

Kurator und Maler des modernen Lebens: Ford Madox Brown rediscovered

Mary Bennett

Ford Madox Brown. A Catalogue Raisonné. 2 Bde. New Haven/London, Yale University Press 2010. 640 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-0-30016-591-3. \$ 200,00

Julian Treuherz

Ford Madox Brown. Pre-Raphaelite Pioneer. With contributions from Angela Thirlwell and Kenneth Bendiner. Kat. der Ausstellung Manchester Art Gallery, 24. September 2011–29. Januar 2012; Museum of Fine Arts, Gent, 25. Februar–3. Juni 2012. London, Philip Wilson Publishers 2011. 336 S., zahlr. Abb. ISBN 978-0-85667-700-7. £ 55,00

Mary Bennett hat mit der Fertigstellung des Werkverzeichnisses von Ford Madox Brown (1821–1893) eine weitere Lücke in der englischen Präraffaeliten-Forschung geschlossen. Als Kuratorin für britische Kunst an der Walker Art Gallery in Liverpool, die eine der größten Präraffaeliten-Sammlungen in Großbritannien beherbergt, war sie in den 1960er Jahren verantwortlich für drei grundlegende Ausstellungen über Ford Madox Brown, John Everett Millais (1829–1896) und William Holman Hunt (1827–1910), die ein Wiedererwachen des kunsthistorischen Interesses in England an den Präraffaeliten dokumentierten. Mit Bennetts Verzeichnis der Werke Ford Madox Browns, Judith Bronkhursts 2006 publiziertem Werkverzeichnis zu William Holman Hunt und

dem 2008 fertiggestellten, von Jerome McGann herausgegebenen Rossetti-Archiv (www.rossetti-archive.org), das nicht nur das malerische, sondern auch das dichterische Werk Dante Gabriel Rossettis (1828–1882) online zugänglich macht, liegen nun die Œuvrekataloge der produktivsten präraffaelitischen Maler der ersten Generation vor. Zudem hatte Virginia Surtees bereits 1971 ein Verzeichnis der Gemälde und Zeichnungen Rossettis publiziert (*The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti [1828–1882]: A Catalogue Raisonné*, Oxford). Lediglich die Fertigstellung des Werkverzeichnisses zu John Everett Millais, das Malcolm Warner, der jetzige Direktor des Laguna Art Museum im kalifornischen Laguna Beach seit Jahren ankündigt, steht nach wie vor aus. Seine Dissertation über Millais, mit der er 1985 am Courtauld Institute of Art, London, promoviert wurde, enthält ein Werkverzeichnis des Künstlers bis 1863, blieb aber ebenfalls bislang unpubliziert. Ansatzweise geschlossen wird die Lücke durch die soeben im Phaidon-Verlag erschienene, umfangreiche Millais-Monographie von Jason Rosenfeld.

BRUDER ODER AUSSTELLUNGSKÜNSTLER?

Ford Madox Browns Verhältnis zur Präraffaelitischen Bruderschaft – dem Kern des *Pre-Raphaelite Movement* – wird in der Literatur zwar immer wieder thematisiert, allerdings selten einer tiefergehenden Analyse unterzogen (vgl. beispielsweise Elizabeth Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, London 2000, 25ff.; Kenneth Bendiner, *The Art of Ford Madox Brown*, Pennsylvania 1997). Brown gehörte der 1848 gegründeten Bruderschaft nicht an und signierte seine Werke daher auch nie mit dem Kürzel „PRB“ für „Pre-Raphaelite Brotherhood“. Teresa Newman und Raymond Watkinson haben in der einzigen ausführlichen Studie zum Thema gleichwohl argumentiert, dass er nicht nur aus stilistischen und maltechnischen Gründen,

Abb. 1 Ford Madox Brown, The Expulsion of the Danes from Manchester, Ausschnitt, 1879–81. Wandgemälde, 146 x 318 cm. Manchester, Town Hall (Bennett 2010, Kat.nr. A 108)



sondern vor allem aufgrund seiner Initiierung und maßgeblichen Mitorganisation der präraffaelitischen Gruppenausstellungen zu den wichtigsten Vertretern der präraffaelitischen Malerei zu zählen sei (Newman/Watkinson, *Ford Madox Brown and the Pre-Raphaelite Circle*, London 1991).

Die erste unabhängige Präraffaeliten-Ausstellung, in der 72 Werke von 22 Künstlern gezeigt wurden, fand 1857 in zwei gemieteten Räumen am Fitzroy Square in London statt (zu den Selbstvermarktungsstrategien der Präraffaeliten über das Medium Ausstellung vgl. Tina Rudersdorf, *Die Ausstellungen der Präraffaeliten*, Diss. online 2009: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2009/1747/1747.htm>). Wie aus Browns Tagebuch hervorgeht, hatte er dafür nicht nur die Organisation übernommen, sondern war auch finanziell in Vorleistung getreten. Auch die Gründung des 1858 etablierten *Hogarth Club*, der den Versuch darstellte, der *Royal Academy* ihre Monopolstellung als Ausstellungsforum streitig zu machen, ging maßgeblich auf seine Initiative zurück. Die Auflösung dieses Clubs 1861 markierte das Ende der ersten Phase des präraffaelitischen Gemeinschaftsprojekts einer Reform der viktorianischen Malerei. Die Gründung der Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. im selben Jahr war der Beginn einer zweiten Phase, in der Kunsthandwerk und Design im Zentrum des gemeinschaftlichen künstlerischen Handelns standen, die Präraffaeliten sich jedoch gezwungen sahen, jeder für sich einen wiedererkennbaren, indi-

viduellen Malstil zu entwickeln, um sich auf dem Kunstmarkt behaupten zu können.

Bennett macht deutlich, dass die Ideen der Bruderschaft für Brown wie eine Art Katalysator für seine eigene Suche nach einer Verbindung von realistischer *Plein-air*-Malerei mit den Vorbildern der alten Meister wirkten. Welchen Einfluss die Malerei des älteren Brown und vor allem seine kontinentale Ausbildung in Brügge, Gent und Antwerpen auf die Kunst der Bruderschaft hatten, ist nicht Bennetts Thema. Antworten auf diese Frage – die ein Werkverzeichnis kaum zu geben vermag – erhoffte man sich von dem *Ford Madox Brown. Pre-Raphaelite Pioneer* betitelten Katalogband zu der großen Brown-Retrospektive in Manchester und Gent 2011/12.

PRE-RAPHAELITE PIONEER?

Diese Erwartungen wurden allerdings nicht gänzlich erfüllt. Julian Treuherz, ehemaliger Direktor der Walker Art Gallery in Liverpool und ausgewiesener Experte für viktorianische Kunst, gelingt es zwar, in seinem Beitrag „Ford Madox Brown – Pre-Raphaelite Pioneer“ die Originalität der Brownschen Historienmalerei überzeugend zu charakterisieren, er versucht aber nur ansatzweise, diese in Zusammenhang mit Browns kontinentaler Ausbildung zu bringen. So führt er den „curious habit“ des Malers „of painting people with their mouths

open“ auf das Vorbild von Darstellungen seines belgischen Lehrers Gustav Wappers zurück, in dessen bei Treuherz abgebildetem Gemälde *Episode from the Events of September 1830* aus dem Jahr 1835 man allerdings eine die Brownschen Figuren kennzeichnende, nahezu grimassenhaft expressive Mimik vergeblich sucht. Hier hätte man sich neben weiteren Beispielen zeitgenössischer belgischer Malerei auch eine ausführliche Diskussion der maltheoretischen Lehrmeinungen gewünscht, denen Brown an der Antwerpener Akademie ausgesetzt war, sowie der Frage, ob und auf welche Weise sie seine spezifische Auffassung von Historienmalerei und seine anti-akademische Haltung gegenüber der Londoner *Royal Academy* geprägt haben.

Kenneth Bendiner beschreibt in einem weiteren Aufsatz des Katalogs die grotesken und genrehaften Elemente der Brownschen Historienmalerei als „Ford Madox Brown’s Humour“. Besonders seine Wandgemälde in der Town Hall in Manchester zeigen viele komische Elemente, wie z. B. rennende Schweine, unheroisch stolpernde Krieger, rollende Augen und gefletschte Zähne (*Abb. 1*), und immer wieder kleine Hunde, die häufig in eine Nebenerzählung im Rahmen der Haupthandlung des Bildes involviert sind. Es ist dieser groteske Zug von Browns Malerei, der dafür gesorgt hat, dass ihm die Anerkennung als wirklich großer Maler verwehrt blieb. Er steht damit allerdings in einer spezifisch englischen, von William Hogarth begründeten Tradition von *comic history paintings*, der sich die Präraffaeliten als Gruppe insgesamt verpflichtet fühlten. Brown entwickelte Hogarths Strategien der moralischen Satire weiter, so Bendiner, und erzielte damit Effekte einer direkten Betrachtersprache, wie sie bereits Wolfgang Kemp als Charakteristikum der Malerei des 19. Jh.s herausgearbeitet hat (vgl. *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983).

Sehr lesenswert ist schließlich Angela Thirlwells Essay „Ford Madox Brown – a character study“. Er basiert auf ihrer Auswertung eines Fragebogens, den Brown am 2. Oktober 1866 als Teil eines populären Salonspiels ausgefüllt und der sich

in der Morgan Library in New York erhalten hat. Er antwortet darin auf Fragen nach seinen persönlichen Vorlieben im Bereich von Dichtung, historischen Vorbildern, seiner Lieblingsfarbe, -pflanze und -beschäftigung etc. Ausgehend von diesen Hinweisen, denen Thirlwell durch akribische und mitunter phantasievolle Recherche nachgeht, gelingt ihr ein besserer Zugriff auf Browns Charakter als es jede quellennahe biographische Skizze zu leisten vermocht hätte.

Der letzte, wiederum von Julian Treuherz verfasste Aufsatz des Katalogbandes ist Ford Madox Browns Aufenthalt und sozialem Netzwerk in Manchester gewidmet. Er macht vor allen Dingen deutlich, wie sehr sich Brown, der von 1881–1887 in Manchester lebte, für die Verbesserung der Lebensbedingungen der Bevölkerung in den ärmsten Vierteln der Stadt einsetzte. Er hielt dort Vorträge über Kunst, stellte seine Werke aus und beteiligte sich an der Etablierung eines *Labour Bureau*, das Arbeitslosen half, neue Stellen zu finden. In diesem Zusammenhang kam es – zehn Jahre nachdem man sich im Streit über die Weiterführung der gemeinsam gegründeten Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. getrennt hatte – zu einer Aussöhnung mit William Morris (1834–1896), dessen sozialpolitische Überzeugungen Brown teilte.

ZEITGENÖSSISCHE KRITIK

Bennetts erster Band des Werkverzeichnisses katalogisiert die bekannten Gemälde Browns in chronologischer Reihenfolge mit den dazugehörigen Zeichnungen. Sie konstatiert drei Werkphasen (1830s to Mid-1860s, Mid-1860s to 1877, The Final Years, 1877 to 1893), denen sie kurze Einführungen zu Biographie und Atelierpraxis, den Quellen, Ausstellungen und Rezensionen sowie Verkäufen und Sammlern voranstellt. Der zweite Band ist Browns Porträtmalerei und seinen kunstgewerblichen Produkten – z. B. Entwürfen für Glasfenster, Buchillustrationen, Möbeln und Bilderrahmen – gewidmet (vgl. den Beitrag zu den Bilderrahmen von Lynn Roberts, in: Bennett, Bd. 2, 557–590). Eine Liste der Ausstellungen von

Abb. 2 Ford Madox Brown,
The Last of England, 1852–55.
Öl auf Lw., 82,5 x 75 cm.
Birmingham Museums and
Art Gallery (Treuherz 2011,
Kat.nr. 58)



Werken Browns, eine Übersicht über die wichtigsten Quellen – darunter seine erst kürzlich in der Cornell University wieder aufgefundenen *account books* – und eine Bibliographie ergänzen den Band. Ein allgemeiner sowie zwei weitere nach Herkunft und Titeln der Gemälde geordnete Indizes machen das Werkverzeichnis zu einem wertvollen Arbeitsinstrument.

Bennett räumt der zeitgenössischen Kunstkritik in ihrem Katalog viel Platz ein. Zu den wichtigsten Werken werden die Rezensionen der Zeit in typographisch herausgehobenen Textfeldern neben den Katalogeinträgen abgedruckt. Auch das mit „Final Words“ überschriebene Kapitel überlässt Bennett zur Gänze den zeitgenössischen Stimmen zu der von Browns Enkel, dem Schriftsteller Ford Madox Hueffer (später Ford Madox Ford, 1873–1939), 1897 in den Grafton Galleries in London kuratierten Retrospektive seines Großvaters. Damit steht am Ende des Werkverzeichnisses nicht ihre eigene Sicht auf Browns Gesamtwerk, sondern u. a. die des amerikanischen Schriftstellers und Kunstkritikers Henry James (1843–1916). Die „Perversitäten und Pedanterien“ der Brownschen Malerei – gemeint sind die obengenannten grotesken Elemente in seinen Bildern – machten es dem Kritiker schwer, so James, ihn vier Jahre nach seinem Tod als verkanntes Genie zu feiern. Allerdings seien gerade

diese Charakteristika der Malweise Ausdruck „[...] of extraordinary, of *invraisemblable* innocence“. (594) Brown sei nie der Versuchung erlegen zu gefallen und biete daher alle Voraussetzungen, um als Held der Avantgarde gefeiert zu werden.

Mit dieser Einschätzung stilisiert James Ford Madox Brown – für die Zeitgenossen unmissverständlich – zum Antipoden des 1896 verstorbenen Präraffaeliten John Everett Millais, dem Arthur Symons (1865–1945), Herausgeber der Zeitschrift *The Savoy*, kurz nach dessen Tod vorwarf, er habe sein malerisches Talent dem kommerziellen Erfolg seiner Werke geopfert. Millais habe es durch die Popularität seiner Bilder zu Lebzeiten zum reichen Malerfürsten und Akademiepräsidenten gebracht. Brown hingegen, so James, sei Zeit seines Lebens in finanziellen Schwierigkeiten gewesen, da er nicht bereit war, seine eigenen Vorstellungen von Kunst dem Geschmack des breiten Publikums anzupassen.



Abb. 3 Ford Madox Brown, *Work*, 1852–65. Öl auf Lw., 137 x 197,3 cm. Manchester Art Gallery (Bennett 2010, Kat.nr. A 59)

SUCHE NACH DEM MEISTERWERK

Die drei Werkphasen Browns, die Bennett überzeugend herausarbeitet, sind von je einem großen künstlerischen Projekt geprägt: Bis zum Beginn der 1860er Jahre stand sein Bestreben im Vordergrund, der präraffaelitischen Malereireform sowohl künstlerisch als auch institutionell zum Erfolg zu verhelfen; ab 1861 gewannen dann seine kunstgewerblichen Arbeiten für die schon genannte Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. zunehmend an Bedeutung; Höhe- und Endpunkt seiner Karriere war schließlich der Auftrag für die Ausmalung der Great Hall in der von Alfred Waterhouse im neogotischen Stil erbauten Manchester Town Hall 1878. Brown benötigte 15 Jahre, um den zwölfteiligen Zyklus mit Szenen aus der Geschichte Manchesters und Großbritanniens zu vollenden. Die ersten sieben Darstellungen führte er in einer von Thomas Gambier Parry (1816–1888) entwickelten Freskotechnik aus, die auch Hippolyte Flandrin für seine Wandgemälde in St. Germain-des-Prés angewandt hatte. Die letzten fünf Gemälde des Zyklus entstanden in seinem

Londoner Atelier auf Leinwand und wurden nachträglich in der Town Hall installiert.

Bemerkenswert ist, dass für Bennett das zwischen 1852 und 1855 entstandene Gemälde *The Last of England* Ford Madox Browns Hauptwerk ist und dass sie die positive zeitgenössische Rezeption des Gemäldes zum Kriterium für seinen Status als Meisterwerk macht (Abb. 2). Das Bild thematisiert die Erfahrung der Emigration und zeigt ein Selbstporträt des Malers mit seiner Frau als auswanderndes Paar auf einem Schiff mit Blick auf die Kreidefelsen von Dover. Seine Tondo-Form überhöht die Darstellung dieser Szene des modernen Lebens und verleiht ihr überzeitliche Bedeutung. Nicht ohne Grund gelangte *The Last of England* 2005 in einer Umfrage der BBC unter die zehn beliebtesten Bilder Großbritanniens. In ihrem Katalogeintrag schreibt Bennett: „The long series of press reviews over the years following, though varying in their degrees of praise, underline its importance in the artist’s oeuvre. The impact of its imagery combined with the perfection of its execution stamps it as his masterpiece.“ (164)

Dies überrascht um so mehr, als Brown selbst sein vielfiguriges und ikonographisch komplexes Gemälde *Work* (1852–1865; Abb. 3) zum Mittelpunkt seiner 1865 selbst organisierten Retrospektive machte, zu dem er ein Gedicht sowie einen längeren Katalogbeitrag verfasste, um die brandaktuellen philosophisch-religiösen und sozialkritischen Dimensionen des Bildes zu erklären. Im Mittelpunkt von *Work* steht eine Gruppe von Straßenarbeitern die – umgeben von Passanten aus allen gesellschaftlichen Schichten – dabei sind, neue Wasserleitungen für den Londoner Stadtteil Hampstead zu verlegen. Brown stilisiert den Arbeiter zum neuen Helden der modernen Gesellschaft und bezieht damit eindeutig – ähnlich wie Courbet mit seinen nur wenige Jahre früher entstandenen Darstellungen von Feuerwehrmännern oder Steinklopfern bei der Arbeit – politische Position. Neben der Tatsache, dass Brown selbst das Gemälde „the work of my life“ nannte, könnte man auch die Fülle kunsthistorischer Literatur zu *Work* als Indiz dafür nehmen, dass es sich eher bei letzterem um das wichtigste Gemälde Browns handelt; so sah er es selbst, wie sein Brief an George Rae aus dem Jahr 1864 dokumentiert (Walker Art Gallery, Liverpool, zit. n. *Pre-Raphaelites. Victorian Avantgarde*, hg. v. Tim Barringer/Jason Rosenfeld/Alison Smith, Ausstellungskat. Tate Britain, London, 12. September 2012–13. Januar 2013; National Gallery, Washington, 17. Februar–19. Mai 2013; State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, 10. Juni–30. September 2013, 131; zu *Work* vgl. u. a. John Walker, *Work. Ford Madox Brown's Painting and Victorian Life*, London 2006; Tim Barringer, *Men at Work. Art and Labour in Victorian Britain*, Yale 2005).

FORSCHUNGSDESIDERAT HISTORIENMALEREI

Brown kehrte in den 1860er Jahren mit Werken wie *The Death of Sir Tristram* und *Elijah and the Widow's Son* (beide 1864) zu historischen Themen zurück, denen er sich u. a. mit seinen Entwürfen für die Wettbewerbe um die Ausmalung der neuen *Houses of Parliament* zu Beginn seiner Karriere in-

tensiv gewidmet hatte. Allerdings sind Auffassung und Stil nun gänzlich andere. Bennett führt Browns spätere Tendenz zu einer dekorativen Betonung der Umrisslinien in den Figurendarstellungen auf die Arbeit an Entwürfen für Glasfenster und Buchillustrationen zurück. Diese wichtige Beobachtung könnte zusammen mit ihrer Feststellung, dass Brown dramatische Unmittelbarkeit durch die Einbettung eines bedeutenden historischen Moments in Szenen des alltäglichen Lebens erzielte, die Ausgangsthese für eine Studie über Browns Historienmalerei darstellen.

Ein Vergleich mit den gleichzeitigen narrativen Strategien Millais' böte sich dabei ebenso an wie eine Einordnung in die größeren Zusammenhänge der europäischen Historienmalerei des 19. Jh.s, für die eine Vermischung der Gattungen Historie und Genre in der deutschen kunsthistorischen Forschung als charakteristisch beschrieben worden ist. Diese Ansätze bleiben in der weitgehend angloamerikanisch dominierten Präraffaeliten-Forschung allerdings gänzlich unberücksichtigt. (Vgl. u. a. Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993; Stefan Germer, *Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Stefan Germer/Michael F. Zimmermann, München 1997, 17–36; Stefanie Muhr, *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln 2006; Ekaterini Kepetzi, *Vergegenwärtigte Antike. Studien zur Gattungsüberschreitung in der französischen und englischen Malerei [1840–1914]*, Bern/Frankfurt a. M. 2009.)

DR. TINA RUDERSDORF