

einem roten Bändchen umschlungene Skizzenmappe handelt. Damit wird dem Porträt keineswegs der gedankliche Hintergrund genommen.

Angesichts solch vielfältiger Erscheinungen wirkt es als eine zu weitgehende Vereinfachung, daß Poussins theoretische Vorstellungen „auf einfache rationale Gedanken“ beschränkt seien und „Unklarheiten vermeiden“.

Die Frage, ob das von der Wissenschaft umrissene Poussinbild schon so abgerundet sei, daß allein auf diesem Grunde seine Gestalt verlebendigt werden kann, wird durch Bialostockis Anthologie unausgesprochen verneint. Sie bietet eine Art Synthese zwischen der alten Heroisierung und den Zügen, die durch neuere Interpretation herausgearbeitet worden sind. Die Gefahr, daß dabei schillernde Aussagen zustande kommen, ist in der gegenwärtigen Situation der Forschung schwer vermeidbar und sollte einem Buche nicht als Mangel angerechnet werden, das mit außerordentlicher Genauigkeit alle Literaturstellen verarbeitend, den kompakten Stoff durch zwei Register aufgliedernd, unterstützt von einem gut gewählten Abbildungsteil dem Leser ein handliches Werkzeug bietet, von allen Seiten in die Probleme poussinscher Kunstanschauung einzudringen, die im Vorwort bei aller Knappheit aufklärend dargelegt werden.

Bei der Übersetzung des polnischen Textes habe ich mich der Hilfe von Fräulein Eva Krull erfreut.

Georg Kauffmann

FREDERIC ANTAL, *Fuseli Studies*. 176 Seiten Text, 64 Bildtafeln. London (Routledge & Kegan Paul) 1956. 35 s.

Nach den umfangreichen Publikationen der letzten Jahre über Füßli (Ganz 1947 und 1949, Powell 1950, Mason 1951) erscheint nun als erste der nachgelassenen Schriften Antals auch ein Buch aus seiner Feder. Die Aktualität des Künstlers erklärt sich aus der Verwandtschaft seiner Kunst mit den irrationalen Strömungen sowohl des 16. wie des 20. Jahrhunderts. Insonderheit lenkt die form- und geistesgeschichtliche Analyse des Manierismus als eigenwertiger Epoche und erster Welle der „Moderne“ den Blick auf das aus ähnlicher Lage erwachsene Werk des Deutschschweizers. Indessen darf man Antal glauben, daß seine Arbeit „has been written not because, but in spite of this present conscious predilection for Fuseli and for mannerism“. Wie kein anderer war der Autor legitimiert, beide Epochen in Bezug zu setzen und die Kunst Füßlis von der jener früheren Periode her zu erhellen. Wir verdanken gerade Antal grundlegende Erkenntnisse über den Manierismus (bes. in den „Kritischen Berichten“ I und II). Nachdem sich das Interesse des Forschers im letzten Jahrzehnt immer stärker dem 18. Jahrhundert zugewendet hatte, mußte er zwangsläufig auf die Persönlichkeit dieses „Expressionisten“ stoßen. Es ist eine Wendung von ähnlicher Folgerichtigkeit, wie sie – in der ersten Phase der Neubewertung des Manierismus – Lily Fröhlich-Bum von dem Buch über Parmigianino (1921) zu einem zweiten über Ingres (1924) vollzogen hat.

Antals Studien hätten „Füßli und der Manierismus“ überschrieben werden können, denn diese Fragestellung bildet das Hauptthema der Arbeit. Sie ist nicht neu, der

Verfasser aber sucht sie systematisch zu beantworten und breitet dazu ein imponierendes Vergleichsmaterial vor uns aus. Ihm kommt seine ungewöhnlich umfassende Kenntnis der Maler und Bildhauer des 16. Jahrhunderts zustatten. Er sieht die „manneristische“ Komponente als die für das gesamte Lebenswerk Füßlis entscheidende an und den „16th-century mannerism“ als die „main source“ seines Stils (149). Schon der Jüngling kopierte – mehr oder weniger frei – vor allem die Schweizer Manieristen: Stimmer, Amann, Ringli, Urs Graf, Manuel Deutsch und den Callot-Nachfolger Rudolf Meyer. In der Themenwahl ist bereits in so früher Zeit eine Vorliebe für makabre, satirische und frivole, für Mord- und Schlachtenszenen festzustellen. Erst in Rom aber fand der Künstler den eigenen „imaginativen“ Stil (30). Michelangelo – nicht mehr wie noch bei Mengs: Raffael – war der überragende Eindruck: „Michelangelo now represented for him the genius par excellence in art, just as Shakespeare did in literature“ (31). Auch diese Erkenntnis ist alt: „Von den neueren Bekennern des Michel Angelo hat keiner mehr Talent gezeigt noch größeren Ruhm erworben als Heinrich Füßli“ (Heinrich Meyer). Wiederum aber erforscht Antal die Abhängigkeit weitaus exakter, als es bisher geschah. Michelangelo bestimmte selbst Füßlis Verhältnis zu Antike und Natur. Denn der Künstler „combined . . . antique figures revealing expressive poses with Michelangelo“ (51). Und es ist „increasingly apparent that almost all Fuseli’s drawings, primarily suggested by effects of nature, came to be seen automatically through Michelangelesque motifs“ (43). In der Reaktion auf diesen Großen offenbart sich auch die eigentliche Verwandtschaft mit den Manieristen: der Künstler veränderte „certain features of his Michelangelism in the direction of mannerism“ (54). So fühlte er sich gerade den am meisten unter dem Einfluß des überragenden Meisters stehenden Manieristen verbunden: Rosso und Bandinelli; den letzteren nannte er später „the greatest sculptor of his time“ (schon Saxl/Wittkower hatten Zeichnungen Bandinellis und Füßlis gegeneinandergestellt: *British Art and the Mediterrean Tradition*. London 1947). Thematisch transformierte Füßli „Michelangelo’s motifs almost as the mannerists had done, in the direction of the bizarre, the wild, the fantastic, the erotic“ (38). Die vielen Nachweise von Entlehnungen und charakteristischen Umbildungen der „Vorfahren Christi“ (Sixtinische Decke) sind besonders überzeugend und lassen die innere Verwandtschaft des Künstlers zu Rosso und Bandinelli vielleicht am deutlichsten werden. Auf der anderen Seite grenzt der Verfasser Füßli von den Manieristen ab: „compared with Rosso’s often extremely subjective compositions, or even more with Bandinelli’s crowded drawings, Fuseli’s appear rational, unified, almost classicist“ (41). Antal richtet sich ausdrücklich gegen deutsche Forscher, wenn er die „antiklassizistischen“ Züge des Malers abzuschwächen sucht: „Fuseli’s fundamental divergence from the mannerists, particularly from the more extreme, irrational, subjective ones, arose largely from the classicist strain in him“ (54). Vor allem wendet sich der Verfasser gegen Ernst Beutlers Vortrag (Halle 1939), der die „unhistorische Interpretation“ verschuldet habe (152); – was ihn aber nicht hindert, Erkenntnisse Beutlers ohne Quellenangabe zu übernehmen (vgl. Antal 103 f. mit Beutler 21 f. und Antal 74 mit Beutler 17). Die

Begründung des Autors für die nicht ganz unrichtige Korrektur ist jedoch wenig einleuchtend, denn wohl niemand leugnet ein gewisses Maß an Klassizismus in Füßli, andererseits fehlen klassizistische Züge auch keinem der Manieristen des 16. Jahrhunderts. Antal selbst sagt von Füßlis römischem Stil: „The dramatic themes and the surprising attitudes are sustained by very abrupt contrasts of light and shade, which have nothing to do with classicism . . .“ (35). Es kommt auf die Interpretierung des Begriffs „klassizistisch“ an und ist in zweiter Linie eine Sache der Dosierung.

Mit der Rückkehr nach England wandelte sich die „manieristische“ Grundlage von Füßlis Stil. „Speaking in terms of Italian art it might be said, if only in a general and simplified way, that Fuseli in his Roman period was more Michelangelesque, and on his return to England with the increasing erotic tendency of his works, more Parmigianesque“ (94). Sehr aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang ein Zitat aus Hazlitts „Notes“ (1825), der angesichts der Madonna in den Uffizien notierte: „There is a Parmigianino here in which one can see the origin of Fuseli's style“ (151). Außer Parmigianino waren es die Meister des mittleren und späten internationalen Manierismus, die sich Füßli nunmehr zu Ahnen wählte: Primaticcio, Salviati, Tibaldi, Bellange, Goltzius und Spranger. Antal kommt zu dem überraschenden Schluß: „ . . . it is possible to follow through Fuseli's own development a line roughly parallel with the evolution of 16th-century mannerism itself“ (99).

Antals Gegenüberstellungen von Arbeiten Füßlis und Werken des Manierismus sind in den meisten Fällen sehr erhellend, in einigen verblüffend; – etwa wenn es ihm nachzuweisen gelang, daß sich der als Vorbild vermutete Stich im Besitz des Künstlers befand (Pl. 45 a/b). Nicht alle Beispiele überzeugen freilich (48 a/b). Andere Gemeinsamkeiten gehen über vage Anklänge nicht hinaus (Pl. 20 u. p. 43, Pl. 41 a/b). Die Rückbeziehung auf die prämanieristische Quattrocento-Gotik, diese bekanntlich ein Lieblingsthema Antals, scheint überbetont (46 ff.): der „Henker“ in Weimar geht nicht auf Signorelli zurück, sondern ist eine Kopie nach dem Scalzo-Fresko des Andrea del Sarto (Pl. 15 a/b). Vor allem bleibt die Unterscheidung von „borrowings“ and „stylistic relationships“ oft ungeklärt und damit die Frage, ob jeweils der Manierismus die „main source“ ist oder ob die Verwandtschaft auf dem ähnlichen Lebens- und Stilgefühl beruht. Gerade die stilistische Ableitung von Hauptwerken wird entweder nicht gegeben (Pl. 28: Rütlichschwur) oder ist unbefriedigend (Pl. 34: Nachtmahr). Es sind – wie Antal nachweist – fast ausschließlich Einzelfiguren oder -motive, die Füßli aufnahm oder unbewußt nachbildete, nicht aber gesamte Kompositionen. „Fuseli very rarely copied or used whole compositions of Michelangelo but usually individual figures or motifs“ (36). Und: „all Fuseli's points of contact with mannerism . . ., wether with Parmigianino, Rosso or Bandinelli, resulting from a common desire for expressiveness, refer only to certain general moods, individual motifs and formal means“ (41). So sind – bei aller Fülle der Beobachtungen – ausführliche Formanalysen einzelner Werke kaum vorgenommen worden. Diese würden wohl bestätigen, daß Füßlis künstlerischer Stil im ganzen

eben einer späteren Zeit angehört. Dem Römischen Skizzenbuch kommt hier eine Schlüsselstellung für das Verständnis des Malers zu. Antal weiß dies: „It is much to be desired that a thorough page-by-page description as well as an art-historical appreciation of the whole album should be undertaken“ (55). Diese wichtige Arbeit ist inzwischen getan und liegt in der Kölner Dissertation von Gert Schiff vor: „Zeichnungen J. H. Füßlis aus seiner römischen Zeit/Mit einem beschreibenden Katalog seines Römischen Albums im Britischen Museum“; sie erscheint 1958 im Druck, und wir dürfen von ihr eine weitere Klärung des Phänomens Füßli erwarten.

Unnötig zu sagen, daß solche Untersuchungen wie die Antals der Originalität Füßlis keinen Abbruch tun. Der Autor hält den Künstler für den „boldest and most original European artist“ seiner Zeit (71). Er sieht natürlich, daß diese Verwandtschaft zum Manierismus kein willkürlicher Rückgriff war, sondern daß ihm ein überpersönlicher, epochaler Stilzwang zugrunde lag. Füßli ist nur der extreme Vertreter einer „manieristischen“ Richtung der Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts: „Fuseli was the genuine exponent of a new style which expressed the feelings of a rather isolated group of sensitive, middle-class intellectuals of those decades throughout Europe, call them, as we may, early romantics or classicists tinged with romanticism“ (67). Ohne jene zentrale Fragestellung aufzugeben, wird daher immer wieder nach dem „social background“ des Künstlers gefragt. In diesen Abschnitten liegt vielleicht das größte Verdienst Antals. Denn die Kunstgeschichte der Goethezeit wurde bisher (übrigens in allen Ländern) allzu sehr aus nationalem Blickwinkel gesehen und höchstens mit der Geistesgeschichte, nicht jedoch der Sozialgeschichte verknüpft. Der Autor stellt den Maler kühn in europäische Zusammenhänge. Wohl kein zweiter hätte für diese Aufgabe so viele Voraussetzungen mitgebracht. Sehr instruktiv, wie Antal die verschiedenen Strömungen der englischen Malerei auseinandersetzt (1, 69, 78 ff.) und für Füßlis Wandlung nach der Rückkehr auf die Insel nicht nur persönliche Gründe aufdeckt, sondern der Frage auch soziologisch nachgeht. Erst dadurch erklärt sich etwa die Bevorzugung des Parmigianino und der spätmanieristischen Hofkünstler. Es war nun ein „small, rather aristocratic circle, cultured and refined, which bought Fuseli's works“ (79); der Maler „was admired by a small wealthy esoteric circle“ (87). „... from the 1790s onwards Fuseli's style, with its decided leaning toward the erotic, in which it was greatly influenced by the new hedonistic 'non-political' times, also bore some marks of being reactionary and related to earlier court art“ (101). Aus dem „once fiery follower of Rousseau“ wurde „now an adorer of elegance“ (83). Aufschlußreich ist auch die durch zeitgenössische Zuschreibungen erwiesene und von Antal interpretierte Tatsache, „that English collectors and artists of the time read more mannerist features into Michelangelo than we are accustomed to do today“ (36). Der Autor sucht die verschiedenen Fäden zu entwirren, die zusammen das Gewebe der Präromantik ergeben: etwa die Vorliebe eines Horace Walpole für Salvator Rosa und Piranesi, die plötzlich in Mode kommen (26), die „expressionist tendencies“ der Schotten um die Brüder Runciman (19), den Platz Abildgards und Girodets (69). Die Beziehungen Füßlis zu Blake und Flaxman, aber auch zu Lawrence, Rom-

ney und Reynolds werden behandelt, das Verhältnis zum jungen Delacroix wird umrissen. Seitenblicke auf den „realistic classicism“ Davids (im Gegensatz zu Füßlis „manierist classicism“) und auf die deutsche Kunst (Runge, die Nazarener) regen zu weiterem Durchdenken der historischen Situation an. Merkwürdig nur, daß Antal in diesem Zusammenhang Caspar David Friedrich nicht berücksichtigt: die von ihm publizierte englische Aquatinta aus der „Gallery of Fashion“ von 1797 erweist doch schlagartig die Herkunft von Friedrichs Bildform (Pl. 51). Daß der Verfasser mehrfach „Fuseli's relatively moderate attitude within the world of ideas of Storm and Stress“ betont (6, 22, 68, 161), richtet sich wiederum gegen die deutsche Forschung. Die schlechthin entscheidende Rolle dieser Bewegung für Persönlichkeit und künstlerischen Stil des Malers können diese mitunter ein wenig sophistisch anmutenden Bemerkungen nicht in Abrede stellen.

Dem Rückblick auf den Manierismus des 16. Jahrhunderts entspricht auch bei Antal ein – allerdings kurzer – Vorblick auf die Kunst des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts, die heute gern als ein neuer „Manierismus“ gedeutet wird. Füßlis geheime Verwandtschaft mit Hodler ist bekanntlich schon von diesem selbst erkannt worden. Die Gegenüberstellung von Füßli und Munch ist wirksam (Pl. 57 a/b); doch kann man sagen, daß Munch „did not often apply his art . . . in his early, most intense period, to 'real' motifs“ (128)? Weniger überzeugend sind die vereinzelt Hinweise auf Daumier, Beardsley, Pascin, Toulouse-Lautrec, Seurat (119 f., 122, 128, Pl. 47b, 52, 62). Die formalen Entsprechungen bedürften einer eigenen, eingehenderen Untersuchung: vielleicht könnte man etwa bei der Darstellung des schnell bewegten Lufttreigens auf dem Albertina-Blatt an Obrists berühmten „Peitschenhieb“ denken (Pl. 46). Was aber bei Antal deutlich wird, ist die gemeinsame Freiheit in der Themenwahl, vor allem die Darstellung menschlicher Gefühle und Triebe wie „Furcht“, „Einsamkeit“, „Schweigen“, oder von Themenkreisen wie der „femme fatale“ usw. (44, 94 f., 139, Pl. 17, 44, 57b). Die Quintessenz von Antals Vergleichen liegt auch hier – wie zu erwarten – in einem soziologischen Urteil: „The social background of Fuseli's art and the one favourable for his revival have had, of course, certain similar features: in the first case the early ideological weakness of the middle class, in the second its decadence“ (152).

Es ist nicht die Aufgabe des Rezensenten, in eine Auseinandersetzung mit Antals Methode einzutreten. Wieviel sich gegen sie sagen ließe: im Falle Füßli hat sie zu neuen wesentlichen Einsichten geführt. Antals Werk ist Fragment geblieben. Es besteht aus sieben Kapiteln sehr unterschiedlicher Länge, fast vierhundert Anmerkungen und sieben Anhängen. Man muß das Buch mehrmals lesen und die Gedankenreihen neu ordnen, um die Fülle des Gesagten recht auswerten zu können. Die Mühe macht sich bezahlt. Antals Studien sind ein wichtiger Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts. Eine weitere nachgelassene Arbeit des Autors über Hogarth wird hoffentlich bald erscheinen und die Fuseli Studies ergänzen.

Unser Widerspruch richtet sich an dieser Stelle gegen einen Punkt: die schwer erträgliche Terminologie. Sie stellt eine wirkliche Zumutung an den Leser dar. Der

durchgängig unsystematische Gebrauch von Begriffen wie Klassizismus, Manierismus, Romantik – als Epochenbezeichnung wie als Kennzeichnung einer zeitlosen Geisteshaltung – ist verwirrend. Füllis geschichtlicher Ort wird auf der einen Seite „between classicism and mannerism“ (54, 707), auf der andern „between classicism and romanticism“ (70, 150) umschrieben. Der Künstler wird nacheinander „neo-mannerist“ (18, 40), „near-classicist“ (47), „early romantic expressionist“ (69) und schlicht „the romantic artist“ (123) genannt. Sein Stil heißt „mannerist classicism“ (72) oder „unrealist classicism“ (151) und „early-romantic style“ (71). „Early romanticism“ wird mit „pre-romanticism“ gleichgesetzt (5), so daß im Gegensatz zu unseren Begriffsbestimmungen von dem „early German romanticism of the 1760s and '70s“ gesprochen werden kann (81). Auch der häufig gebrauchte Terminus „mannerist-baroque“ ist nicht glücklich (8, 10, 11, 13, 19, 30). Bis zu welchem Ausmaß Anteil nicht exakt definierte Begriffe benutzt, davon ein Beispiel aus dem Anfang des sechsten Kapitels. Auf wenigen Seiten drängen sich hier folgende Charakterisierungen zusammen: „Fuseli's novel, partially irrational mannerist-classicist idiom“ (132), sein „early realistically picturesque romantic history painting“ (134 f.), das „expressionist-mannerist element in romantic or for that matter classicist art“ (135), die „realist-romantic features“ des Spätwerkes (132), die „toward an imaginative realism“ führen (137), und in den späten Zeichnungen „a kind of realistic, monumental, frequently tranquil expressionism, sometimes with a more romantic bias, sometimes with a more classicist tendency“ (138).

Klaus Lankheit

PETER NATHAN, *Friedrich Wasmann. Sein Leben und sein Werk*. F. Bruckmann, München (1954). 163 S., 126 Taf. 8 Farbtaf.

GERT VON DER OSTEN, *Lovis Corinth*. F. Bruckmann, München (1955). 191 S. 10 Taf.

Recht verspätet seien zwei Monographien deutscher Maler des 19. Jahrhunderts angezeigt, die trotz der zeitgeschichtlichen Verschiedenheit ihrer Themen und ihrer Darstellungsweisen nebeneinander gestellt werden dürfen, weil beide exemplarischen Charakter haben, vorbildliche Beispiele für diese besondere Buchgattung.

Peter Nathans Aufgabe scheint auf den ersten Blick die leichtere zu sein. In einer der reizvollsten Selbstdarstellungen liegt Wasmanns Leben seit langem vor, es braucht nur nacherzählt zu werden. Es ehrt den Verfasser, daß es ohne den Ehrgeiz geschieht, es dem Künstler gleichzutun und ohne viel Aufhebens historische Gegebenheiten, soweit sie heute faßbarer geworden oder nachzutragen sind, eingearbeitet werden. Auch scheut er sich nicht, die Grenzen (die „fehlende geistige Durchdringung des Erlebten und Geschauten“, etwa im Vergleich zu Ludwig Richters Lebenserinnerungen) anzumerken. Nachdenkenswert ist der Hinweis auf die noch unerfüllte „literarhistorische und geistesgeschichtliche Aufgabe“, die Aufzeichnungen der deutschen Romantiker „wissenschaftlich zu sichten und zu gliedern“.

Weit größere Schwierigkeiten machte die möglichst lückenlose Erfassung der Werke, die weithin in Privatbesitz verstreut sind. Der Oeuvre-Katalog ist äußerst