

etc., at least 40 frescoes appear to be in fairly good condition (13 of these were noted in the catalogue of Dacos' previous book as "rather well preserved", or "in good state"; cf. in the present book, pl. 100, 102, 122-124, 127-130, 132, 135, 136, 142). Nevertheless, several modern scholars have argued that all the frescoes on the vaults of the loggia are damaged, and that repainting has altered their original appearance (Sidney J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge/Mass. 1961, New York 21972, I, p. 332; Marabottini, in Salmi I, 1968, p. 262). Indeed, as can be observed even in the reproductions, in many of the frescoes cracked areas do appear to have been overpainted.

More recently, Gianluigi Colalucci, the Vatican Museums' restorer, has argued in an interview with Andrus-Walck (May 1982) that the particular technique employed by Raphael's assistants – a mixture of fresco colors with oil and other binding materials (believed to have been intended to imitate the ancient encaustic technique), probably made the paintings resistant to humidity. He further maintained that most of the biblical narrative frescoes had been in good condition before their cleaning was begun in the early 1970s.

According to Colalucci, in the course of the cleaning campaign the frescoes on the first two bays of the vault suffered irreparable damage caused by the removal of original layers of color, erroneously believed by the restorers to have been modern overpainting (Andrus-Walck 1986, p. 34; the cleaning campaign is briefly mentioned in the present book, n. 66, ch. I). The cleaning apparently came to a halt when the restorers became aware of the negative results of their action. A glance at pl. 80 may suggest that even some of the stucco reliefs have failed to survive the ravages of time (cf. Dacos 1977/86, pl. 28; see also *ibid.*, p. 49).

Our critical notes do not in any way detract from the importance of Dacos' new book. The greatest merit and main novelty of the book, particularly for those who are acquainted with the author's previous publications on the loggia, lie in its presentation of the splendid visual apparatus, hitherto largely unpublished. This, and the vast amount of scholarly information regarding every aspect of Raphael's loggia, together with the wealth of keen observations offered to the reader in the introductory text, make the book most welcome.

Avraham Ronen

CAROLINE ARSCOTT

## William Morris & Edward Burne-Jones. Interlacings

*Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Yale University Press, London & New Haven 2008. 259 S., zahlr. Ill. ISBN 978-0-300-14093-4. £ 40,00*

Die Autorin versucht in einem problemorientierten Verfahren, gemeinsame und auf charakteristische Weise unterschiedliche Themen, Empfindungen und Produktionsverfahren im Werk von Edward Burne-Jones und William Morris mit anthropologischen und kulturellen Themen ihrer Zeit zu verbinden. Die beiden Freunde waren in Persönlichkeit und äußerer Erscheinung eher konträr, doch beider

langjährige Zusammenarbeit – hier »freie«, dort »angewandte« Kunst – legt die Frage nach Parallelen und Überschneidungen nahe. Doch muß schon jetzt festgestellt werden, daß das Buch mit der Komplexität seiner Argumentation gewiß anregend zu lesen ist, am Ende jedoch starke Zweifel bleiben, ob es nicht eher als ein Exempel kunsthistorischer Fragestellungen und Methoden besonders der

anglo-amerikanischen Forschung am Beginn des 21. Jh.s zu sehen ist, als daß es vom Blickpunkt des Historikers aus Einblick in Arbeit und Auffassung der beiden Künstler gibt.

Als Ausgangspunkt für ihre Untersuchung nennt Arscott die Äußerung Burne-Jones', daß ein Gemälde wie ein Gedicht zu lesen sei und somit auf etwas Allgemeingültiges verweisen könne. Ein Kunstwerk sei also unter verschiedenen Ansätzen deutbar. In diesem Sinne will Arscott die Arbeiten von Burne-Jones und Morris verstanden wissen, ohne dabei auf deren unterschiedliche Gattungen mit ihren differierenden Rezeptionsbedingungen zu achten.

In der Einleitung skizziert die Autorin die Kunstsituation in England in der 2. Hälfte des 19. Jh.s mit den nun auch für das reiche Großbürgertum interessanten Varianten der Historienmalerei, den modernen Ausstellungsforen und der Verbindung von freier und angewandter Kunst im »Aesthetic Movement«. Als Gemeinsamkeiten der Künstler des »Aesthetic Movement« und der Maler aus dem Umkreis der Grosvenor Gallery erkennt sie die Bevorzugung von Form und Farbe gegenüber dem Anliegen einer narrativen Inhaltsvermittlung, eine sensuelle, eher der Stimmung und Atmosphäre verhaftete Ausrichtung, die mit dem weiblichen Element und damit auch mit den dekorativen Künsten assoziiert wurde. Das »Aesthetic Movement« dient ihr als »Kunstgriff«, um eine eher an Befindlichkeiten und ästhetischen Reizen orientierte Kunst und Werke der dekorativen Kunst nebeneinanderstellen zu können. Gewöhnlich wird Morris eher mit dem »Arts & Crafts Movement« verbunden, doch dient der Verweis auf das »Aesthetic Movement« Arscott als Ausgangspunkt für ihre Grundfragen nach der Kategorie des Historischen, den Vorstellungen von »Männlichkeit« und der Bedeutung der Empfindung oder des Sinneseindrucks.

Diesen Fragen geht sie unter Rückbezug auf zeitgenössische Diskussionen besonders aus dem Bereich des Technischen und der Natur-

wissenschaften nach – ein in den letzten Jahren beliebtes Verfahren. Als Themen der folgenden sieben Kapitel, teilweise Neufassungen von Vorträgen und Aufsätzen der Autorin (so Kapitel 2, 3, 4, 6), wählt sie sportliche Ertüchtigung, Waffentechnik, Ornamenttheorie, Gartenkunst, Medizin, Ethnologie und Anthropologie, Angeln und Theologie. In knappen Worten begründet sie auf psychologischer und biographischer Basis die Wahl ihrer Schwerpunkte. Im Mittelpunkt stehe dabei auch eine Neudefinition des »Männlichen«. Den unterschiedlichen Deutungsschichten des Kunstwerkes scheinen ihr die verschiedenen Hautschichten des Körpers zu entsprechen – ein Leitmotiv ihrer Untersuchungen. Sie erkennt Merkmale der Haut sowohl in der Bekleidung und im labilen psychischen Zustand der androgyn wirkenden Gestalten Burne-Jones' wie in den mehrschichtigen, verschlungenen Ornamenten von Morris. Themen, die sich bei der Biographie der beiden Künstler aufdrängen, die aber in anderen Publikationen schon erörtert wurden, wie die Bedeutung der Präaffailliten, des Mittelalters und der Antike und der damit verbundene Vorstellungsrahmen bleiben hier weitgehend und z. T. ohne Erläuterung ausgespart.

Das Kapitel »The Gymnasium« beschäftigt sich ausgehend von Archibald MacLarens Trainingsbüchern zur körperlichen Ertüchtigung mit Morris' Tapetenentwürfen, die Arscott durch »physical strength« charakterisiert sieht (S. 29), durch Plastizität, die Betonung des Prozessualen und des Wachstums, durch Komplexität, Lebendigkeit und Dichte. Es fällt auf, daß Arscott nur knapp auf Morris' eigene Auffassungen zu Aufgaben und Erscheinungsbild der Tapeten verweist und Tapeten wie Gemälde beschreibt, wobei Überlegungen zu Anbringungsort (Wand- oder Deckentapete), Konstruktionsweise und dem üblichen Blick des Besuchers eines Raumes auf die Tapete keine Berücksichtigung finden. So aus ihrem Kontext gerissen, erfahren die Entwürfe eine neuartige, evokative Beschreibung,

doch bleibt fraglich, ob dieses Verfahren in Hinblick auf die Werkgruppe tatsächlich weiterführt.

Dieses betrifft auch Arscotts Erläuterungen zum Druck der Tapeten. Sie verweist darauf, daß mitunter die Druckstöcke etwas ungenau übereinander gelegt worden seien, was ebenso wie die Plastizität und die mangelnde Durchbildung der Einzelheiten der Pflanze zu einer Destabilisierung der »spatial relationships« beitrage (S. 35). Doch dieser Eindruck stellt sich nur ein, wenn der Betrachter direkt vor der Tapete steht und diese konzentriert betrachtet. Hier gilt es zu bedenken, wie unterschiedliche Werkgruppen wahrgenommen werden – und eine Tapete wird üblicherweise auf eine andere Art betrachtet als ein Gemälde – und in welcher Weise sich diese aus den Werken herausgelesene Interpretation mit Morris' eigenen Forderungen an eine Tapete decken, die in seinen Aufsätzen zu den dekorativen Künsten nachzulesen sind.

Das kraftvolle Wachstum der aufwärts strebenden Pflanzen in Morris' Tapeten und die Tatsache, daß MacLaren in dem Sportclub tätig war, den Burne-Jones und Morris als Studenten in Oxford besuchten, dienen Arscott als Ausgangspunkt, um die Lehren seiner Trainingsbücher mit den »organischen Mustern« der Tapeten zu vergleichen. Dabei bleibt unklar, wie tief Morris tatsächlich MacLarens Auffassungen verpflichtet war. Das vitalistische Prinzip des Pflanzenwachstums wird mit Morris' Vorstellungen eines gesunden Menschen verbunden, wie sie sich beispielsweise in seinem Roman *News from Nowhere* finden. Vergleichend zieht die Autorin Arbeiten von Owen Jones und Äußerungen von Ruskin sowie von Darwin heran, wobei offen bleibt, wie genau Morris dessen Schriften überhaupt kannte. Insgesamt erscheint der Umweg über MacLaren unzureichend begründet, und letztlich führt er auch zu keinen grundlegend neuen Erkenntnissen in Hinblick auf die Tapeten. Das Kapitel enthält allerdings Grundthemen, die im folgenden aufgegriffen und vertieft werden: Wachstum, die Haut und ihre Schichten, Sport und Krieg.

Das nächste Kapitel ist Edward Burne-Jones und seinem Perseus-Zyklus gewidmet. Hier stehe die Emotionalität, die Stimmung, weniger die Narrativität im Vordergrund. Besonders widmet sich die Autorin der ungewöhnlichen Rüstung des Helden. Sie erkennt ein

Verschmelzen der Haut mit dem Metall des Panzers. Daraus folgert sie, das Thema der Perseus-Bildfolge sei der »zusammengesetzte« Held, wobei Technik und Handwerk als Aspekte einzubeziehen seien. Die Rüstung werde zu einem Doppel des Körpers. Arscotts Erörterungen zur Rüstung bei Burne-Jones beziehen sich auf die Ansätze in den Schriften von Klaus Theweleit und Joseph Kestner, die den Aspekt der »hypermasculinity« in den Mittelpunkt stellten, sowie auf Hal Fosters Überlegungen zum Körper als Rüstung (S. 59, 60). Bei Burne-Jones sei nun aber zu beobachten, wie sich Haut und Metall abwechseln, so daß eher von einem anderen psychologischen Zustand auszugehen sei. Die Art der Rüstung wird somit zu einem Bild von Burne-Jones' Befindlichkeit, in der sich »a chaotic or damaged sense of being, marked by disintegration or castration« und »a fetished, reinforced completeness« treffen (S. 66). Davon ausgehend führt die Autorin den Leser weiter von Sigmund Freuds Deutungen des Perseus-Mythos über Didier Anzieus Überlegungen zur Haut (*The Skin Ego*, 1985) zu den Diskursen über Waffen in der 2. Hälfte des 19. Jh.s. Letztlich gehe es in der Perseus-Serie um »sheer pleasure and utter pain« (S. 85). Das Malen gerate zu einem Akt, in dem die bedrohten Körperformen nun auf einer vermeintlich sicheren Basis aufgebaut werden könnten; das Malen werde somit zu einem psychologisch motivierten Akt der Versicherung. Ebenso wie bei dem vorangehenden Kapitel bleibt die zeithistorische und künstlerische Verortung fraglich; ebenso, ob der Umweg über die Waffendiskurse der Zeit und Arnold Schwarzeneggers Filmrollen nötig gewesen wäre.

Im Mittelpunkt des folgenden Kapitels stehen die bedruckten Textilien und Wandbehänge von Morris, die im Sinne von »Heart and Flesh« mit den Wänden eines Raumes bzw. des »self« in Beziehung gesetzt werden (S. 87). Arscott erachtet Morris' Entwürfe als Spiegel der »interior substance of the human body conceived as an arena of struggle where gain and growth depend on the ongoing process of loss and attrition« (S. 87). Die Wandverkleidung wird mit der Haut und ihren Schichten verglichen. Die körperliche Erfahrung von Schmerz und Vergnügen werde in den dekorativen Künsten mit der ästhetischen Erfahrung des Schönen und Sublimen parallelisiert. Die Entwürfe werden durch Gegensatzpaare bestimmt: »pleasure and pain, dainty arrangement and barbarous profusion, flat surface covering and the colonisation of the depth of the living body« (S. 92). Diese Arbeit mit Gegensatzpaaren dient der Autorin als Hinweis darauf, die Tapetenentwürfe Morris' letztlich mit seiner politischen Tätigkeit zu verbinden, und sie erkennt in ihnen Grundstrukturen der Lehren von Karl Marx wieder. Hierin bezieht sie bewußt eine gänzlich von Paul Thompson abweichende Position, der Morris' Beschäftigung mit den dekorativen Künsten eher als eine Erholung und als eine Rückzugsmöglichkeit von seinen politischen Aktivitäten erachtete. Arscott sieht in der Vitalität und den

Verflechtungen des Ornaments eine Art Gleichnis nicht nur für den menschlichen Körper selbst, sondern darüber hinausgehend für das Leben in der Gemeinschaft und letztlich für das »commonwealth« (S. 97). Sie erkennt enge Bezüge zwischen dem ornamentalen Wachstum in den Stoffen und den Naturvorstellungen in den von Morris' so geschätzten isländischen Sagen sowie dem Mythos des Lebensbaumes Yggdrasil. So deutet sie auch die Ornamente als Zeichen für den »sense of an ongoing balance or accommodation between the organised energies of the life and the chaotic disintegrative tendencies of the cosmos« (S. 100).

Von dort wechselt Arscott zu Burne-Jones' »Dornröschen«-Zyklus. Gartenkundliches des 19. Jh.s und die Hautmetapher bestimmen dieses Kapitel. Die Verwebung von Ranken und Menschen veranlaßt sie, Gartenkunst (John Lindley) und Anatomie mit besonderer Aufmerksamkeit gegenüber den Hautschichten (James John Garth Wilkinson) in ihrer Bilddeutung zu vereinen. Hautschichten, innen und außen, weiblich und männlich, Phantasie und Traum werden in ihrer Beschreibung und Auslegung des Zyklus gerade in Hinblick auf den Verlauf und das Wachstum der Ranken verbunden – mit dem Ergebnis, daß ebenso wie Haut und Körper auch die künstlerische Arbeit bei Burne-Jones bedroht scheint. Historienmalerei und Ornament erfahren ihrer Ansicht nach ein »polarized pairing« (S. 125).

So setzt sich das Spiel mit vielfältigen Assoziationen fort: Ornament und ethnologische Diskurse, Kunst und Bekleidung bei Marx, Semper und Darwin, Ornament und Tätowierung der Maori, Ornament und die verschiedenen Auffassungen zur Verbindung von Kunst und Gesellschaft. Über den Umweg über die Maori gelingt es der Autorin jedoch, ihr Hautthema nun auch bei Morris' Ornamenten weiterzuführen, denn sie erscheinen ihr nicht nur wie ein »rude woven screen«, sondern auch wie die »thickness of savage skin« (S. 138). Farbe und Ornament müßten nach Morris, so die Autorin, wie eben eine Maori-Tätowierung »unter die Haut gehen« (S. 149).

Das folgende Kapitel führt die Darlegungen zu Morris und Burne-Jones zusammen, indem Arscott nun Burne-Jones' Auffassung von Morris, ausgehend von Burne-Jones' Karikaturen von sich selbst und seinem Freund, untersucht. Sie betont, daß die Darstellungen zwar gegensätzlich scheinen, daß Burne-Jones aber sein Schaffen als Historienmaler und Morris' Tätigkeit als Ornamentgestalter als äußerst ähnlich erachtete: Die Verbindung von Narration, Natur und Ornament, die handwerkliche Komponente der Bildfertigung. Unter Bezug auf den Indigo-Ätzdruck, den Morris verwendete, gelingt es Arscott nun auch in Morris' Ornamenten wie in den Gemälden von Burne-Jones, über die handwerkliche Fertigung mit »loss and gain« das Thema des »organism [...] as a whole as depending on loss and replacement« anzuschneiden (S. 167). Als wei-

tere Aspekte erscheinen die politische, in Hinblick auf das »commonwealth« ausgerichtete Deutung des Ornaments (S. 169), das Schöne und Sublime und davon ausgehend Ruskins Überlegungen zur Groteske und ihr Erscheinen in Morris' ornamentalen Arbeiten. Mit Betrachtungen zu Burne-Jones' Fenstern (Aspekte des Flachen und des Plastischen, die Körperdarstellung »eingengt« durch die Verbleiung (vgl. S. 213), Ornament, Verflechtungen, Vitalität und Energie, die Verbindung von technischer Fertigung und Komposition) enden die Darlegungen der Autorin etwas abrupt, ohne daß die »Interlacings« zwischen Ornament- und Bildkünstler ausführlicher zusammengefaßt werden. Die Autorin schließt mit ihrer bereits in der Einleitung geäußerten Feststellung, daß Burne-Jones' Werke als eine »melancholy meditation of the dying of history painting, which he figured as succumbing to the strongly desired forces of decoration«, Morris' Arbeiten wiederum als Bestreben »to encompass the cosmos and remake history in the form of ornament« aufzufassen seien (S. 27).

Arscott wirft mit ihren ungewöhnlichen Parallelisierungen und Bezügen einen frischen Blick auf die Arbeiten der beiden Künstler, doch bleibt fraglich, ob ihre Schlußfolgerungen deren historisches Verständnis tatsächlich fördern. Die herangezogenen Bereiche, auf denen die Argumentation der Autorin aufbaut, können nicht überzeugend genug mit den Künstlern verbunden werden, allzu oft geht es eher vage um allgemeine zeitgenössische Diskurse, von denen unklar bleibt, wie intensiv sich die Künstler damit beschäftigt haben. Überdies wirken Äußerungen der Künstler tendenziös – ins »Programm« passend – ausgewählt, wobei nur relativ selten auf Morris' eigene umfangreiche Äußerungen zum Ornament zurückgegriffen wird. Insgesamt wirken Arscotts Darlegungen zu Werken der Malerei überzeugender als diejenigen zum Ornament. Hier erstaunt streckenweise ihre eher einem Gemälde angemessene Herangehensweise. Werke der angewandten und freien Kunst existieren jedoch in einem unterschiedlichen historisch bedingten Entstehungsrahmen und Bezugskontext, der bei den Überlegungen zu Morris' Ornamenten weitgehend ausgeklammert bleibt, wodurch manche Deutung überzogen und realitätsfern scheint. Weiterhin wirken viele Themen wie Tätowierung und Anthropologie, der ganze Bereich von Haut und Körper zu stark an

»modischen« Diskursen und Strömungen der Forschung orientiert und überzeugen nicht durchweg in Hinblick auf Morris und Burne-Jones. Das Leitthema der Haut und deren vielfältigen intellektuellen Verflechtungen trägt u. E. nicht sinnfällig die Erörterungen zu den beiden Künstlern.

Das Buch ist attraktiv und aufwendig mit Farbabbildungen ausgestattet, doch unnötig »aufgebläht« von einer Vielzahl Vergrößerungen einer ohnehin genügend großen Farbabbildung.

Trotz der oben aufgeführten Kritik ist die Lektüre äußerst interessant und abwechslungsreich. Der Leser wird aufgefordert, die Arbeiten der Künstler von neuen, ungewöhnlichen Positionen aus zu betrachten, und zugleich gedrängt, einen Standpunkt zu den einfallsreichen Thesen zu beziehen und sich selbst mit den behandelten Werken intensiv zu beschäftigen.

Michaela Braesel

## Deubner-Preis 2011 des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e.V.

Der Verband Deutscher Kunsthistoriker e.V. lädt erstmals ein zu Bewerbungen um den ihm von der Dr. Peter Deubner-Stiftung in Obhut gegebenen Deubner-Preis.

Der Preis wird in zwei Kategorien vergeben:

### Promotionspreis

(Dotation: 5.000 Euro)

### Aufsatzpreis

(Dotation: 2.000 Euro und Veröffentlichung im Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft).

Der **Promotionspreis** wird vergeben für eine herausragende (mit *summa cum laude* bewertete), unveröffentlichte oder bereits gedruckte Dissertation; sie sollte in deutscher Sprache abgefaßt sein.

Das Alter der Autoren sollte 35 Jahre nicht überschreiten. Selbstbewerbungen sind möglich.

Einsendungen zusammen mit einem Lebenslauf werden erbeten bis zum **31. Juli 2010** an:

Verband Deutscher Kunsthistoriker e.V.

Haus der Kultur,

Weberstraße 59a

53113 Bonn

Der **Aufsatzpreis** wird vergeben für einen unveröffentlichten Beitrag im Umfang von bis zu ca. 120.000 Zeichen. Der Text, der auch aus einer Magister- oder Masterarbeit hervorgegangen sein kann, soll innovative Ergebnisse sprachlich niveauvoll und dabei auch jenseits der Fachgrenzen verständlich präsentieren. Die Preisträger sollen nicht älter als 35 Jahre sein. Selbstbewerbungen sind möglich.

Einsendungen (nur in elektronischer Form) zusammen mit einem Lebenslauf werden erbeten bis zum **30. September 2010** an:  
info@kunsthistoriker.org

Beide Preise werden im Rahmen der Eröffnungsveranstaltung des Deutschen Kunsthistorikertages verliehen.

## Offener Brief: Stuttgart 21, hier: Hauptbahnhof Stuttgart

Der Vorstand des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e.V. hat am 31. März 2010 den nachfolgenden Offenen Brief bezüglich des Projektes Stuttgart 21 und hierbei insbesondere des Denkmalcharakters des Stuttgarter Hauptbahnhofs an zahlreiche Entscheidungs-träger versandt.

[Anrede],

in den öffentlichen Diskussionen über die Sinnfälligkeit und den volkswirtschaftlichen Nutzen des umstrittenen Projekts Stuttgart 21 hat der Denkmalcharakter des Stuttgarter Hauptbahnhofs bislang nur eine untergeordnete Rolle gespielt. Im Rahmen des Planfest-