

Johann Heinrich Füssli als Dichter

Autor(en): **Guthke, Karl S.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **52 (1972-1973)**

Heft 6

PDF erstellt am: **30.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162764>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

qui compteront sur le plan politique que l'interprétation qui en sera donnée et l'image qu'on se fera de l'Europe.

Il s'agirait de rappeler que cet accord n'est que la consécration d'une situation acquise, qu'il ne signifie ni une entrée dans «l'Europe» politique ni même l'annonce d'une entrée prochaine, pas plus d'ailleurs qu'il ne doit être interprété comme un refus. Il importe de le faire accepter sans en dramatiser la portée comme un nouvel arrangement que le temps nous amène à conclure avec nos voisins, comme une adaptation de nos relations économiques à une transformation des structures économiques et sociales. Mais il importe, plus encore, d'une part de souligner tout d'abord que cet accord, qui respecte notre identité nationale, n'a été acquis que parce que nous avons nous-mêmes accompli les efforts nécessaires pour maintenir notre santé politique et notre équilibre intérieur, et de faire converger, d'autre part, l'attention et la capacité politique des citoyens vers la scène suisse, de manière à les amener à consentir les sacrifices inévitables qu'impose la modernisation de notre infrastructure.

Exposé présenté au Comité central de la Nouvelle Société Helvétique le 13 mai 1972 à Berne.

KARL S. GUTHKE

Johann Heinrich Füssli als Dichter

«Goethe – und Füssli – vortrefflich zusammengepaart», schreibt Johann Kaspar Lavater am 4. Februar 1774 an Herder. Dass der Physiognomiker seinen Zürcher Jugendfreund hier mit keinem geringeren als Goethe auf eine Stufe stellt, überrascht nicht: konnten die Zeitgenossen doch gar nicht hoch genug greifen, wenn es darum ging, den Unvergleichlichen zu beschreiben. Überraschend ist hingegen der Nachgedanke: dennoch seien die beiden «so sehr wie möglich verschieden», nämlich «Goethe – mehr Mensch – dieser mehr Poet». Denn als Poeten kennen wir Johann Heinrich Füssli ja gerade nicht, vielmehr als Maler, Grafiker und Illustrator, allenfalls noch als Kunsthistoriker, der er in späten Jahren, unter dem Namen Henry Fuseli, geworden ist. Und den Zeitgenossen wird es ähnlich gegangen sein. Zwar wussten einige von ihnen von diesem oder jenem

Gedicht, das der junge Füssli geschrieben oder auch in obskuren Zeitschriften veröffentlicht hatte. Nichtsdestoweniger verband und verbindet sich jedoch mit dem Namen Füssli die Vorstellung von der kühnen Phantastik seiner Bildkunst, die er mit proteisch fruchtbarer Erfindungsgabe bis ins hohe Alter ununterbrochen geschaffen hat und mit einem Erfolg, der gelegentlich – man denkt vor allem an die mancherlei Fassungen des «Nachtmahr» – einer Sensation gleichkam. *Diesen* Füssli hat selbst Lavater im Auge, wenn er ihn seinen Weimarer Freunden brieflich vorzustellen versucht: «Füssli in Rom ist eine der grössten Imaginationen. Er ist in allem Extrem – immer Original; Shakespeares Maler – nichts als Engländer und Zürcher, Poet und Maler. [...] Einmal send' ich Dir seine originale Briefe – Windsturm und Ungewitter. – Reynolds weissagt ihn zum grösster Maler seiner Zeit. Er verachtet alles. Er hat mich, der erste, mit Klopstock bekannt gemacht. Sein Witz ist gränzenlos. Er handelt wenig, ohne Bleistift und Pinsel – aber wenn er handelt, so muss er hundert Schritte Raum haben, sonst würd' er alles zertreten. Alle Griechischen, Lateinischen, Italiänischen und Englischen Poeten hat er verschlungen. Sein Blick ist Blitz, sein Wort ein Wetter – sein Scherz Tod und seine Rache Hölle. In der Nähe ist er nicht zu ertragen. Er kann nicht *einen* gemeinen Odem schöpfen.» (An Herder, 4. November 1773.)

Als Maler aber, und zumal in seinen bekanntesten Gemälden und Grafiken, tendiert Füssli stark zum Dichterischen. (Möglich, dass die Kennzeichnung als «Poet» auch darauf anspielt.) Der bildende Künstler lässt sich gern von der Literatur anregen; nicht nur den Dramen Shakespeares – «Shakespeares Maler» hiess es in Lavaters poetischem Steckbrief –, auch den Epen Homers, Miltons, Dantes und Bodmers, auch Wielands «Oberon» und dem Nibelungenlied hat er seine Motive entnommen, die meisten dieser Werke in ganzen Bildserien illustriert. Das Urteil eines Kunstkritikers, das Füsslis Vater einmal brieflich zitiert, trifft ins Schwarze: «Füssli ist eines der grössten Genies für die Composition, dessen Feuer durch die fleissige Lesung der Alten und der englischen Poeten unterhalten wird¹.» Sogar seinen bildkünstlerischen Originalschöpfungen haftet der Zug zum episch-dramatischen Dichten in Farben und Linien an, wie selbst ein Laie unter den zeitgenössischen Bewunderern und Sammlern, Herzog Karl August von Sachsen-Weimar, schon gespürt hat: Füssli sei, schreibt er, «der einzige jetzt lebende Mahler, der erfinden und dichten kann»². Solche Beobachtungen scheinen auf eine Doppelbegabung zu deuten, die es uns nun, wenn wir die Dinge genau betrachten, schon eher selbstverständlich statt überraschend vorkommen lässt, dass der «grösste Maler seiner Zeit» sich auch auf dem Gebiet der Dichtung versucht hat. Das ist tatsächlich geschehen, und nicht etwa nur in der Jugendzeit, wie man lange geglaubt hat³, sondern noch bis

weit über das sechzigste Lebensjahr hinaus. Füsslis Briefe – sie gehören zu dem Originellsten, was in der schreibfreudigen Geniezeit in diesem Genre geleistet wurde; bewundert und bestaunt machten sie im Goethe-Herder-Kreis die Runde – Füsslis Briefe gehen gelegentlich in Verse über; manche davon mögen Fetzen aus vollendeten Poesien gewesen sein, andere werden noch viele Jahre später in Gedichte übernommen. Doch Füssli belässt seine Lyrik keineswegs in der privaten oder doch halb-privaten Zwiellichtexistenz der brieflichen Mitteilung, jedenfalls die ausgeführtere nicht. Denn der Mensch, über dessen genialisch hohe Selbsteinschätzung die grotesksten Anekdoten im Umlauf waren, der, «in allem Extrem», einem Freund ins Stammbuch schrieb, er wolle keine Strohütte, sondern: nicht etwa einen Palast, wie der traditionelle Topos es geboten hätte, sondern gleich eine Pyramide errichten⁴, dieser Feuerkopf, dem die Korrespondenten nie rasch und günstig genug auf die übersandten Verse schreiben können, verstand seine Dichtungen nicht etwa als Gelegenheitswerke, die mit Nonchalance zu behandeln wären. Im Gegenteil, er nahm sie ernst und wichtig. In einer anonymen biographischen Skizze, die der «Monthly Mirror» im Januar 1801 brachte und die nicht ohne Füsslis weitgehende Mitarbeit zustande gekommen sein kann, liest man entsprechend von seiner «higher excellence in the rare powers of LYRIC POETRY» (S. 9). Solche Selbsteinschätzung drängt ans Licht der Öffentlichkeit. Noch nicht zwanzig Jahre alt, lässt Füssli daher schon seine ersten Oden in den Zürcher «Freymüthigen Nachrichten» des Jahres 1760 drucken, und in den Folgejahren schickt er des öfteren Oden an seine Freunde, besonders Lavater und Bodmer, mit der Bitte, sie in Zeitschriften unterzubringen. So erscheinen von den sechziger Jahren bis 1780, hier und da verstreut, allerhand Gedichte; und schon um die Mitte der sechziger Jahre denkt der Autor daran, eine Sammelausgabe seiner «Oden» herauszubringen⁵, zu der es jedoch nie gekommen ist. Aufgegeben hat Füssli den Gedanken allerdings sein ganzes Leben lang nicht. Über die Jahre hin hat er immer wieder Abschriften von seinen Gedichten hergestellt, wieder und wieder an ihnen gefeilt, sie neu entworfen, vermehrt und gesammelt. Die lyrischen Manuskripte des Nachlasses, die erst 1951, allerdings quasi privat, herausgegeben wurden, waren grossenteils als Druckvorlagen gedacht, wenn der Autor auch in die Reinschriften noch wiederholt besernd und ändernd eingegriffen hat und so schliesslich ein Konvolut von Texten hinterlassen hat, die wohl nur zum kleineren Teil als endgültig abgeschlossen gelten können. So schmal der Band auch gewesen wäre, der aus dieser nie ganz aufgegebenen dichterischen Tätigkeit hätte hervorgehen können: er wäre ein Lebenswerk gewesen, das Werk des langen und bewegten Lebens eines bis zum Exzentrischen originellen Geistes.

Begonnen hatte es im Jahre 1741 in Zürich, wo Füssli am 6. Februar

als Sohn des Malers und Kunsthistorikers, auch Mitbesitzers der Orell-Gessnerschen Buchhandlung Hans Kaspar Füssli, geboren wurde. Der Vater gehörte zu dem Dichter- und Gelehrtenkreis um Bodmer; und diese Verbindung erbt sich auf den Sohn fort, der so schon früh mit allen den Tendenzen auf dem Gebiet der Literatur und Literaturkritik in Berührung kommt, die sich als zukunftsfruchtig erweisen und bewähren sollten. In diesem Kreis lernt er nicht nur in erstaunlichem Umfang die europäische Literatur der Antike wie auch der Nach-Antike kennen, namentlich Homer, Sappho und Horaz, auch Dante, Shakespeare und Milton, die damals noch durchaus nicht zu den geistigen Beständen der Allgemeinbildung zählten und denen Füssli lebenslang seine Bewunderung bewahrt hat. Er versucht sich in der intensiv literarischen Atmosphäre Zürichs auch selbst in der Dichtung: als Übersetzer von «Macbeth» zunächst, gegen Ende der fünfziger Jahre, also noch Jahre vor dem Beginn des geniezeitlichen Shakespeare-Kults; dann auch mit selbständigen, zwar noch von Klopstock, dem Vorbild dieses Kreises, inspirierten Oden von vorwiegend teutonischem Stoff und Pathos. (Seine Versuche auf dem Gebiet der Tragödie sind nicht erhalten.)

Im Elfenbeinturm spielt sich das Leben dieses Literaten (der nebenbei Theologie studiert) allerdings nicht ab. 1762 unternimmt er es zusammen mit seinen Freunden Lavater und Felix Hess, die notorischen Amtsvergehen des Landvogts Grebel publik zu machen. Gemeinsam verfassen sie ein Pamphlet, «Der ungerechte Landvogt oder Klagen eines Patrioten», das sie in Zürich verbreiten. Das führte zwar dazu, dass Grebel trotz mächtiger Protektion in der Zürcher Regierung lebenslanglich verbannt wurde, aber auch dazu, dass die jugendlichen Idealisten im März 1763 der Sicherheit halber das Land verlassen mussten, nämlich um den Nachstellungen der Verwandten des Verurteilten zu entgehen. Durch Bodmers Vermittlung können sie eine Zeitlang bei dem damals durch seine «Bestimmung des Menschen» (1749) sehr bekannten Theologen Johann Joachim Spalding auf dem Dorf Barth in Pommern zubringen. Schon im Oktober desselben Jahres vertauscht Füssli jedoch die ländliche Einsamkeit mit dem literarischen Getriebe Berlins. Hier ist sein Mentor Bodmers Schüler Johann Georg Sulzer, Professor am Joachimsthaler Gymnasium, der die landflüchtigen Revolutionäre nach Norddeutschland begleitet hatte. Im Einvernehmen mit dem Schweizer Freundeskreis hat dieser Füssli bald darauf dazu ausersehen, sich als literarisch-kultureller Mittelsmann in London niederzulassen: als Vermittler zwischen der von diesem Kreis immer wieder gegen Frankreich ausgespielten englischen Geistigkeit und den gleichgesinnten Bestrebungen auf dem Kontinent. Ende März 1764 trifft Füssli dann, nachdem er vorher Klopstock in Quedlinburg einen Besuch abgestattet hat,

in England ein. Rasch ist er in die literarisch tonangebenden Londoner Kreise eingeführt. Der Weg zur Schriftsteller- und Übersetzer-Existenz wird ihm geebnet. Bald arbeitet er u. a. an einer Geschichte der deutschen Literatur (die 1770 einem Brand im Hause seines Verlegers Joseph Johnson, wo Füssli Wohnung genommen hatte, zum Opfer fiel). In langen Briefen berichtet er nach Zürich über die zeitgenössische englische Literatur, die er jetzt in vollen Zügen aufnimmt, dazu über das Theaterleben der theaterfreudigen Metropole, namentlich auch, ein Jahrzehnt vor Lichtenberg, über Garricks Shakespeare-Darstellungen. Als Reisebegleiter eines jungen Lords lernt er in Paris Rousseau kennen, dem seine Verehrung schon seit längerem gegolten hatte. Im Frühjahr 1767 findet sie in seiner erstaunlich einsichtigen, wenn auch mit sprachlichen Exzessen formulierten Schrift «Remarks on the Writings and Conduct of J. J. Rousseau» ihren überschwenglichen Ausdruck.

Die bildende Kunst war inzwischen nicht vernachlässigt worden. Ja, als Füssli 1768 Gelegenheit findet, einige seiner Zeichnungen dem hochangesehenen Sir Joshua Reynolds zu zeigen, ist dessen Reaktion so begeistert, dass Füssli sich von nun an fast ausschliesslich der bildenden Kunst widmet und bald darauf, im Frühjahr 1770, Reynolds' Rat folgt und zur weiteren Ausbildung nach Italien reist. Bis 1778 hält er sich als Maler in Rom auf. Die Rückreise, im Herbst 1778, führt den mittlerweile Berühmten zum erstenmal seit 1763 wieder in die Vaterstadt Zürich, wo der ehemals Un-erwünschte nun mit Ehren empfangen wird. Allerdings ist das auch die Zeit seiner grössten Enttäuschung: er verliebt sich in Lavaters Nichte Anna Landolt, wird aber von ihrer Familie abgewiesen⁶. Das Gedicht, das den einsamen Gipfel seiner Lyrik darstellt, «Nannas Auge», ist das poetische Zeugnis der zugleich schlichten und starken Leidenschaft dieses sonst so exzentrischen Menschen. Im April 1779 trifft er, nach einem letzten Besuch bei Anna Landolt im schweizerischen Kurort Baden, über Ostende, wo «Nannas Auge» entstanden zu sein scheint, wieder in London ein. An eine Rückkehr ist nun nicht mehr zu denken. Das Exil ist besiegelt; aber es ist ein goldenes Exil. Der Maler und Zeichner Füssli, dem nun noch über vierzig Lebensjahre bevorstehen, steigt im gastlichen Land seiner Wahl zu hohen Ehren auf; er wird Mitglied der Royal Academy, Professor of Painting, Keeper of the Royal Academy; William Blake wird sein Freund und Mitarbeiter. Als er 1825 vierundachtzigjährig stirbt, erweist Grossbritannien Ehre, wem Ehre gebührt: Johann Heinrich Füssli, Henry Fuseli, wird in der St. Pauls-Kathedrale, der Ruhestätte der Grössen des angelsächsischen Geistes, beigesetzt.

Diese Lebensskizze ist zum Verständnis der Lyrik des Malers Füssli erforderlich, und zwar nicht nur, sofern diese gelegentlich prononciert auto-

biographische Züge aufweist. Zunächst würde man aufgrund der Kenntnis dieses Lebens vielleicht erwarten, dass – so wie der Maler sich von der dichterischen Gestaltung inspirieren lässt – der Dichter Füssli vielleicht auch entsprechend eine Affinität zum «Malen» an den Tag lege. Im 18. Jahrhundert ist das ja eine besonders naheliegende Möglichkeit, der selbst Lessings «Laokoon» keineswegs ein Ende bereitet hat. Trotzdem ist das «ut pictura poesis» bei Füssli durchaus nicht eingetreten, im Gegenteil. Sein innigstes Gedicht, das bereits erwähnte «Nannas Auge», ist in dieser Hinsicht – sicher ein einmaliger Fall in der Literaturgeschichte – zugleich das dichtungstheoretisch aufschlussreichste, wenn man aus darstellerischen Gründen einmal so prosaisch sein darf, ein lyrisches Gebilde als Mittel zum – gleich einleuchtenden – Zweck zu gebrauchen. Das «Malen» des Dichters (ein Gemeinplatz im 18. Jahrhundert) kommt in diesen Versen ausdrücklich zur Sprache – und es wird mit der Überlegenheit des seiner selbst bewussten Gefühls als Konvention beiseitegeschoben, die hinter der seelischen Wirklichkeit des Lebens zurückbleibe:

Augen, wie sie Dichter mahlen
sah ich, rang und überwand,
Farb gibt Herzen keine Qualen,
Dichterfarb ist Herzen Tand.
[...]
Aug in dir mahlt ohne Farbe
eine Seele sich, ein Herz[.]

Hinter der Wirklichkeit des Lebens bleibt das poetische «Malen» zurück – zurück auch hinter der Wirklichkeit der Poesie. Denn es ist ein konsequentes Kennzeichen der Lyrik Füsslis, dass sie bei allem Überschwang der erratisch schöpferischen Phantasie und der rhetorisch schwungvollen Gestaltungskraft und trotz oder wegen der stürmisch überstürzten Vielheit der bildlichen Suggestionen im Grunde unanschaulich bleibt. Statt aus einem realistisch orientierten Anschauungswillen schreibt sich ihr Impuls vielmehr aus einem prinzipiell unbildlichen seelisch-geistigen Ausdrucks-
pathos her. «Aber in Farbe wohnt / Des Menschen Seele nicht», wie es in der «[Ersten Ode über die Kunst]» heisst. Damit ist zugleich der literatur- und geistesgeschichtliche Ort dieses Dichtens bezeichnet. Wollte man ihn mit einem Namen bestimmen, so lautete er Klopstock.

Klopstock ist das bewunderte und genau gekannte Vorbild schon des jungen Füssli. Sein Besuch in Quedlinburg im März 1764 war eine Art weltlicher Wallfahrt. «Ich halte ihn noch immer für den Riesen seines Jahrhunderts», schreibt Füssli noch im November 1765 an seinen Freund Salomon Dälliker, «und seinen Oden hat die Unsterblichkeit ihr Siegel

stärker aufgedrückt als allem, was die Alten und Neuen in dieser Art je Meisterstücke genannt haben.» In einem seiner frühesten Gedichte, der 1760 in den Zürcher «Freymüthigen Nachrichten» veröffentlichten «Ode an Meta», hat er sich derart in die Rolle dessen eingelebt, der für den Zürcher Literaten- und Kritikerkreis um Bodmer und Breitinger die grosse Hoffnung der deutschen Literaturgeschichte darstellte, dass man diese (aber nicht nur diese) Verse weithin für Klopstocks eignes Werk hielt. Johann Georg Zimmermann verstieg sich sogar zu der Behauptung, gegen Füsslis Oden seien viele von Klopstock «Wasser» (an Herder, 13. April 1775). Motivisch berühren sich die drei, ebenfalls 1760 in den «Freymüthigen Nachrichten» veröffentlichten Thusnelda-Oden besonders eng mit Klopstocks germanischer Phantasiewelt⁷. Und wenn Füssli auch Klopstock nicht immer die Treue gehalten hat, sich vorübergehend sogar von dem, wie ihm schien, «zum Narre gewordenen»⁸ «Messias»-Dichter abgewandt hat, so hat er doch um die Jahrhundertwende seiner erneuten Bewunderung Ausdruck gegeben, 1792 in der Einführung zum Abdruck seiner Übersetzung aus dem «Messias» in der Juni-Nummer der «Analytical Review» und um 1802 in der Ode «Auf Klopstock». Vor allem aber fällt über den Grossteil seiner Lyrik bis zuletzt der breite Schatten Klopstocks. Ein merkwürdiger Fall von literarischem Emigrantenschicksal: Füssli verharrt als Lyriker genau auf dem Standpunkt, den die deutsche Literatur in dem Augenblick erreicht hat, als er, Anfang der sechziger Jahre, Deutschland und die Schweiz verlässt. Gewiss hat Lavater versucht, ihn auf dem laufenden zu halten, und ihm sogar Hauptwerke der Sturm-und-Drang-Literatur, wie Herders «Älteste Urkunde des Menschengeschlechts» und Goethes «Götz» und «Werther», geschickt (an Herder, 16. November 1774). Aber die zukunfts-trächtige neue Entwicklung, die wir als «Sturm und Drang» bezeichnen, ist spurlos an dem Dichter Füssli vorbeigegangen, oder doch so gut wie spurlos, denn das einzige Gedicht, das uns dieselbe Saite anzuschielen scheint wie die erlebnisunmittelbare Bekenntnislyrik der Genies, namentlich des Sesenheimer Goethe, nämlich «Nannas Auge», ist ja eben nicht zugleich als Einlenken in eine literarische Richtung zu werten, sondern als einmaliger Ausdruck einer einmaligen intensiven Gefühlssituation eines leicht erschütterlichen Gemüts. Auch das zweimal in Füsslis Lyrik vorkommende Wort «Schöpferkraft» hat da nicht viel zu sagen. Füssli hat also insofern durchaus recht, wenn er im November 1765 an Dälliker meldet: «Seitdem ich in England bin, ist die deutsche Literatur für mich gestorben» – und kennzeichnenderweise gleich die bereits zitierten Worte über Klopstock als den «Riesen seines Jahrhunderts» hinzufügt. Ähnlich am 17. April 1765 an Sulzer: «Die deutsche Literatur und ich haben so wenig miteinander zu schaffen, dass ich sogar von Klopstock nichts weiss,

und ungeachtet ich keine Ursache finde zu denken, dass es einen bessern Poeten in diesen Tagen gebe.» Als Dichter lebt er also bis lange nach 1800 weiter aus den Beständen, die mit dem frühen Klopstockerlebnis ein für allemal für ihn gesichert sind. Noch 1820 ist ihm nach Ausweis seiner Briefe nichts von einer Weiterentwicklung der deutschen Literatur über den durch Klopstock bezeichneten Standort bekannt⁹. Das, was wir heute, den Stil der Stürmer und Dränger und der Romantiker zum Massstab nehmend, gern als «das Lyrische» zu bezeichnen pflegen, geht Füssli, von der einen genannten Ausnahme abgesehen, demgemäss völlig ab. Sein Lyrikbegriff ist traditioneller, mehr von der Kategorie «Gestaltung» als «Ausdruck» geprägt. Kein Wunder daher, dass er die Epik Homers, des «Vaters aller Poesie», wie er ihn in einem Brief vom März 1775 an Lavater nennt, für die Urzelle der Lyrik, auch der Dramatik, Rhetorik, Philosophie, hält («Ode an Homer»); kein Wunder auch, dass seine Poetik eigentlich nur Epik und Dramatik zur Kenntnis nimmt, nicht das Lyrische im heutigen, durch den Sturm und Drang begründeten Sinn¹⁰.

Insofern ist also eine eigenartige Diskrepanz zwischen dichterischer und bildkünstlerischer Produktion festzustellen. Denn als Maler und Zeichner fasziniert Füssli, so sehr er auch die Bindung an den Klassizismus nicht verleugnet, ja gerade die junge Generation, die in Deutschland den Sturm und Drang trägt, – während er ihr als Dichter keinen Eindruck macht. Von hier aus mag dann auch verständlich werden, dass seine kunstkritische Position (und seine literaturkritische, soweit davon überhaupt zu sprechen ist) einerseits in überwiegendem Masse «bis zuletzt auf dem ästhetischen Standpunkt der ausgehenden Aufklärung» beharrt¹¹, andererseits jedoch auch «jedesmal, wenn er die Worte <Genie> und <Natur> verwendet, etwas mitschwingt, was deutlich verrät, wie weitgehend er im Grund ein Jünger Rousseaus und Hamanns geblieben ist», nämlich «am Sturm und Drang orientiert». Besonders in seiner Shakespearedeutung ist dieses Sowohl-als-Auch mit Händen zu greifen¹².

In den Gedichten selbst ist dieser Zwiespalt nicht zu beobachten, oder doch nur insofern, als der – den Grossteil des lyrischen Gesamtwerks ausmachenden – reimlosen «Klopstockischen» Lyrik in antikisierendem Versmass nur ein vereinzeltes Erlebnisgedicht gegenübersteht. Die bevorzugte Gattung ist die Ode, die bevorzugte Strophe die alkäische, die nach Klopstock unter allen Odenstrophen die «vollkommenste» ist¹³. Die anderen, seltener vorkommenden antiken Versmassen und Strophenformen sind der Hexameter, die erste und zweite asklepiadeische Strophe und das erste archilochische Distichon, lauter sehr anspruchsvolle antike Form-schemata also. Und dass Füssli die genaue Einhaltung der metrischen Vorschrift, seinem angedeuteten Lyrikbegriff entsprechend, sehr ernst nahm,

ist einem Brief an Lavater vom 2. November 1770 zu entnehmen. «Das gewählte Metrum», schreibt er im Anschluss an eine Kritik der formalen Beschaffenheit einer Ode Lavaters, «sollte nur wesentlichen Schönheiten und nicht der Eile aufgeopfert werden. Ich bin eben kein Silbenknacker, es verdriesset mich aber, dass die zwei oder drei unbeträchtlichen Dinge, die die Gütigkeit meiner Freunde in der Schweiz sich zu publizieren angemasset (die lästerliche Ode an Herrn Bodmer nicht ausgenommen), abscheulich, durch die Sorglosigkeit der Publizierer gegen das Silbenmass, geworden sind. Ich will mich ärger an Euch rächen, wenn ich meine Rasereien selbst bekannt mache (wie ich einst tun mag), als ihr fürchten könnet. Προῆλθε δὲ τὸ μέτρον ἐκ θεοῦ, μέτρῳ τὰ τε οὐράνια καὶ ἐπίγαια κεκοσμηκότος.» («Das Silbenmass aber ging hervor aus Gott, der durch das Silbenmass die Dinge im Himmel und auf Erden geordnet hat.») Als er am 30. Juli 1764 eine seiner Oden an Lavater schickt, mit der Bitte, sie in den Lindauer «Ausführlichen und critischen Nachrichten», einer Zeitschrift des Bodmerkreises drucken zu lassen, «aber correct», schreibt er «zu dessen Beförderung» gleich das Silbenmass der alkäischen Strophe in allen Einzelheiten dazu.

Nicht minder kunstbewusst ist die Diktion dieser formstrengen Lyrik. Füssli hat offenbar seinen Aphorismus beherzigt, demzufolge «Charaktere oder Empfindungen des Alltags in der Poesie» «unzulässig» seien¹⁴, und den sprachlichen Ausdruck dementsprechend auf würdevoller Höhe gehalten. Nur erweist sich diese Höhe rasch als schmaler Grat, von dem leicht in den wolkigen Bombast abzustürzen ist. Besonders in den frühen Oden ist der Dichter Füssli, der sich ja auch als Maler gern im vollen Schwung seiner Phantasie auslebt, dieser Gefahr nicht immer entgangen. Sympathisch wirkt dabei allerdings, dass der Autor diesen Zug zum rhetorischen Überschwang, von dem er sich im Rausch der Inspiration nur allzugern hinreissen lässt, selbstkritisch durchaus erkannt hat. So schreibt er am 6. Dezember 1765 an Lavater: «Es ist immer mein Schicksal gewesen, mein Subjekt in einem idealischen Lichte zu sehen, und Jupiter hat mir zu oft im Zorne die Backen mit Wind gefüllt.» Hamlets berühmte Warnung an die Schauspieler (III, 2) leicht modifizierend, hätte er in seiner kuriosen literarisch-mythologisch angereicherten Schreibweise auch sagen können, er «überklopstocke» Klopstock mit seiner Neigung zum Hyperbolischen, das sich selbst nie genug tun kann. Man lese daraufhin etwa die auch gedanklich verworrene «Ode auf den Portwein» von 1765. Wenn Füssli einmal von William Blake bemerkt hat, dieser sei «damned good to steal from»¹⁵, so hat das offenbar von Klopstock nicht ganz so gegolten. Doch ist natürlich im Auge zu behalten, dass das rhetorische Überhöhen dem Lyriktypus, auf den Füssli eingeschworen ist, an sich nicht fremd ist,

es sich hier also nur um eine Frage des Grades handeln kann und dass ihm in dieser Gattung auch Hervorragendes und Gediegenes gelungen ist wie vor allem die «Ode an seine zurückgelassenen Freunde» von 1765, die «[Klage um Maria]» (ca. 1785–1788) und die Strophen «Auf Klopstock» von etwa 1802.

«Ode» konnte im 18. Jahrhundert noch ein ziemlich allgemeiner und unbestimmter Begriff sein, so viel wie «Gedicht» oder auch «Lied» bedeuten. Wenn Füssli seine Gedichte im einzelnen oder pauschal «Oden» nennt, wie er es immer wieder getan hat, so hat er jedoch jenen genaueren Gattungsbegriff im Sinn, der in der modernen Poetik verbindliche Geltung besitzt. Seine antikisierenden Gedichte selbst treffen denn im allgemeinen auch den dafür kennzeichnenden Modus: die erhabenen Themen und die distanzierende geistige Durchdringung dieser Themen bei aller, oft feierlichen Ergriffenheit des Tons. Gelegentlich neigt Füssli dabei jedoch zu einer gewissen polemischen Schärfe des Stils, die manchmal das Satirische streift. Aus der Kenntnis seiner Persönlichkeit erwartet man das natürlich, hat Füssli doch selbst in seiner Antrittspredigt, 1761 in Zürich, seiner aggressiven Neigung zur Satire ihren Lauf gelassen, als er der Gemeinde polemisch die Frage aus dem Mund nahm, indem er den Text Apostelgeschichte XVII, 18 wählte: «und etliche sagten: Was will doch dieser Schwätzer sagen?» –

Überschaut man die vierzig erhaltenen Gedichte und Gedichtfragmente Füsslis in ihrer Gesamtheit vom Gesichtspunkt der Thematik, so tritt eine gewisse Gruppenbildung ins Blickfeld, die sich mit der chronologischen Reihenfolge (die zwar nicht in jedem Punkt mit absoluter Sicherheit bestimmt werden kann) einigermaßen korrelieren lässt.

Die früheste Gruppe umfasst die vier 1760 in den Zürcher «Frey-müthigen Nachrichten» veröffentlichten Oden: die «Ode an Meta», «Hermann und Thusnelde», «Thusnelde» und «Germanicus und Thusnelda». In ihnen gibt sich der noch nicht zwanzigjährige Theologiestudent als ehrgeiziger Klopstockepigone zu erkennen. Ihre rhetorische Extravaganz hat einem neueren Kritiker das scharfe, aber gerechte Wort in den Mund gelegt, Füssli habe hier seine späteren antikisierenden Oden bereits im vorhinein parodiert¹⁶. In der ersten spricht er sogar in Klopstocks eigener Person, ja selbst in der Rolle des Liebhabers Klopstock, und lässt sich in einer wortreich feierlichen Vision statt Fanny vom Herrn der Heerscharen Meta als Geliebte zubestimmen. Die drei anderen, die «germanischen» Oden, greifen den bardisch-patriotischen Stoff auf, den Klopstock 1752 in seiner Ode «Hermann und Thusnelda» gestaltet hatte. Der Vergleich ist für den Nachahmer tödlich. Am schlagendsten lässt das der Vergleich des Gedichts «Hermann und Thusnelde» mit Klopstocks Text, dem es unverkennbar

nachgebildet ist, zu Tage treten: die fraulich-würdige Germanin travestiert sich zur vaterländisch-blutrünstigen Megäre.

Für sich steht auf den ersten Blick die stellenweise in freie Verse ausschwingende rhythmisch-poetische Prosa, die Füssli 1763 bei der Abreise aus Barth an seinen zurückbleibenden Freund Lavater richtete. Ein Kardinalbeispiel für den pathetisch-empfindsamen Freundschaftskult der Zeit, erheben diese «Klagen» die Freundschaft zum «heiligen Gefühl», dem die dithyrambisch hochstilisierte Sprache entspricht, obwohl realistisches Detail hier und da doch hervorblickt. Der Titel weist auf Youngs «Nachtgedanken» («The Complaint, or Night Thoughts...») als literarischen Orientierungspunkt hin, und als literarisches (und zum Druck bestimmtes) Opus mehr denn als persönlichen Gefühlsausbruch scheint Füssli, nach seinen Briefen zu urteilen, diese Zeilen denn auch aufgefasst zu haben. – Durch das zeittypische Motiv des Freundschaftskultes steht auch die bereits in England (1764) geschriebenen Huldigungs-Ode «An Herrn Bodmern» mit den «Klagen» in Zusammenhang, desgleichen die Treuebeteuerung «An den Probst Pistorius auf Rügen» aus dem Jahre 1765. Und wie in den «Klagen», so ist das Motiv auch in diesen Gedichten wieder rückschauend-elegisch gewendet. Während aber diese beiden Oden im pathetischen Wortschwall des Klopstock noch übertrumpfenden Enthusiasten ersticken (die Ode an Bodmer nennt Füssli selbst einmal brieflich «kindisch», ein anderes Mal sogar «lästerlich»¹⁷), ist die thematisch ebenfalls in diesen Umkreis gehörende «Ode auf seine zurückgelassenen Freunde» (1765) eine Meisterleistung odischer Gestaltung. Mit ihrem kräftig und massvoll durchgestalteten zentralen Bild des Quells, der, zum Strom anschwellend, sich endlich ins Meer ergiesst, weist sie auf die visionäre Kraft der Hymnik des jungen Goethe voraus. Die beiden anderen Huldigungsgedichte aus der Zeit vor der endgültigen Niederlassung in England, die 1774 geschriebenen Zeilen «An Bodmer» und die erste Ode an Lavater, in der er, 1778 in Bellinzona, auf der Rückreise von Italien dem Jugendfreund seinen Besuch in der Zürcher Heimat ankündigt, erreichen die Höhe dieser lyrischen Gestaltung nicht wieder. Wenn sich auch eine gewisse künstlerische Disziplin bemerkbar macht, so vermag sich das Angelernte, Virtuose hier nicht zu verbergen.

Vergebens suchen wir unter den Gedichten dieser Gruppe Verse auf Rousseau, dessen begeisterter Anhänger Füssli vor allem in den sechziger Jahren war, als er seine «Remarks» (1767) über ihn veröffentlichte. Nichtsdestoweniger hat aber sein Rousseauismus gerade in der Lyrik unverkennbare Spuren hinterlassen. Sie häufen sich in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre. Den Anfang macht die «Ode an die Geduld» (1766), die, in der schweren Rüstung barocker Concetti und gelehrt-literarischer Anspie-

lungen daherkommend, mehr im Vorbeigehen die Verfallserscheinungen einer vom Luxus beherrschten Zivilisationswelt berührt. Wir erinnern uns dabei, dass der Same des Rousseauismus bei Füssli auf wohlvorbereiteten Boden gefallen sein muss: die Kulturkritik hat damals in der Schweiz bereits eine stattliche Tradition, deren leuchtendste Namen Muralt und Haller sind. Eigentümlich ist ihr der anti-französische Affekt, verbunden mit der Sorge um die Bewahrung des Vaterlands vor dem Übergreifen der welschen Korruption. Auch dieser Zug lässt sich in Füsslis rousseauistischen Gedichten beobachten, so in dem hexametrischen Gedichtbrief «An Meiss» (ca. 1766/67, an den späteren Landvogt zu Locarno, Hans Ludwig Meiss). Wie ein Alptraum geradezu bedrängt ihn da die Ahnung, dass der Tag nahe sein könne, «wenn der Franken / Mordgeschwader [...] / Über Helvetias Flur sich ergiessen.» Ohne solche nationale Ausmünzung, dafür aber spezieller gegen einzelne Institutionen des öffentlichen Lebens gerichtet, bringt sich der Geist des ersten Rousseauschen «Discours» in der aus der gleichen Zeit stammenden Ode «[Die Gaben Gottes]» zur Geltung, wo die monarchische Regierungskunst, die Wissenschaft und die Kirche gegen das Gewicht der Tugend abgewogen und zu leicht befunden werden. Von der Tugend zum Glück ist es in solchem Denken nur ein kleiner Schritt. So wird auch die Ode «Glück» von 1767, die einer im Luxus befangenen Jagd nach einem sich immer wieder entziehenden Glück das wahre Glück der «Ruhe» entgegenstellt, mit Rousseau in Verbindung zu bringen sein, zumal diese Ruhe eigens durch das Attribut «wünschelos» näher gekennzeichnet wird, wie es dem zivilisationskritischen Denken des «citoyen de Genève» entspricht. Ein später Nachklang der rousseauistischen Schätzung des Natürlichen ist schliesslich noch um 1785 in den Zeilen auf Adelaides Locken zu vernehmen.

Noch zwei weitere Themenkreise, die bei Füssli ebenfalls in die zweite Hälfte der sechziger Jahre zurückreichen, sind vielleicht am einleuchtendsten im Zusammenhang der entscheidenden Begegnung mit den Schriften Rousseaus zu verstehen: die Helvetica und die Exotica, das heisst die patriotische Exillyrik einerseits («Skolion», «Ode an das Vaterland» und die Ode «Schweizerlands Künstler») und die Gedichte, die die Motive der Unterdrückung und Sklaverei in fernen Ländern umkreisen, andererseits («Auf den Chincona», «Der Circassier», «Colombo», und wohl auch das Fragment «Folge der Parze»). Beide Themen klangen ja in den rousseauistischen Gedichten bereits des öfteren an, wie umgekehrt der nicht ausdrücklich gezeichnete Horizont dieser beiden Gedichtgruppen wiederum der Rousseauismus ist. (Die politischen Fragmente «Erde, du zittertest nicht» und «Der Menschen Ernt'», die aus der Zeit um 1800 stammen dürften und auf den Zweiten Koalitionskrieg zu beziehen wären, stellen vielleicht

eine Berührungszone beider Themenkreise dar. Die Themenkreise konvergieren ja: so beruht das «Skolion», griechisch «Trinklied», auf dem Gegensatz von helvetischer Freiheitlichkeit, deren Symbol Wilhelm Tell ist, und fremdländischer Tyrannei, die nur über «Sklavenvolk» herrscht.)

Bemerkenswert sind die eng zusammengehörigen helvetischen Preis-Oden vor allem wegen der speziellen Gegenstände ihres Lobes: nicht nur die althergebrachten Schweizertugenden, sondern auch das «Verdienst» derer, «die der Muse lebten»: Bodmer und Lavater werden in der ersten Ode genannt, Hadlaub und der Naturforscher Konrad Gessner in der zweiten. Bemerkenswert: denn so sehr jene Tugenden im Sinne des Rousseauismus sind, so sehr sind es solche «Verdienste» nicht. Aber so erstaunlich ist das auch wieder nicht, wenn man bedenkt, dass ja Füssli selbst die helvetische Tugend der politischen Tat mit der Pflege der Künste und (schönen) Wissenschaften in Personalunion vereinigte. Nicht umsonst spielt er ja in seinen Gedichten gelegentlich auf die Grebelaffäre an («Ode an das Vaterland», erste Ode «an Lavater»), in der der Dichter und Künstler sich als mannhafter und verantwortungsbewusster Staatsbürger bewährt hatte, wenn ihm das Vaterland dafür auch keinen eindeutigen Dank wusste.

Für seine beste Leistung auf dem Gebiet der Lyrik jedoch hielt Füssli nicht eines derjenigen, die die Tugenden des Vaterlands verherrlichen oder die Missstände der fremden Gewaltherrschaft beklagen, sondern ein Gedicht über die Kunst¹⁸, die bildende Kunst: wo also nicht nur der Maler als Dichter spricht, sondern der Maler als Dichter über die Malerei. Erhalten scheint dieses Gedicht nicht zu sein. Erhalten haben sich vielmehr zwei, jedoch nicht als abgeschlossen zu betrachtende Oden über die Kunst, die inhaltlich diametral voneinander abweichen, also nicht etwa zwei Fassungen ein und desselben Werks sind. Die erste stammt aus der voritalienischen Zeit, ungefähr 1768–70, die zweite aus den ersten Jahren in Rom (1772 bis 1775). Dazwischen liegt Füsslis umwälzendes Erlebnis der Kunst Michelangelos, der er bis an sein Lebensende treu geblieben ist. Hatte er in der ersten Ode über die Kunst noch ganz den Winckelmannschen Standpunkt eingenommen, «stille Majestät und Anmut» auf Kosten der ekstatisch angespannten Manier gepriesen, der implicite auch Michelangelo schuldig sei, so ist die zweite, künstlerisch wertvollere, ein Zeugnis der Abkehr von Winckelmann und der Bekehrung zu Michelangelo als unerreichbarem, inspiratorischem Vorbild. Später, bereits nach England zurückgekehrt (ca. 1783–1785), hat Füssli sich dann noch, wieder die Malerei zum Thema der Dichtung wählend, nach Popes Vorbild an einer Dunciade der Kunst versucht, in der er in klassizistischen englischen Reimpaarversen Zeiterscheinungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst satirisch aufs Korn nimmt.

Solchen Gedichten auf die Kunst stellen sich keine auf die Dichtung zur Seite, die ähnlich programmatisch oder kritisch geartet wären. Allenfalls wäre im Hinblick auf die notorische satirische Ader Füsslis an ein Paar Ausfälle in der zweiten Ode an Lavater (nach 1808) zu denken, wo Ramler, Salomon Gessner und schliesslich auch Lavater selbst mit kritischen Seitenhieben bedacht werden, und im Hinblick auf ästhetische Programmklärungen möglicherweise an die bereits erwähnte Ode auf Homer (nach 1805) als den Vater alles Poetischen. Von grösserem Interesse ist eine speziellere literaturkritische Stellungnahme aus der Spätzeit: die Zeilen «Auf Klopstock – nach Horaz» (1802) – zugleich eins der dichterisch gelungensten Gedichte Füsslis und neben der klassisch gediegenen Trauerode «[Klage um Maria]» das bedeutendste aus der Zeit nach der endgültigen Ansiedlung in England. Diese Ode ist zunächst ein Dokument der verehrenden Rückkehr zum Vorbild von Füsslis Jugendlyrik, dem er in der ersten englischen Zeit, nicht ganz erklärlich, den Rücken gekehrt hatte. Darüber hinaus sind sie ein Zeugnis für die grandiose und zugleich, was ja nicht immer der Fall war, künstlerisch beherrschte Gestaltungskraft des Sechzigjährigen, nun schon fast vierzig Jahre exilierten Füssli, der selbst von den Todesahnungen bewegt gewesen sein mag, die hier, auf Klopstock bezogen, in schlichter Feierlichkeit ergreifend ins Wort gefasst werden.

Bezeichnend ist die Anspielung auf den Nibelungen-Stoff am Schluss der Ode auf Klopstock (wie auch in der späten Ode «Hölle», die in roman-tischer Faszination vom Gegenbild des Himmels antike, christliche und germanische Jenseitsvorstellungen poetisch amalgamisiert). Das Nibelungenlied hat wie den Maler, so auch den Dichter Füssli in der Spätzeit stark angeregt. (Gekannt hat er es allerdings bereits 1769, in Bodmers fragmentarischer Ausgabe von 1757¹⁹). In einem der beiden Nibelungen-gedichte (sie stammen aus dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts) stellt er den Verfasser sogar in die Reihe Homer, Virgil, Dante, Milton, Bodmer.

Diese literarhistorische Genealogie, eingefügt in das Gedicht selbst, weist uns noch auf ein durchgängiges Kennzeichen der Dichtung Füsslis: sie ist, gemäss ihrer betont traditionellen Art, von der die Rede war, selbst von Literatur saturiert. Literatur ist ihr Lebensraum: kaum eine Strophe, in der nicht literarische, mythologische oder philosophische Anspielungen eingeflochten wären, Anspielungen nicht nur auf Antikes, sondern auch auf Autoren wie Dante, Petrarca, Chaucer, Shakespeare, Milton und selbst Zeitgenossen. Nur momentan, in einem entscheidenden Augenblick seines persönlichen Lebens, hat sich Füssli – teilweise – aus diesem Kontext gelöst, nämlich in den Gedichten, die aus dem Rahmen alles bei Füssli Bekannten herausfallen: in den Liebesgedichten an Anna Landolt – der bio-

graphische Hintergrund wurde bereits skizziert –: «An Nannas Lieblings-Reh» und «Nannas Auge», beide aus dem Frühjahr 1779, «die zwei schönsten Gedichte, die wir von ihm besitzen», wie Walter Muschg – vor der Wiederentdeckung der Lyrik des aus England stammenden Nachlasses – gesagt hat (S. 38). Sie gehören, würden wir heute urteilen, gewiss zum Besten, das Füssli geschaffen hat. Sie stehen aber völlig isoliert da im Gesamtwerk, und seit wir die Nachlass-Gedichte kennen, hat sich diese Isolation eher noch verstärkt.

Freilich heisst das nicht, dass die beiden Gedichte gleichartig seien. Im Gegenteil: im ersten, entstanden in Baden, wo Füssli seiner Geliebten im März 1779 einen letzten Besuch abstattete, herrscht noch «das reinste Rokoko»²⁰, noch nicht der Sesenheimer Ton, der in der deutschen Literaturgeschichte Epoche gemacht hat, indem er nicht nur dieses Rokoko, sondern auch den Klopstockton über sich hinausführte. Die Grundvorstellung, das Motiv, ist aus der Anakreontik geläufig. Erinnerung sei zum Beispiel an Hölty's Gedicht «Der Traum» oder an Gleims «Ballade» «Das Lämmchen». Die «Zephire» der zehnten Zeile gehören zum obligatorischen Minimum der Ausstattung einer Rokokolandschaft, und selbst der Name der Geliebten lautet in der (von fremder Hand stammenden) Zürcher Abschrift des Gedichts (höchstwahrscheinlich 1779) noch gut anakreontisch «Psyche», während in dem Abdruck in Joh. Mich. Armbrusters «Poetischem Portefeuille» (St. Gallen 1784) «Nanna» dafür eingetreten ist. Ein anakreontisches Gedicht also, als Unterhaltung gedacht für die nicht eben tief kultivierte Geselligkeit, die das Rokoko liebte, aber doch kein «petit rien», wie die Rokokopoeten ihre Lyrica mit meistens ganz angebrachter Bescheidenheit abzutun pflegten, sondern ein gestaltetes Meisterstück der kleinen Form, das gerade wegen seiner Anspruchslosigkeit, die in den klopstockisierenden Oden nicht ihresgleichen hat, gefällt und erfreut.

Aus der Anakreontik entspringt auch noch das andere, Füsslis berühmtestes Gedicht, «Nannas Auge». Aber ähnlich wie bei manchen Gedichten des jungen Goethe, verwandelt sich dem echten Dichter in günstiger Stunde, in der Betroffenheit durch das persönliche Erleben, das überkommene Gesellschaftsspiel in die unmittelbare lyrische Ausdrucksgebärde. Liedartige, gereimte Strophen, von müheloser Anmut tönen uns entgegen – wie sonst nie bei Füssli, denkwürdig wohl auch ihm selbst, sonst hätte sich nicht noch der Achtzigjährige, über vierzig Jahre nach der ersten Niederschrift, daran erinnern können²¹. Besonders am Anfang des Gedichts mag man in der Topik und Motivik noch den Nachhall des Rokoko empfinden: «Stern am Himmel meiner Triebe», «der Liebe Pfeile»; und selbst in der ersten Hälfte der letzten Strophe dürfte die akkurate Reihe von Paradoxen («malt ohne Farbe», «verwundest ohne Narbe», «heilest

ohne Schmerz») noch aus dem «witzigen» Geist des Rokoko stammen²². Unangefochten aber triumphiert der Ton der geniezeitlichen Lyrik in den Schlussversen mit ihrem einfachen und kräftigen Schwung, in der die Bewegung des Herzens frei und doch in Form sich fassend ausschwingt. Goethe-Klang meinen wir zu vernehmen; und zurückblickend von diesem einsamen und stolzen Höhepunkt der Füsslischen Lyrik, glauben wir gern an die prophetische Wahrheit von Lavaters Wort, das wir an den Anfang stellten: «Goethe – und Füssli – vortrefflich zusammengepaart.»

Der vorstehende Aufsatz erscheint demnächst als Nachwort zu dem Band Johann Heinrich Füssli, Sämtliche Gedichte, in der Reihe «Nobile Turigum», herausgegeben von Martin Bircher, Orell Füssli-Verlag, Zürich.

¹An J. A. F. Balthasar, 20. März 1778, zitiert nach Paul Ganz, «Die Zeichnungen Hans Heinrich Füsslis», Bern und Olten 1947, S. 11. – ²An Merck, 14. Dez. 1783 («Briefe an Johann Heinrich Merck», hg. v. Karl Wagner, Darmstadt 1835, S. 412). In der Theorie ist Füsslis «Einstellung zur bildenden Kunst ausgesprochen literarisch» (Eudo C. Mason in seiner Ausgabe von Füsslis «Aphorismen über die Kunst», Basel 1944, S. 27). – ³Bis zu Eudo C. Masons Herausgabe der «Unveröffentlichten Gedichte von Johann Heinrich Füssli», Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, 1951. Im folgenden als «Mason» zitiert. Bis dahin stützte sich die Kenntnis von Füsslis Lyrik fast ausschliesslich auf die Texte, die Arnold Federmann in seinem Buch «Johann Heinrich Füssli: Dichter und Maler, 1741 bis 1825», Zürich und Leipzig 1927, mitgeteilt hatte. Gedichttitel, die nicht von Füssli selbst stammen, erscheinen in eckigen Klammern. – ⁴[J.] Heinrich Füssli, «Saemmtliche Werke», 1. Heft, Zürich 1807, S. VIII. – ⁵Vgl. Walter Muschgs Ausgabe von Füsslis «Briefen», Basel 1942, S. 105, 128; Federmann S. 132. Füsslis Briefe werden nur mit dem Datum nachgewiesen; sie stehen grösstenteils bei Muschg, einige weitere bei Federmann. – ⁶«Der verfluchte Zürcher Verwandtschaftschlendrian und etwas Gelds» «disputiere» ihm die Geliebte, schreibt Füssli am 16. Juni 1779 an Lavater (Muschg S. 192). – ⁷Füssli scheint besonders in jungen Jah-

ren etwas vom virtuosen Anverwandlungskünstler gehabt zu haben, selbst in der Fremdsprache seiner Wahlheimat: seine «Remarks on Rousseau» hielt man aus stilistischen Gründen zuerst für ein Werk von Lawrence Sterne. Überhaupt wäre hier an seine vielfältige Übersetzer-Tätigkeit zu erinnern, die er übrigens auch Klopstock gewidmet hat: in der «Analytical Review» vom Juni 1792 brachte er eine umfangreiche Übertragung aus dem «Messias» mit einer empfehlenden Einführung. – ⁸An Bodmer, 9. Sept. 1766 (Muschg S. 140). – ⁹Gemeint sind die unveröffentlichten Briefe an Sophia Burdett; vgl. Mason S. 21. – ¹⁰Dazu Ursula Ditchburn-Bosch, «Johann Heinrich Füsslis Kunstlehre und ihre Auswirkung auf seine Shakespeare-Interpretation», Diss. Zürich 1960, S. 30ff. – ¹¹Mason (s. o. Anm. 2) S. 27. Das gleich folgende Zitat ebenda S. 33–34. – ¹²Vgl. Karl S. Guthke, «Johann Heinrich Füssli und Shakespeare», «Neuphilologische Mitteilungen», LVIII (1957), 206–215. – ¹³«Von der Nachahmung des griechischen Silbenmasses im Deutschen», 4. Absatz. – ¹⁴«Aphorismen über die Kunst» (s. o. Anm. 2), S. 60. – ¹⁵Eudo C. Mason, «The Mind of Henry Fuseli», London 1951, S. 43. – ¹⁶Mason S. 22. – ¹⁷Muschg S. 117, 162. – ¹⁸Vgl. Mason S. 39. – ¹⁹Vgl. den Brief an Lavater vom 23. Juni 1769 (Muschg S. 146). – ²⁰Mason S. 29. – ²¹Mason S. 21. – ²²Ernst Beutler, «Johann Heinrich Füssli», Halle 1939, S. 8.