

sich erneut um das Porträt kümmern müssen. Bei dem sehr qualitätvollen Männerbildnis der Johnson Collection (Kat. Nr. 43) versteht man Brückers Schwanken; das Frauenporträt Kat. Nr. 42 gibt, auch wenn man Übermalungen annimmt, keinen Hinweis auf den persönlichen Stil Fabers.

Bleibt zu erwähnen, daß Brücker ein seltenes Interesse an Fragen der Bilderhaltung bekundet, daß er den Wappenbildern der Tafelrückseiten ein eigenes Kapitel widmet und die Einsicht in die verwandtschaftlichen Beziehungen der dargestellten Patrizier durch Stammtafeln erleichtert. Der vortreffliche Katalog läßt an Ausführlichkeit nichts zu wünschen übrig. Es sei erlaubt, hier ein paar Angaben nachzutragen:

Kat. Nr. 9, Ausstellung „German Art 1400 bis 1800“, Manchester 1961, Kat. Nr. 94.

Kat. Nr. 11, Ausstellung „Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts“, Zürich 1934, Kat. Nr. 72; Lindenholz, 48 x 33,5 cm; damals in Schweizer Privatbesitz.

Kat. Nr. 16, Abbildung Pantheon V, 1930, S. 243.

Kat. Nr. 03, 04, Ausstellung Sammlung Heinz Kisters, Nürnberg 1963, Kat. Nr. 31, 32.

Kat. Nr. 06, Sigrid Flamand-Christensen, Die männliche Kleidung in der süddeutschen Renaissance, Berlin 1934, S. 31, Anm. 1, und Ausstellung „Albrecht Altdorfer und sein Kreis“, München 1938, bei Nr. 682 (E. Buchner).

Kurt Löcher

GERT SCHIFF, *Johann Heinrich Füsslis Milton-Galerie* (Schriften des Schweiz. Inst. für Kunstwiss. Zürich Nr. 5). Zürich/Stuttgart (Fretz & Wasmuth) 1963, 175 S., 64 Abb.

Der Verfasser, der als bester Kenner Johann Heinrich Füsslis gelten darf und seit mehr als sechs Jahren im Auftrag des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft am Oeuvrekatalog des Meisters arbeitet, hat schon früher eine Reihe von Teilergebnissen seiner Forschungen vorgelegt. Eine der dringendsten Aufgaben war zunächst die Ausscheidung falscher Zuschreibungen. In der Rezension von Antals „Fuseli Studies“ (Zs. f. Kunstgesch. 23/1960) und letztthin in dem Aufsatz über den Maler Theodor Matthias von Holst (Burl. Mag. CV/1963) sind Schiffs wichtigste Erkenntnisse mitgeteilt. Noch schwieriger und umfangreicher war die ikonographische Deutung der von Füssli bevorzugten Bildinhalte. Wiederum in der genannten Rezension und vor allem im Katalog der Züricher Ausstellung von Zeichnungen des Künstlers (1959) sind zahlreiche Blätter neu- oder umgetauft worden. Hierzu gehört vor allem die große Albertina-Zeichnung mit dem „Traum des Schäfers“, die der Verfasser im Gegensatz zu Werner Hofmann als ein Vorwurf aus Miltons *Paradise Lost* identifizierte.

Die neue Veröffentlichung Schiffs ist ganz dem Themenkreis dieses englischen Dichters und damit dem Hauptwerk Füsslis gewidmet. Dieses bestand in einem während der Jahre 1790 – 1800 geschaffenen, 47 Gemälde umfassenden Zyklus zu Miltons Dichtungen. Bereits sechs Jahre nach dem Tode des Künstlers konnte dessen Testamentvollstrecker und frühester Biograph John Knowles nur noch 25 davon lokalisieren. Vollends Arnold Federmann, der 1927 die erste neuere Monographie schrieb, mußte die Folge – mit Ausnahme von zwei Bildern im Kunsthause Zürich – als verschollen ansprechen. Erst in allerjüngster Zeit, als man die rund 80 Briefe Füsslis an den Freund

und Mäzen William Roscoe, die grundlegende Schriftquelle auch für dieses Werk, einer intensiven wissenschaftlichen Auswertung unterzog, erfuhr die Erforschung der Milton-Galerie einen neuen Impuls (David Irwin in: *Burl. Mag.* CI/1959; Hugh Macandrew in: *Liverpool Bull.* 8/1959 – 60). Besonders der letztgenannten Untersuchung verdankt Schiff wertvolle Anhaltspunkte für die Identifizierung weiterer Stücke der Serie.

Freilich haben erst des Verfassers umfassende Sachkenntnis, selbständiges Zurückgehen auf die Quellen, Spürsinn und ermüdliche Ausdauer das nun vorliegende, überraschend reiche Ergebnis ermöglicht. 14 Originale konnten – zumeist in verborgenem Privatbesitz diesseits und jenseits des Atlantik – aufgefunden werden. 15 weitere Gemälde wurden in Zweitfassungen, Stichen, Vorzeichnungen oder Kopien ermittelt. So bleiben nur noch 18 Bilder übrig, von denen weder Original noch Reproduktion oder andere Spuren geblieben sind; es ist aber zu hoffen, daß gerade Schiffs Publikation das eine oder andere ans Licht zu ziehen hilft.

Die Auffindung und Katalogisierung der einzelnen Gemälde dient dem Verfasser jedoch nur als Vorarbeit für eine detaillierte Geschichte jenes wahrhaft gigantisch anmutenden Unternehmens des Künstlers. Und so behandelt Schiff im ersten Hauptteil seines Buches die an Rückschlägen reiche Entstehung des Werkes. In Anknüpfung an die offenbar schon von ihm angeregte, von dem Verleger Boydell finanzierte und von mehreren Malern ausgeführte Shakespeare-Galerie hatte Füßli den Plan eronnen, nach Milton „eine Folge von Gemälden... zur Ausstellung bestimmt“ zu schaffen. Nach zehn Jahren mühevoller Arbeit in äußerst angespannter wirtschaftlicher Lage war das Vorhaben beendet. Aber die zweimalige Ausstellung der zum Teil riesigen Formate in einem von Christie gemieteten Saal führte nicht zu der erwarteten Resonanz des breiten Publikums. „Verkennung des Zeitgeschmacks – oder Verkennung seiner künstlerischen Möglichkeiten? – hatten ihn verleitet, zuviel auf eine Karte zu setzen.“

Der zweite Abschnitt ist Füßlis Interpretation des Verlorenen Paradieses gewidmet. Er verrät ein ungewöhnliches Maß an Kenntnissen der geistesgeschichtlichen Situation um 1800. Dem Dichter des englischen 17. Jahrhunderts wie dem Maler zur Zeit der Französischen Revolution – das hat Schiff erkannt – eignete „das gemeinsame Ausgangserlebnis: Eine Erhebung, die ins Arge umschlägt und deren gute Kräfte zerschellen“. Miltons Verlorenes Paradies und Füßlis Bilderzyklus sind jeweils Produkt einer historischen Krise. Füßli konnte nicht umhin, zwischen der Lebens Epoche des Dichters und seiner eigenen Parallelen zu sehen, wie dies auch andere Zeitgenossen taten. Der Nachweis einer Aktualität Miltons in der Entstehungszeit des Zyklus ist sehr wesentlich. Besonders die zentrale Gestalt Satans besaß „symbolische Zündkraft“. Den Jakobinern war sie vorbildliches, den Royalisten abschreckendes Beispiel revolutionärer Gesinnung. Die enthusiastische Anziehung, die Satan als Repräsentant der schöpferischen Imagination auf den Freund Blake ausübte, vermochte Füßli aus einem tiefen Pessimismus heraus jedoch nicht zu teilen. Darin unterscheidet er sich – so darf ich hinzufügen – aber auch von der späteren Verklärung durch Baudelaire, der in seinen *Journaux Intimes* bekennt, „daß der vollkommenste männliche Schönheitstypus der Miltonsche Satan ist“.

Der dritte Teil des Bandes untersucht die erhaltenen Werke im einzelnen. Dabei behält der Verfasser stets drei negative Prämissen im Auge: „ein Maler, dem die handwerklichen Voraussetzungen für die Schaffung eines so umfangreichen Zyklus fehlen, unternimmt dies in einer Zeit, die für Malerei dieser Art weder stilistische Übereinkünfte noch geschmackliche Empfänglichkeit bereithält, und wählt dazu noch Stoffe, die sich in vielen Fällen durch ihren allegorischen, Gedankliches in dichterisch andeutende, nicht aber sinnlich voll ausgestaltete Bilder übersetzenden Charakter weitgehend der Verbildlichung entziehen. Um Füssli gerecht zu werden, darf man darum kaum weitergehen, als an jedem seiner Entwürfe untersuchen, wie weit er darin mit den Mitteln seines Stils dem gewählten Vorwurf gerecht wird, und dies von Fall zu Fall durch Vergleiche mit Darstellungen der gleichen Themen bei anderen Milton-Illustratoren erhärten.“

Diese Methode, die sich so enge Grenzen setzt, führt gleichwohl zu einer Herausarbeitung der Leistung des Malers, wie wir sie uns nicht klarer und umfassender wünschen können. Die Milton-Ikonographie vor Füssli bot dem Künstler kaum Anhaltspunkte. Hogarth hatte – über die graphischen Illustrationen zu den Werken hinausgehend – die Stoffwelt Miltons in die Historienmalerei eingeführt. Aber bezeichnenderweise war es der Schotte Alexander Runciman (1736 – 1875), der die erste Darstellung aus dem Verlorenen Paradies in romantischem Geist entworfen hat. Dennoch war für fast alle Szenen die Lösung neu zu suchen, und Füssli nahm die Anregungen, woher sie nur immer kamen. Die Fülle der exakten Nachweise von Ableitungen Füsslis, die der Verfasser gibt, ist imponierend. Da sind dem neuen Stoff die Niobiden und der Pompejanische Faun dienstbar gemacht worden, der Borghesische Fechter und der Sterbende Gallier, die Gruppe von Patroklos und Menelaos und die Klytemnästra der Orestsarkophage. Mehrfach ist auf Bilderfindungen Raffaels und Michelangelos zurückgegriffen worden, aber auch auf Giulio Romano und van Dyck. Auf einem der größten Bilder ähnelt Satan nach Schiff „anatomischen Musterfiguren, wie sie in Proportionsdiagrammen in Kreise eingeschrieben sind“; er geht wohl in der Tat auf den Homo Circularis des Vitruv zurück, den auch Flaxman und Blake benutzt haben. Es bleibt erstaunlich, wie sehr Füssli diese Vorbilder eingeschmolzen hat. Schiff arbeitet ebenso die reifen Formprinzipien heraus, die Füsslis Milton-Galerie vor den bühnenabhängigen Darstellungen der früheren Shakespeare-Galerie auszeichnen: den „Verzicht“ auf ausmalende Wiedergabe des Örtlichen, Individuellen, auf historische Treue im Kostüm, rationale Raumgestaltung; die Darstellung der schwerkraftspottenden Aktionen übernatürlicher Wesen; das Aufspüren der im Schrecklichen, im Dämonischen in den zerstörenden Naturkräften enthaltenden Reizmomente“.

Es ist dem Verfasser durchaus zuzustimmen, wenn er in einem abschließenden Teil in diesen Gestaltungsprinzipien die anschauliche Verwirklichung der Ästhetik Burkes sieht; dieser selbst hatte in den Höllenpartien des Verlorenen Paradieses die Grundqualitäten des „Erhabenen“ vereinigt gefunden: Schrecken, Dunkelheit in Bildern und Gedanken, Kraft, Weite und Unendlichkeit, Schwierigkeit (d. h. den Anschein mühevoller Entstehung), Großartigkeit von Massenwirkungen und schließlich Gefahren ber-

gende Dunkelheit. Schiff weist jedoch zugleich auf die Einseitigkeit der Interpretation Füsslis hin: Ist doch bei diesem ausschließlich der Mensch Träger des Geschehens; den Anreiz für die raumbildende Phantasie, den Miltons kosmologische Visionen bieten, hat der Künstler nicht zu nutzen verstanden. Wie anders vermochte dies etwa John Martin, bei dem dann jedoch umgekehrt der Mensch nur eine Randexistenz fristet. Die Nachwirkung der Kompositionen Füsslis in der englischen Malerei – bei Romney, Barry, Blake, Haydon, Ety, Landseer, Watt, Scott, Westall, Hamilton – macht erneut die Sonderstellung des Meisters offenbar.

In dem Vorwort, das Gotthard Jedlicka als Vizepräsident des Schweizerischen Instituts dem Band mitgibt, wird die historische Bedeutung der Milton-Galerie gültig umrissen: „Kunstgeschichtlich gesehen ist sie der eine und einzigartige Versuch, die Tradition der monumentalen Gemäldezyklen der Renaissance und des Barock zu erneuern. Aber was an Wänden fehlt, kann nicht durch Leinwände ersetzt werden.“ Letzten Endes ist das Scheitern dieser Unternehmung aber nicht ohne die stete Einbeziehung der Persönlichkeit Füsslis zu verstehen, die der Verfasser immer wieder durch kurze Charakteristiken lebendig werden läßt. Und so schließt Schiff seine Arbeit: „Füssli gestaltete nichts, was er nicht fühlte: so konnte er weder Satans Revolte als politisches Hoffnungssymbol, noch den Sieg des Erlösers als Heilsversprechen darstellen. Damit fehlte seinem Zyklus das geistige Zentrum, und er erschien den Leuten wohl nur als schwerverständliche Häufung düsterer Abseitigkeiten, aus denen nur selten der Funke einfacher Menschlichkeit schlug... Füssli hatte zu hoch gegriffen und seine Kräfte überspannt. Doch dies machte ihn frei für eine reiche und glückliche Spätentwicklung.“

Wir dürfen beruhigt sein: Das Oeuvreverzeichnis und die Monographie des Künstlers sind bei Schiff in den besten Händen. Wir erwarten sie mit Ungeduld, denn ohne Füsslis Würdigung fehlt jeder Darstellung der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts ein Fundament.

Klaus Lankheit

## TOTENTAFEL

### GUSTAV FRIEDRICH HARTLAUB †

Am 30. April 1963 verschied in Heidelberg Gustav Friedrich Hartlaub, drei Jahrzehnte nachdem er von den Nationalsozialisten seines Postens als Direktor der Mannheimer Kunsthalle enthoben worden war. Da sein damaliger Assistent und späterer Nachfolger Walter Passarge ihm im Tode voranging, gibt es heute keinen Kollegen mehr, der von der außerordentlich fruchtbaren Tätigkeit Hartlaubs in Mannheim unmittelbares Zeugnis ablegen könnte. Indessen blieb die Reihe hervorragender (und zum Teil wie „Die neue Sachlichkeit“ 1926 und „Wege und Richtungen abstrakter Malerei in Europa“ 1927 geradezu epochemachender) Ausstellungen, die dieser als Nachfolger von Fritz Wichert zwischen 1923 und 1933 dort veranstaltete, den Zeitgenossen noch ebenso lebhaft erinnerlich wie das im Hinblick auf moderne Kunst un-