit denen er sich sonst nie befasste, darunter *Titus Andronicus* und *Perikles*, deren Echtheit er bestritt.

Füssli äussert sich über Shakespeare stets nur nebenbei, in anderen Zusammenhängen und oft in Fussnoten, um irgendeinen Punkt seines eigentlichen Themas, sei es Rousseau oder die bildende Kunst, durch Vergleiche oder Beispiele zu erläutern und weiterzuführen. Stellt man diese obiter dicta zusammen, so ergibt sich, dass er sich für fast keines der Probleme interessiert, die im Mittelpunkt der Shakespeare-Kritik seiner Zeit stehen. Er sagt nichts über Shakespeares Vorstösse gegen die Aristotelischen Regeln, nichts zu der Frage, ob er ein reines Naturgenie oder ein bewusst überlegender Künstler war; ob man bei ihm vom «Schicksal» im antiken oder in sonst einem Sinn sprechen darf; oder worin seine etwaige Botschaft, seine weltanschauliche Weisheit bestehe. Dabei hat er sich wenigstens in früheren Jahren eingehend mit dem zeitgenössischen Shakespeare-Schrifttum beschäftigt, allerdings um charakteristischerweise fast ausschliesslich das ausdrücklich anzuführen, was er schonungslos verdammen konnte, wie etwa, wenn er 1766 schreibt: «Ich wünschte, Wieland möchte von seiner schwäbischen Flamme verzehrt worden sein, ehe er Shakespeare mit unheiliger Hand antastete».⁹ Wir kommen nicht auf den Gedanken, Wieland, Rowe¹⁰, Murphy¹¹ und noch viel weniger Voltaire¹² gegen Füsslis Rügen zu verteidigen. Es ist weniger erfreulich, dass er in den Bemerkungen nur spöttisch auf eine der schwächeren Stellen in Johnsons Vorrede hinweist¹³, der er doch soviel verdankt. Die eine zentrale Frage der zeitgenössischen Shakespeare-Kritik, zu der er einmal kurz aber aufschlussreich Stellung nimmt, ist die nach der relativen Bedeutung der dramatischen Handlung und der Menschendarstellung. 1804 bezeichnet er es als ein Merkmal der Kunst Shakespeares wie auch derjenigen Raffaels und Sophokles, dass sie

das Hauptinteresse auf die *Charaktere* verlegt und die *Handlung* zu blossen Situationen gestaltet, um diese vorzuführen; jene (die Charaktere) sind der Zweck, diese (die Handlung) ist das Mittel . . . sie (die Charaktere) sind der leuchtende Gegenstand, auf den die Handlung hinweist.¹⁴

In einigen Aeusserungen Füsslis über Shakespeare wie über seine anderen Künstlerhelden geht es um eine etwas rhetorisch heraufbeschworene Vorstellung absoluter, amorpher Grösse. Er sei einer, dessen «Kothurn oder Sokkus» uns «Ohr oder Seite erschüttert». ¹⁵ «Die drei ersten Akte des Hamlet und das zweite Buch des Verlorenen Paradieses seien die höchsten Flüge des menschlichen Geistes.» ¹⁶ Oder: «Stände man vor der Wahl zwischen dem Macbeth allein einerseits und den Werken aller Dichter von Dryden und Pope an anderseits, so müsste man ihn erhalten, auch wenn alle übrigen dafür geopfert werden sollten.» ¹⁷ Wenn Füssli bei seinen häufigen Gegenüberstellungen des dämonischen und des harmonischen Künstlertyps, wie er sie vor allem durch Michelangelo und Raffael vertreten sah, sich mit der heiklen Frage einlässt, welchem von beiden Shakespeare zuzuordnen wäre, kommt sein Urteil ins Schwanken. Im 215. Aphorismus hebt er das Harmonische an Shakespeare hervor: «Die Dinge kamen zu Raffael und Shakespeare; Michelangelo und Milton kamen zu den Dingen». Im 214. Aphorismus dagegen wird das Dämonische an Shakespeare betont: «Shakespeare verhält sich zu Sophokles wie die unablässigen Blitze einer Gewitternacht zum Tageslicht.» Dass Füssli auf die Dauer mehr vom Geist Michelangelos als Raffaels in Shakespeare erblickte, geht aus seinen eigenen Shakespeare-Bildern und aus dem Freskenplan hervor.

Füssli war unter den ersten, die sich von dem althergebrachten, auch von Lessing noch vertretenen Glauben an die moralische Zweckdienlichkeit der Kunst befreiten. Mit neunzehn Jahren konnte er noch ganz im Sinne der Tradition sagen: «Hat die Komödie keinen Nutzen?» ¹⁸ Bis 1765 hatte er sich aber schon zu einer freieren Ansicht aufgeschwungen:

es ist weder in Homer, Virgil noch Milton, wo wir die Moral, Politik und Religion zu lernen haben. Vergnüge die Imagination, male die Menschen, wie sie sind, und die Götter, wie du kannst, scheint das allgemeinste epische Gesetz zu sein. ¹⁹

1767, in den Bemerkungen über Rousseau, wird diese freiere Ansicht ausdrücklich auf das Drama erweitert:

Ich habe es hier auf die Grundsätze jener abgesehen, welche die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrach-

ten . . . In der Tat kann das eindrucksvollste Stück ohne irgendeine erbauliche Tendenz geschrieben werden; halte dem Leben den Spiegel vor, Sorge dafür, dass recht viel geschieht, zeichne Charaktere, und dein Stück ist gut.²⁰

Merkwürdigerweise aber stellt sich Füssli in seiner einzigen ausführlichen Erörterung Shakespeares in der gleichen Schrift doch wieder auf den überwundenen Standpunkt jener, «welche die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachten». Diese Rückständigkeit wird jedoch dadurch aufgewogen, dass er hier, wie allerdings schon 1711 Addison vor ihm, jenes Fehlen der «poetischen Gerechtigkeit» bei Shakespeare leidenschaftlich verteidigt, an dem die Aufklärung so grossen Anstoss genommen hatte und das auch Johnson und Lessing tief beunruhigte:

Wenn Shakespeare, um das Menschengeschlecht zu unterweisen, die Unschuld und die Tugend ins Unglück stürzt, noch in der ganzen Breite der von ihm aufgedeckten Raserien, 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 (Tate) den Dolch, der sie umbringt, mit einem Gatten und verpantst die Reinheit ihrer töchterlichen Pietät mit Verliebtheit, während ein Anderer (Johnson) 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 (d. h. Murphy), die feierlich wie eine walisische

Geiss, darüber diskutieren, ob Lears Wahnsinn durch seine Abdankung oder durch seiner Töchter Undankbarkeit verursacht wurde? ²¹

Dieser Erguss zählt, trotz dem Ueberrest eines altfränkischen Moralismus, zum Eindruckvollsten, was im 18. Jahrhundert über Shakespeare geschrieben worden ist. Füssli besteht darauf, dass die Tragödie wirklich tragisch zu sein hat, eine Ansicht, gegen die sich auch Lessing stets sträubte. Füssli ordnet die Handlung den Charakteren auch nicht so weit unter, dass er diese als «wirkliche Menschen» aus der gegebenen dramatischen Situation loslöste, anstatt sie, wie es eine angemessene kritisch-ästhetische Einstellung erheischt, und wie es auch Johnson tut, stets in Verbindung mit dieser Situation zu sehen und zu deuten.

Füssli zeigt in seinen Shakespeare-Bildern eine auffallende Vorliebe für das Uebernatürliche: die Feenszenen im Sommernachtstraum, die Hexen im Macbeth und der Geist im Hamlet sind Vorwürfe, auf die er immer wieder zurückkommt. Dieses Thema wird auch verschiedentlich in seinen Schriften berührt, aber ohne dass dabei ein Anhaltspunkt für die oft vertretene Ansicht gegeben wäre, er habe sich selbst für einen Maler oder Shakespeare für einen Dichter des «Irrationalen» gehalten. Er leitet die Phantasie psychologisch von der sinnlich-empirischen Wirklichkeit auf eine fast nüchterne Weise ab und legitimiert sie, wie es Bodmer schon 1741 getan hatte, vor dem Verstand durch Anwendung der Kategorien des «Wirklichen» und des «Möglichen» im Sinne Leibnizens. So schreibt er im 51. Aphorismus bei Erörterung der Frage, «ob es innerhalb der Grenzen der Kunst erlaubt sei, Phantasiewesen zu gestalten»:

Das Genie, angefeuert von der Erfindung, zerreisst den Schleier, der das Wirkliche vom Möglichen trennt, wirft einen Blick ins Dunkel und erhascht im zurückgeworfenen Strahl eine Gestalt, einen Gesichtszug oder eine Farbe.

Was hier unter dem «Möglichen» zu verstehen ist, erläutert Füssli im folgenden Aphorismus am Beispiel Homers, der Achilles' Schlachtross reden lässt. Der zugrunde liegende Gedanke ist, die Welt *hätte so geschaffen sein können*, dass Tiere reden oder auch, dass es Feen, Hexen und Gespenster gäbe. Die Einbildungskraft verfährt im Grunde nicht anders bei der Her-

aufbeschwörung übernatürlicher, übermenschlicher als bei der natürlicher und menschlicher Wesenheiten und Begebenheiten:

Das, was die Griechen *Phantasias*, die Römer *visiones* nannten, könnten wir als ‚unwillkürliche Vorstellungen‘, die Wiederbelebung von verknüpften Ideen umschreiben ... 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 Schicksalswestern 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.²²

Es ist bei Füssli keine Spur eines inneren Streits zwischen den Rationalen und dem Irrationalen zu erkennen, die sich in seinem Denken recht gut miteinander zu vertragen scheinen. Er beansprucht nur eine hypothetische, symbolische, keine metaphysisch-absolute Gültigkeit für das über die Sinnenwelt Hinausweisende. «Sie wissen, dass ich den Aberglauben hasse»²³, sagte er einmal, als von Gespenstern die Rede war.

Die meisten Shakespeare-Bilder Füsslis zeichnen sich unter anderem durch ihren völlig unrealistischen, unhistorischen Charakter aus. Der Hintergrund ist kaum angedeutet, Licht und Schatten sind in wenigen, breiten, schroff kontrastierenden Massen verteilt, die Muskulatur ist stark betont, die Kleidung, soweit es sie überhaupt gibt, ist meist nur summarisch angedeutet und scheint keinem bestimmten Zeitalter anzugehören. Ähnliches gilt aber auch für seine Bilder zu anderen Dichtern der verschiedensten Epochen. Statt die Welten der Bibel, der Antike, des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit ausein-

anderzuhalten und ihnen jeweils einen eigenen Charakter zu verleihen, gleicht Füssli sie nach Möglichkeit aneinander an, wobei seine von der spätantiken Plastik und von Michelangelo herrührende stilisierende Ueberbetonung des Anatomischen den Gesamteindruck gleichmässig bestimmt. Es besteht bei ihm kein wesentlicher Unterschied zwischen den Umarmungen von Adam und Eva, Amor und Psyche, Siegfried und Kriemhild, Paolo und Francesca, Romeo und Julia, Huon und Amanda. Alle spielen sich in der gleichen eigentümlich enthistorisierten mythischen Welt ab. Bei einigen Zeichnungen Füsslis sind die Spezialisten noch immer im Zweifel, ob es sich um ein Motiv aus Shakespeare, Homer, dem Nibelungenlied oder sonst woher handelt. Es hat z. B. lange gedauert, bis man erkannte, dass die hier (Abb. 2) abgebildete schwungvolle Federzeichnung aus dem Jahre 1815 *Edgar auf den von Kent und dem Narren gestützten Lear im Sturm zueilend* darstellt.²⁴ Welch intensive, quasi-expressionistische Wirkungen Füssli durch seine eigentümlich vereinfachende Technik erzielen konnte, veranschaulicht die Zeichnung zur Grabesszene in Hamlet (Abb. 3).

Füssli war durchaus imstande, realistisch zu komponieren; wenn es darauf ankam, hat er es auch in den vor-römischen Jahren fast immer und sogar in späteren Jahren gelegentlich getan. Ein Beispiel dafür ist das Aquarell vom Jahre 1766, «Ich hab die Tat getan» (Abb. 4), das Garrick und Mrs. Pritchard, der damaligen Theatergepflogenheit gemäss im Kostüm des 18. Jahrhunderts, als Macbeth und Lady Macbeth darstellt. Etwa um 1804 muss Füssli eine frei umgearbeitete, vereinfachte aber noch immer für seine Verhältnisse ziemlich realistische, das Kostüm leicht historisierende neue Fassung dieses Bildes hergestellt haben, die dann als Vorlage für Heaths 1807 in Stockdales Shakespeare-Ausgabe aufgenommenen Stich diente (Abb. 5). Soviel Realismus kommt aber nur ausnahmsweise, als widerstrebendes Zugeständnis an den Geschmack des Publikums vor. Wie er arbeitet, wenn er sich nur nach dem eigenen Herzen zu richten braucht, zeigt die Zeichnung zur gleichen Szene des Macbeth vom Juli 1774, «Gib mir die Dolche» (Abb. 6). Die Kleidung der Lady ist hier zu einer vagen klassizistischen Drapierung geworden, die Macbeths ist fast restlos verschwunden, Haltung und Gebärden beider sind von einer äussersten manieristischen Expressivität. Auch bei Buchhändleraufträgen konnte

Füssli nicht immer auf seine Eigenart verzichten. Folgende Bemerkungen Cunninghams beziehen sich auf das Bild zu ‚Wie es euch gefällt‘ in der Chalmerschen Ausgabe:

Die Forderung der Naturtreue und das Barbarische der Kleidung waren ihm ständig im Wege und er machte bei seinen Versuchen, den Fesseln des Kostüms zu entrinnen, sehr seltsame Kapriolen. Orlando im Walde ist ein schlagendes Beispiel: seine Haltung, wie er für den schwachtenden Gefährten Speise verlangt, ist lächerlich extravagant und sein Gewand sitzt so straff, dass er, wenn die Borte seiner Beinkleider sich nicht abhobe, in einem Lande zu wohnen schiene, das keine Zivilisation und keine Schneider kennt.²⁵

Füssli hat selber das Prinzip, das seinem antirealistisch-enthistorisierenden Verfahren zugrunde liegt, mit aller Deutlichkeit formuliert: «Wer für alle Menschen und alle Zeiten schreibt, soll allen Menschen und allen Zeiten verständlich sein.»²⁶ Und wiederum:

Michelangelo erschien und empfand bald, dass der Bewerber um wahren Ruhm seine Werke nicht auf die schlaffen Gestalten einer entarteten, durch Klima, Landschaft, Bildung, Gesetze und Gesellschaft verderbten Rasse, nicht auf die vergänglichen Verfeinerungen der Mode oder landestümlicher Gesinnung gründen darf, die über den eigenen Kreis und das eigene Jahrhundert hinaus der übrigen Menschheit unverständlich sind; sondern sie den ewigen Formen der Natur und jenen allgemeinen Gefühlen der Menschheit aufpfropfen müsste, die keine Zeit verwischen, keine Gesellschaftsordnung tilgen kann.²⁷

Füssli hat gründliche historische Studien getrieben und sich überhaupt sehr für die Geschichte interessiert, konnte ihr jedoch als solcher keinen ästhetisch-visionären Reiz abgewinnen. Beim Kunstgenuss sah er grundsätzlich von allem historisch Bedingten als von einem bedauerlichen Bodensatz des Unvollkommenen ab, und das hiess gerade bei Shakespeare von sehr vielem absehen. Die Geschichte musste für ihn erst gleichsam enthistorisiert sein, um kunstfähig zu werden. Es schwebte ihm eine zeitlose, undifferenziert heroische, ideale Welt vor, in der alle

grosse Kunst unterschiedslos beheimatet wäre. Dabei erscheinen freilich in seiner eigenen Welt der Kunst neben den langbeinigen, muskulösen, antikisierenden Männern öfters irgendwie perverse Frauengestalten mit übertriebenen Turmfrisuren und in Gewändern, welche die damalige Mode fetischistisch travestieren: einige der Feen in seinen Bildern zum Sommernachtstraum sind solche Gestalten, ferner auch sogar Hero, Ursula und Beatrice in ‚Viel Lärm um Nichts‘. Das Erotische wird bei ihm leicht schwül, seine Unholde und Kobolde lassen an Ungeheuerlichkeit nichts zu wünschen übrig. Wir haben es hier zwar mit einer zeitlosen, enthistorisierten, heroischen, aber auch mit einer entschieden skurrilen Traumwelt zu tun, die uns durch ganz andere Eigenschaften als «die ewigen Formen der Natur» oder «die allgemeinen Gefühle der Menschheit» so stark anspricht.

Füssli war lebenslänglich ein leidenschaftlicher Theaterbesucher, besonders wenn Shakespeare gegeben wurde, und schöpfte gelegentlich, wenigstens in der Jugend, Inspiration für seine Kunst aus solchen Erlebnissen, wie das Bild von Garrick als Macbeth bezeugt. Meistens aber sah er bei seinen Shakespeare-Visionen von der Bühne, wie von allem zeitlich Bedingten ab. Die gültigste literarische Gattung war für ihn nicht das Drama, sondern das Heldengedicht, von dem er auch alle übrigen entwicklungsmässig ableitete. Seine ideale Welt der Kunst ist daher bei allem theoretischen Anspruch auf Zeitlosigkeit weitgehend eine Homerisch-epische, antikisierende Welt. Ja, er gibt uns vielfach weniger Darstellungen von Shakespeares Stücken, so wie Shakespeare sie tatsächlich schrieb, als wie sie nach seiner Auffassung ausgefallen wären, wenn Homer sie geschrieben hätte. Es besteht kaum ein Unterschied zwischen seinem Hamlet und seinem Achilles. Der Geist, aus dem er die Welt Shakespeares derjenigen Homers angleicht, offenbart sich, wenn er von den alten Griechen sagt:

Ihre Dämonen und unsere Geister, der Schatten des Patroklos und das Gespenst im Hamlet, ihre Najaden, Nymphen und Oreaden und unsere Sylphen, Gnomen und Feen, ihre Furien und unsere Hexen unterscheiden sich weniger im Wesen als in örtlichen, zeitlichen und gesellschaftlichen Abstufungen; sie haben ihren gemeinsamen Ursprung in der Phantasie, die mit Hilfe legendärer Tradition und der uns eingefleischten Neugier, das Unsichtbare zu er-

gründen, die von der Natur gegebenen Erscheinungen bearbeitet.²⁸

Füssli hätte also nicht begriffen, warum es Goethe drängte, seiner nordischen Walpurgisnacht eine Klassische Walpurgisnacht gegenüberzustellen.

Füssli hat Shakespeare zwar masslos und doch nicht vorbehaltlos bewundert. Er vergleicht ihn mit Rembrandt, von dem er sagt:

Ausser Shakespeare hat niemand so viele überragende Vortrefflichkeiten mit so vielen Fehlern, die in jedem anderen unverzeihlich wären, vereinigt — und uns mit ihnen ausgesöhnt.²⁹

Diese «Fehler» Shakespeares wären alle dem barbarischen Geschmack seiner Zeit und Umwelt zur Last zu legen, nach dem er sich leider viel zu oft gerichtet habe, statt sich einzig und allein auf das eigene Genie und das eigene unmittelbare Erleben zu verlassen:

Shakespeare weinte, bebt 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.³⁰

Zum Abgeschmackten, Grotesken und Abstossenden bei Shakespeare zählen solche bloss von der damaligen Mode diktierten Werke wie Venus und Adonis und seine «frostigen Sonette», an denen ihm ungereimterweise mehr zu liegen scheint als an Hamlet und Othello³¹; die psychologisch unmöglichen Monologe, in denen Richard III. und Jago sich der eigenen Schurkerei bewusst rühmen³²; solche Entgleisungen ins Entsetzliche wie «der schnöde Gallert», den Cornwall aus Glosters blutenden Augenhöhlen herausstösst³³; und natürlich auch seine Wortspiele³⁴ — also lauter typisch elisabethanische Erscheinungen, wie Füssli gut wusste. Ein besonderer Fall, auf den er dreimal zu sprechen kommt, ist die Hexenkesselszene im Macbeth.

Alle Ausmalung winziger Einzelheiten droht, den Schrecken zu vernichten . . . Der Katalog der Ingredienzien des Hexenkessels im Macbeth zerstört den Schrecken, den das

geheimnisvolle Dunkel aussernatürlicher Mächte mit sich führt.³⁵

Diese Ueberlegung war der Ausgangspunkt von Füsslis eigener mehrmals ausgeführter Darstellung der gleichen Szene (Abb. 7), von der er sagt:

Ich war bemüht, das, was in der Dichtung fehlt, zu ergänzen. Abgesehen von der allgemeinen Anordnung meines Bildes, die in der Komposition ganz und gar dreieckig ist (und das Dreieck ist eine mystische Figur), habe ich versucht, einen riesigen Kopf zu zeigen, der aus dem Abgrund hinaufsteigt, und dieser Kopf ist das Ebenbild von Macbeth selbst. 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?³⁶

Dies ist nicht der einzige Fall, in dem Füssli bemüht ist, das was in Shakespeares Dichtung fehlt, zu ergänzen. Die meisten seiner antikisierenden Shakespeare-Bilder sind zugleich eine Huldigung an Shakespeare und eine Korrektur an ihm, weil er doch nicht wie Homer dichtet. Zur Verteidigung Füsslis ist zu sagen, dass niemand damals willens oder fähig war, Shakespeares Werk, so wie es nun einmal ist, von den ihm immanenten, grossenteils spezifisch elisabethanischen Gesetzen aus zu begreifen und gelten zu lassen. Füsslis Wille, Shakespeare zu antikisieren, ist im Grunde um nichts vertrackter als der Wille so vieler seiner jüngeren Zeitgenossen, zumal der deutschen Romantiker, ihn zu modernisieren. Ueber begrenztere Einzelfragen der Shakespeare-Deutung bringt er viele wertvolle Einsichten, besonders in den Aphorismen. Zum Beispiel: «Das Beben Hamlets kann nicht in gemeine Angst ausarten»³⁷; «der Höcker und der gelähmte Arm Richards III. werden bei Shakespeare zu Kunstmitteln des Schreckens und der Ueberredung».³⁸ Er macht sich ein geistreiches Wort Johnsons über Menenius im Coriolan zu eigen, ohne allerdings Johnson dabei mit Namen zu nennen:

Man hat es Shakespeare nachgesehen, dass er im römischen Senat das suchte, wovon er wusste, dass es in keinem Senat fehlt — einen Hanswurst.³⁹

Ausgezeichnet ist seine Rechtfertigung der manchmal platt-rationalistisch beanstandeten Unwahrscheinlichkeit der Handlungsvoraussetzungen in einigen der grossen Tragödien:

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. ⁴⁰

Der Sommernachtstraum ist die einzige Komödie Shakespeares, in deren Geist Füssli ganz und gar einzudringen vermochte. In seinen Bildern zu diesem Stück gelingt ihm wie sonst nirgends das Liebliche. Darüber stellt er sich selber ein anonymes Zeugnis aus:

Die sanfte und einschmeichelnde Schönheit, die spielerischen Reize, die hier ausgebreitet sind, wären ohne nähere Ueberlegung kaum zu gewärtigen von dem kühnen Pinsel, der doch ständig darauf zu spannen scheint, bis an die äussersten Grenzen der Natur vorzudringen. ⁴¹

Am wichtigsten waren ihm die drei grossen Tragödien, Macbeth, Hamlet und Lear, vor allem aber Macbeth, das einzige Stück Shakespeares, auf das er in seinen Gedichten anspielt:

Entsext von dir, begeistert des Thaness Weib
Die zage Hand des Gatten zu Duncans Mord;
Nachtwandlerin, von dir begleitet,
Rauschet sie durch die erschrockne Halle.
(Ode an die Hölle) ⁴²

Von Othello hat Füssli weniger zu sagen. Dafür sind ihm sämtliche Königsdramen, auch der frühe Heinrich VI. und der weniger gelungene König Johann und Heinrich VIII. von hervorragender Bedeutung. Angesichts seiner Neigung, Shakespeare zu antikisieren, ist es überraschend, dass er sich so wenig für die Römerdramen zu interessieren scheint und gerade auf Antonius und Cleopatra, das ihm besonders hätte zusagen müssen, überhaupt nicht eingeht.

Von allen Werken Füsslis ausser der Nachtmahr fanden die Shakespeare-Bilder, dank der auch im Ausland emsig vertriebenen Boydellschen Stiche, die grösste Verbreitung. In den Schau-

fenstern der Kunsthändler ausgestellt, rief der Stich von Hamlet mit dem Geist eine aufgeregte Menschenmenge in Wien⁴³ zusammen, schreckte dagegen in Philadelphia den jungen Maler Leslie weg, der aber bis zuletzt «jenes unvergleichliche Gespenst noch immer mit etwas von der Ehrfurcht betrachtete, die es ihm damals eingeflösst hatte.»⁴⁴ Als das betreffende Gemälde 1789 in London zum erstenmal ausgestellt wurde, fühlte sich ein «angesehener Metaphysiker»⁴⁵ so sehr von dem Gespenst verfolgt, dass er «Gott erhalte mich!» ausrief. Auf eins von Füsslis Macbeth-Gemälden reagierte Horace Walpole⁴⁶ mit dem einen Wort «Exekrabel!», auf ein anderes Gainsborough mit der Bemerkung, er möchte nicht in einem Einspänner davor geraten.⁴⁷ Goethe, der Füssli früher sehr bewundert hatte, sagte 1800 abwägend zu den Boydell-Stichen: «Von Füssli, wie von jedem genialen Manieristen, kann man sagen, dass er sich selbst parodierte. Fast in allen übrigen Blättern zur Shakespeare-Galerie [sind] Komposition und Behandlung völlig motiv- und charakterlos.»⁴⁸ Zwei führende Romantiker fühlten sich von Füsslis Shakespeare-Auffassung, die ihrer eigenen so sehr zuwiderlief, stark abgestossen. Nach dem Engländer Coleridge zeugte das Gemälde zur Hexenkesselszene im Macbeth nur von Füsslis «kraftstrotzender Impotenz»; eine der Hexen sehe so aus, «als ob sie einen Gestank röche».⁴⁹ Sehr ausführlich und scharf hat sich der Deutsche Tieck über den Stich zu Lear geäußert:

Unter allen Nachahmern des grossen Michelangelo gehört Füssli vielleicht zu den schlechtesten. Wenige Kunstwerke gewähren dem Auge einen so widrigen Anblick. Alle Körper sind hier auf eine unnatürliche Art gespannt, alle Muskeln ohne Not in Tätigkeit gesetzt . . . Lear spricht hier den Fluch über Cordelien in der höchsten Wut aus; auch keine Spur von dem schwachen, kindischen Greis, wie ihn der Dichter zeichnet; er ist hier ein Riese . . . Cordelia, die der Dichter so weich und liebenswürdig schildert, ist unter der ganzen Versammlung das gemeinste Geschöpf. Man kommt fast auf den Argwohn, der Maler habe diese Szene gemalt, ohne weiter mit dem Stücke bekannt zu sein.⁵⁰

Füssli gab den Stechern die Schuld an allen ungünstigen Urteilen über seine Bilder: man habe seine Linienführung vergrößert und das Beste an einer Zeichnung gehe sowieso in einem Kup-

ferstich verloren. Dem abzuhelpen hat Blake 1790 zwei interessante Versuche gemacht, möglichst viel vom Charakter Füsslicher Zeichnungen im Kupferstich wiederzugeben. Eins dieser durchaus gelungenen, aber nie in den Handel gekommenen Blätter, zu Timon von Athen, wird hier abgebildet (Abb. 8).

Wie Füssli von früher Jugend an mit Shakespeare lebte, so ist er auch mit Shakespeare gestorben. Das letzte Bild, an dem der 84jährige ein paar Tage vor dem Tode arbeitete, war eine Szene aus dem König Johann.⁵¹ Mit einem Hamlet-Wort verabschiedete er sich von Knowles: «Mein Freund, ich bewege mich schnell auf jenes Land zu, von dess' Bezirk kein Wanderer zurückkehrt.»⁵² Shakespeare spiegelt sich in jedem ihm begegnenden Geist anders, im Geist Füsslis auf eine zwar etwas absonderliche, doch sehr imposante Art. Er war auf seine Weise, wie Herder sagte, «Shakespeares Jünger mit jedem Strich der Feder».⁵³

Eudo C. Mason

Anmerkungen

Zwei Arbeiten, denen der Verfasser manche wertvolle Einsicht und Anregung verdankt, seien hier genannt:

Ursula Ditchburn-Bosch: J. H. Füsslis Kunstlehre und ihre Auswirkung auf seine Shakespeare-Interpretation, Zürich 1960.

Gert Schiff: J. H. Füssli, Ein Sommernachtstraum, Stuttgart 1961.

Zu den Kurztiteln in den Anmerkungen:

Füsslis Briefe werden nach W. Muschg: Heinrich Füssli, Briefe, Basel 1942 angeführt (*Muschg*).

Füsslis Bemerkungen über Rousseau werden nach der Uebersetzung des Verfassers angeführt, Remarks on the Writings and Conduct of J. J. Rousseau, Zürich 1962 (*Bemerkungen*).

Füsslis Aphorismen über die Kunst werden nach des Verfassers Uebersetzung angeführt, Aphorismen über die Kunst, Basel 1944 (*Aphorismen*).

Füsslis Vorlesungen über die Kunst und seine Geschichte der Kunst in Italien werden nach Knowles' Life and Writings of Henry Fuseli, London 1831 angeführt (*Knowles II/III*).

Verstreute Schriften Füsslis und verstreute Berichte über ihn werden nach des Verfassers Mind of Henry Fuseli, London 1950 angeführt (*Mason*).

Knowles Füssli-Biographie wird nach dessen Life and Writings (vgl. oben) angeführt (*Knowles I*).

Cunninghams Füssli-Biographie wird nach British Painters, Vol. II, London 1830, angeführt (*Cunningham*).

Faringtons Diary (London 1922 ff., London) wird mit dem betreffenden Datum angeführt (*Farington*).

LITERATUR

- ¹ Nüscheler, Leben des Malers Heinrich Fuessli, nach der Handschrift in der Zentralbibliothek, Zürich.
- ² Analytical Review, Mai 1791.
- ³ Cunningham 275.
- ⁴ Mason 136.
- ⁵ Cunningham 291.
- ⁶ Vgl. Gert Schiff, J. H. Füsslis Milton-Galerie, Zürich 1963.
- ⁷ Knowles I. 199.
- ⁸ Cunningham 308.
- ⁹ Muschg 123.
- ¹⁰ Aphorismen § 87.
- ¹¹ Bemerkungen 133; unten S. 7.
- ¹² Bemerkungen 120 u. 151.
- ¹³ Bemerkungen 133; unten S. 6.
- ¹⁴ Knowles II 196.
- ¹⁵ Muschg 110.
- ¹⁶ Knowles I. 358.
- ¹⁷ Farington 26. März 1804.
- ¹⁸ Muschg 53.
- ¹⁹ Muschg 112.
- ²⁰ Bemerkungen 135.
- ²¹ Bemerkungen 133.
- ²² Knowles II. 143/145.
- ²³ Knowles I. 373.
- ²⁴ Vgl. Schiff, Zeichnungen von J. H. Füssli, Zürich 1959, S. 56—57.
- ²⁵ Cunningham 308.
- ²⁶ Muschg 177.
- ²⁷ Knowles III. 218.
- ²⁸ Knowles II. 140; vgl. Aphorismus § 39.
- ²⁹ Knowles II. 122.
- ³⁰ Aphorismus § 200.
- ³¹ Aphorismus § 19.
- ³² Aphorismus § 90.
- ³³ Aphorismus § 87.
- ³⁴ Aphorismus § 126.
- ³⁵ Knowles II. 140; vgl. Aphorismus § 58.
- ³⁶ Knowles I. 189—190.
- ³⁷ Aphorismus § 98.
- ³⁸ Aphorismus § 168.
- ³⁹ Aphorismus § 122.
- ⁴⁰ Aphorismus § 27.
- ⁴¹ Mason 289.
- ⁴² Unveröffentlichte Gedichte J. H. Füsslis, herausgegeben von E. C. Mason, Zürich 1951, S. 73.
- ⁴³ Knowles I. 229.
- ⁴⁴ Charles R. Leslie, Autobiographical Recollections, London 1860, Vol. I, p. 37.

- ⁴⁵ Cunningham 292.
- ⁴⁶ Mason 70.
- ⁴⁷ Farington 15. Febr. 1804.
- ⁴⁸ Goethe, Tagebücher, 2. Mai 1800.
- ⁴⁹ Crabb Robinson, *On Books and their Writers*, London 1938, I. 35.
- ⁵⁰ Tieck, *Bibliothek der schönen Wissenschaften*, 1793.
- ⁵¹ Knowles I. 412.
- ⁵² Knowles I. 339.
- ⁵³ Herder an Hamann, 14. Nov. 1774; Mason 70.

Der Verfasser bedankt sich bestens bei der Verwaltung des British Museum und des Kunsthausees Zürich für die freundliche Genehmigung, die hier gebrachten Shakespeare-Zeichnungen Füßlis abzubilden, und beim Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, das die Photographien für Tafel 1 zur Verfügung stellte.

