

PRÄRAFFAELITEN

Ausstellung Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 23. 11. 1973 — 24. 2. 1974

(Mit 4 Abbildungen)

Als im Petit Palais im Frühjahr 1972 die Ausstellung „La peinture romantique anglaise et les préraphaélites“ gezeigt wurde, war dies für Frankreich eine Wiederbegegnung mit den Werken der Präraphaeliten nach rund 100 Jahren. Schon in der Pariser Weltausstellung von 1867 waren Werke von William Holman Hunt und John Everett Millais vertreten, und seit 1878, seit Edward Burne-Jones den Pariser Salon beschiedigte, bestimmte vor allem er das Bild, das man in Frankreich von der Malerei dieser Künstlergruppe hatte. „King Cophetua and the Beggar Maid“, 1889 im Salon ausgestellt, erzielte einen außerordentlichen Erfolg, der sich noch einmal wiederholte, als 1893 aus dem Perseuszyklus „Perseus und die Grajen“ (Abb. 6) gezeigt wurde.

Für Deutschland bot die Ausstellung „Präraffaeliten“, die in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden vom 23. November 1973 bis zum 24. Februar 1974 gezeigt wurde, die erste breitere Begegnung mit dieser Richtung der englischen Malerei des 19. Jh. Sie hatte bisher nur einmal, in der Ausstellung „Art nouveau in England und Schottland“, 1968 im Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen, zur Peripherie einer Ausstellung gehört, die primär den kunsthandwerklichen Erzeugnissen des englischen und schottischen Jugendstils galt.

Mit dieser Ausstellung hat Klaus Gallwitz eine — weitere — weiße Fläche in der Geographie unserer Kenntnis der Malerei des 19. Jh. mit Binnenzeichnung versehen. Auch in Baden-Baden wurden die Werke von Edward Burne-Jones und Dante Gabriel Rossetti, auf die sich die Ankaufstätigkeit deutscher Museen in den vergangenen Jahren besonders gerichtet hat, in den Mittelpunkt gestellt. Kernstück war der Perseuszyklus von Burne-Jones, den die Staatsgalerie Stuttgart 1972 erworben hat, und zweifellos war diese Ausstellung eine nachträgliche glänzende Rechtfertigung für den Ankauf des Zyklus durch das Stuttgarter Museum, das ihn aus Raummangel leider nicht komplett zeigen kann. Auf die sorgfältige monographische Veröffentlichung von Kurt Löcher, mit der dieser den wichtigsten deutschsprachigen Beitrag zur Malerei der Präraphaeliten seit ihrer Wiederentdeckung vor rund zehn Jahren geleistet hat, wurde in Baden-Baden bedauerlicherweise nur hingewiesen.

Die Ausstellung steht im Schatten der Pariser von 1972. Negative Erfahrungen, Beschädigungen dorthin ausgeliehener Stücke als unvermeidliche Begleiterscheinungen aller Ausstellungen, die auf Leihgaben angewiesen sind, werden primär als Grund dafür angegeben, daß sich die Museen in London, Liverpool, Manchester, Birmingham und Port Sunlight nicht entschließen konnten, Hauptwerke nach Baden-Baden auszuleihen, die in Paris vertreten waren und die durchaus nicht in allen Fällen Lücken in die Ausstellungsräume gerissen hätten. (Das Museum in Birmingham, der Geburtsstadt von Burne-Jones, mit dem größten Fundus an Zeichnungen dieses Malers, zeigt nicht ein einziges seiner Werke in den öffentlich zugänglichen Räumen). Daß Klaus Gallwitz sich dadurch nicht hat entmutigen lassen, sondern daß

er versucht hat, aus kleineren englischen Museen, aus den USA, Kanada und Australien sowie aus dem Handel Werke zu erlangen, die das Bild mehr abrunden sollten, verdient Bewunderung: mehr als 60 Leihgeber mußten hierfür bemüht werden. Auf diese Weise konnten eine ganze Reihe von Werken gezeigt werden, die niemand in Baden-Baden zu sehen erwartet hatte: Aquarelle von John Ruskin aus dem Fogg Art Museum in Cambridge/Mass. (Kat. 4–7), William Holman Hunts „Isabella and the pot of basil“ (Delaware Art Museum, Wilmington, Kat. 47) und vor allem die großformatige Fassung der „Lady of Shalott“ (Wadsworth Atheneum, Hartford, Kat. 49), ferner Rossettis Aquarell „Paolo and Francesca“ in der Fassung von 1867 aus der National Gallery in Melbourne im Originalrahmen (Kat. 132), um nur einige Beispiele zu nennen.

Trotzdem muß die Feststellung getroffen werden, daß von den Hauptwerken der Gründungsgeneration der präraphaelitischen Brüderschaft (Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt und John Everett Millais) aus den Jahren, in denen ihr der Durchbruch gelang und tatsächlich ein enger innerer Zusammenhang vorhanden war (1848–1853), kaum ein Gemälde zu sehen war, sondern meist nur Kompositionsskizzen oder Studien zu Einzelfiguren. Der Katalog versucht, dem abzuhelfen, indem er zum Teil Reproduktionen der nicht verfügbaren Bilder bringt, so daß die Lücken nicht so sehr im Katalog, aber dafür in der Ausstellung umso deutlicher wurden.

Der Katalog: Die Ausstellung ist, wie Klaus Gallwitz in einem Fernsehinterview warnend gesagt hat, nicht für den Kritiker und nicht für den Kunsthistoriker gemacht. Nähme man das ernst, dann würde sich der Fachkollege, der sich als Rezensent der Kunsthalle in Baden-Baden nähert, amüsiert in die Rolle eines unerwünschten Besuchers gedrängt sehen. Der Katalog hingegen, opulent in Ausstattung und Preis (DM 25,—) — letzteres durch die reiche Bebilderung und 36 Farbtafeln durchaus gerechtfertigt — ist tatsächlich nicht für den Kunsthistoriker gemacht. Nimmt man es positiv, dann läßt er allen wissenschaftlichen Ballast zur Seite, wie spezielle Literatur zu den Stücken und Angaben über Ausstellungen, Provenienz und Erwerbungsjahr bei den Exponaten aus öffentlichen Sammlungen. Statt dessen gibt er genaue Angaben zur Ikonographie, die bei den vielfach literarisch überfrachteten Bildern der Präraphaeliten für den Ausstellungsbesucher nützlich sind. Negativ betrachtet begibt sich dieser Katalog der Möglichkeit, als zitierfähiges Handbuch benutzt und beachtet zu werden. Niemand wird verlangen, daß der Katalog einer Ausstellung, für deren Vorbereitung nur ein Dreivierteljahr zur Verfügung stand, die Forschung durch neue Arbeitsergebnisse bereichert. Man darf aber erwarten, daß ein Ausstellungskatalog den Forschungsstand zumindest schärfer spiegelt (Der Katalog der Ausstellung „Maler und Modell“, Baden-Baden 1969, für den Georg W. Költzsch wissenschaftliche Vorleistungen in die Katalogbearbeitung einbringen konnte, war ein besonderer Glücksfall). Jeder Ausstellungskatalog entsteht unter Zeitdruck oder gerät schließlich unter diesen, aber es ist keine Zeitfrage, für die Malerei der Präraphaeliten, die zwar in der deutschen Kenntnis, nicht aber in der englischen Forschung eine terra incognita darstellt, den Stand der wissenschaftlichen Bearbeitung

anzugeben. Zumindest hätten die Nummern des Oeuvre-Kataloges von Virginia Surtees (Dante Gabriel Rossetti) und die der Liverpooler Ausstellungskataloge von Mary Bennett für Brown, Hunt und Millais vermerkt werden sollen.

Der Katalog bietet im Anhang ein Literaturverzeichnis in Auswahl. Für William Morris und John Ruskin sollten hier auch die Werkausgaben stehen. Nikolaus Pevsners „Pioneers of the modern movement“ sollte vor allem in der ersten Auflage von 1936 und nicht nur in der dritten, ins Deutsche übertragenen Fassung von 1957 zitiert werden. Genannt werden müßte auch Pevsners Aufsatz: „Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jh.“ (Deutsche Vierteljahresschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 9. 1931 [1], 125–154) sowie Alfred Neumeyers „Die präraphaelitische Malerei im Rahmen der Kunstgeschichte des 19. Jh.“, zwei Jahre später in der gleichen Zeitschrift veröffentlicht (11. 1933, 67–77), weil hiermit der Anteil der deutschen Forschung an der Erschließung dieses Themenkreises deutlich wird, der in jüngster Zeit sehr zurückgegangen ist.

Die Literatur, die unter „Neuere Aufsätze“ verzeichnet ist, scheint nicht frei von Zufälligkeiten der Kenntnis, und auch die Exaktheit läßt zu wünschen übrig: „Der gute Hirte zwischen zwei Jünglingen. Glasgemälde nach Burne-Jones“ ist kein Aufsatz, sondern ein zweiseitiger Artikel im Rahmen der „Neuerwerbungen des Badischen Landesmuseums im Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg. Verfaßt hat ihn nicht die Rezensentin, sondern Egon Rentzsch. Die Studie von Jacques Lethève, *La connaissance des peintres préraphaélites anglais en France (1855–1900)* (Gazette des Beaux-Arts 101. 1959, 315–328) ist offensichtlich für den Katalog benutzt, aber nicht zitiert worden.

Es ist nicht ganz einsichtig, warum die Zeittafel, die 1816 beginnt, 1870 plötzlich abbricht, obwohl ein Drittel der Exponate erst nach dieser Zeit entstanden ist. Wenn man eine Zäsur setzen wollte, dann böte sich hierfür das Jahr 1877 an, das Jahr, in dem James Mc Neill Whistler gezwungen war, sich gegen die vernichtende Kritik John Ruskins in einem Beleidigungsprozeß zur Wehr zu setzen, in dessen Verlauf zutage trat, daß die fünfundzwanzig Jahre zuvor formulierten ästhetischen Normen des noch immer maßgebenden englischen Kunstkritikers sich nunmehr als entwicklungshemmend erwiesen (Whistlers „Ten o’Clock“ Lecture des Jahres 1885 ist eine scharfzüngige Polemik gegen Ruskin, ohne daß dessen Name fällt. Hierin wendet sich Whistler auch gegen Ruskins Forderung „Go to nature in all singleness of heart, selecting nothing, rejecting nothing“ und besteht auf dem Recht des Künstlers auf Auswahl). — So nützlich es sein mag, sich an Hand der Zeittafel zu verdeutlichen, daß etwa 1855 Sewastopol erobert worden ist, umso stärker empfindet man es als Mangel, daß die Daten der kontinentalen, d. h. der französischen Malerei für die 50er und 60er Jahre nicht genannt werden.

In den Katalogtexten wie in den Textzwischenhaltungen wird viel zitiert, wobei es der Sachkenntnis des Benutzers überlassen bleibt, die Quelle der Zitate ausfindig zu machen. Auch die eingestreuten Fotografien der Zeit werden vignettenartig benutzt und nicht bezeichnet. Daß auf den Seiten 18–20 Porträtfotos der Jane Morris,

„posed by Rossetti“, reproduziert sind, weiß man. Aber erst ein Blick in das Buch von Graham Ovenden (Pre-Raphaelite Photography. London 1972) lehrt, daß es sich bei der Abbildung, die dem Text von George Frederic Stephens „Modern Giants“ aus der Präraphaelitenzeitschrift „The Germ“ von 1850 gegenübersteht (Kat. S. 169), nicht um ein Jünglingsfoto des Künstlers handelt, sondern um eine Aufnahme der englischen Amateurfotografin Julia Margaret Cameron: „The Angel at the Tomb (Mary Hillier)“, um 1872 entstanden.

Klaus Gallwitz hat dem Katalog ein Vorwort, Günter Metken hat ihm eine Einleitung vorangestellt, John Gordon Christian einen Beitrag zur Wiederentdeckung der Präraphaeliten beige-steuert. Aus der Feder von Klaus Jürgen Sembach stammt ein aus der Sicht des modernen Designs geschriebener, merkwürdig negativer Aufsatz mit dem Titel „William Morris heute“. Die übrigen Texte sind aus bereits vorliegenden Veröffentlichungen übernommen worden.

Der Einleitung muß in einigen Punkten widersprochen werden: Die Präraphaeliten wandten sich bei Gründung ihrer Bruderschaft im Jahre 1848 nicht primär von den ausgedientesten Formen bzw. Inhalten ab, sondern sie versuchten, den ausgedientesten Inhalt aller Malerei, die religiöse Thematik, durch eine neue Sicht und eine psychologische Durchdringung zu aktualisieren. Daß dies in der Ausstellung nicht deutlich wird, liegt an dem Fehlen der wichtigsten Frühwerke (Millais, Christ in the House of his Parents, Rossetti, Ecce Ancilla Domini, um nur einige zu nennen). Auch ihre Kritik richtete sich in erster Linie gegen das Pathos und die routinierte Eleganz religiöser Darstellungen, deren Wurzeln sie in der italienischen Hochrenaissance sahen. Eine „Caricature of Post-Raphaelite Composition“ von John Everett Millais in Birmingham spricht dies prägnant aus (abgebildet bei Timothy Hilton, The Pre-Raphaelites, London 1970, S. 47). Wie die meisten Zusammenschlüsse junger Künstler im weiteren Verlaufe des 19. und des frühen 20. Jh. waren sie sich einiger in dem, was sie ablehnten, als in dem, was sie selbst anstrebten. Die Briefe von John Ruskin an die Londoner „Times“ aus dem Jahre 1851 verhalten ihnen nicht nur zum Durchbruch, sondern lieferten ihnen auch das Programm, das sie sich selbst nicht zu geben vermochten und das ihnen eine „Liste der Unsterblichen“ ersetzte, eine Aufstellung von rund 60 Namen von Religionsstiftern und Staatsmännern, Philosophen und Wissenschaftlern, Dichtern und Malern, die bis in ihre eigene Gegenwart reichte und die sie mit einer rechthaberischen Präambel versahen. — Unterschieden nach Mentalität und sozialer Herkunft, nach Ausbildung und Begabung, fanden sich diese jungen Künstler — anders als die Nazarener — nur zu einer losen Gemeinschaft und nur aus kostensparenden Gründen zeitweilig zu einem kurzfristigen Atelierverband zusammen. Anders als bei den Nazarenern lag auch ein klösterlicher Zusammenschluß nie in ihrer Absicht. Im Gegenteil: die Lebensläufe von Rossetti, Hunt und Millais, von denen jeder Stoff für ein Filmdrehbuch böte, zeigen, wie wenig diese zu jeder Art monchischen Lebens prädestiniert waren.

Die Einleitung gibt den Journalisten, die in einem Unisono-Chor der Besprechungen in Tages- und Wochenzeitungen die literarisch-rückgewandte Thematik prära-

phaelitischer Malerei verdammen und die Darstellung des „London, wie Karl Marx es sah“ fordern, selbst das Stichwort. Wenn der Grad der Auseinandersetzung mit historischer Zeitproblematik zum Maßstab der Beurteilung von Kunst werden sollte, dann müßte in Kürze die große Impressionistenbeschimpfung beginnen. Der Vorwurf des Fehlens der sozialen Thematik könnte hier mit gleichem Recht erhoben werden: Pissarro und Monet sind 1870/71 nicht nach London übergesiedelt, um die Lage der arbeitenden Klasse in England zu studieren, sondern um sich den Zeitereignissen in Frankreich zu entziehen. William Morris hingegen hat der sozialistischen Bewegung in dem Jahrzehnt von 1880–1890 mehr persönliches Engagement, Energie und finanziellen Einsatz gewidmet als jeder andere Künstler in der zweiten Hälfte des 19. Jh. In seinen Vorträgen, so dem 1901 unter dem Titel „Die niederen Künste“ ins Deutsche übertragenen, stellte er sich auf den Boden einer materialistischen Geschichtsauffassung mit Gedankengängen und Formulierungen, die Brechts „Fragen eines lesenden Arbeiters“ fast wörtlich vorausnehmen. Walter Crane, der mit George Bernhard Shaw zusammen dem Morris-Kreis angehörte, hat eine große Zahl von wandfüllenden Bildern wie dem in der Ausstellung vertretenen „Lindwurm“ (Kat. 184) gemalt, Bilder, die die Royal Academy sich Jahr um Jahr beharrlich auszustellen weigerte, weil sie ihren Qualitätsansprüchen nicht genügten. Gleichzeitig aber hat Crane politische Gebrauchsgrafik geschaffen, so Plakate und Embleme für die Feiern zum 1. Mai, wie den großformatigen Holzschnitt „The Triumph of Labour“, auf dem die Arbeiter auch ein Spruchband mit der Losung „Proletarier aller Länder vereinigt euch“ tragen. — Francis D. Klingender (Art and the Industrial Revolution, 2. Aufl., London 1968) hat das Material, das allerdings vorwiegend einer zweiten Qualitätsschicht angehört, für diese Fragestellung des 19. Jh. zusammengetragen, Gert Schiff in einem Aufsatz aus dem Jahre 1970 (im Kat. zitiert) die Phänomene der Auseinandersetzung mit der Zeit speziell für die Künstlergruppe der Präraphaeliten untersucht. Er kommt dabei auf eine ganze Reihe von Beispielen, nur daß diese in der Baden-Badener Ausstellung nicht vertreten sein konnten, wie William Bell Scotts Industriebild „Newcastle Quayside (1861), auch unter dem Titel „Iron and Coal“ bekannt, oder die Bilder der „Steinklopfer“, die in der Malerei der Präraphaeliten mehrfach vorkommen, bei Henry Wallis (Mus. Birmingham. 1858) durchaus bereits mit dem Ton der sozialen Anklage. Nur Rossetti, der kurzfristig an dem Londoner Working Men's College Zeichenunterricht erteilte, hat zu dieser Thematik faktisch nichts beigetragen, und über dem Oeuvre von Burne-Jones steht programmatisch dessen Wort: „The more materialistic science becomes the more angels shall I paint.“ Der Sektor der sozialen Thematik war in Baden-Baden vor allem durch die Frühwerke von Ford Madox Brown belegt, durch „The Last of England“ in einer Gesamtskizze für die Komposition (Kat. 18), die hübscher ist als das ausgeführte Gemälde mit seiner schrillen Farbigeit und dem Vorwurfsvoll-Verhärmten in den Zügen der Frau, und weiter mit einer Bleistiftzeichnung für die Gestalten von Frederick Dennison Maurice und Thomas Carlyle (Kat. 20) für das Bild „Work“ (Mus. Manchester. 1852–1865). In der Studie des Säuglings für Browns „Take your son, Sir“

hingegen (Kat. 17) dürfte es der Ausstellungsbesucher schwer gehabt haben, ohne das Rüstzeug des Kataloges die Moralkritik zu erkennen, die in diesem Bild angelegt ist, das eine religiöse Pathosformel adaptiert und das der Künstler unvollendet beließ.

Die Hinwendung zum späten Mittelalter und zur italienischen Frührenaissance wurde vorbereitet durch die zeitgenössische Dichtung, durch Browning, Tennyson und Swinburne, die Stoffe aus diesen Epochen aktualisierend bearbeiteten, wenn nicht die Mitglieder der P. R. B. und deren Umkreis dies selbst taten. Die literarische Seite der Bewegung, das Phänomen der künstlerischen Doppelbegabung (Rossetti, Morris, Thomas Woolner, William Bell Scott), das der picture-poetry-Beziehung, des Bildgedichtes, der vielfältigen Formen des Bildkommentares, kommen im Katalog nicht genügend zur Sprache. Für den Kunsthistoriker sind diese grenzgebietlichen Beziehungen schwierig zu bearbeiten, doch hätte man sicher kompetente Forscher aus Nachbardisziplinen wie etwa den Bonner Anglisten Lothar Hönnighausen dafür gewinnen können, bei der Ausstellungsvorbereitung mitzuarbeiten und eine speziell für den Katalog abgefaßte Studie beizutragen.

Die Ausstellung wurde eingeleitet mit frühen Bildniszeichnungen der 50er Jahre, unter denen die von Rossetti herausragten. Hier hing auch ein Aquarell von Simeon Solomon, „Allegory of Life“ (Kat. 148), das ebenso wie der maßstabgerechte Entwurf von John Everett Millais für das Fenster einer Kathedrale, die nie gebaut wurde (Kat. 69), eine der Wurzeln präraphaelitischer Zeichenkunst aufdeckt, für die Robert Schmutzler den Terminus „Proto-Art-Nouveau“ einzuführen versucht hat: die Kunst William Blakes. Der zweite Raum war abgedunkelt, weil die Leihgeber der hier gezeigten Zeichnungen und Aquarelle dies gefordert hatten. Im gleichen Saal führten drei Vitrinen mit Erzeugnissen der 1891 gegründeten Kelmscott Press ein Schattendasein im Wortsinn. Der folgende, nicht große Raum war den Stoff- und Tapetenentwürfen von William Morris und den Bildteppichen der Merton Abbey nach Entwürfen von Burne-Jones gewidmet. In dem Hauptsaal des Obergeschosses der Kunsthalle setzte lediglich die schon erwähnte Entwurfszeichnung von Millais jenen großen Akzent an der Stirnwand, den dieser Raum braucht und den die (wenigen) Gemälde, die dort zwischen kleinformatigen Zeichnungen und Aquarellen hingen, nicht zu setzen vermochten. Die anschließenden Räume waren in monographischer Anordnung Millais, Brown, Burne-Jones (zwei Räume) und Rossetti, ein letzter Saal dem Umkreis und den Nachfolgern der Präraphaeliten vorbehalten. Im kleinsten Raum des Obergeschosses war das Karlsruher Glasfenster mit dem „Guten Hirten“ nach Entwurf von Burne-Jones (Kat. 180) sehr schön installiert und mit einer der drei Fassungen von Hunts „Light of the World“ (Mus. Manchester, Kat. 36) konfrontiert.

Zu den Entdeckungen dieser Ausstellung gehören die Aquarelle und die meist lavierten Bleistift- und Federzeichnungen von John Ruskin, der als Zeichner Dilettant im besten Sinne war. In seinen Architekturzeichnungen erfaßt er vor allem die plastisch-räumlichen Werte des Bauwerks (Kat. 4 und 8); in seinen Landschafts-

skizzen spiegelt sich sein geologisches Interesse (Kat. 3 und 7), das er auf den jungen Millais zu übertragen wußte. — Ford Madox Brown, der den Präraphaeliten freundschaftlich, den Brüdern Rossetti später verwandtschaftlich verbunden war, hat mit seinem „Chaucer at the Court of Edward II.“ (Ölskizze des vorn rechts sitzenden Narren, Kat. 16) keinesfalls das Programmbild der Präraphaeliten geschaffen. In der heutigen Form ist es ein Torso einer ursprünglich als Triptychon konzipierten Komposition, „Seeds and Fruits of English Poetry“, die als eine Hommage auf die englische Dichtung von Chaucer bis ins 19. Jh. gedacht war. Daß es von den Präraphaeliten auch nicht als solches empfunden wurde, lehrt die Kritik, die Holman Hunt an diesem Bild geübt hat. Sein 1855 gemaltes Bild „Windermere“ hingegen (Kat. 19), wie die frühen Werke der Präraphaeliten als Plein-air-Bild entstanden, stand mit Recht als repräsentativ für die Landschaftsmalerei der Gruppe, während seine zahlreichen Spätwerke zwischen 1870 und 1890 entbehrlich gewesen wären. — William Holman Hunt war breit, wenn auch nicht mit seinen charakteristischsten Werken vertreten; dies sind jene religiösen Gemälde, denen er durch drei Reisen in den Vorderen Orient jene ethnographische und ethnologische Detailtreue zu geben versuchte, deren Fehlen er der zeitgenössischen Malerei zum Vorwurf machte. Für dieses Genre stand „Der Schatten des Todes“ (Kat. 48), ein Bild aus dem englischen Kunsthandel, das es schwer haben dürfte, für 45.000 Pfund einen Käufer zu finden. Die drei Hauptwerke Hunts „The Scapegoat“, „The Hireling Shepherd“ und „The Awakening Conscience“, mit denen er christlich-moralische Botschaften verkünden wollte, waren schon für die Zeitgenossen schwer zu entschlüsseln. Auch „The Lady of Shalott“ (Kat. 49), die er 1886–1905 unter Wiederverwendung einer Holzschnittillustration des Jahres 1857 gemalt hat, verfremdet die bekannte literarische Vorlage von Tennyson so, daß schon die Besucher der Ausstellung im Jahre 1905 des zehnteiligen Kommentares bedurften, den der Künstler hierfür verfaßt hatte (Für die Kataloginterpretation der „Lady of Shalott“ als femme fatale einerseits und als Bild der „Ohnmacht der viktorianischen Frau in der engen Moral ihrer Zeit“ andererseits bietet weder das Gemälde noch seine literarische Vorlage eine Handhabe). — Am schlechtesten von den drei Gründungsmitgliedern der P. R. B. war John Everett Millais vertreten. Es war nicht zu erwarten, daß sich die Tate Gallery von dem „Carpenter's Shop“, der eigentlichen Inkunabel präraphaelitischer Malerei, trennen würde, aber es war enttäuschend, daß auch „The Return of the Dove“, daß „Ophelia“, „Mariana“, „Autumn Leaves“, „The Blind Girl“ und das Porträt Ruskins in Glenfinlas, das erst kürzlich auf einer Auktion in London den Besitzer gewechselt hat, nicht ausgeliehen werden konnten. Die süßliche Vorzeichnung für die „Ophelia“ (Kat. 63), die karge Zeichnung für die „Mariana“ (Kat. 60), die den Reichtum des ausgeführten Gemäldes nicht einmal ahnen läßt, waren kein hinreichender Ersatz, und an dem Gemälde „The Rescue“ (Kat. 72), das aus Melbourne kam, ist die Motivation das Beste. Man war gezwungen, sich dem eleganten, brillant gemalten „Black Brunswicker“ (Kat. 77) zuzuwenden, einem Bild, das bereits am Ende der Phase steht, in der Millais die Prinzipien und Themen der Präraphaeliten teilte. In zunehmendem

Maße wurden ihm als gesuchten Porträtisten der englischen Mittelschicht mit routiniert gemalten Bildnissen und süßlichen Kinderbildern bald gesellschaftlicher Aufstieg, finanzielle Erfolge und hohes Ansehen zuteil, das schließlich in seiner Nobilitierung und der Präsidentschaft der Royal Academy gipfelte. Nur Arthur Symons hat dies 1896 bei Millais' Tod in der neugegründeten Zeitschrift „The Savoy“ auszusprechen gewagt («The burial of Millais in St. Paul's should have been an honour done to a great painter, who died at the age of thirty-five, the painter of „The Eve of St. Agnes“, of „Ophelia“, of „The Vale of Rest“; it was but an honour done to a popular painter, the painter of „Bubbles“, and other coloured supplements to Christmas numbers, died at the age of sixty-seven»). — Dante Gabriel Rossetti hielt sich in dieser Ausstellung — und nicht nur in dieser — vor allem als Zeichner und weckte den Wunsch nach einer Ausstellung „Zeichnungen der Präraphaeliten“, die, unter Einbeziehung von Aquarellen und Pastellen, Material erstklassiger Qualität darbieten könnte. Die Elizabeth-Siddal-Zeichnungen (Kat. 97–100) und die Aquarelle der 50er Jahre, die Ruskin faszinierten (Kat. 96, 106 und 110), waren das beste, das in Baden-Baden von Rossetti gezeigt wurde. Aus dem Altbestand der Hamburger Kunsthalle war die „Helen of Troy“ (Kat. 129), ein Ölbild von 1863, zu sehen, das von Carl-Wolfgang Schümann 1971 in der Festschrift für Alfred Hentzen veröffentlicht worden ist (Abb. 4). Das Modell ist Annie Miller. Sie hat auch Holman Hunt Modell gesessen, der einige Jahre vor seiner Eheschließung Mühe hatte, sich aus einer kuriosen Pygmalion-Beziehung zu ihr zu lösen, deren Bekanntwerden seine Glaubwürdigkeit als größter religiöser Maler des viktorianischen Englands in Frage gestellt hätte; dies ist bei Diana Holman Hunt (*My grandfather, his wives and loves*. London 1969) amüsant nachzulesen. — In einem weiteren, ausschließlich Rossetti gewidmeten Raum behaupteten sich vor allem einige Bildnisse der Jane Morris, das frühe aus der Zeit der Oxforder Freskendekoration (Kat. 117), das großformatige Pastell „Day Dream“ (Kat. 135), die sich beide unvollendet geben, und das Pastellbildnis der „Maria Theresa Zambaco“ (Kat. 134) aus dem Clemens-Sels-Museum in Neuß (Abb. 5). Es war schade, daß die Ausstellungsleitung sich nicht entschließen konnte, aus dem letzteren Museum auch die Gouache, die Burne-Jones im gleichen Jahr von der schönen Griechin geschaffen hat, nach Baden-Baden zu entleihen, zumal Burne-Jones jenseits des Perseuszyklus (Kat. 167–174), einiger Kopfstudien in Bleistift aus der Hamburger Kunsthalle und der Staatsgalerie Stuttgart (Kat. 160–162) und des großformatigen Aquarells der „Drei Grazien“ (Kat. 164) zu schwach und mit zu schwachen Werken vertreten war. Mit dem halbfigurigen Bildnis der Maria Zambaco als Venus wäre dieser Maler auch als Porträtist und zudem mit einem biographisch aufschlußreichen Werk repräsentiert gewesen, das selbst in der neuesten englischen Veröffentlichung (Martin Harrison und Bill Waters, Burne-Jones. London 1973) noch immer mit der Standortangabe „Private Collection, London“ abgebildet wird, obwohl es sich seit nunmehr acht Jahren im Besitze des Neußer Museums befindet.

Auf der Tatsache, daß die Bewegung der Präraphaeliten durch die Gründung der Firma Morris, Marshall, Faulkner and Co. im Jahre 1861, durch William Morris als

Gründer und Edward Burne-Jones als dem hauptsächlichsten Entwerfer, einen neuen, vom Kunstgewerbe ausgehenden Impuls erhielt und schließlich auch im Kunstgewerblichen mündete, hätte in der Ausstellung ein stärkerer Nachdruck liegen können. Bereits 1895 wurde Burne-Jones in Paris als „Mantegna pour les pauvres“ apostrophiert und selbst Robert de Montesquiou wurde in seiner Wertschätzung des „Immortal EBJ“ (Aubrey Beardsley) unsicher. Als aber die „Holy-Grail“-Teppiche der Merton Abbey nach Entwürfen von Burne-Jones auf der Pariser Weltausstellung von 1900 gezeigt wurden, feierte sie nicht nur Hermann Muthesius als „eines der herrlichsten Denkmäler der neueren dekorativen Kunst“. Man hätte den großen Hauptsaal des Obergeschosses in einen unerhört festlichen Raum verwandeln können, wenn man den Bildteppich mit der „Anbetung der Könige“ des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, auch den zweiten der beiden Teppiche aus der Gralsserie des Münchener Stadtmuseums sowie einige ergänzende der Serie aus dem Museum in Birmingham hätte entleihen können (In Birmingham dienen vier Stücke aus dieser Bildteppichfolge als Wandschmuck des Vortragsraumes). Dort befindet sich auch das Pendant des vom Badischen Landesmuseum erworbenen Teppichs „The Pilgrim in the Garden or the Heart of the Rose“ (Kat. 181), „Love and the Pilgrim“, das sich mit der Gemäldefassung von 1896/97 mit der Widmungsschrift an Charles Algernon Swinburne (1942 für 94 Pfund von der Tate Gallery gekauft und seitdem im Magazin befindlich) eindringlich hätte konfrontieren lassen.

Von den beiden Teppichen der Gralsserie, 1959 vom Münchener Stadtmuseum für einen Preis erworben, den man heute für eine präraphaelitische Handzeichnung aufwenden muß, wußte man vor der Ausstellung nichts. Zwei der vier Wirkerzeichen des dort gezeigten Teppichs (Kat. 179, *Abb. 7*) lassen sich mit Hilfe des Buches von H. C. Marillier (*History of the Merton Abbey Tapestry Works founded by William Morris*. London 1927) auflösen. Dabei ergibt sich die verblüffende Tatsache, daß dieser Bildteppich auch in einer Ausstellung „The Decorative Twenties“ hängen könnte: „W. S.“ steht für William Sleath, einen der ältesten Mitarbeiter der Morrischen Bildteppichmanufaktur, der schon 1891–1894 an der Originalfolge der Holy-Grail-Serie mitgearbeitet hat und der mindestens bis 1922 an der Manufaktur tätig war. Die Initialen „P. S.“ aber sind in Percy Sheldrick aufzulösen, der erst nach 1918 als einer der kriegsentslassenen, zum Teppichwirker umgeschulten Soldaten seine Tätigkeit in Merton Abbey aufnahm. Es ist derselbe Wirker, der 1923–1926 mit der „Passing of Venus“ nach dem alten Karton jenen Bildteppich des Museums in Detroit gewebt hat, dessen Erstfassung 1910 auf der Weltausstellung in Brüssel Opfer eines Brandes geworden war.

Der letzte Raum der Ausstellung war dem Umkreis und den Nachfolgern der Präraphaeliten gewidmet, wie John William Waterhouse, der in den 90er Jahren Bildthemen und bewährte Bildformeln wiederaufnahm, wie sie dreißig Jahre vorher geprägt worden waren. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob man statt dieses Saales nicht einen ganzen Raum der Graphik und der Buchillustration hätte widmen sollen, jenen Gebieten, auf denen die Präraphaeliten in das 20. Jh. weiter-

wirkten, ob man nicht diese Ausstellung mit Aubrey Beardsley hätte schließen sollen, mit dessen Werk der Präraphaelitismus endgültig überwunden und gleichzeitig England aus seiner insularen Sonderstellung gelöst wird und wieder Anschluß an die internationale Entwicklung findet. In Baden-Baden hatte man sich anders entschieden.

Es ist zu begrüßen, daß diese Ausstellung, die mit so viel Mühe und gegen so viele Widerstände zusammengebracht worden ist, in diesem Frühjahr nach Frankfurt übertragen werden konnte. Sie wird dort zusammen mit Werken von Salvador Dali gezeigt. Dabei wird es sich nun erweisen, ob sie auch nach einem — einkalkulierten — Substanzverlust noch trägt und ob sich durch die Konfrontierung mit dem Oeuvre von Dali, dessen Name im Katalog mehrfach genannt wird, tatsächlich eine wechselseitige Interpretation ergibt.

Gisela Zick

REZENSIONEN

MARIO PRAZ, *Conversation Pieces — A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*. Rome 1971. 287 S. mit 380 Abbildungen, teils farbig.

Die Forschung über das Konversationsstück hat bisher zwei grundlegende Werke vorgestellt: S. Sitwell, *Conversation Pieces*, London 1936 und R. Edwards, *Early Conversation Pieces from the Middle Ages to about 1730*, London 1954. Beide Arbeiten, die ikonographische Fragestellungen weitgehend ausgeklammert haben, versuchen mit unterschiedlichen Methoden diese Bildgattung zu begreifen: Sitwells Intention besteht in einer beschreibenden Darstellung der Künstler von Konversationsstücken und der Identifizierung der Familien, die diesen Künstlern als Modelle gedient haben. Edwards, sich in gewisser Weise auf Sitwell berufend, geht weiter, indem er die verschiedenen Themengruppen systematisiert, um sie motivisch abzuleiten. Beide Autoren sind sich aber einig, wenn sie Hogarth als den eigentlichen Vertreter des Konversationsstückes herausstellen. Für Sitwell ist es sogar ausschließlich Hogarth, dem das Konversationsstück seine Entfaltung verdankt — Gainsborough, Devis und Zoffany seien diesbezüglich lediglich seine Schüler gewesen. Edwards behauptet jedoch, daß Hogarth zwar die Figuren im Bilde neu angeordnet, nicht jedoch eine neue Form des Gruppenporträts geschaffen habe. In diesem Genre waren es die Holländer, die für die Engländer Vorbild waren. Aus diesen Fragestellungen artikuliert sich das Problem einer begrifflichen und historischen Bestimmung des Konversationsstückes. So hat Praz ebenfalls Hogarth schwerpunktmäßig als „Schaltstelle“ fixiert, um an Hand seiner Werke u. a. das Phänomen „Konversationsstück“ zu problematisieren. Für dieses Vorhaben orientiert er sich, wie er im Vorwort sagt, an der Arbeit Edwards' und begründet dann kurz seine beiden Forschungsmethoden: 1. Die sozial-historische Interpretationsmethode und 2. Die allgemeine Systematisierung, basiert auf der Geschichte und Struktur des Genres. Unsere Aufgabe ist es daher, diese beiden Methoden am von Praz bereitgestellten und erörterten Material kritisch zu reflektieren.