

Ikonographische Zusammenhänge zwischen Rubens, Füssli und Picasso

Autor(en): **Fisch, Eberhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **49 (1992)**

Heft 3

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169215>

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.

Ikonographische Zusammenhänge zwischen Rubens, Füssli und Picasso

VON EBERHARD FISCH

Das Aufspüren ikonographischer Zusammenhänge zwischen Werken verschiedener Künstler gehört zu den reizvollsten Aufgaben der Kunstwissenschaft, da sich der Betrachter auf bildnerische Details einlassen und den schöpferischen Prozessen des Künstlers nachgehen muss.

Nur ausnahmsweise lässt sich die Übernahme eines Motivs eindeutig nachweisen, meistens bleibt es bei Hypothesen über bildmotivische und geistige Verbindungen zwischen den Kunstwerken, deren Plausibilität es im einzelnen abzuwägen gilt. Auch im folgenden geht es nicht um den unan-



Abb. 1 Die Vision des Elendsspiitals, von Johann Heinrich Füssli, 1791-93. Bleistift mit Sepialavierung und Weissshöhungen, 56,5 x 66 cm. Zürich, Kunsthhaus.



Abb. 2 Die Folgen des Krieges, von Peter Paul Rubens, um 1637. Öl auf Leinwand, 206 x 345 cm. Florenz, Palazzo Pitti.

fechtbaren Beweis von Abhängigkeiten, sondern um das Zusammenfügen einer Indizienkette, aus der sich anregende Schlüsse ziehen lassen.

Während der zeitgenössische Künstler in der Regel danach strebt, noch nie Dagewesenes zu schaffen, Neuland zu besetzen, neue Freiheiten auszuloten, schloss man sich in früheren Zeiten viel enger an das Bestehende an. Tradiertes wurde aufgenommen und weiterentwickelt; es galt als Herausforderung, in möglichst geistreicher Art ein Motiv oder einen Formenzusammenhang aus einem bestehenden Kunstwerk zu übernehmen und in eine neue Komposition einzubringen. In der Moderne war es vor allem Pablo Picasso, der diese Tradition in seinem Schaffen seit ca. 1930 konsequent fortsetzte. Der vorliegende Aufsatz enthält einige Hypothesen über motivische und kompositorische Übernahmen Johann Heinrich Füsslis (1741–1825) aus dem Werk von Peter Paul Rubens und über damit zusammenhängende Rückgriffe Pablo Picassos auf Füssli. Der Begriff «Zitat» soll dabei vermieden werden, da es sich bei den angeführten Beispielen nicht um Zitate im strengen Sinn handelt, sondern eher um freie Weiterentwicklungen

aus dem Geist der Inspiration; unverbindlich sei deshalb zunächst von bildnerischen Parallelen die Rede. Der Ausdruck «Übernahme» scheint in jenen Fällen gerechtfertigt, wo ein Motiv einigermaßen klar aus einem andern Werk übernommen und entsprechend umgestaltet wurde.

Eine der merkwürdigsten Zeichnungen Füsslis ist die zwischen 1791 und 1793 entstandene *Vision des Elendspitals* (Abb. 1). Christian Klemm schreibt darüber: «Die Beschreibung des jämmerlichen Sterbens verschiedener Leidender in einem Elendsspital inspirierte Füssli nach dem einhelligen Urteil der Zeitgenossen zur eindrucklichsten Komposition seiner Bilderfolge; die vorliegende Zeichnung überliefert das verlorene Gemälde am besten. Der Quadratraster und die korrekturlos präzise Führung des Bleistifts lassen das Blatt als Zusammenfassung vorangegangener Studien erkennen. Ausgangspunkt der Erfindung ist die auf ein Erlebnis Füsslis in Rom zurückgehende groteske Szene eines Kranken, der der letzten Ölung zu entfliehen sucht. Ebenso lehnt sich hier in einer heroischen Aufwallung die Hauptfigur gegen die Allmacht des Todes auf.»¹



Abb. 3 Guernica, von Pablo Picasso, 1937. Öl auf Leinwand, 350 x 777 cm. Madrid, Museo del Prado.

Es ist in der Literatur bisher nicht erwähnt worden, dass Füsslis grossangelegte Darstellung der Vision des menschlichen Elends (nach Miltons «Paradise lost», 11. Buch) vor allem inspiriert ist von Rubens' berühmtem, zeitkritischen Gemälde *Die Folgen des Krieges*, das Füssli bei seinem Aufenthalt in Florenz im Mai 1770 zweifellos gesehen hat (Abb. 2).

Der detaillierte ikonographische Vergleich beider Allegorien offenbart ausgeprägte Parallelen. Unübersehbar ist der dramatische Ablauf der Handlungen von links nach rechts. Am linken Rand beider Bilder erscheint jeweils eine Frau mit erhobenen Armen sowie auffallender, allerdings unterschiedlicher Gestik von Armen und Händen. Bei Rubens handelt es sich bei dieser Frau um die Personifikation von Europa zur Zeit des Dreissigjährigen Krieges.² Füssli dagegen stellt eine Geisteskranke dar, deren zwanghafte, neurotische Starre mit der lebhaften Bewegung des zur Frau aufblickenden Kindes kontrastiert. In dem Gemälde von Rubens finden sich an entsprechender Stelle gleich drei Kinder, von denen zwei in recht ähnlicher Weise zur Venus aufschauen und sie zu umfassen suchen. Die bei Rubens sehr bewegt gestaltete Partie am linken Bildrand verwandelt Füssli in eine starre Pose, womit er eine um so dramatischere Steigerung zur Hauptfigur und zu dem über der ganzen Szene schwebenden Todesengel erreicht, auf den die erstarrte Frau und der ausbrechende Kranke mit Armen und Händen zeigen.

Die Mittelgruppe beider Bilder ist von der Randpartie links deutlich getrennt und wird von einem Dreieck umschrieben, dessen Begrenzungen links eine aufsteigende Diagonale und rechts eine steile Senkrechte bilden. Innerhalb dieses Dreiecks steigert sich die Helligkeit jeweils

zur Mitte hin, bei Rubens in der Figur der Venus, bei Füssli in jener des Kranken, der sich auflehnt und auszubrechen versucht, dessen Bein aber an eine schwere Eisenkugel gekettet ist. Die rechte untere Ecke dieses zentralen Dreiecks ist jeweils etwas dunkler gehalten und wird in beiden Bildern nach rechts hin abgegrenzt mit einem fest aufgestützten Bein. Bei Rubens versucht die Göttin der Liebe den in den Kampf davonstürmenden Kriegsgott Mars zurückzuhalten, bei Füssli ist es eine kranke Frau, die mit einer ähnlichen Gebärde den Ausbruch der zentralen Männergestalt zu verhindern sucht. Kopfhaltung, Blickrichtung und Gesichtsausdruck der Göttin und der Frau zeigen auffallende Ähnlichkeiten. Auch von rechts wird an den Hauptfiguren gezogen; der hässlichen alten Kriegsfurie bei Rubens entspricht in Füsslis Bild eine derbe männliche Figur. Die zentralen Gestalten in beiden Bildern wenden den Kopf zurück bei gleichzeitigem machtvollem Vorwärtstreben, das unterstrichen wird durch den hochgereckten Arm bei Füssli und den Schildarm des Mars bei Rubens. Der ausbrechende Kranke steht mit einem Fuss auf einer Eisenkugel, währenddem Mars achtlos über ein Buch trampelt, ein Motiv, das Füssli übrigens in der bereits 1772 entstandenen Vorstudie *Der Ausbrecher* aufnimmt.³ Eine relativ passive Figurengruppe bildet jeweils den Bildabschluss rechts. Bei Rubens sind es die verzweifelten Opfer des Krieges, bei Füssli die resignierten Kranken. In beiden Bildern finden sich hier u. a. eine Mutter mit einem kleinen Kind und ein Mann, der nach oben blickt, von wo das Verderben kommt. Eine weitere Männergestalt am rechten Rand von Füsslis Bild schliesst die Komposition ab. Mit gefalteten Händen apathisch dasitzend, bildet sie einen Gegenpol zur schreckenstarren Frau mit den erhobenen

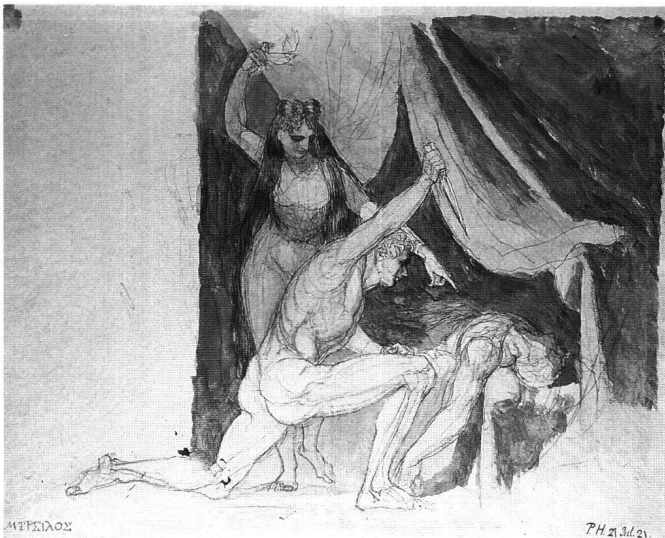


Abb. 4 Myrsilos-Kandaules, König von Lydien, von Gyges im Schlaf erstochen, von Johann Heinrich Füssli, 1821. Bleistiftzeichnung, braun, grau und rosa aquarelliert, 32,2 x 40,5 cm. Zürich, Kunsthhaus.

Armen zur Linken der Hauptgruppe und fängt barrierenartig die starke Bewegung nach rechts hin auf. Dieselbe Funktion übernimmt bei Rubens die auf dem Rücken am Boden liegende Figur des Architekten, Sinnbild der im Krieg zerstörten Bauwerke.

Das überraschendste Motiv in Füsslis *Vision des Elendsspitals* ist die Darstellung des über allem schwebenden Todes, die bei Rubens keine direkte Parallele hat. Als inhaltliche Parallele zu diesem Todesmotiv kann bei Rubens allerdings die durch die Luft fliegende Kriegsfurie mit Fackel gelten, deren Feuer die völlige Zerstörung, also den Tod für die darunter sich befindenden Opfer symbolisiert. Füsslis Darstellung des Todes erscheint kompositorisch nicht recht in das übrige Bild integriert, obwohl sich einige Hände genau auf die Spitzen der Drachenflügel richten. Auch die übergrosse Dimension der Gestalt fällt auf sowie ihre steife Frontalansicht, die im Kontrast steht zum dramatisch von links nach rechts entwickelten Bildaufbau. Diese *Vision des Todes* ist deutlich verwandt mit dem Titelblatt der *Vision der Töchter Albions*, die Füsslis Malerfreund William Blake 1793 herausbrachte, also ziemlich genau zur selben Zeit, in der Füssli die *Vision des Elendsspitals* zeichnete. Ob sich Füssli dabei von Blake inspirieren liess oder umgekehrt, wird wohl nie geklärt werden können. Festzuhalten bleibt jedenfalls, dass in Füsslis *Vision des Elendsspitals* eine Reihe von Motiven aus Rubens' *Folgen des Krieges* übernommen und weiterentwickelt wurden.

Im Spätsommer 1932 besuchte Picasso anlässlich seiner grossen Retrospektive im Kunsthhaus Zürich auch dessen Sammlungen. Dort sah er höchstwahrscheinlich die Werke

Füsslis. Bilder dieses eigenwilligen und hervorragenden Zeichners und Malers mussten Picasso bereits in den Museen Londons aufgefallen sein, wo er sich 1910/11 über zwei Monate und 1919 nochmals drei Monate aufhielt. Picasso war bekanntlich ein fleissiger Museumsbesucher mit einem genialen Bildverständnis und -gedächtnis. Er besass auch eine grosse Bibliothek mit vielen Bildbänden. Füsslis dramatische Bilderwelt und sein geradezu moderner Darstellungsstil müssen Picasso fasziniert haben, zumal er sich wie Füssli für Mythologisches und Magisches interessierte. Die *Vision des Elendsspitals* wurde vom Kunsthhaus Zürich 1916 erworben, und man kann davon ausgehen, dass Picasso in Zürich das Original gesehen hat. Zudem gibt es eine Abbildung im Ausstellungskatalog von 1926 und auch eine bei Arnold Federmann, dessen grundlegendes Werk über Füssli 1927 erschien.⁴ Leider findet man in der sonst so umfangreichen Literatur über Picasso keinen Bericht über sein Verhältnis zu den Bildern Füsslis.

Ich wage jetzt die Hypothese, dass Picasso im Kunsthhaus Zürich oder im Zusammenhang mit seinem Besuch dort die ikonographische Verwandtschaft zwischen der *Vision des Elendsspitals* und den *Folgen des Krieges* erkannt hat. Diese Entdeckung mag ihm einen prägenden Impuls für sein grosses Antikriegsbild *Guernica*, das 1937 entstand (Abb. 3), gegeben haben. Wie die *Vision des Elendsspitals* enthält *Guernica* eine Reihe von Übernahmen aus den *Folgen des Krieges*.⁵ Die beiden Antikriegsbilder enthalten mindestens acht deutliche Parallelen, sogar in derselben Abfolge, allerdings in Seitenverkehrung, da in *Guernica* das dramatische Bildgeschehen von rechts nach links verläuft. So entspricht die offenstehende Tür des Janustempels links im Rubensschen Gemälde der offenstehenden Tür rechts bei Picasso; die Gestalt der Europa mit den erhobenen Armen findet ihre bis in Einzelheiten genaue Entsprechung in der Frauenfigur rechts in *Guernica*; dem auf dem Rücken liegenden Architekten bei Rubens ist der zu Boden gestreckte, zerstückelte Krieger Picassos vergleichbar; die fackeltragende daherstürmende Kriegsfurie findet sich in *Guernica* als fliegende Lichtträgerin wieder – ähnliche Parallelen liessen sich noch vermehren.

Nicht ohne weiteres ersichtlich ist, was Füsslis *Vision des Elendsspitals* wiederum mit *Guernica* verbindet. Die Figur des Todes, die als helle Erscheinung über dem Dunkel schwebt und mit ihren riesigen Flügeln und Armen alles überspannt und beherrscht, existiert so bei Picasso nicht. Einigermassen vergleichbar ist aber die Lichtträgerin, eine ebenfalls übergrosse, helle und durch die Luft fliegende Erscheinung. Sie streckt ihren riesigen, schlangenartigen Arm weit vor, der aus dem Hintergrund nach vorn kommt und im Bild sogar perspektivisch verkürzt wiedergegeben ist. Wie die ausgestreckten Arme des Todes bei Füssli hat auch dieser Arm eine hohe, dominante Bildposition inne. Einige Details vertiefen noch die Affinität. Bei der Figur des Todes fallen die seltsam spitzen Brustwarzen auf, die sich dornengleich gegen die Opfer richten, ähnlich den Spitzen der Drachenflügel. Die Brustwarzen der Lichtträ-

gerin in *Guernica* wirken ebenfalls wie spitze Dornen, ganz anders als die Brustwarzen der Frauen im übrigen Bild. Die Hand der Lichtträgerin zwischen den Brüsten weist ebenfalls auffallend spitze Finger auf. Diese betont spitzen Formen charakterisieren die dazugehörigen Figuren als aggressiv, negativ. Bei näherer Betrachtung erscheint der fliegende Tod bei Füssli dem Engel der Zerstörung bei Picasso durchaus wesensverwandt.

Die hier aufgestellte Hypothese, wonach Übernahmen aus Füsslis *Vision des Elendspitals* in *Guernica* festzustellen seien, hat gewiss einen etwas geringeren Wahrscheinlichkeitsgrad als die oben entwickelte Hypothese einer Verwandtschaft zwischen den Bildern von Rubens und Füssli. Der Leser mag hier noch skeptisch bleiben. Es gibt aber noch eindeutiger ikonographische Parallelen zwischen Kompositionen Füsslis in der Sammlung des Zürcher Kunsthhauses und Gemälden Picassos aus der Zeit nach 1932.

Füsslis aquarellierte Bleistiftzeichnung *Myrsilos-Kandaules, von Gyges im Schlaf erstochen* (Abb. 4) befindet sich seit 1916 im Besitz des Kunsthhauses Zürich und ist auch bei Arnold Federmann abgebildet.⁶ Hier hält wieder ein mörderisches Weib ein Flammenlicht hoch und streckt den anderen Arm weit nach vorn herab. Die Aggression richtet sich gegen einen auf dem Rücken liegenden hilflosen Mann. Berücksichtigt man, dass in *Guernica* der Gegenspieler der Lichtträgerin letztlich der rücklings auf dem Boden liegende Krieger mit dem ausgestreckten Arm hinter dem Kopf ist, so besteht hier durchaus eine weitgehende motivische und kompositorische Parallelität. Diese wird noch augenfälliger, wenn man das Bild seitenverkehrt betrachtet, zum Beispiel durch einen Spiegel. Als Gegenbewegung zur dynamisch vorstossenden Aktion lassen Füssli links und Picasso rechts ein Bein betont nachziehen. In beiden Bildern ragen die Beine aus dem jeweiligen Kompositionsdreieck heraus. Bei Füssli geht das nachgezogene Bein sogar über das Bildquadrat hinaus, womit dieses Motiv noch einprägsamer wird. Picasso dagegen lässt die Frau das unförmig angeschwollene Bein am Boden rechts wie einen Stein nachschleppen.

Am 25. Dezember 1931, also genau am Weihnachtstag (!), hatte auch Picasso das Motiv der einen Mann ermordenden Frau in einem Ölbild aufgenommen, das sich heute im Musée Picasso in Paris befindet.⁷ Dieses nicht gerade gewöhnliche Thema dürfte Picasso nicht nur aus ästhetischen Gründen gefesselt haben, sondern auch aus privaten Erfahrungen heraus. Picassos Geliebte, Marie Thérèse Walter, war im Herbst 1930 in eine Wohnung in der Rue Boétie in Paris gezogen, gleich gegenüber von der Picassos. Picassos Ehefrau, Olga, hatte dies inzwischen erfahren und war in höchstem Masse eifersüchtig und oft vor Wut rasend. Man kann sich vorstellen, dass Picasso, der von seinen Biographen immer wieder als relativ ängstlich charakterisiert wurde, der Gedanke kam, er könnte von seiner Frau ermordet werden.

Am 7. Juli 1934 greift Picasso dasselbe Motiv wieder auf in einer erschütternden Bleistiftzeichnung, die ebenfalls in

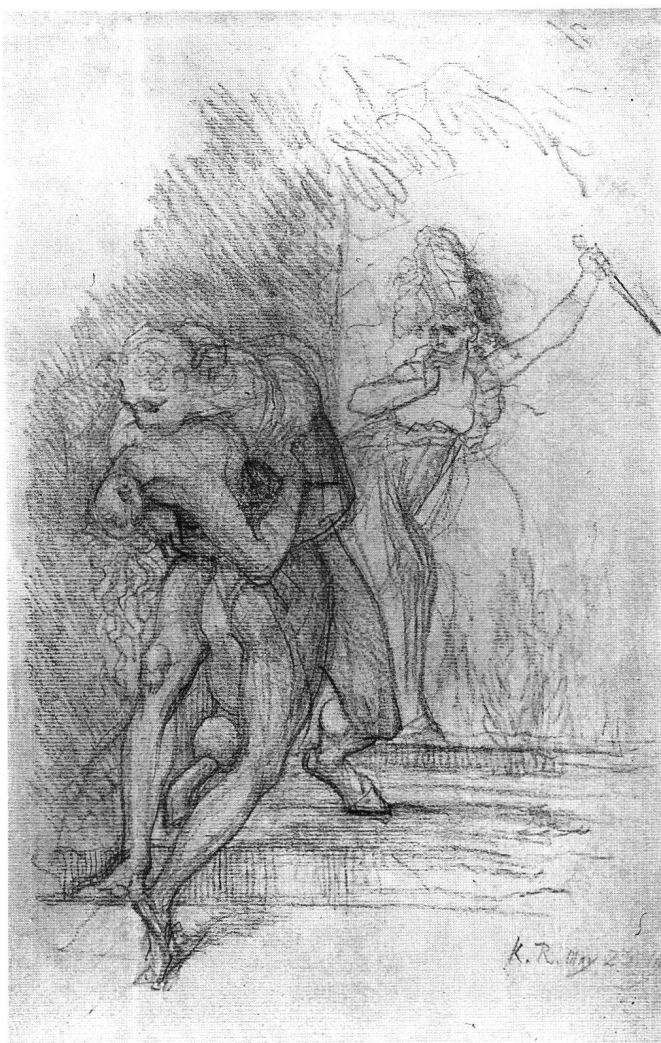


Abb. 5 Ungedeutete Szene. Eine Frau bedroht ein Paar in liebestoller Umarmung mit einem Dolch, von Johann Heinrich Füssli, 1819. Schwarze Kreide, 32 x 20,5 cm. Zürich, Kunsthhaus.

Picassos Privatbesitz blieb und so in das Musée Picasso in Paris gelangte.⁸ Jetzt, nachdem Picasso wahrscheinlich die Bilder Füsslis im Kunsthhaus Zürich kennengelernt hat, tauchen in der von der Anlage her gleichartigen Darstellung Bildelemente auf, die von Füsslis Myrsilos-Bild inspiriert sein mögen: Das mörderische Weib streckt den Arm sehr betont nach vorn; die Stossrichtung des Dolchs ist deutlich mit der Lichtrichtung verknüpft; der Kopf des auf dem Rücken liegenden Opfers fällt auffallend nach hinten herab, was durch den herabgleitenden Arm visuell fortgeführt wird. Das Zusammentreffen all dieser Bildelemente, die die Dramatik des Geschehens wesentlich verstärken, als zufällig anzusehen, dürfte schwerfallen.

Eine weitere Zeichnung Füsslis, seit 1914 im Besitz des Kunsthhauses Zürich und auch im Jahresbericht von 1914



Abb. 6 Dalila besucht Samson im Gefängnis zu Gaza, von Johann Heinrich Füssli, um 1800–05. Bleistift mit Sepialavierung, grau getönt, 25,4 x 20,1 cm. Zürich, Kunsthaus.

abgebildet sowie ebenfalls bei Arnold Federmann⁹, zeigt ein Liebespaar in stürmischer Umarmung, während rechts hinten eine offensichtlich höchst eifersüchtige Frau mit einem Dolch im lang ausgestreckten Arm um die Ecke eilt (Abb. 5). Sollte Picasso 1932 dieses Bild gesehen haben, was angenommen werden kann, dann dürfte er wohl unweigerlich an seine eigene Situation gedacht haben. Das ungewöhnliche Thema des hasserfüllten Weibes, das einen hilflosen Mann bedroht oder ermordet, kommt in Füsslis Werk auffallend häufig vor. Auch Gert Schiff äussert sich zu diesem Phänomen: «Darstellungen männlicher Preisgegebenheit an weibliche Grausamkeit sind so häufig in Füsslis Werk, dass man darin geradezu seine eigenste Domäne sehen kann.»¹⁰ Ein in diesem Zusammenhang besonders interessantes Blatt, die Sepiazeichnung *Dalila besucht Samson im Gefängnis zu Gaza* (Abb. 6), kann durchaus weitere Impulse für Picassos *Guernica* geliefert haben. Die triumphierende Dalila blickt durch ein Fenster von rechts oben auf ihr hilfloses Opfer links unten herab. Samson, halb auf dem Rücken liegend, einen Arm nach hinten gestreckt, schaut wie um Erbarmen flehend zu seiner Peinigerin auf. Der Lichtkegel hinter Dalilas Kopf unterstützt

nachdrücklich die Richtung ihres Blicks. Dieses Licht ist eine markante Bilderfindung Füsslis. Es stellt ein ebenso kraftvolles wie feindliches Element gegenüber dem Opfer dar, das in seiner Schmach im dunklen Gefängnis in Ruhe gelassen werden möchte. Dalilas eigenartige Frisur verleiht diesem Lichtkegel noch bildnerischen Nachdruck.

Das unheilvolle Licht, das auf das Opfer herabströmt, ist auch in *Guernica* vorhanden in Verknüpfung mit der keilförmigen Kopfform der Lichtträgerin und dem kahlen Schädel des rücklings auf dem Boden liegenden Kriegers, der im Tode noch nach oben zu blicken scheint. Während bei Füssli nur der Bildtitel verrät, dass ein Kerker gemeint ist, gleicht der dunkle und karge Innenraum von *Guernica* ganz einem Gefängnis. In diesen Raum stösst die Lichtträgerin durch ein Fenster von aussen herein und auf die Opfer herab. Das merkwürdige Motiv dieses Fensters bzw. einer Tür, durch die das Übel auftritt, kann im Zusammenhang gesehen werden mit der traditionellen Vorstellung der offenstehenden Tür des Janustempels, die den Ausbruch des Krieges symbolisiert. Aber es scheint zur Ikonographie des Bösen zu gehören, nicht einfach im Bild da zu sein, sondern von aussen zum Teil gewaltsam in die Szene einzudringen. Auch Grünewald lässt im Isenheimer Altar einen weiblichen Teufel durch ein Fenster eindringen, um den hl. Antonius in Versuchung zu führen. Die Position dieses Fensters ist in der Bildfläche rechts oben, und der Weibsteufel stösst gewaltsam nach links unten herein und herab, einen Gegenstand in der Hand haltend, was prinzipiell mit der Lichtträgerin in *Guernica* vergleichbar ist. Nach seinem Besuch in Zürich im Jahre 1932 reiste Picasso auch nach Colmar und war dort von Grünewalds grossartigem Altarwerk zutiefst betroffen.

Das andere Phänomen, das bei den hier genannten Bildern wiederholt auftritt, jenes des mit dem Tod verknüpften «bösen» Lichts, taucht zum Beispiel auch im Werk von Blake, Goya und Böcklin auf.¹¹ Bei Füssli und Picasso hilft dieses Licht einem bösen Weib, einen Mann in hilfloser Lage zu verderben. In unvergesslicher Weise ist es dargestellt in Füsslis aquarellierter Zeichnung *Kriemhild zeigt Hagen im Gefängnis den Nibelungenring* (Abb. 7). Kriemhild wird Hagen den todbringenden Ring übergeben, und sein tiefes Erschrecken macht deutlich, dass er jetzt um seinen nahen Tod weiss. Zwar kam dieses Bild erst 1940 in den Besitz des Kunsthauses Zürich, war aber schon im Ausstellungskatalog von 1926 abgebildet. Wie in *Guernica* gibt es auch hier links oben eine zweite Lichtquelle, die sogar die eigentliche ist: ein helles Fenster mit dem «guten» Tageslicht, dem Kontrastelement zum Dunkel des Gefängnisses. Der Bogen des Fensters findet eine Parallele im flachen Bogen der hell strahlenden Deckenlampe in *Guernica*, ebenfalls links oben am Bildrand. Und wie bei Füssli befindet sich auch dieses Bildelement genau über dem Opfer, das es somit von oben her heraushebt und betont.

Auch in Picassos zwei Jahre vor *Guernica* entstandener *Minotauromachie* befindet sich über der Reihe der vom Minotaurus bedrohten Opfer links oben noch ein Bogen-

fenster. Darunter spielt sich eine Szene ab, die sich mit Füsslis Kriemhild-Bild gut vergleichen lässt: Der Minotaurus, die männliche Hauptfigur, wehrt mit ausgestrecktem Arm ein Licht ab, das ihm das kleine, unerfahrene Mädchen, die weibliche Hauptfigur, entgegenhält. In beiden genannten Bildern besteht zwischen den Hauptfiguren ein starker Kontrast. Eine Mittelsenkrechte trennt sie jeweils voneinander, was ihre Gegensätzlichkeit noch unterstreicht. So unterschiedlich die Bildthemen und Figuren auch sind: Beide Bilder sind einander von der Komposition her sehr verwandt.

In *Guernica* stösst der Betrachter auf das zunächst unerklärbare Phänomen zweier miteinander konkurrierender Lichtquellen dicht nebeneinander, dem finsternen Flammenlicht und dem starken, hell strahlenden elektrischen Licht der Deckenlampe. Diese ist wahrscheinlich abgeleitet von dem bekannten Gottesauge mittelalterlicher, insbesondere auch spanischer Bilder. In der Französischen Revolution gab es zudem viele Darstellungen des «Höchsten Wesens», bei denen in einer hell strahlenden Sonne ein menschliches Auge auftauchte. Die Deckenlampe steht hier als Allegorie Gottes über allem, auch im Sinne einer Nichteinmischung, sendet aber die starken Strahlen überall hin. Dieses Symbol repräsentiert also das Gute, während das Flammenlicht gleich der Fackel der Kriegsfurie bei Rubens das Symbol der Zerstörung ist. Bei Picasso bildet das dunkle Flammenlicht, das stärkste ikonographische Kennzeichen der Lichtträgerin, exakt die Spitze des flachen Dreiecks, das aus den Kriegsoffern im Vordergrund, einer leicht verwundeten Frau rechts, einem schwer getroffenen Pferd in der Mitte und dem völlig zerstörten Krieger links gebildet wird. In dieser Position beherrscht somit das Symbol der Zerstörung diese Anhäufung von Opfern. Dass das Windlicht der Lichtträgerin aus einer Fackel entwickelt ist, hat schon Werner Spies 1981 nachgewiesen.¹² Das eindeutige Vorbild ist die Fackel einer bösen Hexe bei Hans Baldung Grien, die wiederum durch ein Fenster oben rechts in einen Pferdestall hereinblickt auf einen rücklings am Boden liegenden Mann. Die Flammen der Fackel wehen ebenfalls nach links, Unheil verheissend. Die Bedeutung des Flammenlichts, das eine weibliche Figur im ausgestreckten Arm hält, wird gänzlich offenbar in Füsslis faszinierender Darstellung der *Inquisition* (Abb. 8) im British Museum in London, die Picasso dort im Original gesehen haben kann. «Die Verkörperung der spanischen Inquisition unter Philipp II. erhebt sich, Flammenkelch und Schwert in Händen, von einem Vertreter der geistlichen Gerichte begleitet, über der an den Grund gefesselten, symbolischen Gestalt ihrer Opfer, der sie den Fuss auf den Leib setzt.»¹³ Schwert und Feuer sind die klassischen Symbole der Zerstörung, wie sie auch dargestellt sind in den *Folgen des Krieges* von Rubens und in *Der Krieg* von Rousseau. In Füsslis *Inquisition* steht das böse Weib, die allegorische Darstellung einer finsternen Macht, starr wie ein Denkmal da, nur die Flammen wehen waagrecht nach rechts. In *Guernica* brennt die Flamme im Glaskörper des Windlichts ganz ruhig, während sich die Lichtträgerin



Abb. 7 Kriemhild, von zwei hunnischen Dienern begleitet, zeigt Hagen im Gefängnis den Nibelungenring, von Johann Heinrich Füssli, 1807. Bleistiftzeichnung, aquarelliert, 50 x 38,4 cm. Zürich, Kunsthaus.

schnell vorwärts bewegt, so dass ihre Haare nach rechts und sogar noch aufwärts strömen. In beiden Bildern werden Bewegung und Ruhe in eigenartiger Weise miteinander verknüpft, um die Bildspannung zu steigern. Füssli hat eine quasi-sakrale Dreiecksfigur geschaffen, deren schwarzer Mantel das helle Opfer am Boden umschliesst und im Bann des Bösen gefangenhält. Selbstverständlich steht hier das Schwarz für das Böse und das Weiss des Opfers für das Gute. Obwohl dieses hier weiblich ist, erinnert es an den toten Krieger in *Guernica*. Dessen weisser Kopf links unten auf dem Boden ist ebenfalls nach oben gerichtet, und der eine Arm streckt sich zur Bildecke hin, ganz wie bei Füssli.

Sind all diese Parallelen zufällig und somit ohne Bedeutung? Dies ist doch sehr unwahrscheinlich! Viel wahrscheinlicher ist dagegen, dass Picasso 1932 in Zürich die Chance nutzte, das Werk des genialen Füssli eingehend zu studieren, was in den eigenen Werken einen kongenialen Niederschlag fand, schliesslich auch in seinem Meisterwerk *Guernica*. Aus diesen Ausführungen resultiert: Der ikonographische Vergleich stellt ein grundlegendes Mittel dar, den äusserst komplexen Hintergrund *Guernicas* zu verstehen.



Abb. 8 Die Inquisition, Punktierstich von M. Haughton nach einer Vorlage von Johann Heinrich Füssli, 1806. 21,3 x 16,3 cm. London, British Museum.

Füssli und Picasso haben viel gemeinsam. Beide liebten die Welt des Mythologischen und Magischen. Beide bevorzugten spannungsgeladene Darstellungen zwischenmenschlicher Situationen bis hin zu freier Sexualität. Beide benötigten für ihre Kunst oft sehr expressive, die Bildfläche als Spannungsfeld betonende Kompositionsformen. Was Christian Klemm über Füssli schreibt, kann im wesentlichen für beide Künstler gelten: «... für Füssli gleicht das Bildrechteck einem elektrischen Feld, dessen Ströme und Pole der Künstler exakt beherrschen muss... Das Faszinierende an Füssli – abgesehen von seiner Persönlichkeit – war ohne Zweifel die emotionsgeladene Radikalität seiner Bilderfindung. Mit seiner entschiedenen Engführung von Darstellung und Komposition, unter Verzicht der üblichen dekorativen Hilfsmittel, erreichte er eine grundsätzliche Einheit und Bildautonomie, die sich als «moderne», flächige, konzeptuelle, antinaturalistische von der spätbarocken Ausstattungskunst völlig absetzt. ... Erst der Expressionismus konnte Füsslis emotional gesteigerte Bildwelt wieder würdigen, seine ursprünglichen Qualitäten sprachen nun ebenso für ihn wie die bisher negativ bewerteten: die ausdrucksstarke deformierte Figur, die Beschränkung auf elementare Bildmittel und deren extreme Steigerung.»¹⁴

Picassos Übernahmen bildnerischen Gedankenguts von Cranach, Rubens, Velazquez, Goya, Delacroix und anderen Künstlern sind zu einem grossen Teil bekannt. Werke Füsslis sollten als wichtige Inspirationsquellen für Picasso stärker beachtet werden. Dieser äusserte sich einmal im folgenden Sinne: Andere Maler schöpfen aus der Natur – ich schöpfe aus der Kunst.

ANMERKUNGEN

- ¹ CHRISTIAN KLEMM, *Johann Heinrich Füssli. Zeichnungen* (= Kunsthhaus Zürich, Sammlungsheft 12), Zürich 1986, S. 71. – Siehe auch GERT SCHIFF, *Johann Heinrich Füssli, 1741-1825. Œuvrekatalog* (= Œuvrekataloge Schweizer Künstler, Bd. 1), Zürich/München 1973, S. 210-211, 540-541, Nr. 1023.
- ² Peter Paul Rubens schrieb in einem Brief vom 12. 3. 1638 über sein Bild *Die Folgen des Krieges*: «Die Hauptfigur ist Mars, welcher den geöffneten Tempel des Janus (der nach römischer Sitte in Friedenszeiten geschlossen blieb) verlassen hat und mit dem Schilde und dem blutbefleckten Schwerte, den Völkern ein grosses Unheil drohend, einherschreitet; er kümmert sich dabei wenig um Venus, seine Gebieterin, die sich, von ihren Amoren und Liebesgöttern begleitet, vergebens bemüht, ihn mit Liebkosungen und Umarmungen zurückzuhalten. Von der andern Seite aber wird Mars von der Furie Alekto, die eine Fackel in der Hand schwingt, vorwärtsgezogen. Dabei Ungeheuer, welche Pest und Hungersnot, die untrennbaren Genossen des Krieges, bedeuten. Auf dem Boden liegt rücklings hingestreckt ein Weib mit einer zerbrochenen Laute, welche die mit der Zwietracht des Krieges unvereinbare Harmonie veranschaulicht, ebenso auch eine

Mutter mit ihrem Kinde im Arme, welche andeutet, dass die Fruchtbarkeit, die Zeugung und die elterliche Liebe durch den Krieg, der alles zerstört und vernichtet, behindert werden. Ferner sieht man einen Baumeister auf den Rücken gestürzt mit seinen Instrumenten in der Hand, um auszudrücken, dass dasjenige, was in Friedenszeiten zur Zierde und zum Nutzen der Städte erbaut wird, durch die Gewalt der Waffen zu Boden stürzt und zugrunde geht. Ich glaube, wenn ich mich recht entsinne, dass Sie am Boden unter den Füßen des Mars noch ein Buch finden werden sowie eine Zeichnung auf Papier, um anzudeuten, dass er die Wissenschaften und alles übrige Schöne mit Füßen tritt. Es muss auch noch ein Bündel von Pfeilen da sein, deren Band, das sie früher zusammenhielt, aufgelöst ist, und die in ihrer Verbindung als das Sinnbild der Eintracht angesehen werden, sowie ferner der Caduceus und ein Olivenzweig als Symbol des Friedens, welche ich daneben auf dem Boden liegend angebracht habe. Jene schmerzzerfüllte Frau aber im schwarzen Gewande und mit zerrissenem Schleier und aller Juwelen und sonstigen Schmuckes beraubt ist das unglückliche Europa, welches schon so viele Jahre lang Raub, Schmach und Elend erleidet,

- von denen ein jeder so nachteilig betroffen wird, dass es nicht nötig ist, sie näher anzugeben. Ihr Symbol ist jener Globus, der von einem kleinen Engel oder Genius getragen wird, mit dem Kreuze darüber, wodurch die christliche Welt angedeutet wird.» OTTO ZOFF (Hrsg.), *Die Briefe des Peter Paul Rubens*, Wien 1918, S. 462–463.
- ³ GERT SCHIFF, *Johann Heinrich Füssli*, Katalog der Ausstellung in Hamburg (Hamburger Kunsthalle), 4. Dezember 1974–19. Januar 1975, Nr. 42, S. 127. – GERT SCHIFF (vgl. Anm. 1), S. 112, 462, Nr. 515.
- ⁴ ARNOLD FEDERMANN, *Johann Heinrich Füssli. Dichter und Maler. 1741–1825* (= Monographien zur Schweizer Kunst, Bd. 1), Zürich/Leipzig 1927, Tafel 51.
- ⁵ Vgl. JOSEPH MASHECK, *Guernica as Art History*, in: Art News, Dezember 1967, S. 32–35, S. 65–68. – ALICE D. TANKARD, *Picasso's Guernica after Rubens's Horrors of War, Philadelphia/London/Toronto* 1984, S. 19–31. – EBERHARD FISCH, *Guernica by Picasso*, Lewisburg, New Jersey/London/Toronto 1988, S. 55–57.
- ⁶ ARNOLD FEDERMANN (vgl. Anm. 4), Tafel 56. – GERT SCHIFF (vgl. Anm. 1), S. 377, 607, Nr. 1526.
- ⁷ PABLO PICASSO, *Frau mit Stilet (Der Tod Marats)*, 25. Dezember 1931, Öl auf Leinwand, Paris, Musée Picasso, MP 136.
- ⁸ PABLO PICASSO, *Der Mord (Der Tod Marats)*, 7. Juli 1934, Bleistiftzeichnung, Paris, Musée Picasso, MP 1135.
- ⁹ ARNOLD FEDERMANN (vgl. Anm. 4), Tafel 69. – GERT SCHIFF (vgl. Anm. 1), S. 614–615, Nr. 1581.
- ¹⁰ GERT SCHIFF (vgl. Anm. 2), S. 19–20; die Beispiele reichen von Julia und Pompeius über Königin Margaret und York, Brunhild und Gunther, Kriemhild und Hagen, Miltons Eva, Almansaris und Hüon, die Erinnyen, welche Orest oder Alkmaion verfolgen, bis zu Dalila und Samson.
- ¹¹ Vgl. WILLIAM BLAKE, *Satan in seiner einstigen Glorie*, ca. 1805. – *Die Pest: Tod der Erstgeborenen*, ca. 1805. – *Die Vernichtung der Kinder Hiobs*, 1825. – FRANCISCO GOYA, *Die Lampe des Teufels*, 1797/98. – ARNOLD BÖCKLIN, *Der Krieg* (1. Fassung), 1896.
- ¹² WERNER SPIES, *Pablo Picasso. Werke aus der Sammlung Marina Picasso*, Ausstellungskatalog, München 1981, S. 29–30.
- ¹³ GERT SCHIFF (vgl. Anm. 1), S. 580, Nr. 1342a.
- ¹⁴ CHRISTIAN KLEMM (vgl. Anm. 1), S. 16–18.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 5: Kunsthaus, Zürich.
 Abb. 2: Palazzo Pitti, Florenz.
 Abb. 3: Museo del Prado, Madrid.
 Abb. 4, 6–8: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.

ZUSAMMENFASSUNG

Ikonographische Verbindungen zwischen Bildern Füsslis und Picassos sind der Kunstwissenschaft bislang unbekannt geblieben. Hier wird aufgrund vieler bildnerischer Parallelen die Wahrscheinlichkeit aufgezeigt, dass insbesondere zwischen *Guernica* und einer Reihe von Bildern Füsslis im Kunsthaus Zürich, das Picasso im Jahr 1932 besuchte, eine geistige Verwandtschaft besteht. So reizvoll das Aufspüren schöpferischer Details auch ist, bedeutender noch ist die Auseinandersetzung mit dem geistigen Hintergrund von *Guernica*. Das Werk wird heute noch allgemein als enigmatisch angesehen, obwohl in den letzten Jahren viele überraschende Entdeckungen gemacht wurden, die zu einem neuen und tieferen Verständnis dieses Bildes führen. Auch Füssli benutzte Vorbilder. Für sein Bild *Die Vision des Elendsspitals* übernahm er einige Motive aus *Die Folgen des Krieges* von Rubens. Möglicherweise bemerkte das Picasso und erhielt so einen prägenden Impuls für die Genesis von *Guernica*, das ebenfalls von diesem den Krieg kritisierenden Gemälde von Rubens inspiriert ist. Picasso war ein ausgezeichnete Kenner der europäischen Malerei. Er soll einmal gesagt haben: Andere Maler schöpfen aus der Natur – ich schöpfe aus der Kunst.

RÉSUMÉ

Des correspondances iconographiques entre certaines peintures de Füssli et de Picasso sont restées inconnues jusqu'à ce jour. L'auteur montre par de nombreux parallèles imagés qu'il existe vraisemblablement une affinité spirituelle entre les œuvres des

deux artistes, en particulier entre «Guernica» et une série de dessins de Füssli qui se trouvent au Kunsthaus de Zürich, musée que Picasso avait visité en 1932. Bien que la considération des détails picturaux puisse fasciner, l'étude approfondie du thème de «Guernica» est bien plus importante. Il s'agit d'un chef d'œuvre qui reste énigmatique jusqu'à nos jours, même si on a fait des découvertes surprenantes au cours des dernières années, qui ont mené à une compréhension plus profonde de cette peinture importante. Même Füssli prit modèle sur d'autres. Dans sa peinture «La Vision de l'Hospice de la Misère», il employa quelques motifs tirés des «Conséquences de la Guerre» de Rubens. Il se peut que Picasso l'ait remarqué et ait ainsi reçu une impulsion pour la genèse de «Guernica», inspirée également de cette célèbre peinture pacifiste de Rubens. Picasso avait une large connaissance de la peinture européenne. Il aurait dit une fois: «Les autres peintres s'inspirent de la nature, moi de l'art.»

RIASSUNTO

La storia dell'arte ha sinora ignorato il rapporto iconografico fra le opere di Füssli e di Picasso. Attraverso numerosi paralleli figurativi, l'autore mostra per la prima volta l'esistenza probabile di un legame di parentela spirituale fra Guernica in particolare e tutta una serie di opere di Füssli, esposte nella «Kunsthaus» di Zurigo e visitate da Picasso nel 1932. Aldilà degli stimoli che la ricerca del dettaglio creativo può offrire, bisogna in primo luogo analizzare il retroscena spirituale di Guernica. Quest'opera viene ancora oggi considerata enigmatica, nonostante che negli ultimi anni siano state fatte numerose scoperte assai sorprendenti che hanno permesso una nuova e più profonda percezione dell'opera. Anche Füssli s'ispirava a modelli: nella sua «Visione dell'ospizio» riprende alcuni motivi delle «Conseguenze della guerra» di Rubens. È possibile che Picasso si sia reso conto di tale prestito, ricevendo a sua volta dei notevoli impulsi per la genesi di Guernica, che a sua volta trae ispirazione dalla critica alla guerra presente nel dipinto di Rubens. Picasso era un profondo conoscitore della pittura europea. Di lui si racconta che abbia detto: altri pittori s'ispirano alla natura, io m'ispiro all'arte.

SUMMARY

Iconographic connections between pictures by Fuseli and Picasso have been unknown so far. This close study of a great number of pictorial parallels makes it quite reasonable to assume that there exists an intimate relationship between Fuseli's pictures in the Kunsthaus Zürich, which Picasso visited in 1932, and his masterpiece Guernica. It is certainly interesting to explore the pictorial details, but it is far more meaningful to provide the reader with insight into the intellectual background of Guernica, which is still regarded as enigmatic though in recent years many surprising discoveries have been made that can lead to a new and deeper understanding of this most important painting. Fuseli also drew inspiration from his predecessors. For his picture «The Vision of the Lazar House», he borrowed a string of motifs from «The Consequences of War» by Rubens. Very likely, Picasso discovered this relationship and was thus given impetus for the genesis of Guernica, which was also influenced by Rubens' famous anti-war painting. Picasso was familiar with European art. He is supposed to have said: Other painters are inspired by nature – I am inspired by art.