

## Dante Gabriel Rossetti und die Erotik der Oberfläche

*Aktuelle Tendenzen der Rossetti-Forschung anlässlich der Retrospektive in der Walker Art Gallery in Liverpool (16.10.03-18.1.04) und im Van Gogh Museum in Amsterdam (27.2.-6.6.04)*

Die umfangreiche Werkschau von Dante Gabriel Rossetti (1828-82) in der Walker Art Gallery in Liverpool und im Amsterdamer Van Gogh Museum war die erste Gesamtschau seiner Kunst seit der von Virginia Surtees verantworteten Ausstellung 1973 in London und Birmingham und die erste auf dem europäischen Festland überhaupt. Bereits 1996/7 hatten 'the Walker' und das Van Gogh Museum erfolgreich bei ihrer Ausstellung über Lawrence Alma-Tadema zusammengearbeitet. Die gleichen Kuratoren sind auch diesmal für die drei großen Katalogbeiträge verantwortlich. Julian Treuherz (Liverpool) beleuchtet 'Rossetti's early years'; Elizabeth Prettejohn (Univ. Plymouth) untersucht 'Rossetti's new style' ab 1860, und Edwin Becker (Amsterdam) widmet sich mit der Rezeption durch die Symbolisten auf dem Kontinent einem wichtigen Aspekt, der allerdings in der Ausstellung nicht vertreten war.

Treuherz, ein ausgewiesener Kenner der viktorianischen Kunst, hat an den Manchester City Art Galleries die dortige Sammlung präraffaelitischer Kunst grundlegend untersucht (*Pre-Raphaelite Paintings from Manchester City Art Galleries*. Manchester 1980. Repr. 1993) und bereits 1987/88 in Zusammenarbeit mit dem Van Gogh Museum und dem Yale Center for British Art in New Haven eine folgenreiche Schau über den sozialen Realismus in der englischen Malerei des 19. Jh.s geleitet (*Hard Times. Social Realism in Victorian Art*. London 1987. Repr. 1992). Elizabeth Prettejohn ist mit wichtigen Veröffentlichungen zur englischen Kunst der 2. Hälfte des 19. Jh.s hervorgetreten. Hier ist besonders der Band zu nennen, mit dem ihr eine Neubewertung präraffaelitischer Ästhetik als bedeutende Ausdrucksform moderner Malerei gelungen ist,

im Widerspruch zu der gängigen Überbetonung historisierender und eskapistischer Tendenzen des englischen Präraffaelitismus. (*The Art of the Pre-Raphaelites*. London 2000). In ihrem Katalogbeitrag führt sie Gedanken aus, die sie erstmals 1997 in ihrem Buch zu Rossetti und der ästhetizistischen Kunstauffassung der Londoner Bohème der 1860er Jahre geäußert hat (*Rossetti and His Circle*. London 1997). In der Reihe 'Critical Perspectives in Art History' des Barber Institute in Birmingham ist eine von ihr herausgegebene Aufsatzsammlung zum Ästhetizismus in der Kunst erschienen (*After the Pre-Raphaelites*. Manchester 1999).

Die chronologisch gegliederte Ausstellung begann mit Rossettis frühen Tuschezeichnungen nach Autoren wie Poe, Goethe und Coleridge, die die literarische Fundierung seiner schöpferischen Imagination von Anfang an deutlich machen. Im gleichen Raum waren die Hauptwerke aus den prägenden Jahren der Bruderschaft zu sehen, darunter die gezeichneten Porträts von Elizabeth Siddall, die als frühester Ausdruck von Rossettis charakteristischer Konzentration auf das weibliche Gesicht als Bedeutungsträger gewertet werden können. Den Aquarellen nach Dante und der Artussage sowie den religiösen Themen waren dann jeweils eigene Bereiche gewidmet. Die zweite große Sektion setzte mit der Zäsur von 1859 ein, wobei den stilistischen und technischen Wechsel vom Aquarell zur Ölmalerei in der Ausstellung auch eine räumliche Unterbrechung markierte. Die auf Museen in den Vereinigten Staaten, Großbritannien und Deutschland (Hamburger Kunsthalle) verteilten Hauptwerke der 1860er Jahre waren in einer aufschlußreichen Hängung zu sehen, die neue Einsichten in die Entwicklung seiner

weiblichen Symbolporträts erlaubte. Die Abteilungen 'Rossetti as designer', in der von ihm entworfene Bucheinbände, Buntglasfenster und Möbel gezeigt wurden, sowie 'Rossetti as a collector' und 'Rossetti at home' rundeten die Werkschau ab.

Die Forschungslage zu Rossetti ist alles andere als homogen. Entsprechend seinem 'double work of art' – sein literarisches Hauptwerk ist der 102 Gedichte umfassende Sonettzyklus *The House of Life* (1881) – finden sich nebeneinander literaturwissenschaftliche und kunsthistorische Untersuchungen von englischen, amerikanischen und kanadischen Wissenschaftlern. Da Rossetti einer hochkultivierten anglo-italienischen Familie angehörte – seine älteste Schwester war die Dichterin Christina Rossetti, sein jüngerer Bruder der Kunstkritiker, Herausgeber und Autor William Michael Rossetti – und Zeit seines Lebens Mittelpunkt verschiedener künstlerischer Gruppierungen war, ergeben sich Zusammenhänge mit der umfangreichen Literatur zu den Präraffaeliten, zum englischen Ästhetizismus und zum *Arts and Crafts Movement* sowie zu den Geschwistern Rossetti. Dieses Forschungsfeld ist unter dem Begriff *Pre-Raphaelite Studies* in den letzten Jahren zu einer veritablen geisteswissenschaftlichen 'Zuwachsbranche' geworden. Außer Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft sind längst Sozialgeschichte, Kirchen- und Wirtschaftsgeschichte sowie die Geschichte der Naturwissenschaften hinzugezogen. Dabei wird natürlich auch interdisziplinär mit einer Fülle methodischer Ansätze und inhaltlicher Fragestellungen gearbeitet, die zur stetigen Erweiterung des Blickfeldes beitragen. Allerdings stößt man auch hier immer wieder an die Grenzen interdisziplinärer Machbarkeit. Es versteht sich, daß eine Kunstaussstellung nicht geeignet sein konnte, dem Dichter Rossetti gerecht zu werden, selbst wenn man in Amsterdam einige seiner Gedichte neben den Gemälden in Goldfolie auf die Wände appliziert hatte.

In den Katalogessays hat man den formalästhetischen Aspekten seiner Malerei Priorität gegeben, ohne diese bewußte Auswahl zu thematisieren. (Das zeitgleich erschienene Sonderheft des *Burlington Magazine* (146, 2004) setzt mit zwei Artikeln über einen wichtigen Auftraggeber und über die ersten ausstellungsstrategischen Schritte Rossettis andere Schwerpunkte.)

Treuherz geht es in seinem einleitenden Essay 'Rossetti's early years' darum, Rossettis Malerei mit den Augen des 'Formalisten' neu zu sehen: Er beklagt, daß Rossetti heute weniger mit Originalität und Moderne assoziiert wird als mit morbider Sinnlichkeit, diffusem Symbolismus und einem obsessiven Hang zur Abarbeitung an einem und demselben Thema, dem Kult weiblicher Schönheit und der durch sie ausgelösten Sehnsucht nach erfüllter Liebe. Was von seinem – in vielen Teilen romanhaft anmutenden – Privatleben bekannt ist, besonders von seinen intimen Beziehungen zu seinen Modellen Elizabeth Siddall, Fanny Cornforth und Jane Morris, und die Tatsache, daß sein hauptsächlich aus Aquarellen und Zeichnungen bestehendes Frühwerk weit weniger rezipiert (und reproduziert) wird als seine geheimnisvollen Frauenbildnisse, haben den Blick auf die formalästhetische Qualität seiner Werke verstellt. Dagegen empfiehlt Treuherz einen Aufsatz, den ausgerechnet der Apostel der englischen Moderne, Roger Fry, anlässlich der Erwerbung von acht Aquarellen Rossettis aus der Sammlung George Raes durch die National Gallery (heute in Tate Britain) geschrieben hat (Rossetti's Water Colours of 1857. In: *Burlington Magazine* 29, 1916, S. 100-9.) Laut Frys Urteil war Rossetti nur einen kleinen Schritt entfernt von 'complete freedom' und 'pure art'. Allerdings werde seine Form nur dort klar und wahrhaft expressiv, wo er sich mit den Accessoires seiner 'Dramen' beschäftige; wenn es hingegen um die Darstellung des zentralen Themas der Leidenschaft gehe, bleibe er Illustrator. Als Beispiel dient das Aquarell 'The Chapel before the Lists' (*Abb. 1*):



Abb. 1 Dante Gabriel Rossetti, *The Chapel before the Lists*, 1857. London, Tate Britain (E. Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, London 2000, Abb. 103)

Hier inspiriere Rossettis antiquarische Neugier 'real design', 'so that the architecture of all these forms is really moving.' 'No less surprising is the "science" with which he plays the directions of his straight lines – the sword, the side of the helmet, the candlesticks against the main forms.' In der Behandlung dieser Objekte seien sein Sinn für Kontur, seine Entdeckung von Farbwerten und -harmonien entschieden und vital, allerdings schlage bei den Figuren dann wieder der detaillierte, deskriptive Realismus durch. Ausdruck werde nicht mehr durch Form, sondern durch Beschreibung und assoziierte Ideen generiert. Gleiches gelte für die meisten seiner frühen Aquarelle. Er schließt: 'And it would seem that Rossetti, starting from the images which legend stirred within him, came nearer than any artist of the time to that close-knit unity of design which distinguishes all pure art. Only [...] he fails to

assimilate into the form all the material of his imagination. [...] The strange thing is that Rossetti who got so far, should not have taken just the next step which would have given him complete freedom.'

Heute jedoch regt Frys Sichtweise zu einer vertiefenden Untersuchung der strukturellen und formalen Elemente von Rossettis Kompositionen an, die den Blick für deren spezifische Modernität zu schärfen vermag.

Elizabeth Prettejohn verfolgt diesen Ansatz in ihrem Katalogartikel zu 'Rossetti's new style' nach 1859 weiter. Der Stilwechsel, der sich erstmals 1859 in 'Bocca Baciata' (Abb. 2) manifestiert, ist seit jeher ein zentrales Thema der Forschung, nicht zuletzt, weil das kleine Tafelbild im nachhinein als Auftaktbild des britischen Ästhetizismus gewertet wurde. Für Rossetti ist es das erste einer langen Folge weiblicher 'Symbolporträts' (Lothar Hönnig-



Abb. 2 Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata*, 1859. Boston, Museum of Fine Arts (Ausst.kat. Rossetti, Zwolle 2003, fig. 39)

hausen: *Präraphaeliten und fin de siècle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik*. München 1971). Er kehrte von der Aquarellmalerei – eine Ausnahme bildet die Ausmalung der Oxford Union 1857 – zur Ölmalerei zurück, ohne jedoch technisch, stilistisch oder inhaltlich an seine beiden Hauptwerke aus den Gründungsjahren der präraffaelitischen Bruderschaft, ‘The Girlhood of Mary Virgin’ (1849) und ‘The Annunciation’ (1850), anzuknüpfen. Die Bruderschaft hatte sich damals bereits aufgelöst; ihre künstlerischen Doktrinen wurden von den einzelnen Mitgliedern und ihren Nachfolgern unterschiedlich weiterentwickelt und das Etikett ‘präraffaelitisch’ somit auf verschiedenartige Weise besetzt. Dieser Vorgang war allerdings 1859 noch längst nicht abgeschlossen. Rossetti und seine ‘Brüder’, vor allem Hunt und Millais, befanden sich in einer durch ihren gemeinsamen stilistischen Ausgangspunkt bedingten, verschärften Konkurrenzsituation,

die sie zwang, sich nun deutlich voneinander abzusetzen (dazu ist eine Arbeit der Autorin in Vorbereitung). Rossetti mußte eine Figurenmalerei erfinden, die seinen avantgardistischen Ansprüchen genüge und sich gleichzeitig im marktorientierten viktorianischen Kunstbetrieb behaupten konnte.

Dabei griff er auf venezianische Vorbilder, vor allem Tizian und Giovanni Bellini, zurück, von denen er lernte, seine Bilder zur begehrten Ware zu machen, indem er sich deren erotisches Potential zunutze machte. Anhand der Rezeption zeigt Prettejohn, daß es nicht nur das Motiv von halbentkleideten schönen Frauen ist, das aus Rossettis Leinwänden ‘machines of desire’ (McGann) macht, sondern vor allem deren formale Inszenierung. Dabei geht es auch um die Erzeugung einer ‘erotischen Oberfläche’, einer sinnlichen Faktur und Tönung, die sich der Autodidakt Rossetti – er hatte bereits nach zwei Jahren den sechsjährigen Kurs der Royal Academy Schools verlassen – anhand der Leinwände von Tizian, Tintoretto und Veronese erarbeitete. Daß er sich um eine neue Art der Farbbehandlung bemühte, ist u. a. eine Folge des Auftrags zu dem Hochaltar der Llandaff Cathedral in Cardiff von 1856. Die von den Präraffaeliten entwickelte Technik der Ölmalerei mit dünnen Aquarellpinseln auf weißem Malgrund kam für ein 230 x 150 cm messendes Altarbild nicht in Frage (s. dazu auch *Pre-Raphaelite Painting Techniques: 1848-56*. Hrsg. Joyce H. Townsend, Jacqueline Ridge und Stephen Hackney. London 2004.) Dieses in den Jahren 1858-64 entstandene Triptychon ‘The Seed of David’ (Abb. 3) war in der Amsterdamer Ausstellung erstmals im Kontext des Werks und in Gegenüberstellung mit dem noch ganz dem frühen präraffaelitischen Stilidiom verhafteten Entwurf zu sehen.

Maltechnisch vorbildhaft für Rossetti wirkte u. a. Veroneses ‘Hochzeit zu Kana’ im Louvre, den er 1849, 1855 und 1860 besuchte. Auch Ruskin, mit dem ihn in den 50er Jahren eine enge Beziehung verband, änderte unter dem



Abb. 3 Dante Gabriel Rossetti, *The Seed of David*, 1858-64. Cardiff, Llandaff Cathedral (A. Craig Faxon, D. G. Rossetti, London 1994, Abb. 118)

Eindruck dieses Malers seine Einstellung zum venezianischen Kolorit. Im letzten Band von *Modern Painters* erkennt er Veroneses erotisches Potential an, ohne den spirituellen Gehalt seiner Malerei in Frage zu stellen, wie es in der englischen Kunsttheorie üblich war (zum zeitgenössischen Diskurs über die Farbe in der Malerei und zur Rezeption der Venezianer s. J. B. Bullen: *The Pre-Raphaelite Body. Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism*. Oxford 1998).

Im Zusammenhang mit dem großen Altarbildauftrag entstand 1859 'Bocca Baciata'

zunächst als ein Versuch in 'Fleischmalerei': 'I have painted a little half-figure in oil lately which I should like you to see, as I have made an effort to avoid what I know to be a besetting fault of mine – & indeed rather common to PR painting – that of stipple in the flesh. I have succeeded in quite keeping it at a distance this time, and am very desirous of painting, whenever I can find leisure & opportunity, various figures of this kind, chiefly as a rapid study of flesh painting. I am sure that amid the many botherations of a picture, where design, drawing, expression & colour have to be



Abb. 4 Tizian, *Flora*, c. 1516-18. Florenz, Uffizien (Ausst.kat. Rossetti, Zwolle 2003, fig. 54)

thought of all at once [...], one can never do justice even to what faculty of mere painting may be in one. Even among the old good painters, their portraits & simpler pictures are almost always their masterpieces for colour & execution; and I fancy if one kept this in view, one might have a better chance of learning to paint at last.' (Brief an William Bell Scott vom 13. November 1859, *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, II, S. 276). Die 'portraits & simpler pictures', auf die er sich hier bezieht, sind u. a. Tizians 'Frau mit Spiegel' aus dem Louvre und die berühmte 'Flora' der Uffizien (Abb. 4). Darüber hinaus sind es jedoch Giovanni Bellinis Bildkompositionen – das damalige South Kensington Museum erwarb 1856 die Dominikustafel (heute National Gallery) (Abb. 5) –, von denen Rossetti seine Strategien ableitet. Zum einen wird der Bildraum verflacht: Die Figur erscheint direkt vor einem tapetenähnlichen, ornamen-

tierten Bildhintergrund, der keinerlei räumlichen, in das Bild hineinführenden Illusionismus zulässt. Die Figuren scheinen in den Raum des Betrachters auszugreifen, doch wird dies konterkariert von der bildoberflächenparallel eingesetzten Brüstung Bellinis, einem weiteren Charakteristikum auch von Rossettis Frauenbildnissen der 60er Jahre. Zusammen mit dem traumverlorenen Blick ergibt sich ein inszeniertes Spiel aus Zuwendung und Sich-Entziehen, dessen Wirkmächtigkeit die Reaktionen zeitgenössischer Betrachter bestätigen: Laut Arthur Hughes könne George Price Boyce, der Besitzer von 'Bocca Baciata', gar nicht anders, als 'to kiss the dear thing's lips away' (*The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, II, S. 278, n. 2 zu Brief 59.44), und Hunt verglich das Bild in einem Brief an den Präraffaeliten-Auftraggeber Thomas Combe empört mit Pornographie. Erotik ist bei Rossetti demnach nicht nur eine Sache des Sujets, sondern in ebenso großem Maße durch Farbauftrag und Bildaufbau begründet.

Prettejohn hat an anderer Stelle vertreten, zweckfreie Schönheit als erklärtes Hauptziel von 'l'art pour l'art' und Ästhetizismus könne als viktorianischer Euphemismus für Erotik gelten (Prettejohn, 1999). Hierin sieht sie ein zentrales Problem der Rossetti-Rezeption durch die Moderne. Der Blick auf seine Konzeptualisierung von Oberfläche werde verstellt durch die symbolistische Komplexität, literarischen Bezüge und erotische Intensität seiner Sujets, wohingegen Whistler, der in den 60er Jahren an ähnlichen künstlerischen Fragestellungen arbeitete, schon von Clive Bell (*Art*, 1914) als ein Vorläufer moderner abstrakter Malerei vereinnahmt wurde. Erst seit wenigen Jahren wird das Moderne bei Rossetti gesehen. Allerdings hatte Dianne Sachko Macleod bereits 1985 darauf hingewiesen, daß es eben die Charakteristika von Tizians 'simpler pictures' sind, die aus Rossettis Frauenbildnissen 'modern looking pictures' machen (so Rossetti in einem Brief an George Rae 1873, zit. n. Macleod, D. S.: Dante Gabriel Rossetti and

Titian. In: *Apollo* 121, 1985, S. 36-39), nämlich Reduktion von Narrativität und Betonung der Zweidimensionalität. Auf die Frage, wieso Rossetti nicht als ein Begründer moderner Malerei gelte, antwortet sie: Die zukunftsweisende Auseinandersetzung mit Tizian habe in den 60er Jahren des 19. Jh.s Manet bestritten. Manets ironische Verfremdung von Tizians 'Venus von Urbino' in seiner 'Olympia' und seine kontrastreiche, grobkonturierte Malweise zeigen eine weitaus größere Distanz zum Vorbild und geben sich somit bewußt als Herausforderung gegenüber der Tradition. Im offiziellen Kontext des Pariser Salons wurden Manets Ausstellungsbilder zur provokativen Geste und öffentlichen Standortbestimmung moderner Malerei. Rossetti ging es dagegen weniger um Provokation als vielmehr darum, in Auseinandersetzung mit den Strategien der Venezianer zu erproben, wie es gelingen könne, den einzelnen Betrachter jenseits traditioneller Bildrhetorik gefühlsmäßig einzubinden. Im direkten Vergleich mit Manet verläuft Rossettis Auseinandersetzung mit seinen malerischen Vorbildern subtiler, verharrt jedoch keineswegs in historistischer Nachahmung des Vorbilds, sondern zeugt von einem fortgeschrittenen Bewußtsein dessen, was 'das neue Bild' leisten kann. Auch in Rossettis Malerei der 60er Jahre hat sich somit der grundsätzliche Strukturwandel des Bildes vollzogen, den Werner Busch als den Beginn der ästhetischen Moderne beschrieben hat.

Am English Department der University of Virginia entsteht derzeit das von Jerome McGann konzipierte Rossetti Hypermedia Research Archive ([www.rossettiarchive.org](http://www.rossettiarchive.org), dessen langfristiges Ziel es ist, ein digitales Bild von jedem für Rossetti relevanten Text- und Bilddokument bereitzustellen (primäres und sekundäres Material). Es handelt sich um eine strukturierte und kommentierte Internet-Datenbank, die die interdisziplinäre Erforschung des Œuvres erheblich voranbringen wird. McGann hat mit seiner 2000 erschienenen Monographie



Abb. 5 Giovanni Bellini, Hl. Dominikus, 1515. London, National Gallery (Ausst.kat. Rossetti, Zwolle 2003, fig. 41)

(Dante Gabriel Rossetti and the Game That Must be Lost. New Haven/London 2000) Beispielhaftes geleistet. Sein poststrukturalistischer Ansatz, der gleichzeitig Ideen des amerikanischen Pragmatikers William James (1842-1910) für eine Neubewertung Rossettis nutzbar macht, ermöglicht ihm einen 'ganzheitlichen' Zugriff auf poetische, malerische, kunsthandwerkliche und lebenspraktische Aspekte von Rossettis Werk. Binären Unterscheidungen wie Kunst und Leben, Gefühl und Intellekt, wird eine Absage erteilt zugunsten der Herausarbeitung eines Konzepts, welches das welterklärende Potential von Kunstwerken ausloten will. Für Rossetti wie für James, so McGann, gilt die Annahme, daß Erkenntnis durch den kritischen Austausch

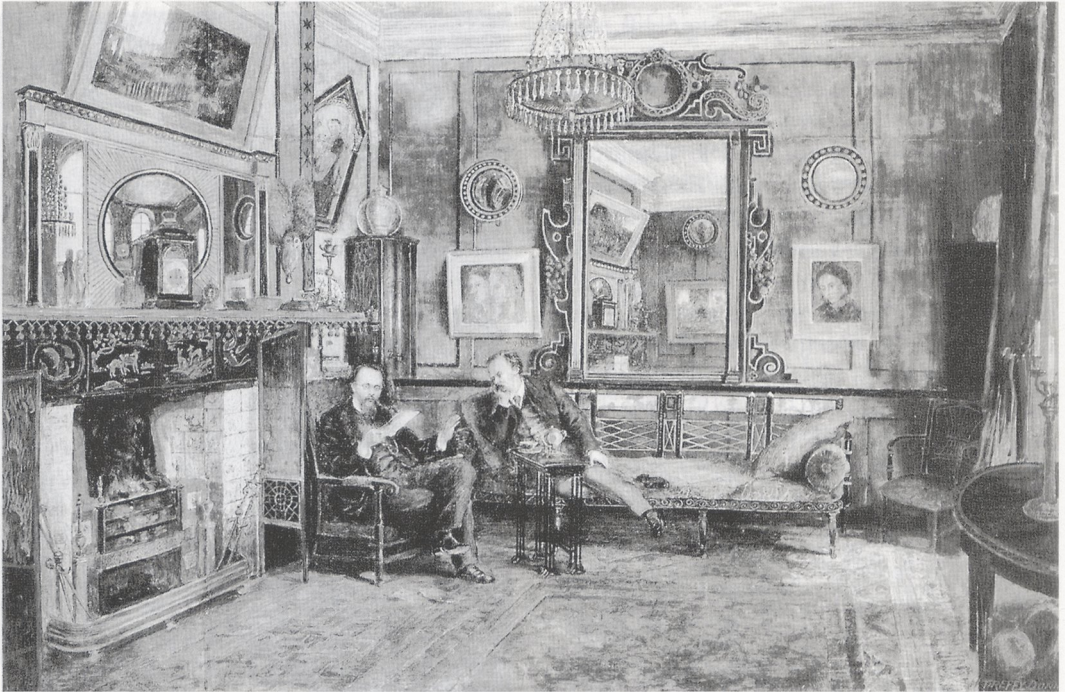


Abb. 6 Henry Treffry Dunn, *D. G. Rossetti and Theodore Watts-Dunton in the sitting room at Cheyne Walk, 1882*. London, National Portrait Gallery (Ausst.kat. Rossetti, Zwolle 2003, fig. 109)

zwischen spontaner Intuition und reflexiver Analyse gewonnen werde. Kunst wird hier als konzeptuelle Praxis begriffen, die intellektuelle Qualität von Rossettis Werk – bislang verstellt von ihrer gegenständlichen Erscheinung und sinnlichen Emotionalität – herausgearbeitet. McGanns Schülerin Jessica Feldman (Univ. of Virginia) erklärt Rossetti gar zur Leitfigur der von ihr konstituierten Kategorie 'Victorian modernism' (Modernism's Victorian Bric-à-Brac. In: *Modernism/modernity* 8, 2001, S. 453-470; dies.: *Victorian Modernism. Pragmatism and the Varieties of Aesthetic Experience*. Cambridge 2002.). Sie sucht die Parallelen zwischen 'High Modernism' und 'High Victorianism' auf, um jenseits der gängigen Periodisierungen zu einem neuen Blickwinkel auf die viktorianische Kunst und Literatur zu gelangen, indem sie zunächst den

Blick für das Viktorianische in der literarischen Moderne Englands schärft. Sie bezieht sich auf William Butler Yeats (1865-1939) und dessen ambivalente Einstellung zu seinen viktorianischen 'Vorfahren'. Neben dem nahe liegenden Vokabular von Revolte und Traditionsbruch folgt Feldman einem bislang eher vernachlässigten Pfad und deckt Kontinuität, Tradition und Wertschätzung viktorianischer Leidenschaft bei Yeats auf. Auch die Werke von Autoren wie Marcel Proust, Henry James, Virginia Woolf und James Joyce lassen die von der Literaturwissenschaft aufgerichteten Epochen Grenzen fragwürdig erscheinen. Für Feldman ist das sie verbindende Konzept eine im Gegensatz zur gängigen Auffassung positiv konnotierte Definition des von den Romantikern (Coleridge) eingeführten Begriffs 'fancy'. 'Fancy' bezeichnet das 'weibliche' Prinzip des



schöpferischen Arrangements im Gegensatz zur 'männlichen', aus sich selbst heraus schaffenden 'imagination'. In Feldmans Worten: 'fancy is the interior decorator of the art world'. Spielen Innenräume und das Arrangieren von Objekten und Menschen zu komplexen Strukturen und Mustern bei Proust und beispielsweise in der modernen Technik des 'stream of consciousness' in Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* eine wichtige Rolle und ist 'fancy' damit ein Leitprinzip der Moderne – man denke auch an Gertrude Steins Arrangements von Wörtern/Objekten auf einer Seite –, so ist auch Rossettis Kunst modern und viktorianisch zugleich. Denn auch bei ihm geht es um die Zusammenhänge von 'homemaking/interior decorating' und 'artmaking', wie Feldman in einer suggestiven Beschreibung seines Tudor House in Cheyne Walk Nr. 16 in London darlegt. Anhand verschiedener Quellen können wir uns ein gutes Bild von der Inneneinrichtung machen: Drei Aquarelle von Henry Treffry Dunn zeigen Salon, Eß- und Schlafzimmer im Todesjahr 1882 (Abb. 6). Das Inventar des Hauses nach seinem Tod ist überliefert, und es gibt Beschreibungen der Interieurs in den Erinnerungen seiner Freunde und Studio-Assistenten (bes. Henry Treffry Dunn: *Recollections of Dante Gabriel Rossetti and His Circle*. Hrsg. John Gale Pedrick. London: Elkin Matthews 1904; Thomas Hall Caine: *Recollections of Dante Gabriel Rossetti*. London 1882). Feldman zeigt Rossetti als Raumgestalter und Sammler von Antiquitäten, in dessen Gemälden und Gedichten ebenfalls immer wieder Innenräume und häusliche Objekte wie Spiegel, Wandschirme, Waschtische, etc. dargestellt werden. Hinzu kommen seine eigenen Arbeiten im Bereich der angewandten Kunst für die 1861 gegründete Firma Morris, Marshall, Faulkner & Company, zu deren sechs Partnern er zählte, sowie seine vielgerühmte Gastfreundlichkeit (die sommerlichen Abendessen in dem von ihm eigens für diesen Zweck entworfenen Zelt



Abb. 7 Dante Gabriel Rossetti, *Monna Rosa*, 1867. Privatsammlung (Whistler, *Women and Fashion*, Hrsg. Margaret F. Macdonald, *New Haven/London* 2003, Abb. 94)

im Garten von Tudor House beschreibt beispielsweise Boyce, s. *The Diaries of George Price Boyce*. Hrsg. Virginia Surtees. Norwich 1980).

Diese verschiedenen Domänen von Rossettis künstlerischer Kreativität sind nach Feldman nicht voneinander zu trennen. So stellt sie Verbindungen her zwischen seinen eklektizistischen Arrangements exotischer Dekorationsstücke, die er aus ihrem jeweiligen kulturellen Kontext in sein englisches Interieur versetzt, und seinen Übertragungen italienischer Gedichte ins Englische (*The Early Italian Poets*, 1861). Übersetzen wird damit zu einer Rossetti charakterisierenden künstlerischen Praxis, ähnlich dem Übertragen bestimmter Stücke des blau-weißen chinesischen Porzells

lans, dem seine Sammelleidenschaft galt, in seine Gemälde. Ein gutes Beispiel dafür bietet 'Monna Rosa' (Abb. 7) mit seinem komplizierten Muster verschiedener Oberflächenstrukturen. Auf persönlicher und sozialer Ebene steht der hier abgebildete 'hawthorn pot' allerdings zugleich für ein Beziehungsgeflecht zu anderen Sammlern des 'blue and white' wie Whistler und zu Antiquitätenhändlern wie Murray Marks, die anlässlich von Neuerwerbungen seltener Stücke in wechselnder Besetzung zum Abendessen eingeladen wurden. Laut Feldman unterschied Rossetti nicht zwischen 'toten' Gegenständen und Menschen: 'people, too, could be patterned into art'. So wie sein Haus zugleich privater Rückzugsort, Ort des Ateliers und künstlerischer Salon war, bestand auch Rossettis künstlerische Praxis in der Verknüpfung seiner unterschiedlichen Lebensbereiche zu einer Art 'Gesamtkunstwerk'. Häusliches und Ästhetisches wurden hier pragmatisch verbunden, ganz so, wie es William James für den Erkenntnisprozeß fordert. Wie für McGann bildet James' Philosophie auch für Feldman einen Ausgangspunkt. Sie benutzt James, um etwa die allzu strenge Unterscheidung zwischen viktorianisch und modern zu unterlaufen und vernachlässigte Aspekte des Viktorianismus aufzudecken. 'The highly particularized, crowded, and flattened surfaces of Rossetti's paintings, like the abstraction-strewn, sentimental surfaces of his poetry and the strange decorations of his drawing room, are protomodernist, or what we should more accurately characterize as Victorian modernist.' McGanns und Feldmans Ansatz ist geeignet, die immer wieder beschworenen Dichotomien von Kunst und Leben, Dichtung und Malerei, 'fine art' und 'arts and crafts' für Rossettis Werk aufzuheben. Nicht zuletzt muß die aktive und unauflösbare Verknüpfung seiner privaten Welt mit seinem Kunstschaffen als Rossettis eigentliches künstlerisches Projekt gewertet werden.

Neben der University of Virginia hat die Rossetti-Forschung am English Department der

University of British Columbia in Vancouver ein Zentrum. Hier entsteht die auf neun Bände angelegte Gesamtedition der Briefe (Hrsg. William E. Fredeman, bislang erschienen: *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti. The Formative Years, 1835-1862. Charlotte Street to Cheyne Walk. I. 1835-1854.* Cambridge 2002; – II. 1855-1862. Cambridge 2002; – *The Chelsea Years, 1863-1872. Prelude to Crisis. III. 1863-1867.* Cambridge 2003; – IV. 1868-1870. Cambridge 2004). Begründet wurde das Projekt von William E. Fredeman (1928-99), dem Nestor der Pre-Raphaelite Studies, dem es Ende der 1960er Jahre gelang, das sog. Rossetti Family Archive von Helen Rossetti Angeli, einer Tochter William Michael Rossettis, als Grundstock für die umfangreiche Sammlung präraffaelitischen Primärmaterials an der UBC zu erwerben. Die Edition wird circa 2000 bislang unveröffentlichte Briefe Rossettis umfassen – obwohl bereits eine sog. Gesamtedition aus den 1960er Jahren und mehrere Editionen einzelner Briefwechsel existieren (s. u. a. *Letters of Dante Gabriel Rossetti.* Hrsg. Oswald Doughty und John Robert Wahl. 4 Bände. Oxford 1965-7; *Dante Gabriel Rossetti and Jane Morris, Their Correspondence.* Hrsg. John Bryson und Janet Camp Troxell. Oxford 1976; *The Rossetti-Leyland Letters.* Hrsg. Francis L. Fennell. Athens (Ohio) 1978).

Fredeman zu Ehren ist 2003 ein Sammelband erschienen, der vor allem einen von ihm selbst 1994 verfaßten Rückblick auf über dreißig Jahre Forschung sowie ein Verzeichnis seiner Publikationen enthält (s. Fredeman, William E.: *The Great Pre-Raphaelite Paper Chase. A Retrospective.* In: *Haunted Texts. Studies in Pre-Raphaelitism in Honour of William E. Fredeman.* Hrsg. David Latham. Toronto/Buffalo/London 2003, S. 211-236).

Die disparate gegenwärtige Forschungslage zu Rossetti ist hauptsächlich mit seiner künstlerischen Doppelbegabung zu erklären, die Kunsthistoriker wie Literaturwissenschaftler gleichermaßen auf den Plan ruft. Zwar haben

McGann und Feldman mit ihrem spezifischen methodischen Zugriff einen interdisziplinären Interpretationsansatz geschaffen, dieser scheint allerdings auf die klassischen Fragestellungen beider Disziplinen kaum übertragbar zu sein. Bleibt zu hoffen, daß die Bereitstellung des Rossetti Hypermedia Research Archive und eine zügig voranschreitende Edition der Briefe die Grundlage schaf-

fen für eine tiefere interdisziplinäre Auseinandersetzung mit Rossettis Œuvre. Sowohl auf kunsthistorischer als auch auf literaturwissenschaftlicher Seite gilt das aktuelle Erkenntnisinteresse den modernen Aspekten von Rossettis Kunst – eine Gemeinsamkeit, die aber wohl eher als Parallelerscheinung denn als Ergebnis von Rezeption gewertet werden muß.

Tina Rudersdorf

## Bücher zur Architekturtheorie

FRITZ NEUMEYER unter Mitarbeit von JASPER CEPL, *Quellentexte zur Architekturtheorie*. München u.a., Prestel 2002.

*Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart. 89 Beiträge zu 117 Traktaten*, mit einem Vorwort von BERND EVERS und einer Einführung von CHRISTOF THOENES. Köln u.a., Taschen 2003.

KARI JORMAKKA, *Geschichte der Architekturtheorie*. Wien, Edition Selene 2003.

Architekturtheorie lehrt man an fast jeder Architektur-Hochschule. Ein Fach Architekturtheorie als Wissenschaftsdiziplin hat sich jedoch bisher nicht herausgebildet. Es fehlt nicht nur ein Konsens darüber, was denn Architekturtheorie überhaupt sei, selbst an Vorschlägen zu ihrer Definition mangelt es. Daher fällt auf, daß in den letzten Jahren nicht weniger als sechs Neuerscheinungen sich mit historischer Architekturtheorie beschäftigen. Neben den drei hier besprochenen Büchern konzentrieren sich drei weitere Anthologien auf das 20. Jh.: Ákos Moravánszky, unter Mitarbeit von Katalin M. Gyöngy: *Architekturtheorie im 20. Jh. Eine kritische Anthologie*, Wien, New York (Springer) 2003; Gerd de Bruyn, Stephan Trüby (Hrsg.): *architektur\_theorie.doc. Texte seit 1960*, Basel (Birkhäuser) 2003; *Architekturtheorie 20. Jh., Positionen, Programme, Manifeste*, hrsg. u. komm. von Vittorio Magnago Lampugnani, Ruth Hanisch, Ulrich Maximilian Schumann, Wolfgang Sonne, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2004. Hier wie auch auf anderen

Gebieten zeigt sich eine neue Tendenz der deutschsprachigen Kunstgeschichte, bestimmte Texte als grundlegend zu fixieren. Doch sprechen die im folgenden vorgestellten Bücher für die Vermutung, daß die Fülle der Überlieferung und die Vielfalt der Forschungsansätze einen Kanon architektonischer Quellschriften verhindern.

Keines der Bücher wagt eine exakte Definition seines Gegenstandes. Aussagen dazu sind aber der Textauswahl zu entnehmen. Den engsten Focus hat der von Evers/Thoenes eingeleitete Band: Er gibt Auszüge aus »Architekturtraktaten« wieder, die von Architekten stammen (8). Somit wäre Architekturtheorie die Summe der »architekturästhetischen Positionen« von Architekten (7). Das kann freilich nicht durchgeführt werden, Laugier und Ruskin haben ebensowenig gebaut wie John Russell Hitchcock oder Sigfried Giedion, die alle in diesem Band vertreten sind. Und es erstaunt, daß teils umfangreiche architekturtheoretische Systeme aus geisteswissenschaftlicher Feder seit Jahrzehnten kaum zur Kenntnis genommen wer-