

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

der Aluminiumfigur des Eros bekrönt ist. Susan Beatties Buch setzt sich nicht nur mit Gilbert, sondern auch einer ganzen Anzahl weiterer ‚neuer Bildhauer‘ auseinander, die alle zwischen ca. 1880 und 1905 in Großbritannien tätig waren: Thornycroft, Bates, Frampton, Drury, Reynolds-Stephens, Pomeroy und einige weniger bekannte Künstler. Sie waren es, die gegen Ende des letzten Jahrhunderts für eine Renaissance der englischen Bildhauerkunst verantwortlich waren, die der Kritiker Edmund Gosse in einem Artikel im *Art Journal* von 1894, der den Titel ‚The New Sculpture‘ trug, als erster erkannt und beschrieben hat. Für Gosse war das Hauptmerkmal dieser Renaissance in der Skulptur eine dynamische Oberflächenbehandlung, die auf „genauer und ehrfürchtiger Beobachtung der Natur“ beruhte. Er vertrat die Meinung, daß Frederic Leightons Bronzeskulptur des *Athleten im Kampf mit einer Pythonschlange*, die 1877 an der *Royal Academy* ausgestellt wurde, diese Renaissance ausgelöst habe und daß zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seines (Gosses) Artikels die Bewegung der ‚New Sculpture‘ „schon fast zum Stillstand gekommen ist“.

Obwohl Susan Beattie Gosses Titel übernimmt, weicht sie in ihrer Analyse oft von ihm ab. So hielt Gosse zum Beispiel Alfred Stevens, der 1875 als tiefenttäuschter Künstler starb, für unbedeutend, während Beattie ihm einen entscheidenden und (bis hin zur Auflösung der Bewegung) anhaltenden Einfluß zuerkennt; ihr Buch beginnt abrupt und dramatisch mit der Nachricht von Stevens' Tod. Beattie hebt hervor, wie wichtig für Stevens das Studium der italienischen Renaissance war und betont seine Fähigkeit als Modelleur, der etwas von Michelangelos ‚terribilità‘ besaß, sowie als Kunsthandwerker, der durchaus gewillt war, neben großen Gruppenskulpturen wie dem Grabmal Wellingtons in der St. Pauls-Kathedrale auch Gebrauchsgegenstände wie Bestecke oder Kaminumrandungen zu entwerfen. Und während Gosse die Vorbildhaftigkeit zeitgenössischer französischer *Salon*-Bildhauer wie Dubois und Mercié für die *New Sculpture* betont, benutzt Beattie den Vergleich mit den Franzosen vor allem dazu, die Originalität der englischen Künstler zu unterstreichen. Nach ihr ist außerdem die Bewegung nicht um die Mitte der 90er Jahre zum Stillstand gekommen, sondern befand sich im Gegenteil erst zwischen 1898 und 1901 auf ihrem künstlerischen Höhepunkt.

Hauptmerkmale der *New Sculpture* sind nach Beattie: die Verwendung von psychologisch beunruhigenden Motiven, die sie mit der umfassenderen Bewegung des zeitgenössischen europäischen Symbolismus verbindet; der ausgesprochene Wunsch ihrer Hauptvertreter, ihre Skulptur weitesten Kreisen in ihrem täglichen Leben zugänglich zu machen; eine dynamische Oberflächenbehandlung und die Verwendung einer überraschenden Vielfalt von Materialien und Formaten. Die Autorin ist davon überzeugt, daß die Bildhauer ein starkes Gefühl ihrer Gruppenzugehörigkeit hatten und die moribunde Skulpturabteilung der *Royal Academy* im Sturm eroberten. Wie sie schreibt, verursachten sie „die turbulenteste Neubestimmung der Rolle der Bildhauerei, die sich je in Großbritannien zutrug“.

Das Buch besteht aus neun Kapiteln. In der Einführung wird das Thema definiert; dann folgen ein Kapitel über die verschiedenen Lehrmethoden der Zeit zur

Skulptur, drei Kapitel über Skulptur im Zusammenhang mit Architektur, zwei Kapitel über ‚Skulptur für die Kunstgalerie‘ und ‚Skulptur für das Heim‘, ein Kapitel über ‚Monumente‘ und ein Schlußkapitel über den schnellen Niedergang der Bewegung nach 1900. Es schließen sich nützliche Kurzbiographien über 44 Bildhauer an, die nach Beatties Urteil zu der Bewegung beigetragen haben.

Das zweite Kapitel, das sich mit Lehrmethoden beschäftigt, liest sich schwer, beinhaltet aber eine Fülle neuen Materials. Beattie zeigt, wie viele der ‚neuen Bildhauer‘ erst freie Künstler wurden, nachdem sie eine lange Lehrzeit bei Firmen wie Farmer and Brindley durchlaufen hatten, wo sie bescheiden dekorative Architekturdetails meißelten. Viele von ihnen kamen erst an die Schulen der *Royal Academy* oder *South Kensington*, nachdem sie mehrere Jahre an der *Lambeth School of Art* oder ihrer Nachfolgerin, der *South London Technical Art School*, studiert hatten. Beattie weist nach, daß die erfolgreichen Lehrmethoden der *Lambeth School of Art* hauptsächlich auf den Verwalter John Sparkes zurückgehen, der einen französischen Emigranten, den Bildhauer Dalon, und dessen wichtigste Schüler, Lanteri und W. S. Frith, als Lehrer einstellte. Sie hielten ihre Studenten dazu an, sehr schnell zu zeichnen und zu modellieren und selbst zu meißeln — im Gegensatz zu der Methode, die an der *Royal Academy* gelehrt und allgemein befolgt wurde. Bildhauer wie Harry Bates, Pomeroy, Frampton und Goscombe John waren alle ursprünglich Studenten an der *South London Technical Art School*, und von 1883 bis 1889 gewannen Studenten dieser Schule alle Preise, die von den *Royal Academy Schools* für Skulptur verliehen wurden. An der *Royal Academy* selbst war Leighton, der Gilbert, Thornycroft und andere förderte, der Hauptverteidiger der *New Sculpture*. Gilbert wurde 1892 Mitglied der *Academy*, und als Gosses Artikel erschien, hatten die ‚neuen Bildhauer‘ die *Academy* schon mit Erfolg erstürmt.

Die drei Kapitel über ‚Architectural Sculpture‘ sind wohl die interessantesten des Buches. Susan Beattie war jahrelang als Architekturhistorikerin in der *Historic Building Division* des *Greater London Council* tätig und hat sich dadurch eine unvergleichliche Kenntnis der Bauskulptur der englischen Hauptstadt aus dieser Zeit erarbeitet. Sie selbst stellt fest, daß „die Umwandlung der gemeißelten und modellierten Ornamentik an Gebäuden aus einem anonymen, fast unbeachteten Handwerk zu einer dynamischen, verlockenden Kunst die größte Gruppenleistung der ‚neuen Bildhauer‘ war“. Hierin unterschätzt die Autorin allerdings m. E. die zeitlich früheren Bemühungen Ruskins und mehrerer Architekten der hochviktorianischen Gotik, die sämtlich lebhaft, phantasiereiche Skulptur an ihren Gebäuden förderten. — Beattie legt dar, mit welchen Schwierigkeiten Alfred Stevens zum Beispiel bei der Durchführung seiner dekorativen Projekte zu kämpfen hatte, und erwähnt mehrere andere abschreckende Beispiele aus den 1880er Jahren; Projekte, die an der Unwissenheit und Gleichgültigkeit von Mäzenen scheiterten. Sie ist aber trotzdem der Meinung, daß auf Grund der Bemühungen der ‚neuen Bildhauer‘ vom Beginn der 1890er Jahre an dekorative, figurative Skulptur an Gebäuden allgemeinen Beifall fand. Natürlich war nicht jede Skulptur an Bauwerken aus dieser Zeit das Werk der ‚neuen Bildhauer‘. Edwin Mullins Figurengruppe für das Giebelfeld

der *Harris Library and Museum* in Preston (1886) zum Beispiel hat noch viel von dem schwächlichen Klassizismus der 1850er Jahre, und Benjamin Creswicks modellierter Fries für die *Cutlers' Hall* in der City von London (1887) ist ganz einfach realistisch, ohne eine Spur von phantasiereichem Symbolismus.

Bestimmte Architekturprojekte werden von Beattie besonders hervorgehoben. Zum Beispiel gefallen ihr offensichtlich die dekorativen Terracotta-Reliefs, die Harry Bates schon 1887 für eine fortschrittliche Londoner Bäckerei (heute abgerissen) modellierte. Bates hatte bei Dalon und bei Rodin in Paris studiert, und sein Werk spiegelt den Einfluß beider Künstler wieder sowie den der englischen Proto-Symbolisten G. F. Watts und Burne-Jones. Beattie ist voller Anerkennung für Bates' Werk. — Ein weiteres interessantes Gebäude (das noch steht) ist J. Belchers *Institute of Chartered Accountants* in der City von London aus den Jahren 1888/9. Bates war als Bildhauer an diesem Gebäude tätig, doch der wichtigste skulpturale Beitrag ist Hamo Thornycrofts 140 Fuß langer Fries aus stehenden Figuren. M. E. tritt Thornycroft als der bedeutendste Bildhauer dieser Zeit hervor. Aber es fällt Beattie schwer, ihn in ihre Kategorien einzureihen, da seinem Stil der träumerische Symbolismus oder die Freude an verzweigten Details und überraschenden Größenunterschieden fehlen, die ihrer Meinung nach die *New Sculpture* charakterisieren. — Zwei weitere Gebäude, denen sie ihre Aufmerksamkeit widmet, sind die *Lloyds Registry* in Fenchurch Street in der City von London (1898—1901), ein Bau, der stark unter dem Einfluß von Belchers *Institute of Chartered Accountants* steht und wie dieses einen Relieffries aus stehenden Figuren hat, und die *Kelvingrove Art Gallery* in Glasgow, die 1902 fertig wurde. George Frampton war als Bildhauer an beiden Gebäuden beteiligt; seine Spezialität waren mysteriös vielsagende Frauenfiguren, die stark unter dem Einfluß von Burne-Jones stehen.

Die Architekten dieser ‚hochbarocken‘ Bauten, Belcher, Collcutt und J. W. Simpson, waren — wie auch die Bildhauer — aktive Mitglieder der *Art Workers' Guild*, die 1884 gegründet worden war und die Zusammenarbeit aller bildenden Künstler zum Ziel hatte. Und Architekten und Bildhauer arbeiteten in der Tat von Anfang an zusammen, um *colour* (das Zusammenspiel von Licht und Schatten an Bauteilen) und symbolische Darstellungen von Themen zu schaffen, die dem Zweck der Gebäude angemessen waren. Sie hatten Erfolg; es gelang ihnen, Mäzene dazu zu überreden, große Geldsummen für dekorative Skulptur auszugeben. Der Kostenanschlag für die Skulptur an der *Kelvingrove Art Gallery* zum Beispiel betrug £ 15 644—65; das war ein beträchtlicher Teil der Gesamtkosten. Die Auftraggeber des Lloyd-Gebäudes erkannten, daß ihr Geld in einem Prestigebau gut angelegt war, der von den Zeitgenossen als „einer der Kunstschatze und Sehenswürdigkeiten der modernen Hauptstadt“ angesehen wurde.

Die zwei Kapitel über ‚Skulptur für die Kunstgalerie‘ und ‚Skulptur für das Heim‘ bringen die *New Sculpture* ausdrücklich in Zusammenhang mit dem europäischen Symbolismus. Wichtige Einzelwerke, wie zum Beispiel Gilberts *Grabmal des Herzogs von Clarence* (1892—9), Harry Bates' *Mors Janua Vitae* (1899) und Framptons *Lamia* (1900) werden ausführlich behandelt. Sie alle charakterisiert eine

überraschende Vielfalt an Materialien wie zum Beispiel emailliertes Metall, Elfenbein, Opale und Bronze. Alle setzen sich aus komplizierten Details zusammen und mischen in beunruhigender Weise extremen Realismus mit geheimnisvoller Gekünsteltheit. Sie alle sind ‚Phantasieskulpturen‘, dem Werk von Burne-Jones verpflichtet. Ihre Eigenschaften fehlen der zeitgenössischen französischen Skulptur und stellen den eigentümlichen Beitrag Großbritanniens zum *fin-de-siècle* dar. Es sind Eigenschaften, die die Werke präzios und fern vom alltäglichen Leben erscheinen lassen, obwohl, wie Beattie betont, den Bildhauern sehr daran gelegen war, selbst die Einzelwerke, die in Galerien ausgestellt wurden, in Statuettenform vervielfältigen zu lassen, um sie so dem breiten Publikum zugänglich zu machen. — Beattie hat viel neues und interessantes Material über Produktionsweise, Ausstellung und Verkauf dieser Statuetten aufgefunden gemacht. Sie betont unter anderem, daß die Bevorzugung kleinformatiger Werke dazu führte, daß viele Frauen sich als Bildhauerinnen der Bewegung anschlossen. „Das kleine Format sollte als eins der nachdrücklichsten Hilfsmittel angesehen werden, die sich die ‚neuen Bildhauer‘ in ihrer Suche nach Vielfalt und Freiheit von den institutionell gelenkten Darstellungsformen ihrer Kunst zunutze machten.“

Die Autorin sieht in den Jahren von 1898 bis 1901 den Höhepunkt und zugleich den beginnenden Niedergang der Bewegung: „Während dieser Zeit war Gilbert von dem Grabmal des Herzogs von Clarence in Anspruch genommen, dessen vielfarbige Statuetten zu den reinsten symbolistischen Figurenskulpturen überhaupt gehören. In denselben Jahren entstanden Bates' *Mors Janua Vitae*, Drurys *Schicksalsprophetin* und Tofts *Geist der Kontemplation*, alle vom teils melancholischen, teils ekstatischen Geist des *fin-de-siècle* durchdrungen. Im Jahr 1900 entstand Framptons *Lamia*“ ... vom selben sadomasochistischen Gefallen an in Metall und Edelmetalle eingeschnürtem Fleisch infiziert, das in *A Rebours* solch hypnotischen und abstoßenden Ausdruck findet“.

Aber die Bewegung vermochte dem 20. Jahrhundert nicht standzuhalten. Bates starb 1899, Ford 1901, und im selben Jahr zwang ein Skandal Gilbert, London zu verlassen und sich in Brügge niederzulassen. Die ‚barocke‘ Baukonjunktur ließ nach und ging um 1905 ganz zu Ende. — Beattie glaubt, daß Epsteins umstrittene realistische Figuren am *Rhodesia House* im Londoner Strand (um 1907) in mancher Hinsicht Thornycrofts und Framptons Ideale von der Zusammenarbeit der Künstler aufrechterhalten, aber diese Ansicht erscheint wenig überzeugend. Auch fehlt Epsteins Figuren der Schleier des Mysteriösen völlig — ein Grund, warum sie so umstritten waren. Epstein wandte sich außerdem schon bald danach archaischer und primitiver Kunst zu, die im Britischen Museum zu sehen war und die mit dem Geist der 90er Jahre nichts zu tun hat.

Es ist bemerkenswert, daß ein erneutes Interesse an viktorianischer Malerei schon seit vielen Jahren besteht, während die viktorianische Skulptur bis vor ganz kurzer Zeit noch ein unerforschtes Gebiet war. In den 1960er Jahren waren Charles und Lavinia Handley-Read fast die einzigen, die sich als Forscher auf dieses Gebiet wagten. Sie gaben Vorlesungen über viktorianische Skulptur am *Courtauld Institute*

der Londoner Universität und waren (vor allem Lavinia) für die bahnbrechende Ausstellung über *British Sculpture 1850—1914* mitverantwortlich, die 1968 in der Galerie der *Fine Art Society* stattfand. Mit Recht spricht ihnen Susan Beattie ihre Anerkennung aus. — Erst 1982 erschien Ben Reads monumentales, reich illustriertes Buch über *Victoria Sculpture*, das — wie auch Susan Beatties Werk — von der Yale University Press für das Paul Mellon Centre veröffentlicht wurde. Beatties und Reads Bücher sind im Preis gleich, obwohl Beatties nur ungefähr halb so viel Illustrationen wie das von Read hat. Trotzdem ist es seinen Preis wert. Gesamterscheinungen und Reproduktionen sind von guter Qualität. Die Illustrationen sind eingefügt, wo sie im Text erwähnt werden, und in den großzügigen Seitenrändern wird Vergleichsmaterial illustriert. — Im Gegensatz zu Read hält Susan Beattie die *New Sculpture* für eine Reformbewegung engagierter Künstler. Ihr Buch, das Resultat jahrzehntelanger Forschung, vermittelt dieses Gefühl des Engagements und des Bestrebens der ‚neuen Bildhauer‘, die herrschenden Erscheinungsformen der viktorianischen Skulptur umzustößeln.

Alastair Grieve

## Varia

### BERICHTIGUNGEN UND NACHTRÄGE ZU DEN HOCHSCHULNACHRICHTEN

#### FRANKFURT

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER JOHANN WOLFGANG GOETHE-UNIVERSITÄT  
*Neu begonnene Dissertationen*  
(Bei Prof. Kiesow) Almut Gehebe: Martin Elsässer — ein Frankfurter Architekt der zwanziger Jahre.

#### HEIDELBERG

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT  
*Abgeschlossene Dissertationen*  
(Bei Prof. Vetter) Jürgen Fabian: Der Dom zu Eichstätt.

#### MÜNCHEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER UNIVERSITÄT  
*Abgeschlossene Dissertationen*  
(Bei Prof. Middeldorf) Gottfried Kerscher, Benedictus Antelami und die Kunst des frühen Bürgertums im 12. und 13. Jahrhundert in Oberitalien.  
*Abgeschlossene Magisterarbeiten*  
Die auf S. 344 aufgeführte Arbeit von Renate Prochno wurde bei Prof. Belting abgeschlossen.