

*righyt* (Ripa, Amsterdam 1644, S. 395). Die Erschöpfung der alten Frau wird nicht negativ gewertet, vielmehr die Länge ihres Lebensweges in Beziehung gesetzt zu den kosmischen Gesetzmäßigkeiten, zu Auf- und Niedergang von Sonne und Mond und zum jährlich zurückgelegten Weg der Sonne durch den Tierkreis, den die *linea elliptica* auf der Erdkarte veranschaulicht. Selbst Juno, die Beschirmerin des Hauswesens und der irdischen Güter, scheint die Augen geschlossen zu haben und in zurückgelehnter Haltung zu schlafen.

Kat. 104, Steen: Die beiden Alten sind nicht als positive Gegenfiguren zu den nährischen, licherlichen Jungen zu sehen, sondern als integrierende Bestandteile dieser verdrehten Welt. Der Katholik Steen kennzeichnet sie als eifernde Sektierer, die ebenso der Maßlosigkeit verfallen sind (der Affe hält die Maßgebende Uhr an) wie die übrigen Personen. Die Identifizierung des Mannes mit dem hohen Hut und der Ente auf der Schulter als Quäker (die Bezeichnung seit 1647 als Spottname nachweisbar) ist überzeugend. Seine Kontrahentin mit der Bruegel-Physiognomie, die in ihrer an einem Zipfel hochgehaltenen Schürze die Rosen trägt, könnte dementsprechend als Anhängerin der Rosenkreutzer gedeutet werden.

Kat. 108, Steen: Eines der Themen des Bildes, vielleicht das wesentliche, ist — wie der Katalog zu Recht feststellt — die Macht der Frauen über die Männer, eine moderne, ins Alltägliche transponierte Version der traditionellen „Weiberlisten“. Vermutlich sollen Schere und Hackmesser an der Rückwand des Raumes durch den Hinweis auf allbekannte, beispielhafte Begebenheiten (Simson und Delilah, Judith und Holofernes) die Folgen vertrauensseliger Sorglosigkeit warnend vor Augen führen.

Peter Eikemeier

## Rezensionen

DAVID G. RIEDE, *Dante Gabriel Rossetti and the Limits of Victorian Vision*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1983, 287 Seiten, 13 Abbildungen. \$ 25,—.

Dante Gabriel Rossetti (1828—1882) war als Zwanzigjähriger die treibende Kraft der Pre-Raphaelite Brotherhood und ihres Organs „The Germ“, das er, umfassend gebildet, geistreich, den künstlerischen und, als Katholik, den religiösen Diskussionen offen, betreute. Rossettis Vater Gabriele hatte als liberaler Carbonaro Neapel verlassen müssen und lehrte in London italienische Sprache und Literatur. Die Schwester Christina gehört zu den wichtigen Lyrikern des viktorianischen Zeitalters, der Bruder William Michael entwickelte sich zum angesehenen Kritiker und war der Chronist der Präraffaeliten. Rossetti selbst zeichnet sich in diesem anregenden und belebenden Milieu durch ungewöhnliche Frühreife aus. Er übersetzt Dantes „Vita Nuova“ und Gedichte von Guido Cavalcanti ins Englische, begeistert sich für die mittelalterliche Artus-Epik, für Shakespeare, Goethe, Lewis' „Monk“ und

Bulwers „Rienzi“ und die damals unterschätzte Lyrik der englischen Romantik. Er gehört in Europa zu den frühesten Bewunderern von Edgar Allan Poe, den er verschiedentlich illustriert (*The Raven*), desgleichen Meinholds „Bernsteinhexe“, Chamisso's „Peter Schlemihl“ und Goethes „Faust“. In seinen Entwürfen sind Erscheinungen und Geisterauftritte etwas Selbstverständliches. Dazu assimiliert er die Stil- und Themenwelt der Nazarener, die tiefenlosen, wie bei Blake unkörperlich abstrakten Umrisse, die flächigen, bildparallelen Anordnungen.

Rossetti errichtet sich, um mit seinem verehrten Alfred Tennyson zu reden, einen „Palace of Arts“. Wenn er heraustritt in die viktorianische Wirklichkeit, kommt es zu Störungen, die sich in Melancholie, Depression, Schlaflosigkeit und Chloralgenuß ausdrücken. Das Zeitalter der Industrie duldet keine romantische Totalentfaltung, keine Allbeseelung mehr. Die Imagination stößt sich an den Grenzen eines auf Profit, Ausbeutung und rationale Effizienz eingeeengten Persönlichkeitsbegriffs, gegen den sich Rossetti in den — übrigens mit geschäftlicher Cleverness unterhaltenen — Elfenbeinturm archaisierender Themen und Sprachformen zurückzieht. Er exemplifiziert mit als erster das seither andauernde Dilemma des künstlerischen Menschen, den die Leistungsgesellschaft zu einem echolosen Randdasein verurteilt, wobei ihm die Bourgeoisie seine hermetische Schönheit für klingende Münze abkauft, um sich selbst kulturell von den profanen Ursprüngen ihres Reichtums zu distanzieren.

Obschon vielseitig begabt, strebte Rossetti kein Gesamtkunstwerk an. Kunst und Poesie entwickelten sich bei ihm in Schüben, die einander nicht entsprachen. Rossetti selbst hat seine literarische Begabung stets über die Malerei gestellt. So ließ er die Manuskripte von Gedichten, die er der geliebten Elizabeth Siddal mit in den Sarg gelegt hatte, später wieder ausgraben, während er sich, allerdings durch reiche Gönner abgesichert, weigerte auszustellen.

David G. Riede untersucht nun in seinem etwas umständlichen und offene Türen einrennenden Buch dies Wechselspiel von Dichtung und Malerei, das nie ein In- oder Miteinander ist, eher den Charakter einer Fuge mit sich suchenden und wieder fliehenden Stimmen hat. Zwischen überkommenen Gewißheiten und modernem Zweifel tastet der junge Rossetti nach einer Bestimmung der eigenen Position. Jene christlichen Ideale, die er für den Präraffaelitenbund propagiert, werden von ihm selbst nicht mehr geglaubt — eine Spaltung, welche auch diejenige von Leib und Seele und das Motiv des Doppelgängers (hier durchgängig als *döppelgängers* buchstabiert) nach sich zieht. Ohne Devotion hielt der Maler zunächst an christlichen Formen fest, um aus ihnen ein tragfähiges System allegorischer Anspielungen zu entwickeln (*The Girlhood of Mary Virgin*, 1849). Das zweite präraffaelitische Manifestbild, *Ecce Ancilla Domini!* (1850), geht über die Mimesis-Andeutungen des Erstlings — St. Anna lehrt Maria das Sticken — kühn hinaus. Während der Blick der kommenden Gottesmutter die Lilie des Verkündigungensengels akzeptiert, schreckt ihr Leib zurück: Geist und Körper streben auseinander. Es ist dies auch das Drama des Künstlers selbst, welcher der Vollendung oder dem zu Ende Denken von Werken gerne auswich.

In den 50er Jahren biegt Rossetti, auf der Suche nach verbindlichen geistigen Werten in einer Zeit des Relativismus, seine bisherige religiöse Ikonographie in einen persönlichen Symbolismus um. Während die Poesie zwischen 1853 und 1868 weitgehend verstummt, entstehen nun Aquarelle, deren flächiges Arrangement jegliche Tiefe in einer Art horror vacui verdrängt. Personen und Vorgänge aus Bibel oder Literatur verharren erstarrt in einem traumhaften, zum Ersticken dichten Dämmer. Da auch die Farbigkeit, ausgehend von Miniaturen und Glasmalerei, antinaturalistisch wirkt, emanzipiert sich das Muster sozusagen vom Thema. In dieser teppichartigen Formalisierung liegt Rossettis Einfluß auf William Morris und die Arts and Crafts-Bewegung beschlossen.

Kunst und Poesie gelangten bei Rossetti, wie gesagt, nie zur Symbiose. Zwar verfaßte er Sonette über Maler und das Malen („Hand and Soul“, „St. Luke the Painter“). Doch wirken diese ebenso bemüht wie die Verse, die er seit den 60er Jahren wichtigen Bildern wie *Lady Lilith* oder *Sibylla Palmifera* einbeschrieb. Sie unterlegen diesen sich selbst genügenden Werken eine Bedeutung oder einen anekdotischen Ablauf, der ihnen nichts hinzufügt, ihren Sensualismus allenfalls dem bürgerlichen Moralkodex annehmbar macht.

Diese mit *Bocca Baciata* (1858) einsetzenden üppigen Frauenbildnisse der letzten zwanzig Jahre haben Rossetti berühmt — und berüchtigt — gemacht. Literarisch nur noch drapiert und mit alliterierenden Namen sind sie als Farbharmonien im Whistlerschen Sinn eher der Musik als der Poesie verpflichtet; „a study of varied greens“ nannte Rossetti sein Bild *Veronica Veronese*. Die oft flüchtig gemalten Rollenporträts veräußerlichen Rossettis typische Qualitäten: seinen satten, mitunter grellen Kolorismus bei mäßigem Entwurf und mangelndem Interesse an Perspektive. Alles drängt sich im Vordergrund und bedrängt den Betrachter. Es sind ausschließlich Frauen, nun nicht mehr als Symbol eines à la Dante oder Blake vergeistigten Kults, sondern als insistierende, ausdruckslose, fleischliche Präsenz. Verschmelzung von Himmel und Erde im Bilde des ewig Weiblichen (*Beata Beatrix*), das sich freilich zur Femme fatale (*Monna Vanna*), schließlich zur androgynen *Astarte Syriaca* (1877) mit den Zügen der sphinxhaften Jane Morris verschiebt; Rossettis am Ende totem Narzißmus antwortet das sterile Idol. Es sind diese Züge, die im englischen Ästhetizismus eines Swinburne und Walter Pater wie vor allem im französischen Symbolismus und der Dekadenz des Fin de siècle weitergewirkt haben.

Günter Metken

SUSAN BEATTIE, *The New Sculpture*. Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by the Yale University Press, New Haven and London 1983 (272 S., 240 Ill., 2 Farbtafeln, £ 30)

Was war die ‚New Sculpture‘? Wenigstens ein Werk dieser neuen Skulptur ist weltberühmt: Alfred Gilberts Bronzebrunnen auf dem Piccadilly Circus, der mit