

seits mit den beiden Ansichten aus Livorno (Kat. Nr. 33, 34) nicht nur durch malerische Qualität sondern auch in Thematik und Aufbau als Vorläufer des Antonio Canaletto. – Über die ausgestellten Stilleben und Tierbilder ist nur zu bemerken, daß Giov. Benedetto Castiglione in seinen Tierdarstellungen (Kat. Nr. 69 und besonders Nr. 76) qualitativ das Beste gegeben hat, wenn man von seinen unübertrefflichen Zeichnungen absieht.

Die von der Direktorin Catarina Marcenaro veranstaltete Mostra ist im Gegensatz zu so vielen anderen italienischen Ausstellungen beispielhaft gehängt und beleuchtet; wohlthuenderweise wird nicht versucht à tout prix eine „moderne“ Ausstellung zu machen; die Bilder hängen in Augenhöhe, nicht zu niedrig und nicht zu hoch, jedem Objekt ist seine alleinige Wirkungsmöglichkeit gegeben. Leider wurde versäumt, an den in der Ausstellung angebrachten Schildchen die Katalognummern aufzudrucken, was den Gebrauch des Katalogs unnötig kompliziert. Jedes der wissenschaftlich einwandfrei beschriebenen Bilder ist, allerdings nur in etwas verwischenden Lichtdrucken, abgebildet; von den 12 Farbtafeln geben zwei (Kat. Nr. 6 und 11) die Farbwerte zu dunkel wieder.

Fritz Heinemann

JOHANN HEINRICH FÜSSLI 1741-1823 – GEMÄLDE UND ZEICHNUNGEN

Zu der Ausstellung im Kunsthaus Zürich vom 17. Mai bis 3. August 1969

(Mit 4 Abbildungen)

Nach den Füssli-Ausstellungen von 1926 und 1941 in Zürich widmete die Stadt ihrem großen Sohn in diesem Sommer die dritte Ausstellung. Der Katalog verzeichnet 109 Gemälde und rund 200 Zeichnungen. Der beachtliche Umfang dieser Ausstellung ist einerseits dem Umstand zu danken, daß sich inzwischen wieder viele und bedeutende Werke Füsslis in Schweizer Besitz befinden, andererseits, daß es möglich war, einzelne Werke aus englischem Besitz sowie aus Auckland (New Zealand) nach Zürich zu bringen.

Das Zustandekommen der Ausstellung, die vom Kunsthaus Zürich und vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft veranstaltet wurde, geht vornehmlich auf die langjährigen Forschungen Gert Schiffs zurück, der in seinem nun voraussichtlich Anfang 1970 erscheinenden Oeuvre-Katalog über 2000 Nummern zusammengetragen hat. Der Katalog der Ausstellung (mit 5 in zu warmen Grundtönen reproduzierten Farbtafeln und 31 Schwarzweißabbildungen) nimmt bereits auf die Nummern des Schiffschens Oeuvre-Verzeichnisses Bezug und schränkt seine Angaben infolgedessen jeweils auf Titel, literarische Quellen, Entstehungszeit, Technik und Maße ein. Ein solches Verfahren ist freilich nicht sehr glücklich. Ist es schon anfechtbar, eine große und für die Öffentlichkeit bestimmte Ausstellung von einer wissenschaftlichen Publikation abhängig zu machen, so muß es widersinnig erscheinen, wenn diese Publikation noch nicht einmal vorliegt. Diese Situation führt selbst den Kenner oft zu Ratlosigkeit, und viele Probleme oder Fragen über Zuschreibungen und Titel können nun erst nach Erscheinen des Oeuvre-Kataloges zu klären versucht werden. Neben den technischen

Angaben bringt der Katalog einen Auszug aus dem Katalog-Vorwort der Füssli-Ausstellung des Jahres 1926 von Wilhelm Wartmann, den Wiederabdruck eines Vortrages von Gert Schiff aus dem Jahre 1964: „J. H. Füssli in Zürich“ sowie einige Auszüge aus Füsslis Urteilen über Malerei, seinen Aphorismen über Rembrandt und über die Kunst. Die Zürcher Jahre Füsslis spielen innerhalb seines Gesamtwerkes künstlerisch keine entscheidende Rolle. Füsslis Kunsturteile und Aphorismen sind dagegen wichtig zum Verständnis seiner eigenen Kunst; daher hätte man sich eine bessere Auswahl im Hinblick auf die Zürcher Ausstellung gewünscht: einem Zitat Füsslis über Rembrandt sollte z. B. wenigstens eine seiner charakteristischen Äußerungen über Michelangelo, dessen immenser Einfluß auf Füssli ja nahezu auf jedem Bild der Ausstellung abzulesen ist, an die Seite gestellt werden.

Der Katalog verzichtet infolge seiner sparsamen Angaben weitgehend auf Hinweise auf die ebenfalls ausgestellte Zweit- oder Dritt-Fassung bzw. auf den Entwurf (und umgekehrt), und viel zu wenig war in der Aufhängung die Gelegenheit genutzt worden, Entwurf und Ausführung einander gegenüberzustellen. Nicht nur der glückliche Umstand, daß sich so viele Entwürfe und Ausführungen erhalten haben und in Zürich sogar zu sehen waren, sondern auch die für Füssli bezeichnende künstlerische Diskrepanz zwischen Entwurf und Ausführung (vgl. etwa den „Rütlischwur“, Kat. Nr. 14 bzw. 174), zwischen Zeichnung und Gemälde, fordern ja zu einem Vergleich heraus. Wären Zeichnungen und Gemälde – bei Wahrung der chronologischen Hängung – stärker im Wechsel ausgestellt worden, so hätte damit zugleich eine Lockerung der Gemälde gewonnen werden können. Eine Kunst wie die Füsslis, die ohnehin leicht zu Pathos und Künstlichkeit neigt, ist naturgemäß besonders empfindlich gegen Häufung oder Reihung. In Zürich büßten so selbst die großartigen Bilderfindungen wie die „Nachtmahr“ (Kat. Nr. 25, 56, 106) oder das „Schweigen“ (Kat. Nr. 45), die Werner Spies als „Inkunabeln einer neuen Inhaltlichkeit“ (in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 149 vom 2. 7. 1969) bezeichnet, an Wirkung ein.

Werkausstellungen bieten der Forschung die Möglichkeit, die Entwicklung eines Künstlers in seiner Gesamtheit zu überblicken und zu ordnen. Dies mag auch anläßlich dieser Ausstellung, in der Werke von der Frühzeit Füsslis bis zu seinen letzten Londoner Jahren zusammengetragen sind, versucht werden. In Anbetracht der vielen jüngst erschienenen Arbeiten über Füssli mag hier ein erneuter Überblick unterbleiben, jedoch sollen zwei Kernprobleme der Füsslischen Kunst verfolgt werden, die bisher nicht genügend berücksichtigt wurden: das Problem der künstlerischen Herkunft, also die Verarbeitung verschiedenster künstlerischer und literarischer Einflüsse, und die Entwicklung innerhalb seines eigenen malerischen Werkes (die Entwicklung der Zeichnungen stellte, freilich nicht immer überzeugend, Paul Ganz dar, in: Die Zeichnungen H. H. Füsslis, Bern-Olten 1947).

Füssli, der sich in Zürich auf eine theologische Laufbahn vorbereitete, wuchs in der Einflußsphäre Bodmers und Breitingers auf. Von ihnen erhielt er seine literarischen Kenntnisse, auf die er später immer wieder zurückgreift: Homer, das Nibelungenlied, Dante, Shakespeare und Milton wurden vor allem von den Schweizer Gelehrten wie-

derentdeckt. Füsslis Züricher Freund Lavater war ebenfalls für den Künstler bestimmend: ohne Lavaters physiognomische Studien, zu denen Füssli selbst Beiträge lieferte, läßt sich nicht die Vorliebe des Künstlers für die Gestaltung etwa von Wahnsinn, „terror“ und „grief“ erklären.

Als bildnerische Quelle der frühen Jahre bietet sich vor allem die Zürcher Malerei der Mitte des 18. Jahrhunderts an. „Zürcher Malerei im 18. Jahrhundert“ ist durch eine vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft veranstaltete Parallel-Ausstellung im Haus zum Rechberg zu sehen; eine kleine, sorgfältig zusammengetragene Ausstellung, die gemeinsam mit dem ausgezeichneten Katalog einen wichtigen Beitrag zu diesem Fragekomplex leistet. Daneben sei hier auf Gert Schiffs Katalogbeitrag hingewiesen, dem lediglich zwei Ergänzungen zugefügt werden sollen. Die von Füssli in seiner Frühzeit ausschließlich und auch später bevorzugt angewandte Technik der Tusch-Lavierung und des Aquarellierens findet sich durchgehend in der Schweizer Kunst dieser Zeit. Weiterhin seien Füsslis Bildnisse erwähnt, die ebenfalls ohne die Schweizer Tradition nicht denkbar sind. Vergleicht man Füsslis Porträt der Martha Heß von 1778/79 (Kat. Nr. 2) oder die gleichzeitige Zeichnung ihres Kopfes (Kat. Nr. 158; *Abb. 2a*) etwa mit Bildnissen von Anton Graff, Johann Rudolf Dälliker oder Matthias Weber (vgl. Katalog „Zürcher Malerei im 18. Jahrhundert“, Nr. 12 f., 44 ff., 100 ff.; *Abb. 19*) so wird die enge Übereinstimmung wie auch die Herkunft dieses Bildnistypus' aus Frankreich (Rigaud, Largillière) deutlich. Füsslis auch später noch gezeigte Vorliebe für Frauengestalten mit zum Teil extrem aufwendigem Frisuren Aufbau hat hier ihren Ursprung.

Im Jahre 1762 mußte Füssli bekanntlich gemeinsam mit Lavater aus politischen Gründen das Land verlassen. Für Füssli leitete sich damit die entscheidende Wandlung zum bildenden Künstler ein. Er gelangte noch mit schriftstellerischen Plänen nach London, lernte dort jedoch Reynolds kennen, der ihn zur Malerei bekehrte und ihn zugleich veranlaßte, nach Italien zu reisen, um sich als Maler auszubilden. Von 1770 – 78 weilte Füssli in Rom; in dieser Zeit setzt im Grunde erst sein künstlerisches Werk ein. Füssli kopierte und variierte in Italien vor allem immer wieder Michelangelo, daneben auch antike Monumente, Signorellis Orvieto-Fresken, Tintoretto – er studierte offenbar bevorzugt die monumentale Wand- und Deckenmalerei Italiens des 16. Jahrhunderts, wie seine Freude an extremen Verkürzungen, Fliege- und Sturzmotiven bezeugt. Füssli selbst stellte seine römischen Jahre ganz unter den Gedanken der künstlerischen Ausbildung; es entstanden ausschließlich Zeichnungen in großer Anzahl (vgl. Kat. Nr. 126 bis 153), die ihm einerseits zur Anlage eines reichen Formenschatzes andererseits zur eigenen und freien Verarbeitung verhalfen. So entwirft Füssli etwa Shakespeare-Fresken in dem Schema der Sixtinischen Decke (Kat. Nr. 146 – 149) oder eine Szene aus Dantes Inferno als freie Kopie nach Michelangelos Lunette der „Ehernen Schlange“ (Kat. Nr. 137). Der Künstler eignet sich in Rom jedoch nicht nur den Formenschatz an, auf den er in seinem gesamten späteren Werk immer wieder zurückgreifen wird, sondern weist hier schon auf die Umprägung michelangelesker Gestalten, wie etwa des „Verzweifelten“ im „Jüngsten Gericht“ zu den insichgekehrten Füsslischen Melancholie-

gestalten (wie „Einsamkeit...“ Kat. Nr. 41 ff., „Schweigen“ Kat. Nr. 45, 48, „Polyphem“ Kat. Nr. 61, „Ugolino“ Kat. Nr. 139) voraus, die so überraschend Rodins „Denker“ vom Höllentor vorwegnehmen.

Die frühesten Gemälde Füsslis, während des kurzen Zürcher Aufenthaltes 1778/79 und in den folgenden englischen Jahren entstanden (Kat. Nr. 1 ff.), zeigen deutlich den Versuch, den in Rom erarbeiteten Formenschatz in die Malerei zu übertragen. Dieser Versuch bleibt innerhalb des Füsslischen Werkes wohl immer problematisch, und es ist daher kein Zufall, daß sich die Zeichnung ihre Impulsivität nahezu unverändert bis an das Lebensende bewahrt und sich neben Füsslis malerischer Entwicklung gewissermaßen schon zur autonomen Gattung ausbildet.

In England beginnt auf Füssli der zweite entscheidende künstlerische Faktor einzuwirken: die englische Malerei, insbesondere die Kunst von Füsslis Mentor und Rivalen Reynolds. Füsslis Gemälde „Paolo und Francesca“ aus Aarau (Kat. Nr. 8; *Abb. 3a*) mag dies belegen (vgl. hierzu ausführlich die Dissertation des Verfassers: Die Wiederentdeckung Dantes in der deutschen Kunst – J. H. Füssli, A. J. Carstens, J. A. Koch, Bonn 1968, S. 61 – 67). Dargestellt sind im Vordergrund Paolo und Francesca; der Gemahl Francescas taucht, das Schwert ziehend, aus dem Hintergrund auf. Die Liebenden ahnen noch nichts von der drohenden Gefahr. Greift Füssli noch deutlich auf das Bildmotiv des „überraschten Liebespaares“, etwa des französischen Rokokos, zurück, so gelingt ihm hier doch eine neue Vertiefung der Bildformel zu dramatischem Bildgeschehen, in dem die Verbindung von Leidenschaft und Todesbedrohung, von Liebe und Tod das Leitthema abgibt. In der Ausführung des Gemäldes fällt zunächst auf, daß Füssli zwischen sorgfältiger Ausführung und Konturierung der Köpfe, des Haarschmuckes und der Hände und einer gelösteren Wiedergabe der Gewänder wie des Hintergrundes unterscheidet. Daraus ergibt sich ein schlaglichtartiges Leuchten des Inkarnates (vgl. auch das Spiel der Hände!) aus der Dunkelheit des Bildraumes. Farblich wird der Kontrast durch sparsame bunte Flecken innerhalb des kühlen bräunlich-grauen Farbtons aufgelockert. Diese hier angedeuteten Bildelemente, das bewußte Kontrastieren zwischen Linearität und Lockerung des Konturs, die Gruppierung und das Verhältnis der Hauptfiguren zum Umräum, das Spiel der Hände, die Lichtführung weisen auf die gleichzeitige englische Figurenmalerei, insbesondere auf Reynolds Gruppenbildnisse. Zugleich gibt sich die dahinterstehende Malerei Rembrandts zu erkennen, dessen Wiederentdeckung ja gerade im 18. Jahrhundert von England und wiederum insbesondere von Reynolds seinen Ausgang nahm. Füsslis Gemälde „Paolo und Francesca“ ist nicht datiert; die zeitgenössische Biographie von John Knowles erwähnt jedoch ein 1786 in der Royal Academy ausgestelltes Gemälde „Francesca und Paolo“ (J. Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, London 1831, I, S. 413 f.), und ein Vergleich mit anderen Gemälden dieser Zeit (etwa „Theseus und Ariadne“, Kat. Nr. 4) bestätigt die Entstehung um 1786; die dargelegten Stilkriterien charakterisieren damit zugleich den malerischen Frühstil Füsslis.

In den Jahren ab 1790/95 (Kat. Nr. 25 ff.) zeichnet sich der Versuch ab, die Maltechnik und das Verhältnis von Ausdruck und Bewegung zu vereinheitlichen. Als Beispiel mag

hier das vom Motiv der leidenschaftlichen Umarmung her vergleichbare Gemälde „Amanda-Rezia stürzt sich mit Hüon ins Meer“ von 1804/05 (Kat. Nr. 82; *Abb. 3b*) dienen. Die neu gewonnene Einheit äußert sich im Technischen in dem gleichmäßig groben Farbauftrag, in der Komposition in dem inneren Zusammenhalt der Gruppe, die bei dem Gemälde „Paolo und Francesca“ noch durch das Dreieck der Hauptfiguren gerüstet konstruiert und durch die Bewegung der Arme gewissermaßen nur verklammert war. Mit dieser neuen Stilphase beginnt sich der Künstler von der englischen Malerei zu lösen. Die Betonung einzelner Gebärden wird nun zugunsten einer Körpergebärde zusammengefaßt, die Linearität gleichmäßig aufgelockert; Körperteile, die im Frühwerk schlaglichtartig changierten, leuchten nun gleichsam von innen heraus und gewinnen an plastischem Volumen. Analog einem Verzicht auf Detailfülle vollzieht sich der Schritt zu einer Farbgebung, in der ein meist kühler Grundton vorherrscht.

Eine dritte Stufe endlich, ab 1810/20 (Kat. Nr. 96 – 109), in der Ausstellung nur wenig vertreten, zeigt die konsequente Weiterführung der hier dargelegten Tendenzen. Der Bildfigur ist nun aller Umraum untergeordnet, Beiwerk und Hintergrund verschwimmen oft ganz im Dunkel. Der Körper ist nun ganz zum Ausdruck der Seele geworden. Füsslis frühere Farbigkeit weicht meist einem extremen Helldunkelkontrast. Wieder drängt sich hier der Hinweis auf Rembrandt, insbesondere auf dessen Spätwerk auf. Als typische Beispiele dieser späten Gruppe sind zu nennen „Kriemhild über der Leiche Siegfrieds“ von 1817 und 1817/20 (Kat. Nr. 98 und 99), ein Thema, das Füssli mehrfach gestaltete und in dem er sich bemüht, die Gebärde ganz auf das (der christlichen Bildtradition entnommene) Thema der „Beweinung“ zu konzentrieren, oder das märchenhafte Gemälde „Undine kommt zum Fischerpaar“ von 1821 (Kat. Nr. 104), in dem die Lichterscheinung und das Aufstrahlen der Hauptfigur aus dem Dunkel eine geheimnisvolle Stimmung erzeugen.

Die dargelegten Hauptperioden in Füsslis malerischem Werk lassen sich eindringlich an den drei ausgestellten Varianten der berühmten „Nachtmahr“ zusammenfassen. Die früheste Fassung dieses Themas von 1781 (Kat. Nr. 25; *Abb. 2b*) wirkt durch die additive Reihung der einzelnen Bildmotive: Frauengestalt, Alp, Pferdekopf, Bett und Bettücher, Bank und Tisch mit Utensilien. In der Fassung von 1790/91 (Kat. Nr. 56) erreicht der Künstler demgegenüber eine Ordnung zur Hauptgestalt: Bettücher sind nur dort angedeutet, wo sie der Bewegung der Frauengestalt dienen sollen, Spiegel und Pudertopf sind genau in den Tiefenzug einbezogen und erhalten damit zugleich sinnbildliche Funktion; der Alp ist fast im Dämmerlicht verschwunden, der Pferdekopf in die Bildmitte gerückt, um auf die Frauengestalt hinzuleiten. Gleichzeitig löst sich die Linearität der ersten Fassung zugunsten einer bewegten, vom Raum besitzergreifenden Körpergebärde auf. In der späten Fassung von 1810/20 (Kat. Nr. 106), die in der Komposition auf das Gemälde von 1781 zurückgeht, ist schließlich alles allegorische Beiwerk als Nebenmotiv zurückgedrängt. Die helle Frauengestalt beherrscht nun als Symbolfigur das Geschehen und den dunklen Bildraum.

Aufgrund des Überblickes über Füsslis Gesamtwerk, den die Zürcher Ausstellung in glücklichem Maße vermittelt, ist es möglich, den Künstler in seiner individuellen

Eigenart zu erfassen und seine kunstgeschichtliche Stellung zu bestimmen. Von den vielfachen Anregungen dieser jüngsten Gesamtschau ausgehend, sollte man vor allem den Versuch unternehmen, das Bild von dem Sturm-und-Drang-Künstler, dem „wild Swiss“, zu differenzieren und stattdessen Füssli stärker innerhalb seiner eigenen künstlerischen Entwicklung, die ja die Elemente der Genie-Zeit entscheidend überwindet und zu einer eigenen Sprache weiterbildet, zu sehen. Diese Entwicklung ist es auch, die dem Künstler seit seiner Wiederentdeckung aus dem Geist des „Expressionismus“ immer wieder neues Interesse entgegenbringen läßt.

Ergebnisse, die aus der Ausstellung gewonnen werden können, lassen sich nicht mehr in den Oeuvre-Katalog Schiffs aufnehmen und die Füssli-Forschung hat zunächst einmal das Erscheinen dieses Werkes abzuwarten; es muß also umso bedauerlicher bleiben, daß sich für die Ausstellung ein solch ungünstiger Zeitpunkt ergab.

Wolfgang Hartmann

REZENSIONEN

ZUR MITTELALTERLICHEN BUCHMALEREI IN SIZILIEN

Auf der Landkarte europäischer Buchmalerei war Sizilien bis vor wenigen Jahren sozusagen ein weiß gebliebenes Feld. Das hatte seinen Grund vor allem darin, daß die Insel im Verlauf ihrer bewegten politischen Geschichte und ihrer wechselnden Herren sich so großen Verlusten und Beraubungen ausgesetzt sah wie keine andere Landschaft Italiens. Es ist das Verdienst von zwei Forschern, daß das Bild des mittelalterlichen Sizilien und seiner künstlerischen Leistung insbesondere der normannischen und staufischen Epoche des 12. und 13. Jahrhunderts sich auf diesem Felde grundlegend gewandelt hat: Hugo Buchthal und Angela Daneu Lattanzi. Niemand anders hätte den Versuch einer ersten Überschau der Buchmalerei in Sizilien unternehmen können als die langjährige Leiterin des Bibliothekswesens in Sizilien, die selbst wichtige Beiträge hierzu geleistet hatte und im Begriff steht, gleichsam als Krönung ihres Lebenswerks die Schätze der Bibliotheken Siziliens in zwei stattlichen Katalog-Bänden des italienischen Staatsverlags in Rom zugänglich zu machen, von denen der erste erschienen ist: *I manoscritti ed incunabili miniati della Sicilia*, I: Biblioteca Nazionale di Palermo, Roma 1965 (Ministero della Pubblica Istruzione; Indici e Cataloghi: *I manoscritti miniati delle biblioteche italiane*, II); der zweite Band, alle übrigen Bibliotheken der Insel behandelnd, steht vor dem Erscheinen.

Durch die Überschwemmungskatastrophe in Florenz am 4. November 1966 wurde der größte Teil der Auflage des hier im folgenden vor allem zu besprechenden, kaum erschienenen Bandes vernichtet; im Abstand von zwei Jahren erschien nunmehr ein Nachdruck mit einigen Verbesserungen und Ergänzungen: Angela Daneu Lattanzi, *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Florenz, Leo S. Olschki editore, 1968 (*Storia della miniatura. Studi e documenti*, 2) 286 Seiten mit 113 Abb. auf 88 Tafeln und 3 Farbtafeln.